La mémoire à l'œuvre : Drieu La Rochelle et la construction du sens : l'homme et la Grande Guerre

Clement Extier

▶ **To cite this version:**

Clement Extier. La mémoire à l'œuvre : Drieu La Rochelle et la construction du sens : l'homme et la Grande Guerre. Littératures. Université de Lyon; University of Sydney, 2017. Français. NNT : 2017LYSE2103 . tel-02168631

HAL Id: tel-02168631
https://theses.hal.science/tel-02168631

Submitted on 28 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

N° d'ordre NNT : 2017LYSE2103

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON en co-tutelle avec l'UNIVERSITÉ DE SIDNEY

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 12 décembre 2017, par :

Clément EXTIER

La mémoire à l'œuvre.

Drieu La Rochelle et la construction du sens : l'homme et la Grande Guerre.

Devant le jury composé de :

Dominique MASSONNAUD, Professeure des universités, Université de Haute-Alsace, Présidente
Jean-Louis JEANNELLE, Professeur des universités, Université de Rouen, Rapporteur
Greg HAINGE, Professeur d'université, Université du Queensland, Rapporteur
Ludmila STREN, Professeure Associée, University of Sidney, Examinatrice
Dominique CARLAT, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse
Françoise GRAUBY, Senior Lecturer, University of Sidney 2, Co-Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

University of Sydney **Université Lumière Lyon 2**

Ecole Doctorale Lettres Langues Linguistique Arts (3LA)
UFR Lettres, sciences du langage et art (LESLA)

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade universitaire de docteur

Discipline : Littérature moderne française

Clément Extier

La mémoire à l'œuvre.

Drieu La Rochelle et la construction du sens : l'homme et la Grande Guerre.

Directeurs de recherches :

Mme Françoise Grauby (University of Sydney)

M. Dominique Carlat (Université Lumière Lyon 2)

« Il y a la mémoire. La mousse incrustée dans la pierre. »
Pierre Drieu La Rochelle, *Journal d'un homme trompé*.

RÉSUMÉ

Cette thèse explore la manière dont la mémoire constitue une ressource dynamique dans la construction de sens dans l'espace littéraire – poétique et critique en particulier –, et comment elle négocie avec la trace pour opposer la littérature à l'histoire. Fonctionnant à rebours, selon la marche même du ressouvenir, notre réflexion part du présent pour remonter aux deux premiers textes de Drieu, *Interrogation* (1917) et *Fond de cantine* (1920).

L'introduction permet une première mise au point méthodologique et conceptuelle sur la question des liens entre psychanalyse et littérature, puisque nous revendiquons une démarche redevable de la psychanalyse. En considérant la théorie psychanalytique comme théorisation de sa pratique, il apparaît qu'une approche psychanalytique du texte ne serait s'en tenir à une stricte application de concepts, réduisant souvent la lecture à une mise à l'épreuve de ceux-ci. Pour une herméneutique du texte pertinente, cette pratique doit être translatée, adaptée. Il s'agit alors d'emprunter à la situation analytique quelques éléments favorisant l'élaboration de sens : le transfert, l'écoute flottante, la libre association, le statut de la vérité et le procédé d'attestation de celle-ci.

Le premier chapitre constitue un état des lieux de la critique rochellienne marquée par des décennies de lectures biographiques, dont les productions ont fini par recouvrir les œuvres mêmes de Drieu. En recourant à certaines réflexions issues du champ historiographique, nous montrons que Drieu est devenu un monument inscrit au patrimoine littéraire. Désormais lieu de mémoire, il continue d'être l'objet de textes qui sont autant d'entreprises pour construire des identités narratives de Drieu, selon des ressorts et des dynamiques communes que la psychanalyse permet de mettre au jour.

Le second chapitre est une lecture exhaustive d'*Interrogation* selon trois substrats culturels qui composent la mémoire à l'œuvre : la religion, l'histoire et la littérature sont mobilisées pour refuser le caractère proprement inédit et inouï de la Première Guerre mondiale. Celle-ci s'inscrit dans un continuum de l'histoire : elle n'est qu'une occurrence d'un même principe, et permet ainsi d'inscrire le sujet dans une temporalité qui confond passé et présent.

Ces trois substrats ne subsistent pas dans *Fond de cantine* : le troisième chapitre s'emploie à rendre compte de leur effondrement et de l'éclatement du sujet sous le poids de l'histoire qui fournit cependant au sujet un modèle discursif à voir comme une autre stratégie de sémantisation du conflit. Mais cette tentative d'historicisation de la guerre confond références littéraires et faits historiques, et dessine une nouvelle expérience du temps où le présent domine : le passé n'est plus qu'un temps mythique, et l'évolution de l'humanité jusqu'à ce présent condamné à se perpétuer dans l'avenir est identifié à une décadence de l'homme, son aliénation et son incarcération.

ABSTRACT

This thesis investigates how memory provides a dynamic resource in the construction of meaning within the literary sphere, focusing particularly on poetry and criticism. The thesis examines how literature and history are opposed through the negotiation of traces (documents, events, references, etc.). Mimicking the trajectory of remembering, the study begins in the present, examining the current state of research on Pierre Drieu La Rochelle, and returns to the original traces, analysing Drieu's first two texts, *Interrogation* (1917) and *Fond de cantine* (1920).

The introduction provides a clarification of the thesis' conceptual framework, which is drawn from psychoanalytic praxis and theory. The introduction begins the process of translating and adapting elements of the therapeutic cure particularly pertinent in the construction of meaning, such as transference, floating attention, free association, and the status of truth and its verification. By adapting these practices, a psychoanalytic approach to literature can offer more than a reading that reduces a text to the simple confirmation of psychoanalytical concepts.

The first chapter comprises a review of the critical literature on Drieu La Rochelle, which has been marked by decades of biographical readings. A first reading uses historiographical debates and reflections to examine how Drieu has become part of the French literary canon, and is now a "*lieu de mémoire*". Using psychoanalysis and Paul Ricœur's theory of narrative, the chapter then highlights recurring themes and strategies employed by critics in their narrativisation of Drieu's life.

The second chapter is an exhaustive reading of *Interrogation* organised around three cultural substrates that constitute the text's memory. Religion, history and literature are mobilised to deny the unprecedented nature of the First World War. Instead, the war is figured as the newest manifestation of a timeless drive for violence, through which the subject experiences a temporality that confuses past and present.

Through a reading of *Fond de cantine*, the third chapter charts the collapse of the three cultural substrates seen in *Interrogation* and the fragmentation of the subject under the weight of the historical event. The intrusion of history nonetheless offers the subject a strategy for the semanticisation of the war. The attempt to historicise the war that follows, however, confuses literary references and historical facts. As a consequence, a new experience of time emerges: the past is purely mythic, and the alienated present endures without hope for the future.

RÉSUMÉ **3**

ABSTRACT **5**

INTRODUCTION **11**

LITTERATURE / PSYCHANALYSE / LITTERATURE 15

En guise d'introduction 15

L'objet d'une critique analytique 16

Dialogisme et hyper-subjectivité 19

Interprétation et véracité 21

Un espace transférentiel 34

(Dé)lire 38

Une « méthode d'investigation » 39

En guise de conclusion 53

CHAPITRE I. PANORAMA CRITIQUE : FAIRE SENS DE DRIEU **56**

INTRODUCTION 57

I. LA « MEMOIRE-DRIEU »… 58

1. Drieu, « lieu de mémoire » ? 58

2. L'inscription de Drieu au patrimoine 62

II. … AU PRISME DE LA PSYCHANALYSE 75

1. Histoire et psychanalyse 75

2. L'après-coup 81

3. Le refoulement 96

4. Le souvenir-écran 116

5. La répétition 135

III. DRIEU A L'EPREUVE DE *MIMESIS* 146

1. La nécessité biographique : redondance et palimpseste 146

2. Drieu et ses biographes : des degrés mimétiques distincts 153

3. Drieu : une mise-en-intrigue 157

4. De l'auteur au personnage : les multiples identités narratives de Drieu 162

CONCLUSION 169

CHAPITRE II. *INTERROGATION* : LA MEMOIRE A L'EPREUVE DE L'HISTOIRE..... 174

INTRODUCTION 175

La Grande Guerre : un conflit sémiologique. 176

Freud : la « conservation dans le psychique ». 177

Paul Ricœur : le « suspens de la référence » et le déploiement du monde du texte. 181

Tiphaine Samoyault et la « mémoire de la littérature ». 184

Retour à Freud. 187

Retour à *Interrogation.* 188

Problématique. 189

I. INTERROGATION MYSTIQUE 190

1. Touché par la grâce. 190

2. La formation de la masse combattante. 197

3. L'expérience des combats. 202

a) L'expérience individuelle. 203

b) L'expérience collective. 212

4. Contre le silence, une parole de vérité. 216

II. INTERROGATION HISTORIQUE : LA LEGITIMATION DE SOI 226

1. Le corps. 226

a) Le corps d'abord. 226

b) Le corps en exercice : le sport. 228

c) Le corps historicisé. 230

2. Pour une nouvelle ascendance. 231

3. Chefs et guerriers : la marche de l'Histoire. 233

4. Renouvellement et répétition. 244

a) La jeunesse contre la sénilité. 244

b) Mort à l'Arrière. 249

5. « La vie sera toujours une bête prête à crever ». 251

III. INTERROGATION LYRIQUE 259

1. « Vade, liber » : la mobilisation du discours. 259

2. L'Avant : sur les pas d'Orphée. 264

3. L'héritage romantique. 272

a) Un « cri » contre de « vieux moules ». 272

b) La fonction du poète. 276

c) La solitude du poète. 278

d) La nature. 279

e) La souffrance. 280
f) L'élection/élévation du poète. 280
CONCLUSION 284
1. Le monde déployé d'*Interrogation.* 285
2. Relation entre les deux ensembles de représentations. 286
a) La mémoire. 288
b) L'histoire. 301

CHAPITRE III. *FOND DE CANTINE* : L'HISTOIRE A PARTIR DE LA MEMOIRE 307

INTRODUCTION 308
I. LE FOND RELIGIEUX 310
1. Persistance d'une velléité mystique : 1917, ou l'expédition christique. 310
2. La férocité du rire. 316
a) La jeunesse américaine, une première atteinte. 316
b) La tentation nihiliste ? 319
3. La tentation païenne. 325
a) Le sport : souvenir d'une perfection perdue. 325
b) La chute. 327
c) L'impossible élévation. 337
II. LE FOND HISTORIQUE. 342
1. L'intrusion de l'histoire. 343
a) « Et voici les Américains ». 343
b) « Le palais rouge ». 344
2. « La ligne lie l'élan » : la tentative historienne. 349
3. « Hier, brève histoire ». 358
a) « le fond même de notre histoire humaine ». 359
b) La « face nue » de la Terre. 363
c) Une nouvelle interrogation ? 365
III. LE FOND LITTERAIRE. 371
1. Retour au poétique : le traitement des ressources historiques. 371
2. Interrogation épique. 379
3. Le fond de l'épopée 384

CONCLUSION 389

LECTURE/ECRITURE : L'INTERPRETATION, ŒUVRE D'EROS. 390

LITTERATURE/HISTOIRE : CONTAMINATION ET PERVERSION. 394
DESIR D'ACHRONIE : LE FASCISME DRIEU. 398

BIBLIOGRAPHIE 403

I. PIERRE DRIEU LA ROCHELLE. 404
II. CRITIQUE ROCHELLIENNE. 405
III. LITTERATURE DU XX^{E} SIECLE. 407
IV. INTERTEXTUALITE. 408
V. EPOPEE. 408
V. HISTOIRE ET HISTORIOGRAPHIE. 409
VI. PSYCHANALYSE. 410
VII. PSYCHANALYSE ET LITTERATURE. 411
VIII. PAUL RICŒUR. 412
VIII. AUTRES OUVRAGES CITES. 414

REMERCIEMENTS 415

INTRODUCTION

Pierre Drieu La Rochelle est un nom qui évoque davantage la Seconde Guerre mondiale et son cortège de souffrances et d'atrocités, que l'univers des tranchées, qu'il aura pourtant connu par intermittence pendant toute la durée du conflit. Selon l'expression de Sartre dans son réquisitoire de 1943, Drieu La Rochelle aurait *« fait la guerre pour rire »*[1]. Quant à ses premiers textes qui rendent compte de l'expérience de la Grande Guerre, Benjamin Crémieux y voyait, dès les années 1920, le fruit *« de cerveaux enivrés d'adolescents précocement appelés à jouer "à l'homme" »*[2]. La forme elle-même ne semble guère montrer plus de maturité :

> le style de Drieu dans *Interrogation* et *Fond de cantine* est encore soumis aux influences, et […], par manque de soin, souvent raboteux, heurté, inutilement télégraphique, pareil à la mauvaise traduction d'un bon poète étranger.[3]

Cette dernière image dépasse les simples considérations esthétiques et le recensement des influences qui les précède. Si elle ne joue pas en faveur de l'auteur des deux recueils évoqués, elle a cependant le mérite de mettre au jour, avec l'idée de traduction, une problématique fondamentale : celle de l'articulation de l'expérience vive et de son élaboration dans l'espace littéraire. De fait, elle identifie la première à du discours, à du texte, qui plus est de qualité. Or, dans le cas d'*Interrogation* et de *Fond de cantine*, ce texte, cette réalité du « bon poète étranger », n'est rien moins que la Première Guerre mondiale.

Les deux premiers recueils de Drieu présentent donc une configuration *« où l'expérience transcrite est une expérience collective »*[4], et relèvent ainsi de cette notion de « transcription de l'histoire » élaborée par Emmanuel Bouju : en effet, faisant de l'expérience un texte, son élaboration par l'écriture est comparable à *« l'adaptation d'une architecture instrumentale à une autre »*[5], c'est-à-dire l'arrangement pour un ensemble réduit d'une partition aux dimensions originales plus conséquentes. La métaphore de la traduction, du passage d'une langue première à une langue seconde, relève de la même dynamique.

Entendue comme *« le procès d'appropriation et de restitution d'une histoire définie comme un texte virtuel »*[6], cette transcription de l'expérience de la Grande Guerre dans l'espace poétique constitue le cœur du présent travail. Comme « traduction », il nous semble que le

---

[1] Jean-Paul Sartre, « Drieu La Rochelle ou la haine de soi », in *Les Lettres Françaises*, No. 6, Avril 1943, pp.3-4.

[2] Benjamin Crémieux, « Pierre Drieu La Rochelle », in *XX^e siècle*, Les Cahiers de la NRF, Gallimard, Paris, 2010 [1924], p.229.

[3] Benjamin Crémieux, « La Nouvelle Revue Française », Tome XV, Paris, 1920, p.951.

[4] Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2006, p.16.

[5] *ibid.*, p.15.

[6] *ibid.*, p.36.

corpus retenu pour cette étude témoigne d'une volonté de rendre intelligible un événement dont *« [l]a réalité [a] fait voler en éclat le cadre interprétatif fourni par l'idéologie dominante »*[7] :

> Devant cette remise en question du sens, l'écriture personnelle – des lettres aux carnets, des journaux aux mémoires, des notes aux œuvres plus littéraires – se présente comme un effort pour construire ou reconstruire une signification qui manque, qui n'est pas donnée. L'écriture, pour de nombreux soldats, permet de dégager un espace de survie affectif et mental où un sens est encore possible, un lien avec cette humanité que la guerre met en miettes.[8]

De ce point de vue, chaque œuvre, chaque production présente une stratégie personnelle, intime, singulière. La translation de l'événement historique immédiat dans le champ poétique est ainsi celle de Drieu qui, avec *Interrogation* et *Fond de cantine*, signe ces deux seuls recueils de poèmes, longtemps délaissés par la critique, et aujourd'hui encore assez marginaux au sein des études rochelliennes.

En outre, une telle sémantisation de l'événement nécessite des outils et des ressources qui font voir la concurrence discursive et interprétative entre histoire et littérature, puisqu'elles ont en commun, nous y reviendrons, une capacité de configuration de l'expérience humaine. Notre hypothèse serait alors la suivante : face au surgissement de l'histoire, sous la forme de l'événement que constitue la Grande Guerre, la poésie rochellienne mobilise tout un ensemble de discours destiné à répliquer à cette intrusion violente et destructrice qui menace, au-delà du sens, le sujet lui-même. En opposant ainsi à l'histoire sa plus grande rivale, la mémoire, la poésie permettrait *« la formation d'une identité fondée sur la conscience d'un legs, d'un héritage »*[9]. Mémoire et constitution du sujet se trouveraient ainsi étroitement liées dans le geste lyrique.

Par ailleurs, une telle association n'est pas exclusive à la poésie du jeune Drieu La Rochelle. Elle est en quelque sorte coextensive à l'auteur lui-même. C'est là l'autre versant de notre recherche. Drieu lui-même semble être à la critique ce que la Grande Guerre avait été pour lui : un défi au sens, une menace de dislocation, une épreuve herméneutique. L'on peut dès lors s'interroger : Drieu lui-même, l'homme et l'écrivain, est-il sujet à transcription ? Certains éléments de la bibliographie critique qui lui est dédiée, sortes d'incontournables, présents de volumes en volumes depuis près d'une cinquantaine d'années désormais, cèderaient-ils ainsi à une certaine tendance, voire une prérogative de la littérature ? Quelle

[7] Emmanuel Godo, *Pourquoi nous battons-nous ? 1914-1918 : les écrivains face à leur guerre*, Les Editions du Cerf, Paris, 2014, p.109.

[8] *Loc. cit.*

[9] Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, op. cit., p.36.

mémoire serait alors sollicitée, quelles formes prendrait-elle dans ces différentes tentatives de faire sens de la vie de Drieu ?

Ainsi, commune aux œuvres de Drieu et à certains ouvrages qui se proposent d'étudier ses textes, la question est bien celle du sens à construire et de la stratégie retenue pour ce faire. C'est également la même interrogation qui nécessairement nous occupera tout au long de ce travail, puisqu'elle est au cœur de l'activité critique. On perçoit par conséquent les différents niveaux de réflexions, ou plutôt, pour écarter ici une éventuelle idée de hiérarchie, les différents espaces : l'œuvre de Drieu, en l'occurrence ses deux premiers ouvrages, la critique, et notre propre lecture de ces deux espaces.

Une telle entreprise nécessite des outils méthodologiques et une assise conceptuelle qui soient tout à la fois capables d'englober ces différents espaces, et pertinents pour aborder et faire face aux spécificités de chacun. Le champ historiographique, particulièrement prompt à réfléchir sur lui-même depuis quelques décennies, a notamment fourni des réflexions capitales sur deux questions, l'ayant en quelque sorte forcé à ainsi entreprendre une réflexion sur soi : celles de la mémoire et de l'écriture de l'histoire. Ayant largement contribué à ces deux débats, Paul Ricœur constituera pour nous une figure non de guide, mais de compagnon de route sur ce parcours critique. Avec lui, enfin, Freud : la psychanalyse est certainement ce qui fonde notre approche, ce qui façonne notre modalité de lecture. Elle fournit en effet le modèle d'une attitude herméneutique permettant d'aborder sans discrimination différents objets d'étude (comme elle le fait elle-même du rêve, du souvenir, du symptôme, du lapsus, etc.). Mais une telle approche, vu la multitude des entreprises suscitée de la psychanalyse ou se revendiquant psychanalytique, nécessite un éclaircissement détaillé, une mise au point théorique préalable avant d'entrer dans le cœur d'un travail à voir moins comme la démonstration d'un point, que comme un parcours de textes afin de penser l'interprétation et la fabrication du sens. Il convient cependant au préalable d'exposer ici le plan de cette réflexion.

Un premier chapitre sera ainsi consacré à l'état de la recherche rochellienne. Prenant appui sur les travaux de Jean-Baptiste Bruneau, nous entreprendrons dans cette partie un parcours attentif de la critique dédiée à Drieu. Il s'agira de mettre à l'épreuve une première fois notre méthode et notre appareil critique, et d'en détailler certains éléments. Ce cheminement sera fait en trois étapes, qui constituent trois lectures, dissociées pour des raisons pratiques, mais complémentaires. La première utilisera les ressources de l'histoire et de l'historiographie : les réflexions menées dans le champ historique autour du couple histoire/mémoire nous permettront de faire un état des lieux précis, faisant clairement apparaître la stature monumentale d'un Drieu La Rochelle désormais tout à fait intégré au patrimoine littéraire. Le

seconde étape consiste à relire ce mouvement de patrimonialisation, à la lumière de la mémoire non plus abordée selon les termes historiographiques, mais selon quelques notions freudiennes qui s'y rapportent. Enfin, de la conjonction de l'histoire et de Freud émergeront nécessairement les réflexions de Ricœur sur la narrativité. De fait, c'est à la lumière du concept de *mimèsis* développé dans *Temps et Récit* d'une part, et des différentes considérations sur les implications de l'acte de raconter d'autre part, que nous étudierons les implications des principales lectures de Drieu recensées dans les bibliographies qui lui sont consacrées.

Le second chapitre consistera en une lecture attentive et exhaustive d'*Interrogation*. Elle nécessitera en introduction quelques mises au point théoriques supplémentaires, au premier rang desquelles la notion d'intertextualité : elle permettra d'aborder celle de mémoire de manière strictement littéraire, tout en adoptant dans l'herméneutique littéraire certains concepts venus du champ psychanalytique. Cette étude sera menée selon les différents ensembles discursifs qui émergent de la lecture du recueil, à la fois comme soutiens de l'expérience de la guerre, et moyens de sa transcription dans l'espace poétique. Ainsi, une première partie sera consacrée au substrat religieux afin de rendre compte des différentes références à la culture chrétienne. Ce seront ensuite les allusions à l'histoire qui nous retiendront : leur étude permettra en réalité de mettre au jour une vision de l'histoire qui fonde à la fois le sujet lyrique et sa réception de la Grande Guerre. Enfin, il conviendra de rendre compte de l'interaction entre *Interrogation* et le champ littéraire avec lequel le recueil négocie.

Enfin, *Fond de cantine* constituera l'objet de notre troisième chapitre, selon les trois axes de recherche retenus pour *Interrogation*, afin de faire valoir l'évolution non seulement de la perception et de la représentation de la Première Guerre mondiale, mais aussi de la capacité du texte à sémantiser autrement cet événement.

Avant de commencer donc, nous souhaiterions prendre ici le temps de détailler notre approche, et de voir ce qui en fonde le caractère psychanalytique.

Littérature / Psychanalyse / Littérature

En guise d'introduction

Puisque la conjonction entre ces deux champs continue d'être problématique, nous n'avons pas voulu la définir trop précisément par l'usage d'un coordonnant, dont Peter Brooks,

relayant Shoshana Felman, a eu raison d'affirmer qu'il était problématique[10]. Aussi, au lieu de faire figurer un *et* entre ces deux disciplines, avons-nous préféré la sorte de neutralité de la barre oblique, qui ne dit encore rien du rapport qu'elle met en évidence entre les deux termes. En reprenant « littérature » dans un troisième temps, nous aimerions figurer ce mouvement de retour vers/à la littérature, afin justement de dépasser une relation parfois clivante et souvent problématique entre littérature et psychanalyse. Il s'agit également d'encadrer la psychanalyse, non pour la contenir ou la discipliner, mais pour l'inclure dans un champ avec lequel elle a maintenu depuis ses débuts des liens très étroits. L'objectif de cette réflexion sur les relations dynamiques entretenues entre littérature et psychanalyse dans le champ critique est donc de nous positionner dans ce débat, et de clarifier notre conception d'une approche psychanalytique du texte littéraire. Pour mener à bien cette entreprise, nous « empruntons » en premier lieu à la psychanalyse son régime particulier du dire, sa logique discursive propre, sur laquelle nous reviendrons. En cela, nous suivrons le principe de la fameuse anecdote du cavalier Itzig : *« Mon travail m'a été entièrement dicté par l'inconscient suivant la célèbre phrase d'Itzig, le cavalier du dimanche "Où vas-tu donc, Itzig ? — Moi, je n'en sais rien, interroge mon cheval" »*.[11] Notre discours, *à cheval* (entre littérature et psychanalyse), ne sera donc pas structuré a priori, mais suivra le fil qu'il se découvrira, rebondissant sur un mot, une idée, opérant parfois peut-être par retours ou anticipations, répétitions, finalement comme un énoncé narratif – mais dans l'espoir de « faire le tour » de la question.

L'objet d'une critique analytique

La constitution d'un corpus est généralement sous-tendue par une idée qui est déjà de l'interprétation : isoler certains textes pour les instituer en un ensemble, c'est déjà créer, projeter du sens sur un ensemble constitué pour les besoins de la recherche, c'est-à-dire selon une hypothèse, qui, en quête continue de preuve, cherche constamment à s'affirmer.

En rassemblant des textes pris isolément, une parenté entre eux est générée, qu'elle soit intrinsèque (parenté de genre, de période, d'auteur, etc.) ou extrinsèque (le sens jaillit en quelque sorte du regroupement effectué). Comme pour un collage ou un montage cinématographique, deux éléments juxtaposés sont nécessairement lus dans une dynamique de

[10] « La critique psychanalytique traditionnelle s'est donc trompée le plus souvent dans son objet même. Elle s'est trompée aussi dans son but, puisqu'elle s'est donnée le plus souvent pour tâche d'expliquer des textes. Shoshana Felman a démontré avec sa finesse habituelle que le problème de toute rencontre de la psychanalyse et de la littérature provient de la conjonction, "et", car elle masque presque toujours un privilège accordé à la psychanalyse en tant que discours "scientifique". » *in* Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », in *Littérature*, n°71, 1988, « Passions/Fictions », pp.24-39.

[11] Freud, « Lettre à Fliess du 7 juillet 1898 », in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F 1969, p. 229.

rapprochement ou de différenciation. À cet effet de sens, s'ajoute l'orientation de lecture redevable de la problématique.

Pour autant, on imagine difficilement faire du hasard la justification d'un corpus : si on tombe « par hasard » sur un ouvrage, on *choisit* évidemment de l'inclure dans un corpus. Et ce choix-là est d'emblée significatif : s'il ne dit rien clairement, il témoigne d'une intuition, d'un présupposé.

Par conséquent, une approche psychanalytique se doit d'être particulièrement attentive à ces juxtapositions : rien de plus familier en effet dans cette discipline que les phénomènes de rapprochement qui gouvernent l'inconscient (pensons en premier lieu à la formation du rêve selon Freud) et qui sont la règle de la cure. La parole libre, voire libérée, de l'analysant est soumise à la seule règle de la libre association, qui favorise justement, nous y reviendrons plus longuement, les rapprochements (phoniques, sémantiques et métaphoriques). Cependant, ces juxtapositions (collusions autant que collisions) ne sont pas le fruit d'une volonté consciente, mais constituent autant d'appâts pour le refoulé. En revanche, un corpus est un carambolage bien maîtrisé, sciemment organisé, dont chaque élément a été précautionneusement sélectionné. Aux yeux d'une discipline qui s'intéresse à l'autre scène (non pas nécessairement derrière, mais ailleurs), il s'agit donc bien d'un *effet* de sens à prendre en tant que tel. Non pas avec scepticisme (malgré le titre honorifique donné traditionnellement à Freud de « philosophe du soupçon »), mais en sachant qu'il y a autre chose, et que cet « autre-chose » ne peut être appréhendé autrement que par la forme qu'elle revêt. Un « autre-chose » qui ne vient pas *à la place de*, réduisant la forme à une sorte de mensonge ou d'illusion, mais *en surplus*. Ce qui est dit n'est pas ce qui est voulu être dit, c'est désormais un poncif. La psychanalyse affirme que l'un et l'autre ne sont pas en contradiction, mais en coopération. Il faut donc prendre en considération cet *effet de sens* et travailler à mettre au jour son surplus. Une approche psychanalytique aura donc bien gare de rester vigilante et de confronter ses découvertes, ses avancées, aux présupposés que la combinaison de textes entre eux, puis de ce corpus et de la problématique pouvaient induire.

Il s'agit là d'une condition importante, mais qui peut permettre justement d'aborder (en collaboration avec d'autres modes d'investigation du texte, comme la génétique, la sociologie, les études de genres, etc.) une grande variété de corpus, allant du texte pris isolément aux assortiments de différentes tailles. On aurait cependant tort de penser que tout énoncé, c'est-à-dire chaque élément du corpus, pris isolément, puisse être en essence « freudien ». Si l'approche du texte peut être psychanalytique, le texte, en soi, n'est à proprement parler pas psychanalytique. « Je veux tuer mon père » tout comme « Elle a mangé trois pommes ce matin »

ne contiennent aucune vérité d'ordre psychanalytique et n'ont en soi aucune dimension freudienne. Il revient donc à la critique de créer, avec son corpus et au sein de celui-ci, les conditions dynamiques de la cure. C'est à la faveur d'une telle situation discursive, propre à l'expérience analytique, que peut s'instaurer un jeu d'associations et de constructions qui sont les fondements de l'herméneutique psychanalytique. Nous nous efforcerons ainsi de créer l'équivalent de ce dialogue de soi à soi via l'analyste, en l'occurrence, un échange des textes entre eux via notre pratique de lecture.

Enfin, étant donné la nature dialogique de la démarche et de l'expérience de la cure analytique, la nature textuelle, intrinsèquement écrite, de l'objet littéraire pose problème. Dès lors qu'on fait le choix d'une approche psychanalytique, quel que soit le « rôle » qu'on se choisit (analysant ou analysé, nous y reviendrons), une dynamique dialogique est induite qui, en l'occurrence, devient problématique. En effet, comme le note Jean Bellemin-Noël : *« Le critique […] n'a pas affaire à des êtres vivants, temporels et imprévisibles, mais à des discours arrachés au temps et devenus immuables. »*[12] Or la technique psychanalytique est fondée depuis son origine sur le récit et le discours en tant qu'ils sont vivants, au sens organique, portés par une personne vivante dans la scénographie et la mise en scène propres au travail analytique. Peut-on donc prétendre faire l'analyse d'un texte, lequel marque non pas la mort du discours, mais porte un caractère immuable ? Il nous apparaît en réalité qu'en changeant l'objet d'investigation, c'est-à-dire qu'en passant d'un discours saisi dans son élocution même, dans les circonstances particulières d'une séance de travail analytique, à un discours figé, semblable à lui-même pour tous, pris dans la contrainte d'un exercice de recherches, c'est l'investigation même qui est modifiée. Il semble pour le moins difficile de prétendre faire en toute intégrité de la psychanalyse de texte littéraire, du simple fait que celui-ci ne se constitue pas en parole spontanée soumise à l'exercice de libre association et à la règle du « dire-tout-ce-qui-vous-passe-par-la-tête ». Par conséquent, nous n'adhérons pas aux notions de « textanalyse » ou de « psychanalyse textuelle », préférant l'expression de « lecture psychanalytique ». Non pas en tant que l'*orientation* est psychanalytique, mais en tant que la lecture est nourrie de psychanalyse. À ce titre, il convient de définir cette « nourriture », ce qui revient à répondre à quelques questions : que convient-il de prendre, d'emprunter à la psychanalyse afin d'entrer dans une démarche méthodique pertinente d'étude littéraire ?

[12] Jean Bellemin-Noël, *Littérature et psychanalyse*, PUF Quadrige, Paris, 2002, p.122.

Dialogisme et hyper-subjectivité

L'aspect dialogique de la cure analytique est, on l'a vu, considérablement réduit du fait de la nature écrite des textes. Pour autant, il s'agit d'une dimension fondamentale qui ne saurait être complètement exclue : rappelons-nous d'ailleurs combien ce principe de « dialogisme » est important dans le champ littéraire, même s'il recouvre une acception différente mais non contraire (nous aurons l'occasion d'y revenir en introduction du second chapitre, lors de notre réflexion sur l'intertextualité). Ainsi, si on se souvient d'une part qu'aucun énoncé n'a en soi rien qui soit fondamentalement freudien, et d'autre part que le phénomène de juxtaposition est déjà générateur de sens, il convient d'affirmer que ce n'est que dans la confrontation, la mise en regard d'unités textuelles qu'une connaissance ou un enseignement peut émerger. Dans le même ordre d'idées, Jean Bellemin-Noël déclare que *« [l]a valeur de sens ne réside pas dans ces unités prises séparément, elle naît de l'éclairage mutuel apporté par la correspondance des facettes multiples qui réfléchissent à chaque moment un effet de signification. »*[13] Il revient donc au critique d'établir les conditions d'une telle confrontation, qui n'est pas à proprement parler un dialogue, mais qui néanmoins positionne les textes ou les énoncés à analyser en regard les uns des autres afin de retirer de cette confrontation les éléments (textuels) d'une analyse (textuelle). Il s'agit de fait autant d'écouter ces dialogues que de les créer artificiellement en quelque sorte, ce qui oblige à une certaine transparence de la part de l'herméneute. C'est ainsi, par exemple, que nous aurons l'occasion de faire dialoguer certains auteurs au cœur de notre appareil théorique (Ricœur et Freud par exemple, le premier étant familier du second), ou les textes de notre corpus ou encore certains champs des sciences humaines (histoire, littérature, psychanalyse). Il s'agit de confronter certains points de vue, certains concepts, pour nourrir la réflexion, valider ou invalider certaines intuitions émergeant en cours de route.

Dans ce cadre, la critique assume sa totale subjectivité, y prend appui, faisant ainsi l'aveu d'une impossibilité de la littérature à produire d'elle-même des connaissances et des vérités qu'elle ne fait finalement que maintenir à l'état de potentialité. De ce point de vue, celui d'une insuffisance de l'objet étudié à faire sens, se dessine un nouvel emprunt à la pratique de la psychanalyse : dans la relation entre analysant et analyste, chacun intervient dans la relation, chacun la nourrit de son propre inconscient, de ses fantasmes, de ses précédentes relations affectives. Il n'y a pas de transfert sans contre-transfert, la différence étant que l'analyste a conscience de cette dynamique et s'appuie sur elle dans la conduite de la cure, tandis que l'analysant n'y est opérant qu'inconsciemment d'abord, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il en prenne

[13] Jean Bellemin-Noël, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p.190.

conscience grâce aux interventions de l'analyste. À ce titre Jean Bellemin-Noël, qui n'a de cesse d'insister sur cette dimension salutairement subjective de la critique analytique, affirme :

> Tout lecteur peut être soupçonné de se laisser emporter par des partis pris ou des préférences tenant à son individualité (caractère, formation, etc.) ; la déontologie du critique l'oblige à lutter pour que de tels infléchissements ne viennent pas perturber son travail et gauchir ses travaux. Il s'efforcera donc de rester raisonnablement lucide, à défaut d'avoir la naïveté de se vouloir impartial, ou même de se croire objectif. Telle n'est pas, telle ne peut pas être l'attitude de celui qui prête l'oreille à la voix de l'inconscient dans une œuvre. On l'a dit, ce lecteur-là compte précisément sur son inconscient pour établir le lien dont il a besoin afin de s'aboucher à l'inconscient qu'il trouve en face de lui.[14]

Si le concept d'inconscient du texte mis au point par l'auteur cité ici ne nous paraît pas entièrement convaincant dans le cadre de notre élaboration méthodologique, nous adhérons en revanche pleinement à cette revendication d'une subjectivité motrice assumée. Cela étant, on ne peut décemment passer sous silence la question de la véracité, ou de la validité. Toute critique doit alors en définir elle-même les normes et les critères, comme nous nous y emploierons un peu plus loin. En attendant, cette affirmation d'une suprématie de la subjectivité du lecteur se heurte à quelques objections : n'y a-t-il pas un danger pour lui de s'enfermer, et de livrer moins le résultat d'un travail de recherche qu'un soliloque ? La tentation de produire un texte extra-subjectif, dans lequel le « je » s'affirmerait sans fard, n'est-elle pas présente à certains moments d'un tel tel parcours ? Il ne serait plus être question alors de communiquer des recherches, mais de faire le récit de ce parcours. Et le texte ainsi constitué serait davantage à lire comme une confession que comme une œuvre critique. Il est donc important de se constituer des garde-fous. D'accord avec Jean Bellemin-Noël, nous préconisons l'altérité comme remède contre les dangers d'une super-subjectivité :

> L'altérité – nécessairement altérante – offre l'unique garantie pour que la rencontre ne tourne pas à l'introspection, c'est-à-dire à l'enfermement dans un face-à-face déjà figé, nourri d'a priori chimériques, pris dans un nœud de préjugés. La fonction essentielle de l'analyste est d'ouvrir le cercle bloqué de l'obsession, de briser le circuit hystérique de la répétition, d'enrayer la complaisance à soi narcissique […].[15]

Qui est cet autre ? L'autre, c'est d'abord cette figure d'expertise, à qui l'on soumet nos découvertes, nos intuitions, nos hésitations. C'est ainsi que nous envisageons nos références critiques (au premier rang desquels figurent Freud et Paul Ricœur, mais également François Hartog) sollicitées selon les besoins à différents stades du raisonnement. Il s'agira toujours pour nous de confronter nos idées à leurs écrits, afin qu'elles soient ou non en quelque sorte

[14] *ibid.*, pp.117-118.

[15] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, pp.117-118.

ratifiées pour que continue le parcours. On verra d'ailleurs régulièrement dans ce recours à l'expert en tant qu'autre l'occasion de réviser nos idées. Et puis, cette altérité trouve également à s'incarner dans une autre figure d'autorité, celle de lecteur, présent tout au long du processus de recherche (et peut-être plus particulièrement dans sa phase d'écriture) afin de garantir que ce travail ne soit pas narcissique, complaisant, et par là, hermétique. C'est-à-dire que c'est vous, en tant que destinataires (même secondaires, comme l'est un peu l'analyste en séance, tandis que l'analysant s'adresse d'abord à lui-même), qui êtes les garants que notre « parole pleine » ne tourne pas à la « parole vide », pour reprendre ici les mots d'André Green. Nous sommes donc bien trois, trois figures, trois entités, trois parties : le texte source, le critique, et l'autre (expert et lecteur du présent travail). Voilà qui complique et étoffe la situation dialogique et les dynamiques en jeu entre les deux premiers éléments. Mais ces trois parties sont, avant d'exister réellement autour d'un volume écrit, imprimé et manipulé, intérieures, intériorisées : elles habitent la critique tout au long de son travail, de ses recherches. On pourrait même s'amuser à chercher, ou plutôt imaginer des équivalences entre ces trois instances et celles figurées par Freud dans sa seconde topique. Contentons-nous simplement, pour l'instant, de nous rappeler l'objectif de la cure, selon Freud : aider le patient à reconquérir son moi, généralement soumis aux exigences impossibles du Surmoi. Métaphore du travail doctoral ? Il n'y aurait qu'un pas…

Dialogue et subjectivité, et donc inter-subjectivité (voire *« transnarcissisme »* pour reprendre ici le terme d'André Green), sont les premiers éléments que nous retenons et empruntons à la psychanalyse, notamment parce qu'ils nous paraissent dynamiques et sincères, en même temps que cette sincérité doit être régie par une intégrité et une humilité de la part de la critique. La question de la vérité, au plutôt de la véracité, soulevée auparavant, convient d'être renouvelée en profondeur ici. Mais elle sollicite, pour qu'on y réponde, un détour par une autre question, celle de l'interprétation en psychanalyse comme modèle de l'interprétation littéraire.

Interprétation et véracité

La notion d'interprétation est au cœur de la psychanalyse : elle constitue autant une expérience pratique décisive qu'un aspect théorique auquel on ne saurait se soustraire. Mais l'on sait qu'en psychanalyse, expérience et théorie ne sont pas deux champs imperméables. En réalité, on pourrait dire qu'elles se comportent comme l'analyste et l'analysant dans la cure : pratique et théorie suivent une dynamique similaire à celle du transfert (avec ce qu'il induit : transfert positif, négatif, contre-transfert). Elles sont deux fils tissés ensemble. Mais revenons

aux questions de la véracité et de l'interprétation. Jean Bellemin-Noël affirme non sans radicalisme :

> L'interprétation qui fonctionne dans, par et avec l'inconscient porte en elle-même sa seule et unique justification, sans preuve et sans recours. Elle s'impose ou elle n'existe pas.[16]

Il convient, nous semble-t-il, de nuancer une telle affirmation. Ou peut-être de la confronter à d'autres énoncés pour en saisir pleinement, au-delà de l'aspect provocateur et contraire à la déontologie, ce qu'elle contient de pertinent. Et commençons peut-être par en dégager les trois termes : « justification », « preuve » et « recours » posent respectivement les questions de la cause de la démarche analytique (textuelle), de la véracité (des interprétations), et des moyens sollicités dans l'interprétation.

La cause, d'abord : qu'est-ce qui justifie une approche plutôt qu'une autre ? Valable pour n'importe quelle démarche méthodologique, il s'agit d'une question à élucider en amont du travail de recherches, puis régulièrement au fil des avancées. Encore une fois, rien n'est en soi psychanalytique, et Drieu La Rochelle ne fait pas exception. L'objet de l'étude, en l'occurrence le texte, ne saurait totalement imposer une approche plutôt qu'une autre. Dans le cadre de la psychanalyse, vu l'impact de celle-ci sur la littérature au XX^{e} siècle, on serait tenté de penser qu'un rapprochement ne ferait qu'étayer une sorte de parenté, parfois revendiquée[17], entre l'œuvre littéraire et le champ freudien. Dans le cas particulier de Drieu La Rochelle, on trouve dans sa biographie des éléments allant dans ce sens : il a connu Lacan, et celui-ci aurait d'ailleurs profité du séjour de Drieu en Amérique du Sud pour occuper l'appartement de l'île Saint-Louis où Olesia Sienkiewicz, seconde femme de l'écrivain et amante du jeune interne de Sainte-Anne, a dactylographié la thèse de Lacan. Mais il s'agit là d'une démarche dont la légitimité est basée sur la biographie de l'auteur, et par conséquent, induit certaines orientations méthodologiques discutables. En effet, chercher dans la vie de l'auteur des indices de contacts avec la psychanalyse revient à faire le jeu du biographique – démarche de laquelle nous souhaitons nous distinguer. Dans le cas de Drieu, il s'agit d'un jeu dangereux auquel d'ailleurs, comme nous le verrons dans le premier chapitre, la psychanalyse s'est essayée. Ainsi, on viserait moins une œuvre, encore moins un texte, qu'une vie passée. Il s'agirait donc d'une démarche qui ne peut appartenir ou se réclamer du champ de la critique littéraire, mais plutôt, éventuellement, de l'histoire, apparentant ainsi cette démarche à de la psycho-histoire. Après

[16] Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p.192.

[17] Jean-Bertrand Pontalis parle d'un « emboîtement originel » de la littérature et de la psychanalyse (voir « "Ecrire, psychanalyser, écrire", échanges avec Michel De M'Uzan » [1977], in *Le laboratoire Central*, Editions de l'Olivier, coll. Penser/Rêver, Paris, 2012, p.70.

tout, il est bien question de *« psychobiographie »*, voire de *« psycho-généalogie »* dans le cas de Drieu[18]. Il n'est donc pas raisonnable, pour qui tient à rester à distance du biographique et s'étayer sur le littéraire, de vouloir ainsi justifier une approche psychanalytique. Pour autant, il ne s'agit évidemment pas là de la seule interaction possible entre psychanalyse et histoire. Ce sont même là les deux champs qui fondent notre outillage critique, trouvant à s'articuler, comme nous le verrons, sur la question de la mémoire. Il s'agira ainsi non pas de faire valoir l'auteur dans une sorte de biographie psychanalytique, mais de voir ce que chacune de ces deux disciplines nous apporte pour penser le texte à la lumière de notre problématique.

Par conséquent, c'est moins du côté de l'objet d'étude et de ses ramifications (auteurs, périodes, publications, rédactions, etc.) que du lecteur et de son sujet qu'il semblerait possible de trouver les éléments déterminant une approche freudienne. On touche ici la question délicate de la personne du critique, et plus particulièrement de sa légitimité dans l'utilisation d'outils venus de la psychanalyse. Il s'agit d'un vrai débat, avec ses positions antagonistes et médianes. D'un côté, les psychanalystes, à l'image d'André Green, revendiquent le privilège de leur formation et de leur pratique professionnelle, voire de leur affiliation (après tout, c'est bien Freud qui, le premier, a commencé à mettre en regard sa pratique et sa théorie, et la littérature) pour aborder le texte littéraire : connaissances et pratique fondent indiscutablement leur prétention et leur légitimité. De l'autre, les critiques et chercheurs universitaires, évidemment imprégnés de psychanalyse mais non pratiquants : Jean Bellemin-Noël. Mais la « pratique » psychanalytique touche autant l'analysant (qui en fait la demande et s'y engage) qu'à l'analyste. On trouve aussi quelqu'un comme Jean-Bertrand Pontalis, menant de front ses deux activités d'écrivain et de psychanalyste, et s'interrogeant sur leur relation mais d'un point de vue non plus de critique, mais d'auteur littéraire. Même le plus armé, Pierre Bayard, universitaire *et* psychanalyste, brouille davantage encore les pistes en proposant une approche qu'il qualifie d'interventionniste. La question demeure, et c'est peut-être également ce débat qui participe de l'insuccès et du scepticisme vite ressenti à l'égard de telles approches : la psychanalyse (et les différentes méthodes qu'elle inspire), aurait-elle, en tant qu'*« art de l'interprétation »* (la formule est de Freud lui-même), plus de légitimité à s'intéresser à l'objet littéraire que, par exemple, la sociologie, les études post-coloniales ? Non. Autant que d'autres disciplines, il appartient à la psychanalyse de fonder et gagner sa légitimité à chaque fois qu'elle se trouve suscitée dans le champ littéraire.

[18] Voir respectivement Solange Leibovici, *Le sang et l'encre. Pierre Drieu La Rochelle. Une psychobiographie.*, Rodopi, Amsterdam, 1998 ; et Marie Balvet, Hubert Stérin, *Le roman familial de Pierre Drieu La Rochelle : étude psychogénéalogique*, H. Veyrier, 1989.

Nous voilà revenu à la question : qu'est-ce qui justifie une approche plutôt qu'une autre ? Nous avons écarté l'objet d'études et la tentation biographique, pour ensuite s'interroger sur l'identité de celui ou celle qui approche le texte littéraire avec la psychanalyse. Et nous insistons sur la préposition : *avec*. Et de fait, c'est la démarche qui s'éclaircit, et également une partie de l'identité de la personne. Lire par, c'est-à-dire à travers la psychanalyse, c'est à l'origine lire *en tant que*. C'est la position de Freud lui-même, ou, plus récemment par exemple, celle d'André Green. L'implication de cette démarche est connue et reconnue :

> Si dans le dévoilement des rapports que le texte entretient avec l'inconscient une autre réalité apparaît, c'est en effet une réalité non littéraire. C'est ce à quoi l'écrivain et le critique non analyste consentent difficilement.[19]

La psychanalyse, lorsqu'elle s'applique à la littérature, est effectivement en quête soit de concepts nouveaux, soit d'illustrations à des arguments qu'une pratique n'a pas encore pu ou su démontrer avec suffisamment de force (puisque souvent chez Freud, la spéculation métapsychologique double ou devance une théorisation basée sur son expérience pratique d'analyste). La littérature est alors un réservoir psychanalytique de concepts non encore explicités et d'exemples servant à étayer certaines théories. Historiquement, c'est entre ces deux champs la nature la plus ancienne de leur relation. De ses références récurrentes et passagères à Shakespeare et Goethe, à ses travaux plus amples sur Jensen ou Dostoïevski en passant par Hoffmann, par exemple, Freud se tourne vers la littérature en tant qu'elle préfigure et illustre sa théorie en élaboration. En tant que psychanalyste (et fondateur de sa discipline), il tire de la littérature des connaissances psychanalytiques. C'est, comme on vient de le voir, ce que continue d'affirmer André Green des décennies après. Effectivement, l'élaboration via le littéraire d'une réalité qui ne l'est pas constitue une sorte de difficulté, qui fonde très certainement le scepticisme (et la résistance) de certains et certaines à l'égard d'une telle lecture. Du reste, André Green rend très bien compte de ce scepticisme :

> Ce que l'écrivain a produit est un objet de fascination captatrice qui éblouit et aveugle à la fois, lorsque l'efficacité du texte joue à plein. Ce que le critique a étalé à nos yeux par son interprétation rompt le charme même quand celle-ci révèle les richesses cachées du texte. Elle délie le lecteur des sortilèges du texte. Si partielle que soit l'interprétation psychanalytique, elle est reçue avec un certain regret, parce qu'elle engendre un sentiment de désillusion, de lèse-majesté.

Notre éblouissement et notre aveuglement, à voir respectivement dans la sensation du texte à nous délivrer généreusement quelque chose ou, au contraire, à nous résister, ne sont-ils pas les éléments qui constituent principalement notre motivation, ce qui fonde et nourrit notre

[19] André Green, « La déliaison », *Littérature*, n°3, octobre 1971, pp.33-52 ; l'ensemble des références à André Green dans ces pages proviennent de cet article.

désir de recherche ? Ne s'agit-il pas pour nous en effet de combattre ici l'obscurité d'un texte qui ailleurs nous éblouit ? Et n'est-ce pas parce que nous sommes éblouis que le texte, à d'autres endroits, nous paraît si sombre ? Mais voir, lire quelqu'un combattre la part d'ombre, l'obscurité d'un texte, soigner son aveuglement et le nôtre, c'est effectivement courir le risque d'une désillusion. André Green envisage ainsi ce sentiment :

> Tout savoir véridique s'accompagne d'une perte irrécupérable. Une blessure narcissique infligée à qui veut lever le voile de l'illusion. Ainsi l'analysant au terme de son analyse regrette parfois sa névrose, elle lui donnait l'impression de se sentir un être d'exception, même s'il fallait en payer le prix par l'angoisse et la souffrance.

André Green reprend ici cette idée de Freud selon laquelle le malade tient à sa maladie. Par conséquent, une analogie s'opère en creux : critique insatisfait, névrosé, même combat ? La critique tient-elle à son interprétation, à sa vision non psychanalytique ? Quoi qu'il en soit, il s'agit en effet, nous semble-t-il, d'une *« blessure narcissique »* belle et bien liée à une « désillusion ». Reste finalement à savoir si cette dernière porte sur l'interprétation elle-même ou sur le champ de savoir sollicité et d'où provient une telle interprétation. Derrière la frustration de certaines lectures psychanalytiques, n'est-ce pas au fond, vraiment, sincèrement, un scepticisme à l'égard de la psychanalyse elle-même ? En ce qu'elle peut parfois avoir les apparences d'un mauvais traité de banalisation ? Et ce scepticisme ne serait-il pas une forme de résistance qui s'alimenterait justement d'une connaissance plus ou moins valable de la théorie psychanalytique ? Peter Brooks, à qui l'on demande dans quelle mesure l'œuvre de Freud peut réellement servir de référence, admet :

> Il me semble d'abord qu'il faut accepter et reconnaître comme vraies certaines hypothèses freudiennes de bases. Si vous rejetez la notion d'inconscient, ou de procédé inconscient, alors effectivement, je pense que la psychanalyse ne va pas fonctionner pour vous.[20]

Ne prêche-t-on alors qu'à des convertis ? Freud lui-même, évoquant deux types de patients, le convaincu et dubitatif, semble moins radical dans sa pratique :

> La confiance bienheureuse du patient rend évidemment fort agréable le premier commerce avec lui ; on lui en est reconnaissant, mais *on le prépare à ce que son parti pris favorable vole en éclats à la première difficulté* qui surgira dans le traitement. Au sceptique on dit que l'analyse n'a nul besoin de confiance, qu'*il a le droit d'être aussi critique et aussi méfiant qu'il lui plaît* et qu'on ne veut absolument pas mettre son attitude au compte de son jugement, car il n'est évident pas en mesure de se forger sur ce point un jugement fiable ; sa méfiance, ajoute-t-on, est justement un symptôme au

[20] Peter Brooks, *Psychoanalysis and storytelling*, Blackwell Publisher, "The Bucknelle Lectures in Literary Theory", Oxford UK & Cambridge USA, 1994, p.107 (nous traduisons).

> même titre que ses autres symptômes et elle ne s'avérera pas gênante s'il veut bien se contenter de suivre consciencieusement ce que la règle du traitement exige de lui. [21]

La confiance du patient comme celle du lecteur, ou de l'auditeur n'est donc pas un élément nécessaire pour entamer une cure ou pour se laisser inviter à une lecture psychanalytique. La confiance se gagne, c'est-à-dire qu'il s'agit de se laisser convaincre, et faire soi-même le chemin, tandis que l'analyste, de son côté, aura soin de négocier avec les résistances de son partenaire/adversaire. Pour cela, il a un avantage considérable sur la critique : le transfert, sur lequel nous allons revenir. Par ailleurs, il n'est pas possible à celui qui lit ou écoute de se soumettre à la règle du patient. Impossible, en apparence, de tout dire.

La faute ne saurait donc être jetée entièrement sur un lecteur peu enclin à la psychanalyse ou à la critique psychanalytique. Emerge alors la question d'une « mauvaise » interprétation : il s'agit d'une préoccupation majeure qui, dans le cadre d'une approche psychanalytique, est particulièrement pertinente et justifiée, puisqu'elle ne fait que reprendre les interrogations qui parcourent la littérature psychanalytique à ce sujet.

L'idée d'interprétation en psychanalyse est centrale, et même inauguratrice : le premier ouvrage important de Freud, celui qui peut-être fonde sa théorie, porte sur l'*interprétation* des rêves. Il s'agit là d'un procédé très proche de l'interprétation textuelle, puisque le rêve ne se rapporte que sous la forme d'un discours. Jean Bellemin-Noël le formule ainsi :

> Le rêve dont traite l'analyse n'est rien d'autre que le récit que produit le rêveur à l'état de veille, à l'instant même où il reprend conscience. […] Le rêve, c'est ce que nous racontons et que nous pouvons raconter à d'autres, autrement dit quelque chose de verbalisé, ce que la linguistique appellerait un « énoncé narratif ».[22]

Analyser un rêve, c'est par conséquent analyser du discours. Les figures d'élaborations secondaires sont donc bien *comme* des tropes littéraires et rhétoriques : figuration (métaphore), condensation (synecdoque), et déplacement (litote). L'analyse du rêve revient en quelque sorte, dans un premier temps, à démonter, à déconstruire d'abord ces phénomènes afin de les exposer sur les axes paradigmatique et syntagmatique. Concernant le travail interprétatif durant la cure, Freud différencie le terme même d'interprétation de celui de « construction » :

[21] Sigmund Freud, « Sur l'engagement du traitement », in *La technique psychanalytique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013, p.96 (nous soulignons).

[22] Jean Bellemin-Noël, *Littérature et psychanalyse*, *op. cit.*, pp.25-26.

« Interprétation » se rapporte à la façon dont on s'occupe d'un élément isolé du matériel, d'une idée incidente, d'une opération manquée, etc. Mais il y a construction quand on expose à l'analysé un fragment de sa préhistoire oubliée […].[23]

Avant d'expliquer cette distinction, Freud, dans cet article, s'était, comme souvent il le fait, laissé porter par la métaphore filée, en l'occurrence celle l'archéologie :

> [Le] travail de construction [de l'analyste] ou, si l'on préfère, de reconstruction montre une large concordance avec celui de l'archéologue qui exhume une demeure détruite et ensevelie, ou un monument du passé. Au fond, il lui est identique, à cette seule différence que l'analyste travaille dans de meilleures conditions, disposant de plus de matériel adjuvant, parce que ses efforts portent sur quelque chose qui est encore vivant et non sur un objet détruit, et peut-être encore pour une autre raison. Or, si l'archéologue, d'après des restes de murs demeurés debout, remonte les parois de l'édifice, d'après des cavités dans le sol détermine le nombre et la place des colonnes et, d'après des restes trouvés dans les décombres, reconstitue les décorations et les peintures qui ont jadis orné les murs, c'est exactement ainsi que procède l'analyste en tirant ses conclusions de bribes de souvenirs, d'associations et de manifestations actives de l'analysé.[24]

Cette comparaison rappelle fortement celle de Rome utilisée dans *Malaise dans la civilisation*[25], sur laquelle nous reviendrons lorsqu'il s'agira d'étudier la notion de mémoire d'après les textes freudiens. Mais la comparaison avec Rome tend à expliquer la nature anhistorique de l'inconscient et de la psyché humaine, alors qu'ici, l'archéologie permet d'élaborer une sorte de précis méthodologique qui nous intéresse au premier chef. L'interprétation est donc en réalité reconstruction, à partir de matériaux mis au jour, mais pas seulement :

> Nous avons dit que l'analyste travaille dans des conditions plus favorables que l'archéologue parce qu'il a aussi à sa disposition un matériel auquel les fouilles n'offrent rien qui corresponde, par exemple les répétitions de réactions issues des tout premiers temps et tout ce qui, lors de telles répétitions, est mis au jour par le transfert.[26]

L'archéologue travaille sur des vestiges, des ruines. Or l'inconscient, vivant, n'est pas soumis, selon Freud, à la règle de la temporalité linéaire : si tout y est stocké, chaque élément peut potentiellement, à la faveur d'une expérience, faire retour, identique, ou sous une autre forme. C'est bien l'enjeu de la métaphore inaugurée par la thèse selon laquelle *« dans la vie*

[23] Sigmund Freud, « Constructions dans l'analyse », in *L'analyse finie et l'analyse infinie* suivi de *Constructions dans l'analyse*, PUF, Quadrige, Paris, 2012, pp.52-53.

[24] *ibid.*, pp.50-51.

[25] Voir Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, Editions Points, Paris, 2010, pp.51-54.

[26] Sigmund Freud, « Constructions dans l'analyse », in *L'analyse finie et l'analyse infinie* suivi de *Constructions dans l'analyse*, PUF, Quadrige, Paris, 2012, p.51.

psychique, rien de ce qui s'est une fois constitué ne peut sombrer, […] tout demeure conservé en quelque manière ».

Quant au transfert, il relève, selon la formule de Peter Brooks relayant Paul Ricœur, du *« champ du* comme-si *»*[27], c'est-à-dire de l'espace *unheimlich* par excellence : familier, inquiétant, il permet entre autres au refoulé de refaire surface. C'est le transfert qui peut faire resurgir, et ainsi investir le présent de la cure depuis le passé, qu'il soit ou non traumatique. Ainsi, il n'y a pas de remémoration à proprement parler, mais une réactivation, non de la mémoire, mais du souvenir lui-même. Le transfert permet d'établir les circonstances propices à la répétition du passé dans le présent en négociant et s'escrimant constamment avec les résistances et le refoulement. Ce matériau n'a donc rien de comparable effectivement avec ce qu'utilise l'archéologue pour reconstruire l'édifice déblayé et en ruines. Reprenant Freud, Peter Brooks, affirme ainsi que *« le transfert réussit à faire revivre le passé et ses scénarios du désir avec une telle intensité que les reconstructions qu'il propose produisent l'effet de réel »*[28]. L'interprétation pendant la cure doit donc mener à de telles reconstructions : l'enjeu est moins de déchiffrer, de décoder, de traduire (termes qui sont souvent utiliser pour évoquer le travail analytique, notamment dans les écrits de Ricœur), que d'assembler des éléments réactivés et réactualisés pour dresser un tableau thérapeutique, énoncer un texte curatif.

Ces assemblages, ces constructions ne sont ni valides ni vraies en soi. Et c'est là donc ce qui nous intéresse en tant que critique au contact d'un texte, dont il s'agit de fournir une interprétation, une construction. Rappelons-nous la phrase de Jean Bellemin-Noël au sujet de l'interprétation (d'un texte littéraire) : *« Elle s'impose ou elle n'existe pas. »* Il faut entendre s'impose comme dans « s'imposer à » : l'interprétation s'impose à la critique qui, à son tour, comme l'analyste envers l'analysant, la propose. Elle s'impose, c'est-à-dire qu'elle est une construction, résultant de différentes interprétations d'éléments épars et qui, assemblées, mises bout à bout, proposent non plus seulement un texte curatif, mais une communication

[27] « Le transfert, me semble-t-il, est le champ du *comme-si*, où l'affect du passé s'investit dans un certain présent, celui créé par la dynamique du rapport analysant-analyste, et la névrose qui est sous traitement devient une névrose de transfert, une présente représentation du passé. », Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », *op. cit.* On rapprochera ces lignes des suivantes : « In other words, the transference is the realm of the "as-if", one in which the history of the past, its *dramatis personae* and emotional conflicts, becomes invested in a special kind of present, one that favors representation and symbolic replay of the past, and that should lend itself to its eventual revision through the listener's "interventions". », *in* Peter Brooks, *Psychoanalysis and storytelling*, Blackwell Publisher, "The Bucknelle Lectures in Literary Theory", Oxford UK & Cambridge USA, 1994, p.53 (« En d'autres termes, le transfert est le royaume du "comme-si", dans lequel l'histoire du passé – son *dramatis personae* et ses conflits émotionnels – se trouve investi dans une sorte de présent qui favorise la représentation et la relecture symbolique du passé, et qui devrait se prêter à sa révision éventuelle à travers les "interventions" de l'auditeur. »).

[28] Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », *op.cit*.

convaincante. Elle s'impose, c'est-à-dire qu'elle n'est valide que par le consentement de l'analysant : il appartient à ce dernier de, tôt ou tard, réfuter ou confirmer la construction communiquée. Mais cela non pas de manière intellectuelle ou logique : là encore, l'interprétation « s'impose ». Toujours dans « Constructions de l'analyse », Freud écrit :

> L'analyste mène à bien un fragment de construction et le communique à l'analysé pour que cela agisse sur lui ; à l'aide du nouveau matériel qui afflue, il construit un autre fragment, qu'il utilise de la même façon, et ainsi de suite jusqu'à la fin.[29]

Il s'agit bien de construire, à deux, ensemble. Et ça ressemble fort au jeu de Lego : chaque brique en soi n'a pas grand sens et ne laisse surtout rien deviner. Mais assemblées à d'autres, ces briques *figurent* une maison, un château fort, un bateau pirate… Mais comment cela agit-il ? Et cela agit-il seulement ? Cela revient en vérité à s'interroger sur la *reconnaissance* de la construction par le patient, qui, encore une fois, peut confirmer autant que nier, ce qui revient à dire que la vérité *lui* appartient, davantage qu'à l'analyste. Comment savoir ?

Freud commence par nous rassurer en nous assurant qu'*« il ne se produira aucun dommage si nous nous sommes trompés une fois et avons rapporté au patient une construction inexacte »*, et que *« [s]i la construction est fausse, rien n'est changé chez le patient »*. Le manque de réaction chez le patient est d'ailleurs la seule marque que la construction est ratée (ou a raté). Freud interroge ensuite la validité du « oui » et du « non » du patient, les deux étant plurivoques. À propos du « non », il explique :

> Dans de rares cas il s'avère être l'expression d'une récusation justifiée ; bien plus souvent, il est la manifestation d'une résistance qui est provoquée par le contenu de la construction communiquée, mais qui peut tout aussi bien provenir d'un autre facteur de la situation complexe de l'analyse. Le non du patient ne prouve donc rien quant à l'exactitude de la construction, mais il se concilie très bien avec cette possibilité. Puisque toute construction de ce genre est incomplète, n'appréhendant qu'une parcelle des événements oubliés, nous sommes libres de supposer que l'analysé ne nie pas à proprement parler ce qui lui a été communiqué, mais qu'il maintient sa contradiction en fonction de la partie qui n'a pas encore été mise à découvert.[30]

On aurait donc tort de penser, comme cela est souvent le cas lorsque la psychanalyse est caricaturée, qu'un « non » a la valeur d'un « oui » : il s'agit plutôt d'un ajournement que viendra conclure un manque de réaction, de rebond déjà évoqué *(« tout se passe comme si la construction n'avait jamais été faite »)*, ou un « oui ». Mais ce « oui », note Freud, *« peut être aussi dépourvu de signification ou même être "hypocrite" »*[31], c'est-à-dire motivé chez le

[29] Sigmund Freud, « Constructions dans l'analyse », *op. cit.*, pp.52-53.
[30] *loc. cit.*
[31] *loc. cit.*

patient par *« sa résistance trouvant son compte à ce qu'un tel assentiment continue à cacher la vérité qui n'a pas été mise à découvert ».*[32] Alors si le « oui » censé valider la construction peut ne pas être lui-même valide, comment s'assurer que la confirmation du patient est réelle et que, par conséquent, la construction est juste ? Freud affirme que l'affirmation du patient *« n'a de valeur que s'il est suivi de confirmations indirectes, si, immédiatement après son "oui", le patient produit de nouveaux souvenirs qui complètent et élargissent la construction ».* Et d'ajouter plus loin :

> On est en présence d'une confirmation aussi précieuse, mais exprimée cette fois d'une façon positive, lorsque l'analysé répond par une association qui contient quelque chose de ressemblant ou d'analogue au contenu de la construction.[33]

C'est donc en ce sens que « s'impose » l'interprétation : elle produit chez le patient ce qu'André Green nomme la *« relance »*, ou encore *« la séquence associative »*, seule garante de la véracité et de la pertinence d'une construction.

Dans le cadre de l'interprétation du texte littéraire, du *« déchiffrement sous l'égide de la psychanalyse »* selon la formule de Jean Bellemin-Noël, comment se trouve validée l'interprétation émise ? Y a-t-il un équivalent à ce phénomène associatif accusant la pertinence d'une lecture ? Autrement dit, qu'est-ce qu'une bonne interprétation (psychanalytique) d'un texte littéraire, et quels en sont les effets ?

Il convient de reprendre en quelque sorte à notre compte ce concept de construction, de le traduire dans le champ de la critique littéraire. Plus étendue peut-être que celui d'interprétation, il induit en outre l'idée d'un assemblage particulièrement « typique » de la psychanalyse : l'« association libre », règle fondamentale pour le patient, en est un autre exemple. C'est d'ailleurs cette association qui marque la véracité de la construction. Par conséquent, la critique comme le patient et l'analyste, doit assembler, associer, *construire* du sens. Le texte n'a ainsi plus la responsabilité de sa signifiance, ce qui le libère d'un préjugé très autoritaire : il appartient par conséquent au lecteur de prendre la responsabilité du vouloir-dire d'un texte agissant donc, dans l'exercice de sa critique, comme un porte-voix. Rien finalement qui soit spécifique à la critique psychanalytique jusque-là. Mais, inscrite dans une dynamique sur laquelle Peter Brooks met l'accent pour dire qu'elle ressemble à celle du transfert, la relation du texte et de son lecteur se définit par une mobilité constante des deux pôles, des deux éléments, l'un lisant l'autre à tour de rôle, l'un réfléchissant l'autre incessamment.

[32] *loc. cit*
[33] *loc. cit.*

Sur la base de cette relation sur laquelle nous reviendrons, une interprétation doit être validée de la même manière qu'une construction pendant la cure. Une construction interprétative d'un texte littéraire doit permettre chez le lecteur une *relance*, elle doit éveiller de la curiosité, c'est-à-dire du désir, et ne saurait donc rester *lettre morte*. Comme le patient continue, perpétue en quelque sorte l'interprétation communiquée par l'analyste, le lecteur d'une analyse littéraire doit, afin de valider cette interprétation, rebondir dessus, la faire sienne et la dépasser, faisant ainsi de toute interprétation une analyse *infinie*. La conviction n'est donc en soi pas une fin (ce qui expliquerait aussi la déception dont on a déjà parlé) : plus importante est, nous semble-t-il, la capacité d'une lecture à effectivement susciter du désir chez l'autre, désir du texte, désir d'entrer à son tour dans une démarche associative, interprétative, *constructive*. André Green affirme à ce propos que *« la relance suscitée par l'interprétation témoigne de sa fécondité ou de sa stérilité »*. Ainsi, Jean Bellemin-Noël a raison, nous semble-t-il, de postuler d'emblée chez les personnes à qui l'on s'adresse un désir de désir : « Celui auquel je m'adresse attend que je l'entraîne dans mon aventure ; que je suppose en lui un vrai désir, qui soit en lui un désir de mon désir […]. » En somme, presque vulgairement, *faire* puis *donner* envie. Nous voilà donc en pleine érotique de la critique. Le plaisir que provoque une interprétation témoigne bien de cela, et constitue moins une fin, un objectif à atteindre pour la critique, qu'un *effet* de sa lecture.

Si la relance témoigne d'une certaine jouissance de l'interprétation ainsi validée, quel est l'équivalent d'une construction qui échoue ? Qu'est-ce qu'une interprétation qui, comme on l'évoquait auparavant, déçoit, suscite un scepticisme qui s'en trouve renforcé ? C'est celle qui, par opposition à ce que nous venons de voir, échoue à *toucher au désir*. Jean Bellemin-Noël déclare, dans le même sens :

> L'entreprise de lire un texte avec les yeux et les oreilles d'un analyste ne peut avoir que deux résultats insatisfaisants : une interprétation reconnue impossible, ou une intervention sans plaisir. Car cela veut dire que dans les deux cas le désir est perdu, ou qu'il reste perdu.[34]

Une *« intervention sans plaisir »*, qui induit que *« le désir est perdu »* : nous sommes définitivement entrés dans une herméneutique érotique, et qui sans doute marque la spécificité d'une approche psychanalytique à condition que l'on accepte évidemment d'entendre la sexualité dans le sens élargi voulu par Freud. L'*« œuvre de l'Eros »* que de *« regrouper ce qui existe en unités toujours plus grandes »*[35]. Une critique psychanalytique est donc soumise au

[34] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p.76.

[35] « Les deux principes fondamentaux d'Empédocle sont par le nom comme par la fonction la même chose que nos deux pulsions originaires, Eros et destruction, s'efforçant l'une de regrouper ce qui existe en unités toujours

service d'Eros : elle regroupe et doit avoir pour effet de susciter ce même désir chez qui la reçoit. On verra ainsi dans le premier chapitre comment certaines lectures d'ouvrages critiques dédiés à Drieu ont suscité une telle relance, tandis que d'autres ont eu l'effet contraire, provoquant une sorte de « relance négative ». Associés les uns aux autres, ces textes ont néanmoins eu pour effet d'étoffer une réflexion qui n'était auparavant qu'embryonnaire.

À l'image de ce que la critique a opéré au siècle précédent, il convient enfin de distinguer l'homme et l'œuvre, en l'occurrence la critique et sa communication : *« la véritable différence ne passe pas entre les mauvais et les bons déchiffreurs – nous dit Jean Bellemin-Noël, elle passe entre ceux qui* utilisent le texte *dans l'intérêt de la théorie et ceux qui* utilisent la théorie *dans l'intérêt du texte »*.[36] C'est là un point particulièrement problématique de cette discipline, ou, devrait-on dire, de cette pluridisciplinarité-là. Le danger, on l'a vu, quand il s'agissait d'élucider qui pouvait être en mesure de lire « psychanalytiquement », était bien de chercher dans la littérature un étayage à la théorie psychanalytique, maintenant ainsi le modèle freudien des premiers temps devenu très contestable (malgré la persistance de certains essais, dont les textes de Drieu la Rochelle notamment ont fait les frais). De fait, l'on a vu des analyses de texte élaborées, sophistiquées, recourant à tel ou tel ponte de la psychanalyse (souvent le même), ayant soin de manipuler certains de leurs concepts, étrangement toujours les mêmes. Ainsi, la psychanalyse importée et développée dans le champ de la critique littéraire est devenue une espèce orpheline, pour ne pas dire bâtarde puisque coupée de tout lien avec sa praxis originelle. Dans le lien qui unit théorie et pratique psychanalytiques, l'histoire de la discipline tend à montrer que la théorie n'est finalement que *théorisation*. C'est d'ailleurs le but affiché de certains ouvrages et articles de Freud qui tenaient à *communiquer* certaines avancées théoriques afin que les jeunes médecins désireux de se lancer dans l'aventure s'épargnent un temps précieux (et puissent ainsi à leur tour faire avancer « la cause »). Par conséquent, il semble important qu'une critique littéraire qui se réclame « psychanalytique » ou de la psychanalyse se situe avant tout par rapport à une pratique, c'est-à-dire, fondamentalement, à une « méthode d'investigation », d'interprétation, d'écoute. Il s'agirait donc moins d'utiliser « la théorie dans l'intérêt du texte » (approche littéraire) ni de faire valoir « le texte dans l'intérêt de la théorie » (approche psychanalytique), que de traduire une méthode, une pratique, dans la discipline littéraire. Cette translation, avec ce que ce terme comprend de dynamique et ce qu'il induit de réajustement, ne peut être que conceptuel, sous

plus grandes, l'autre de dissoudre ces unions et de détruire les formations qui en sont nées » in Sigmund Freud, « L'analyse finie et l'analyse infinie », *op.cit.*, p.33.

[36] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p.185.

peine de tomber dans des lectures qui soient autant d'exemplification ou d'étayages de théories et concepts psychanalytiques. C'est là un enjeu fondamental, puisqu'il s'agira pour nous d'entreprendre précisément une telle translation, qui consiste en quelque sorte à négocier avec la psychanalyse sur le terrain de la littérature et de la critique littéraire.

Pour conclure donc sur cette question de la validité de l'interprétation dans l'approche psychanalytique du texte littéraire, invoquons à nouveau André Green :

> Toute interprétation est marquée par le risque pris par celui qui l'énonce, qui peut faire d'elle une parole vide ou une parole pleine. Mais il ne dépend pas du seul analyste, de ses dons, de sa sagacité, qu'elle soit toujours efficace. Il faut compter avec l'analysant. Seule importera la poursuite du procès analytique dont le meilleur témoin est la séquence associative qui suit la construction interprétative proposée.[37]

C'est donc encore l'autre, la figure de l'autre – évoquée auparavant en tant que seule capable de sortir le critique psychanalytique du soliloque – qui revient ici comme « recours », nous permettant de nuancer l'affirmation de Jean Bellemin-Noël selon laquelle l'interprétation fonctionne *« sans preuve et sans recours »*.

Enfin, nous aimerions ici faire intervenir la voix de Jean-Bertrand Pontalis, dont les propos sur sa discipline sont toujours emprunts d'humilité et de relativisme :

> L'analyste ne détient pas la vérité de son patient. Une interprétation proposée comme vraie aujourd'hui apparaîtra comme « fausse » demain. A notre façon, nous construisons un roman. La vérité, pour nous, n'est pas une chose, mais un travail, un mouvement. Ça *veut* dire, ça ne dit pas.[38]

Et de poursuivre :

> Et cette exigence de vérité, je la vois à l'œuvre avec les mêmes détours, mais aussi avec la même force contraignante dans la littérature. […] [Celle-ci] dit en cachant, elle cache en disant.[39]

La construction soumise à l'analysant et validée par lui sous la forme d'une *« séquence associative »*, n'est jamais pérenne, jamais acquise pour « toujours ». Comme toute *construction*, une interprétation est amenée, un jour, à être reconsidérée, détruite, parce que devenue inopérante, comme ce sera parfois le cas au cours de nos élaborations. Dans le même esprit, André Green déclare que « l'interprétation psychanalytique n'est pas exhaustive, elle est spécifique. Que d'autres découpages puissent mener à d'autres interprétations, cela est évident. »[40] Il conviendra ainsi de rester humble, en ne prétendant pas à une vérité

[37] André Green, « La déliaison », op. cit.

[38] Jean-Bertrand Pontalis, « "Ecrire, psychanalyser, écrire", échanges avec Michel De M'Uzan » [1977], in *Le laboratoire Central*, Editions de l'Olivier, coll. Penser/Rêver, Paris, 2012, pp.84-85.

[39] *Loc. cit.*

[40] André Green, « La déliaison », op. cit.

indéboulonnable, et en servant les intérêts qui sont ceux du texte et non de la méthode retenue pour aborder celui-ci.

Cet éclaircissement sur la validité de l'interprétation psychanalytique, et, partant, psychanalytico-littéraire, nous a amené à évoquer plus ouvertement la notion freudienne de transfert, à travers notamment, la relation entre le texte et l'herméneute. Nous avons vu également combien un certain érotisme (entendons ici une sorte de transactions de désir), marquait la relation entre la critique et son audience et/ou son lectorat. Exposant sa vision de la lecture, Pascal Herlem fait clairement ressortir cet érotisme :

> S'il s'agit d'une conception de la lecture comme rencontre sexuelle et mutuelle – du moins est-ce ainsi que j'en viens à considérer la lecture –, alors, à prendre le texte de haut dans le but d'en maîtriser le sens, le lecteur se tiendrait dans une caricature féminine, réputée passive, où le texte serait en surplomb et se dicterait lui-même. Or, il est intéressant de sortir de cette alternative pour considérer que la rencontre est sexuelle, qu'il y a de l'autre et que cet autre n'est pas forcément terrorisant. Si elle est mutuelle, la rencontre a lieu sur un même plan, ce qui n'exclut aucune des dispositions conflictuelles évoquées, mais les dispose sur une aire d'échange, selon une relation vivante où le mot de « rencontre » a tout son sens : d'elle peut naître autre chose, le lecteur – nous l'espérons – n'est pas tout à fait le même après son expérience de lecture, quelque chose dans le lecteur a été transformé par cette expérience littéraire, par cette relation littéraire.[41]

Un espace transférentiel

Cette vision de la lecture en tant qu'espace de troc et de permutation, transformant la personne qui s'y soumet, emprunte beaucoup à la notion et au phénomène de transfert durant la cure. De manière plus explicite, d'autres, à l'image de tous les critiques et/ou psychanalystes évoqués jusqu'ici, ont eu soin de mettre au jour les correspondances qu'il existe entre la relation du lecteur au texte, et de l'analysant à l'analyste. De manière grossière et stéréotypée, on définit souvent le transfert comme l'énamoration du patient pour son analyste. Il s'agit évidemment d'un phénomène plus complexe qui, d'abord négligé par Freud de son propre aveu, prend de plus en plus d'importance dans l'élaboration théorique qu'il mène et dans son expérience thérapeutique. Il ne convient pas ici d'en dresser un tableau exhaustif d'après les écrits freudiens, mais plutôt de voir effectivement comment cet échange dynamique peut éclairer la relation du texte et du critique, afin de déterminer, si possible, qui est qui, et qui fait quoi au sein de cette relation. Il s'agit évidemment de clarifier encore un peu plus notre démarche, notre

[41] Pascal Herlem, « A propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, 2013/3 n°202, pp.32-49. On pourra rapprocher cette idée de « transformation » par l'expérience de la lecture du troisième mouvement mimétique défini par Ricœur et que nous rencontrerons en introduction du second chapitre.

approche du texte littéraire d'après la pratique psychanalytique (et sa théorie en tant qu'elle est théorisation, compte-rendu d'une praxis).

Le transfert constitue le cœur dynamique de la relation thérapeutique entre l'analysant et l'analyste. Lieu du *« comme-si »* pour reprendre le terme de Peter Brooks, elle est effectivement le *théâtre* où s'animent les *représentations* de l'analysant comme sous la direction de l'analyste. Jean-Bertrand Pontalis a, sur le transfert, des propos qui résument très bien le phénomène :

> L'analyste vient représenter successivement tous les autres qui dans votre vie ont eu pouvoir sur vous et ont été supposés en savoir plus long que vous sur vous-même.[42]

Le patient projette inconsciemment sur son analyste les différentes figures d'autorité marquantes de son existence : parents, conjoint, professeur. Quant à l'analyste :

> Tout [son] art est de ne pas incarner ces personnages, ou, du moins, pas de façon stable, de laisser se déployer les transferts de façon à permettre au patient de se dégager en fin de parcours de l'assujettissement par lequel il lui a fallu passer.[43]

Pour Jean-Bertrand Pontalis, la notion d'« assujettissement » semble centrale : la prise de conscience de celle-ci constitue pour le patient l'objectif de l'analyse, et cette *« reconnaissance de notre dépendance profonde envers notre inconscient, notre histoire infantile »*[44] passe nécessairement par le transfert.

On serait donc tenté ici, peut-être un peu prématurément, de répondre favorablement à un syllogisme du type : « Le transfert vise l'affranchissement de l'analysant. Or la lecture est un transfert. Donc la lecture est un affranchissement. » Via ce syllogisme, séduisant, voire gratifiant, on s'aperçoit que le lecteur, et non plus le texte, se trouve désormais en position d'analysant, c'est-à-dire d'« étant-analysé ». La relation s'est pour ainsi dire renversée. En effet, Jean-Bertrand Pontalis affirme assez justement qu'*« [o]n caricature ainsi la situation analytique. Il y en a un qui est à analyser, et l'autre qui détient le savoir sur l'inconscient ».* D'après cette caricature, et de manière quasi spontanée, on aurait tendance à déduire que la relation critique constitue une sorte d'équivalent à la « situation analytique ». Selon cette transposition, on trouverait ainsi le texte en position d'analysant et le lecteur serait l'analyste – impression confirmée par des termes tels que « analyse de texte », « interprétation textuelle », « commentaire de texte ». La critique est la figure d'autorité, celle qui sait. Dans cette configuration donc, et si l'on continue de rebondir sur les termes de Jean-Bertrand Pontalis et

[42] Jean-Bertrand Pontalis, « "Détournement ?", entretien avec *Le Débat* (Marcel Gauchet) » [1994], *op. cit.*, pp.55-56.

[43] *loc. cit.*

[44] *loc. cit.*

de Pascal Herlem, c'est le texte qui se trouve cette fois assujetti, c'est-à-dire maîtrisé, dominé, aliéné par une figure d'autorité dans un rapport de force. Et rappelons-nous que *« l'analyste ne détient pas la vérité de son patient »* et que, dans la relation analytique, la vérité est construite selon un travail qui monopolise les deux constituants de la relation :

> [Q]uand l'analyste se refuse cette facilité [de confondre interprétation et décodage], quand il ne fait pas de l'interprétation une traduction simultanée, quand il ne se tient pas pour dépositaire d'un trousseau de clés qui ouvriraient toutes les portes – selon moi, les ferment –, que se passe-t-il ? L'analyste est alors amené non seulement à laisser venir et à entendre le contenu latent des dires et des silences de son patient, mais à être réceptif à ses propres contenus latents, à ce qu'induit en lui l'analysé.[45]

Ces propos de Jean-Bertrand Pontalis sont à rapprocher de ceux de Jean Bellemin-Noël pour qui une lecture psychanalytique revient à *« greffer l'activité de mon inconscient sur celle (inconsciente) du texte »*.

Ainsi, texte et critique doivent œuvrer de pair, dans une relation dynamique dont les parties sont mobiles et interchangeables, comme *à volonté*, afin que se constitue un espace d'échanges et de dialogues. C'est ce que revendique également Peter Brooks :

> De même que pour le lecteur et le texte, il n'y a pas de maîtrise évidente, ni aucune place privilégiée, pas plus qu'il n'existe de garantie que l'analyste et l'analysant n'échangent leur place, au moins provisoirement, et peut-être fréquemment.[46]

André Green, voyant le texte littéraire comme un *« fétiche à deux faces regardant à la fois l'écrivain et le lecteur »*, il est aussi bien question de renversement :

> Le lecteur dit à l'écrivain : « Montre-toi » au moment où celui-ci l'interpelle pour lui dire : « Regarde-moi ». Proposition qu'on peut sans doute inverser sans rien y changer de fondamental en faisant dire au lecteur « Montre-moi », au moment où il rencontre l'appel de l'écrivain « Regarde-toi », en utilisant toutes les ressources polysémiques de ce renversement.

À force de réflexions, les deux composantes de cette relation en miroir jouent donc moins à cache-cache qu'à « révèle-moi-révèle-toi », se mettant chacune *« autant en position d'analyste que d'analysé »* dit Jean-Bertrand Pontalis, lequel déclare par ailleurs :

> Lire, ce n'est pas analyser un texte, tout au contraire, c'est consentir à se laisser analyser par une parole autre, venue d'un autre espace, où la fiction est vérité.[47]

En conséquence :

---

[45] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p.78.

[46] Nous traduisons : « As with reader and text, there is no clear mastery, no position of privilege, no assurance, indeed, that the analyst and the analysand won't trade places, at least provisionally, and perhaps frequently. » (nous traduisons), *in* Peter Brooks, « Changes in the Margins: Construction, Transference, and Narrative », *Psychoanalysis and storytelling*, op.cit., p.58.

[47] Jean-Bertrand Pontalis, « "Le psychanalyste touché dans ce qu'il ignore", entretien avec Otto Hahn » [1970], *op. cit.*, pp.22-23.

> l'œuvre littéraire, loin de nous conduire à la prendre comme objet d'analyse, place le lecteur en position d'analysé. L'autre parole, c'est celle de l'œuvre, c'est elle qui met en question et en mouvement le lecteur, cette parole qui vient le saisir à la fois de très loin et de tout près.

De fait, l'analyse textuelle est moins l'étude du texte en lui-même que l'interprétation du reflet du lecteur (se) lisant. André Green affirme ainsi que

> [l']interprétation du texte devient l'interprétation que l'analyste doit fournir sur le texte, mais en fin de compte c'est l'interprétation qu'il doit se donner à lui-même des effets du texte sur son propre inconscient.

Le modèle du transfert permet donc de dépasser une dichotomie simpliste, qu'elle soit monolithique (rapport de domination du lecteur) ou dynamique (dans laquelle les équivalences analyste/critique et analysant/texte peuvent permuter). Il n'est pas simplement question de mettre le lecteur sur le divan et le texte sur le fauteuil pour paraphraser ici Jean Bellemin-Noël, mais bien de faire valoir la lecture en tant que lieu mouvant, espace d'échanges avec toute la polysémie que ce terme induit.

De plus, nous souscrivons aux propos de Peter Brooks, lorsqu'il affirme :

> Le modèle transférentiel ne nous permet donc de viser, comme objet de l'analyse, ni l'auteur ni le lecteur, mais le lieu et l'activité de leur rencontre, à savoir la lecture, y compris bien entendu toutes les opérations interprétatives et transférentielles qui en font partie. La signification de ce modèle n'est ni "dans le texte" ni la création d'un lecteur […] mais dans la collaboration et la lutte dialogique des deux instances, dans l'activation de possibilités textuelles dans le procès de la lecture. Une telle conception déstabilise en fin de compte l'autorité du lecteur-critique par rapport au texte parce que lui-même pris dans la dynamique du transfert, va devenir l'analysant en même temps qu'il est l'analyste.[48]

Le transfert en tant que modèle de la structure de la lecture *« complique,* toujours selon Peter Brooks*, toute conception de l'interprétation en tant que travail extérieur au texte, en tant qu'elle n'est pas impliquée dans la production même du texte. »* Effectivement, la lecture participe à la création du texte qui n'existe qu'en tant que rencontre entre une parole écrite et une subjectivité s'appliquant à parcourir et à lier cette parole à la sienne. Hors de toute lecture, point de texte. Une critique d'obédience psychanalytique aura par conséquent soin d'être attentive autant au texte lui-même qu'aux impressions du texte sur sa personne, et pour cela devra lire et s'observer lire, et rendre compte des effets produit par la lecture. Dans une telle perspective, l'intertextualité, à la fois comme ressource et phénomène de lecture, se révèle d'une importance considérable : elle témoigne précisément de l'effet du texte sur le lecteur qui, en retour, projette sur le texte sa culture et ses réminiscences livresques. La notion de lecteur uchronique développée par Tiphaine Samoyault, nous y reviendrons, nous paraît répondre

[48] Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », *op.cit.*

parfaitement à cette idée d'un texte comme espace d'échanges mettant au jour la dynamique associative de la lecture : le lecteur s'y découvre « réceptif à ses propres contenus latents », objet de sa propre lecture par « répercussion ». En outre, la conception ricœurienne de la lecture, notamment en tant que « médiation de la compréhension de soi », s'associe très bien à cette idée d'une lecture transférentielle et intertextuelle. Tout cela est au centre du présent travail : le premier chapitre permettra ainsi de voir comment certains critiques de Drieu se laissent voir au sein de leur lecture, parfois en s'exposant assez ouvertement, et, lorsqu'il s'agira d'analyser en détail les deux œuvres retenues, nous verrons combien nos raisonnements sont redevables d'une logique associative illustrant la situation dialogique de la lecture.

(Dé)lire

Se dessine ainsi non pas une théorie de la lecture, mais une sorte de retour sur expérience répondant à la question « qu'est-ce que lire ? ». Au-delà des quelques éléments avancés à l'instant, qui anticipent sur les développements à venir, il convient ici de voir, plus spécifiquement, ce que lire « psychanalytiquement » signifie. Pour André Green, il s'agit de « délier » et « délirer » le texte en tant qu'il est un produit de processus secondaires, en vertu desquels le texte tient pour lui davantage du fantasme que du rêve :

> De tous les caractères de la secondarité, c'est encore la liaison qui est peut-être le plus marqué : une énergie libre (non liée) tendant vers la décharge, utilisant les compromis de la condensation et du déplacement, faisant coexister les contraires et indifférente à la temporalisation, se transformant en énergie liée dont la décharge est différée, contenue et limitée, obéissant aux lois de la logique et de la succession temporelle.

Écrire, c'est ainsi « parvenir à une oblitération de l'inconscient [que l'écrivain] s'efforce de recouvrir » et que le lecteur doit *découvrir* au moyen de son inconscient :

> L'analyste, à partir des traces qui demeurent offertes à son regard-écoute, ne lit pas le texte, il le délie. Il brise la secondarité pour retrouver, en deçà des processus de liaison, la déliaison que la liaison a recouverte. L'interprétation psychanalytique sort le texte de son sillon (délirer = mettre hors du sillon). L'analyste délie le texte et le "délire".

Par conséquent, toute lecture engendre une « blessure narcissique », déjà évoquée. Mais André Green se place naturellement du point de vue (et du fauteuil) du psychanalyste : à savoir que son interprétation du texte est un exercice d'analyse psychanalytique pure, et non pas *également* littéraire. Ce qui l'intéresse, c'est *dé*faire *dé*construire, *dé*lier, pour montrer une sorte d'au-delà du texte qui appartiendrait à l'écrivain, à qui ne manqueraient pas de renvoyer les connaissances et découvertes ainsi mises au jour. Ce faisant, on rechute : on tombe à nouveau dans l'écueil de l'approche biographique, et l'on réduit à rien ce que le modèle du transfert avait découvert en portant l'accent de la recherche sur un espace de construction de sens et

d'échanges égalitaire pour les deux parties, texte et lecteur. Et l'on produit effectivement une interprétation qui a tout d'un exorcisme, de la rupture d'un *charme*.

Alors changeons l'approche, et demandons-nous plus exactement *comment* : comment lit-on de manière à respecter cette aire paritaire de la lecture et tout en se préservant de vouloir approcher la figure de l'auteur ? Comment lire de manière à produire des constructions éclairantes sur le texte en maintenant le charme du texte, voire, pourquoi pas, de manière à le renouveler ? Et si lire s'apparente au transfert dans la cure, comment concrètement translate-t-on cette situation d'écoute et d'échange dans l'espace de la lecture ?

Une « méthode d'investigation »

Pour répondre, opérons dans un premier temps un retour à Freud et à sa méthode, et voyons ensuite ce que nous transposons, sous réserve de modifications puisqu'il s'agit de nous sortir du fauteuil et du divan, ou plutôt de les introduire dans un espace qui ne saurait être en tous points identique à celui de la cure analytique.

C'est dans un court texte de 1912, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique », que Freud lui-même décrit avec le plus de précision l'activité de l'analyste, dont la notion de non-discrimination est sans doute le maître mot. Il est en réalité difficile, dans la situation d'une cure analytique où la relation entre le malade et l'analyste est prépondérante, d'aborder indépendamment les unes des autres les différentes règles qui régissent l'attitude des deux parties. Aussi Freud a-t-il soin de mettre régulièrement en regard les deux protagonistes. Le malade n'est soumis qu'à une seule prescription, la « règle psychanalytique fondamentale », et qui consiste à « raconter sans critique ni sélection tout ce qui lui vient à l'idée ». Freud ajoute (nous soulignons) :

> Il n'est pas juste d'assigner des tâches à l'analysé : concentrer son souvenir, réfléchir sur une certaine époque de sa vie, etc. Il lui faut bien plutôt apprendre avant tout – ce qui n'est facile à accepter par personne – qu'*aucune des énigmes de la névrose n'est résolue par une activité d'esprit de l'ordre de la réflexion, par un effort de la volonté et de l'attention*, mais qu'elle l'est seulement par l'observance patiente de la règle psychanalytique qui ordonne de mettre hors jeu la critique portant sur l'inconscient et ses rejetons. On devrait insister de façon tout particulièrement inexorable sur l'observance de cette règle […].[49]

Il est donc suffisamment difficile de se soumettre à cette règle, qu'il convient de ne pas formuler d'autres impératifs, d'autres consignes au patient. Mais qu'est-ce que cette règle, qui consiste à n'opérer aucune discrimination dans son discours, induit du côté de l'analyste ?

[49] Sigmund Freud, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique », in *La technique psychanalytique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013 [1912], p.80.

> De même que l'analysé doit communiquer tout ce qu'il attrape au vol dans son auto-observation, en réfrénant toutes les objections logiques et affectives qui veulent l'inciter à faire une sélection, de même le médecin doit se mettre dans la situation d'exploiter aux fins de l'interprétation, de la reconnaissance de l'inconscient caché, tout ce qui lui est communiqué, *sans remplacer par une censure personnelle la sélection à laquelle renonce le malade* ; pour le résumer en une formule : il doit tourner vers l'inconscient émetteur du malade son propre inconscient en tant qu'organe récepteur […]. [50] *[nous soulignons]*

Les règles de l'analyste sont donc autant de stratégies qui doivent empêcher l'analysant d'opérer une sélection. Ainsi, à l'injonction de l'analyste envers le patient de dire tout ce qui lui passe par la tête répond une écoute non-sélective : c'est une « technique » qui « récuse tous les moyens auxiliaires, […] même la prise de notes, et consiste simplement à ne vouloir porter son intention sur rien de particulier et à accorder à tout ce qu'il nous est donné d'entendre la même "attention en égal suspens" »[51]. Cette attention flottante constitue une réponse à la question « que convient-il d'écouter particulièrement », laquelle est effectivement le pendant de l'angoisse de l'analysant lorsqu'il se demande « qu'est-ce que je vais bien pouvoir lui raconter » – question qui n'est certainement, la plupart du temps, que l'expression d'une angoisse ou d'une résistance. On en revient à une remarque formulée auparavant, lorsque nous évoquions l'idée, alors déjà très vite écartée, qu'il y aurait des énoncés plus psychanalytiques, ou davantage portés à une interprétation psychanalytique que d'autres. Ce préjugé établit une hiérarchie, opère un choix et met à l'écart ce qui ne serait *a priori* pas digne d'être énoncé, donc entendu, et peut-être écouté avec attention, voire éventuellement interprété.

> La règle pour le médecin peut se formuler ainsi : tenir tous les effets ressortissant à la conscience à distance de sa capacité d'intention et s'abandonner pleinement à sa "mémoire inconsciente", ou pour l'exprimer de façon purement technique : écouter sans se soucier de savoir si l'on porte ou non attention à quelque chose.[52]

La libre association devient ainsi une règle commune, partagée entre l'analysant et l'analyste œuvrant ainsi en véritable collaboration. Chacun tricote, chacun associe, chacun soumet à l'autre sa construction que l'autre valide ou invalide selon le procédé de relance vu précédemment. La seule avance de l'analyste sur l'analysant réside dans le simple fait qu'il aura lui-même effectué auparavant un travail semblable, qu'il se sera soumis avant à la « règle psychanalytique fondamentale ». Freud déjà le préconisait (et avait eu soin de prendre en charge l'analyse de certains de ses disciples, comme Jones, Ferenczi, Bonaparte) :

> si le médecin doit être en mesure de se servir ainsi de son inconscient comme instrument dans l'analyse, il faut qu'il remplisse lui-même dans une large mesure une condition

[50] *ibid.*, p.75.
[51] *ibid.*., p.71.
[52] *ibid.*., p.72.

> psychologique. Il n'a le droit de tolérer en lui-même aucune des résistances qui tiennent à l'écart de sa conscience ce qui a été reconnu par son inconscient, sinon il introduirait dans l'analyse un nouveau mode de sélection et de déformation qui serait bien plus nuisible que celui qui se produit lorsqu'il tend son attention consciente. Il ne suffit pas pour cela qu'il soit lui-même un homme approchant de la normale, on est bien plutôt en droit de poser l'exigence qu'il se soit lui-même soumis à une purification psychanalytique et qu'il ait pris connaissance de ceux de ses complexes personnels qui seraient de nature à le perturber dans sa manière d'appréhender ce qui est offert par l'analysé.[53]

Quelques années plus tôt, après avoir remarqué l'existence chez l'analyste de mécanismes de défense comparables à ceux du patient et après avoir noté que l'analyste (ou du moins son inconscient) ne pouvait rester complètement hermétique au transfert[54], Freud avait déjà mentionné cette nécessité pour le médecin et pour le bon déroulement de la cure, d'effectuer sur soi le même travail de mise au jour et de « surmontement » des résistances et de mécanismes inconscients qui justement, pourraient en quelque sorte brouiller son « récepteur ». Car c'est vraisemblablement là le plus important pour l'analyste : entretenir une écoute qui soit non pas « neutre », mais égale, une écoute qui finalement ne se soucie pas d'elle-même (« écouter sans se soucier de savoir si l'on porte ou non attention à quelque chose »), ni peut-être même de la parole sur laquelle elle se porte car elle pécherait alors par une « sélection nuisible ». Les meilleurs cas, dit Freud, sont ceux *« où l'on procède comme sans intention, où l'on se laisse surprendre par chaque tournant et qu'on affronte constamment sans prévention et sans présupposition. »*[55] Freud dresse ensuite en quelque sorte le tableau de l'analyste idéal, de l'attitude adéquate à adopter en séance et tout au long de la cure :

> le juste comportement consistera à passer avec élan, suivant les besoins, d'une attitude psychique à l'autre, à ne pas spéculer ni ruminer aussi longtemps qu'il analyse et à ne soumettre qu'ensuite le matériel obtenu au travail de pensée synthétique, une fois l'analyse achevée.[56]

Puis, recourant de nouveau à la comparaison et à la métaphore filée, il rapproche l'analyste du *« chirurgien qui met de côté tous ses affects et même sa compassion humaine, et qui fixe un seul but aux forces de son esprit : effectuer l'opération en se conformant le plus possible aux règles de l'art. »* Freud va jusqu'à évoquer une *« froideur de sentiment exigible*

---

[53] *ibid.*., p.76.

[54] « Nous sommes devenus attentifs au "contre-transfert" qui s'installe chez le médecin de par l'influence du patient sur la sensibilité inconsciente du médecin et nous ne sommes pas loin d'avancer l'exigence que le médecin doive obligatoirement reconnaître en lui-même et maîtriser ce contre-transfert. » *in* Sigmund Freud, « Les chances d'avenir de la thérapie analytique » [1910], *op. cit.*, p.31

[55] Sigmund Freud, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique », in *La technique psychanalytique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013 [1912], p.74

[56] *loc. cit.*

de l'analyste », lequel *« doit être opaque pour l'analysé et, telle la surface d'un miroir, ne rien montrer d'autre que ce qui lui est montré. »*[57]

L'objectif pour l'analyste soumis à cette discipline est bien *« de porter son attention sur tout d'une égale façon, pendant nécessaire de ce qui est exigé de l'analysé : raconter sans critique ni sélection tout ce qui lui vient à l'idée. »* Une telle « prescription » *« crée pour les deux parties les conditions les plus avantageuses, pour le médecin la préservation souhaitable de sa propre vie d'affect, pour le malade l'aide la plus étendue »*. Le matériau produit par le patient qui n'est pas censé se restreindre dans la parole associative doit être pareillement recueilli de la part de l'analyste, c'est-à-dire sans restriction, afin qu'il puisse interpréter, construire, c'est-à-dire assembler. Chacun doit se soustraire à la censure, afin que *« [l]es parties constituantes du matériel qui s'ordonnent déjà dans un ensemble cohérent deviennent consciemment disponibles »* tandis que *« le reste du matériel, encore sans cohérence, dans un désordre chaotique, semble tout d'abord englouti, mais émerge volontiers dans la mémoire dès que l'analysé avance un élément nouveau, avec lequel il peut se mettre en relation et par lequel il peut poursuivre. »*[58]

Voici donc un tableau assez détaillé de la *situation* analytique. Qu'en est-il du côté de la critique littéraire ? Comme nous l'avons vu, la situation de lecture, assimilée au transfert, reprend l'aspect dynamique d'une relation dont les parties (s')échangent selon toutefois une scénographie et des prescriptions propres à chacune : l'analysant sur le divan associe et discourt en s'escrimant avec sa censure, ses résistances, la honte, bref, tout ce qui vient agir dans le sens d'une discrimination, tandis que l'analyste, « caché » du patient, dans son fauteuil, écoute en tâchant de n'opérer aucune sélection d'aucune manière. En faisant du texte *et* du lecteur l'analysant *et* l'analyste, la situation s'avère éminemment complexe puisqu'elle présente en quelque sorte deux configurations possibles : le lecteur est analysé par le texte qu'il analyse en retour. Pour respecter cette complexité, il convient non pas d'*appliquer* la méthode et les règles (et encore moins, peut-être, les concepts) psychanalytiques, mais de les transposer, avec tout ce qu'une telle *translation* induit de *figuration*, de *déplacement*, de *condensation* – opérations qui constituent, selon Freud, le travail du rêve – : alors, de même qu'André Green nous invite à *délirer* le texte, pouvons-nous ici nous accorder de le rêver. Et ainsi, si la lecture est une *déliaison*, l'écriture de cette lecture, de l'interprétation, est une seconde liaison, un fantasme : celui du lecteur qui s'est lié, associé au texte pour en présenter un autre.

[57] *ibid.*, p.75.
[58] *ibid.*,p.73.

Mais commençons peut-être directement avec le problème, déjà évoqué, lié à l'objet textuel lui-même, dont la nature diffère grandement de l'analysant, voire de l'analyste (puisqu'il peut être les deux, successivement et à la fois). Un texte ne dit que ce qu'il dit : non qu'il ne *veuille* pas dire, non qu'il ne parle pas, mais il n'associe pas, il est figé, immuable, pris dans une forme qui constitue justement, a priori, le travail *littéraire*. Les différentes versions d'un même texte, dans son élaboration ou dans ses éditions, ne sauraient constituer ni même se substituer au vivant d'un discours pris et capté au moment de son élocution réglementé par la libre association. Si le texte produit du texte, c'est toujours un texte *autre*, critique, glose, commentaire, ou même plagiat.[59] En outre, en tant que produit de la secondarité, le texte a été soumis à une censure (biffures, ratures, coupures, réécritures en témoignent), soustrait à la spontanéité, ou alors, s'il y a spontanéité, elle est intéressée, orientée : elle vise à fournir du texte, de la littérarité. Et puis, à (trop) considérer le texte comme un *produit*, on en vient à considérer le producteur, à voir se profiler en creux la figure du créateur, de l'écrivain dont *« le travail,* nous dit André Green, *qui est l'objet de sa conscience et de son métier porte sur la secondarité du texte, sur ce qui fonctionne pour parvenir à une oblitération de l'inconscient qu'il s'efforce de recouvrir »*[60]. Et même en donnant au lecteur toute sa place dans la constitution du texte (« la lecture *construit* le texte autant que l'écriture »), c'est encore à une *personne* que nous avons à faire[61]. Le texte, donc, parle mais ne dit pas, « [ç]a *veut* dire, ça ne dit pas », selon la formule de Jean-Bertrand Pontalis.

Le rôle de la critique serait-il donc de *faire dire* ? Imagine-t-on le texte dire quelque chose comme « Ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit », on perçoit aussitôt que c'est bien plutôt l'auteur qui pourrait ainsi s'exprimer : « ce n'est pas ce que j'ai voulu dire » – propos dans lesquels résonne un certain beuvisme. En ce sens, André Green affirme :

---

[59] Sauf à considérer, peut-être, certains textes oulipiens et post-oulipiens qui visent justement à faire du texte sa propre matrice, comme, par exemple, les *Cent Mille Milliards de poèmes* de Queneau ou d'autres produits de la littérature combinatoire.

[60] André Green, « La déliaison », op. cit.

[61] « On peut ranger la critique psychanalytique traditionnelle sous trois rubriques générales selon l'objet visé par l'analyse : l'auteur, le lecteur, ou les personnages fictifs du texte. La première de ces orientations constitua le domaine classique de l'intérêt psychanalytique pour la littérature. Si elle est de nos jours généralement décriée, elle se révèle être remarquablement tenace : on a très souvent annoncé la mort de l'auteur, mais des revenants sont sans cesse parmi nous, peut-être inévitablement, puisque la pratique de la psychanalyse paraît exiger la présence d'une conscience – pour qu'il y ait inconscient – ce qui dans nos habitudes de pensée implique l'existence d'une personne. De même que l'auteur, le personnage littéraire a été déconstruit, il n'est aujourd'hui qu'un mirage thématique produit par le jeu des codes textuels et l'étude d'un soi-disant inconscient du héros fictif est tombée, elle aussi, en déconsidération. » *in* Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », *op. cit.* Et de continuer : « Mais tout autant que les autres approches psychanalytiques traditionnelles, l'étude du lecteur fait glisser l'objet de l'analyse du texte à une personne, autre structure psychodynamique, glissement que je voudrais moi-même arrêter, puisque je suis convaincu que la critique psychanalytique peut et doit être textuelle et rhétorique. »

> Comme le délirant "tient" à son délire, à sa non-interprétabilité par un autre qui peu ou prou met en question le sens clos qu'il lui confère, l'écrivain tient à la littéralité de son texte qui ne doit dire que ce qu'il dit.

Finalement, force est d'admettre que le texte ne saurait être l'égal, le double du patient. Qu'en est-il alors de l'équivalence, du point de vue de la méthode et de la règle, entre le lecteur et l'analyste, qui semble certainement bien plus évidente ?

Nous avions vu que le modèle interprétatif psychanalytique développé par Freud correspond à l'interprétation littéraire : l'analyste qui construit a tout du chercheur qui associe les éléments glanés pendant la lecture. La difficulté est donc davantage du côté de cette activité même de lecture, au sein de laquelle nous aimerions voir si le lecteur peut adopter et adapter la « prescription » freudienne de l'« attention en égal suspens », a priori forcément problématique vue la nature de l'objet investi par la situation de recherche. En effet, s'il y a recherche, la lecture est nécessairement orientée, et l'on *cherche* d'ailleurs le plus souvent à valider plutôt qu'invalider une hypothèse. Ce faisant, on ne saurait prétendre opérer aucune discrimination du texte (par ailleurs inépuisable quant à ses potentialités interprétatives)[62] puisque la lecture ainsi prise dans ce mouvement prospectif devient une quête de preuves auxquelles on sera naturellement, et hélas, plus attentif qu'aux éléments textuels pouvant contredire nos hypothèses – lesquelles fonctionnent comme autant de résistances, de censure, d'œillères. Pour cette raison, il semble important de prendre exemple sur l'attention flottante. Le critique d'obédience psychanalytique, dit André Green, *« ne lit pas le texte, il l'écoute […] selon les modalités qui sont spécifiques à l'écoute psychanalytique. »* D'où, en apparence, un « paradoxe » : *« la lecture rigoureuse se double ici d'une écoute lâche, une lecture flottante [qui] n'est pas une lecture négligente – au contraire. »* Nous souhaiterions insister sur le verbe employé par André Green, « se doubler » : il s'agit bien d'effectuer non pas (seulement) deux lectures, mais deux *types* de lectures, c'est-à-dire soumises à deux régimes différents, que l'on pourrait qualifier d'« attentif » et de « flottant ». C'est sur cette base que nous allons parcourir certains textes critiques consacrés à Drieu, puis les deux recueils retenus. S'agissant ainsi d'écouter, de regrouper et de construire, un tel modèle de lecture produira des études exhaustives, attentives aux différents niveaux du discours, passant de l'échelle de la phrase ou du vers, à celle d'œuvre et de corpus.

Mais nous avons vu combien Freud insiste sur le fait que ce caractère flottant doit justement permettre une collecte exhaustive, non volontaire, de matériel nécessaire à

[62] « Sans cesse recommencée, sans cesse à reprendre, l'interprétation est tout aussi interminable que l'analyse thérapeutique. Comme cette dernière, on ne l'interrompt que sur la satisfaction momentanée, en tout cas provisoire, d'un à-peu-près. », Jean-Bellemin Noël, *op. cit.*, p.90.

l'interprétation, la construction et l'analyse. Or André Green affirme, presque paradoxalement, qu'une telle lecture *« est attentive à tout ce qui est supposé tromper l'attente du lecteur »* et *« suit les fils du texte (texte = tissu, cela est admis aujourd'hui), mais en refusant le fil d'Ariane que le texte propose au lecteur. »*[63] Il y a là l'idée que le texte présente un *« discours conscient qui recouvre le discours inconscient »*. Par conséquent, le travail de la critique serait de mettre au jour ce second discours, de le débarrasser du voile qui le « recouvre ». Jean Bellemin-Noël formule une idée comparable lorsqu'il affirme que le texte ne peut *« devant le regard de l'analyste-lecteur être dispensé de comporter un lest de signification, de faire-signe inconscient. »* Le problème de telles conceptions relève, selon les mots de Peter Brooks, du fait qu'elles *« impliqu[ent] un "derrière" ou un "au-delà" du travail textuel, un noyau de signification pré- ou hors-textuel. »*[64] Soulignons que c'est peut-être précisément cela qui intéresse le psychanalyste, à l'image d'André Green qui affirme effectivement que *« [s]i dans le dévoilement des rapports que le texte entretient avec l'inconscient une autre réalité apparaît, c'est en effet une réalité non littéraire »*[65].

Tirer, extraire à partir du littéraire du non littéraire, voilà précisément ce qui nourrit la déception de la « critique non analyste » à l'écoute ou à la lecture de certaines interprétations psychanalytiques, au premier rang desquelles figurent les tentatives que Freud lui-même a menées. Cette observation d'André Green paraît en outre fondamentale car elle pose la question du type de « réalité » qu'est censée fournir une interprétation. Nul doute que, d'après cette même observation, une interprétation fournit une connaissance, un savoir, une « réalité » qui ne saurait appartenir à un autre champ que celui où s'inscrit la méthode mise en place en vue de produire cette interprétation. Une approche sociologique produira du savoir sociologique, une approche psychanalytique fournira du savoir psychanalytique, etc. Mais dès lors que la critique « emprunte », c'est-à-dire, à l'image de ce que nous essayons de faire présentement, translate une méthode d'un autre champ à son propre champ (en l'occurrence une translation de la méthode psychanalytique dans le champ littéraire), cela devient peut-être moins évident, voire contestable. De plus, cela pose la question, en ce qui nous concerne directement, du « littéraire » : en juxtaposant ainsi le terme d'André Green et notre champ d'investigation, nous pourrions revendiquer produire une « réalité littéraire », terme en apparence antinomique qu'il

[63] Il est intéressant de confronter ces lignes à celles de Jean-Bertrand Pontalis, selon qui « la fiction littéraire est un dédale. Mais, dans le labyrinthe, on a rendez-vous avec le, avec *son* Minotaure. Et on a aussi parfois la chance de tenir en main le fil d'Ariane ! Autrement dit, dans la fiction, la vérité n'est pas absente. » in « "Ecrire, psychanalyser, écrire", échanges avec Michel De M'Uzan », *op. cit.*, p.84.

[64] Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », *op. cit*.

[65] André Green, « La déliaison », *op. cit.*

conviendrait de définir. En effet, quel type de « réalité », de savoir, produit une interprétation menée dans le strict champ littéraire ? Que serait, que pourrait être une telle réalité littéraire ? Cette interrogation ressurgira en introduction de notre second chapitre : sollicitant Ricœur, nous serons peut-être en mesure d'élaborer une réponse. En attendant, affirmons simplement ceci : une interprétation du texte littéraire doit produire un mouvement de retour vers le texte même, ou vers le texte en général. Si une interprétation psychanalytique fait effectivement sortir le texte de sa réalité littéraire pour l'inscrire dans une réalité psychanalytique (encore une fois, comme le fait n'importe quelle autre interprétation), désarmant ainsi la « critique non analyste », désemparée de son fétiche, une interprétation « littéraire » aura à cœur de renvoyer son audience aux textes, *via* le chemin du désir. C'est-à-dire que la finalité de l'interprétation ne saurait se situer dans le champ psychanalytique, mais que celui-ci constitue une étape, une correspondance. La relance, la séquence associative qui valide la construction analytique est bien, en ce qui nous concerne et dans le champ qui nous occupe, un renvoi au texte (celui d'où l'on est parti ou un autre) : il importe que notre interprétation suscite un désir de texte, voire *du* texte. Cette relance se manifeste par une reprise de la construction pour en proposer une autre, que cette nouvelle interprétation conteste ou dépasse la première, peu importe. Ainsi, la translation de la méthode psychanalytique dans le champ de la critique littéraire engendre un transit, qui va du texte au texte, selon les « sillons » que la critique aura empruntés dans le champ de la psychanalyse où elle ne s'arrêtera pas.

Par conséquent, il nous est difficile d'aller totalement dans le sens d'un texte qui se dédoublerait, laissant paraître un discours conscient et un discours inconscient, l'un agissant comme un voile sur l'autre (même si dans l'idée du voile, il y a peut-être moins ce qui masque, ce qui cache, que ce qui laisse entrevoir en suivant le relief du volume voilé). Cette conception quelque peu transcendantale du texte ne peut s'accommoder d'un désir de renvoyer le texte (et le lecteur) au texte. De fait, il s'agit bien, plutôt qu'une application de la psychanalyse à la littérature, de ce que Peter Brooks nomme de ses vœux une « *poétique* psychanalytique » sur laquelle nous reviendrons.

Revenons maintenant vers la méthode proprement dite : nous avons vu que, si le texte ne saurait tout à fait prendre la place dans le divan du fait de son impossibilité à associer spontanément, le lecteur, dans le fauteuil de l'analyste, peut en revanche se laisser aller à une écoute flottante, à condition qu'elle vienne doubler une première lecture attentive qui s'attacherait à des phénomènes pris isolément (tel paragraphe, tel poème, tel scène, tel chapitre). En réalité, cette seconde lecture, presque désintéressée, est une lecture associative. Elle doit en effet permettre à des éléments du texte de se faire entendre au sein d'un réseau

d'échos. La lecture flottante ne saurait être « attentive », mais elle permet d'entendre ce que l'on pourrait appeler des « obstinations textuelles ». Non pas que le texte trahisse par endroits « quelque chose comme un inconscient » pour reprendre ici les mots de Jean Bellemin-Noël, mais ces chaînes textuelles (Lacan évoque, lui, à propos de l'inconscient, une chaîne de signifiants), qu'elles soient mises au jour ou construites, c'est-à-dire produites par le texte ou délirées, hallucinées, rêvées par le lecteur, évoquent une tendance du texte lui-même à se répéter, comme le malade sur le divan. Nous aurons ainsi l'occasion de recenser par exemples les occurrences d'un même mot, d'images proches, afin d'élaborer notre interprétation. Cette tendance à la répétition, à la récurrence, cette obstination du texte à se répéter non pas en intégralité mais par sections (narratives, stylistiques, phoniques), non pas à l'identique mais par variations, ne peut pas manquer d'être abordée sous le jour de la situation analytique telle qu'elle apparaît et est décrite dans les écrits de Freud.

Le phénomène et la notion de répétition seront l'objet d'un développement au cours de notre premier chapitre, aussi ne souhaitons-nous pas trop anticiper sur cette question. Mentionnons simplement que, parmi les trois grandes observations du phénomène de répétition dans *Au-delà du principe de plaisir* (certains symptômes de la « névrose de guerre », le célèbre jeu de la bobine, et certaines remarques du malade pendant la séance analytique) la troisième nous concerne ici au premier chef. Freud observe en effet que dans le transfert (et grâce à lui), les patients répètent des expériences et des situations du passé qu'ils sont incapables de se remémorer[66]. La répétition devient donc le moyen de contourner vraisemblablement une mémoire qui s'obstine à être inopérante face à certains contenus, mais dont le recouvrement constitue l'un des objectifs majeurs de la cure. De toutes ces observations, Freud déduit que la répétition constitue « la manifestation de force du refoulé ». Quelque chose chez le malade s'obstine et se répète et qui ne saurait procurer aucun plaisir. Cet « éternel retour du même », cette « compulsion démoniaque » est pour Freud la manifestation d'un type de pulsion nouveau qui le force à refondre sa topique : les pulsions de destruction. Celles-ci visent *« le rétablissement d'un état antérieur »*[67] et menacent donc l'intégrité de l'individu dont l'état antérieur par excellence est la non-existence. Freud oppose à ce groupe de pulsions un autre groupe, hérité des pulsions sexuelles, et qui vise la conservation de l'individu.

> Il y a une sorte de rythme-hésitation dans la vie de l'organisme ; un groupe de pulsions s'élance vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie, l'autre, à

[66] *ibid.,* pp.60-61.

[67] *ibid.,* p.96.

> un moment donné de ce parcours, se hâte vers l'arrière pour recommencer ce même parcours, en partant d'un certain point, et en allonger ainsi la durée.[68]

S'il paraît de prime abord difficile de voir dans la répétition textuelle la manifestation d'une tendance à un « retour à un état antérieur », qu'il nous soit cependant permis ici d'étayer un parallèle entre cette conception de l'existence prise dans un « rythme-hésitation » et le phénomène de la lecture : lire, n'est-ce pas faire l'expérience d'un tel rythme, n'est-ce pas se précipiter vers une fin que l'on aimerait retarder, que l'on s'acharne parfois à repousser à mesure que l'on s'en rapproche ? Et le texte ne présente-t-il pas autant que le lecteur une telle ambivalence ?

Expression du fameux *unheimlich*, la répétition est durant la cure un obstacle, une défense particulièrement tenace qui pousse Freud à évoquer la cure en terme de *« combat permanent »* au cours duquel le malade mobilise son *« arsenal »* que l'analyste doit *« arracher pièce par pièce »*. Afin de *« dompter »* et *« rendre inoffensive »* la contrainte de répétition, l'analyste met en place un « maniement du transfert » pour en faire *« un royaume intermédiaire entre la maladie et la vie à travers duquel s'effectue le passage de l'un à l'autre »*. C'est pour le patient un *« nouvel état »* : *« une maladie artificielle qui est en tous points accessibles [aux] interventions [de l'analyste] »* ouvre de fait *« les voies [qui] conduisent au réveil des souvenirs »*[69].

Le transfert ainsi décrit comme moyen d'action contre la répétition et pour la remémoration éclaire bien la situation de lecture : en modifiant certains termes de cette explication, nous pourrions dresser un tableau équivalent du travail du lecteur. En considérant que la lecture agit autant que l'écriture dans la production d'un texte[70], celui-ci est bien un « royaume intermédiaire » (Pascal Herlem évoquait une *« aire d'échanges »*, André Green un *« lieu métaphorique »*, un espace *« transitionnel transnarcissique »*), où le texte du lecteur, en se substituant à celui de l'auteur, devient un lieu d'ébats, de « libre cours » de ses propres représentations mises en branle par et via le texte. Et c'est bien sur *ce* texte-*là* que nous agissons, que nous « intervenons », de la même manière que l'analyste agit sur une névrose de transfert en lieu et place de la maladie originelle ainsi *transférée*. Enfin, les termes de « combat », de « résistance » ne manqueront pas d'évoquer nos propres difficultés de lecture, lorsque, parfois, nous nous escrimons sur un texte qui nous résiste. Cette explication de Freud

[68] *ibid.,* p.105.

[69] *ibid.,* p.124-125.

[70] Jean Bellemin-Noël affirme, par exemple, que « la lecture *construit* le texte autant que l'écriture, en une intime collaboration. » (*op. cit.*, p.118).

sur le maniement du transfert comme remède à la contrainte de répétition est à ce sujet éclairante : un texte qui résiste serait justement un espace qui donne au lecteur un sentiment d'exclusion, un espace dans lequel on n'entre pas, ne trouvant pas sa voie/voix, qui nous prive de nos propres investissements (terme, comme le note Jean-Bertrand Pontalis, également emprunté au domaine militaire) qui dès lors n'ont plus « libre cours ». C'est un texte qui s'impose, dont le système de représentation et la structure discursive ne permettent pas que les nôtres s'y greffent afin d'échanger, d'élaborer, voire de perlaborer. *Fond de cantine* aura été pour nous l'objet d'une telle expérience.

Enfin, Freud avait déjà abordé le phénomène, mais par la marge, et dans un tout autre contexte : dans sa conception de la sexualité, le phénomène de répétition apparaît comme un « besoin » hérité d'une expérience de plaisir antérieure et devant mener au plaisir, c'est-à-dire à la décharge, à la résolution d'une tension provoquée par le déplaisir.

> Le but sexuel de la pulsion infantile consiste à provoquer la satisfaction par la stimulation appropriée de la zone érogène choisie de telle ou telle manière. Cette satisfaction doit d'abord avoir été vécue pour laisser derrière elle un besoin de répétition, et nous pouvons nous attendre à ce que la nature ait pris des dispositions sûres pour ne pas abandonner au hasard cette expérience vécue de la satisfaction. […] L'état de besoin de la répétition de la satisfaction se trahit par deux choses : par un sentiment particulier de tension, qui a en soi plutôt le caractère du déplaisir, et par une sensation de chatouillement ou de stimulation projetée dans la zone érogène périphérique.[71]

De la même manière, le texte peut présenter, à vrai dire il peut plutôt faire naître, un *« sentiment particulier de tension »* : le rôle de la critique est alors d'intervenir là où ça « chatouille ». La satisfaction n'est par conséquent pas celle du texte, mais celle du lecteur qui soulage ainsi un état de tension textuelle qu'il aura lui-même ressenti, détecté, puis donc désamorcé par le jeu de l'interprétation. Une lecture flottante doit ainsi permettre de ressentir cette tension, qui ne saurait totalement jaillir dans le contexte d'un parcours attentif et fragmenté du texte. Le retour du même provoque effectivement un sentiment de familiarité, de « déjà-lu » qui rappelle le déjà-vu et que Freud analyse chez le patient en tant que « déjà-dit » :

> Il arrive en effet chez telles ou telles personnes, et à vrai dire de façon répétée, qu'elles soutiennent dans des communications avec une particulière opiniâtreté l'affirmation d'avoir déjà raconté ceci ou cela, alors que la situation fait qu'il est absolument impossible qu'elles puissent avoir raison.

Et de développer :

> L'explication à donner à cet incident fréquent, c'est, semble-t-il, qu[e] [le patient] a déjà eu effectivement l'intention de faire cette communication, qu'il a effectivement

[71] Sigmund Freud, « La sexualité infantile », *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Editions Points, coll. Essais, Paris, 2012 [1905], pp.131-132.

> fait une ou plusieurs fois une déclaration préliminaire, mais fut ensuite retenu par la résistance de réaliser son intention, et qu'il confond maintenant le souvenir de l'intention avec le souvenir de la réalisation de celle-ci.[72]

Il y a donc une confusion chez l'analysant qui prend son intention passée pour un fait réel advenu dans la réalité de son discours. Le déjà-dit, qui ne l'est pas, est en réalité un déjà-refoulé contre lequel la résistance s'obstine et qui, dans le cadre de la cure, a tenté de refaire surface. On notera donc que le fait de rendre conscient le refoulé, autre but fixé par la cure, est avant tout un acte de parole : comme pour le rêve et le récit de rêve, c'est l'énonciation (et la narration) orale qui valide le retour à la conscience du refoulé.

Ce déjà-raconté qui n'en est pas un constitue ainsi un autre phénomène de répétition, à vrai dire de *pseudo* répétition, détecté par Freud dans sa pratique, et qui renvoie à l'inconscient, puisque quelque chose tente ici de se faire entendre et d'être énoncé, mais y échoue du fait d'une résistance. Encore une fois, « ça veut dire, mais ça ne dit pas ». Il semble que ce soit là un phénomène éminemment textuel également : le texte bute sur ce qu'il ne parvient pas à dire, trébuche sur une impossibilité à faire du texte. Ainsi, ce qui s'exprime ou tente de s'exprimer ou d'être exprimé, est peut-être moins une absence, un non-dit (en l'occurrence non-écrit), que la résistance même à dire. C'est cette dernière qui parle. *« Le texte, comme l'analysant,* écrit Peter Brooks, *offre des résistances qui doivent être progressivement sémantisées. »*[73] Dans le cadre d'un travail sur le texte, les équivalents de cette pseudo répétition du déjà-dit, c'est-à-dire la sensation du déjà-raconté de l'analysant (sensation du « déjà-lu quelque part » du lecteur), comme la répétition de motions pulsionnelles et d'affect antérieures au sein de la relation transférentielle, sont peut-être moins à aborder dans leur relation à l'absence qu'elles manifesteraient, qu'au caractère tangible de ce qu'elles actualisent au sein du discours. Si l'inconscient est structuré comme le langage, ses manifestations sont des signifiants (symptômes, résistances, rêves, etc.) qui renvoient à du signifié (refoulé). La chaîne entre les deux est brisée : le patient souffre d'une incapacité à *faire sens* de ses actes et pensées. De même le texte présente des butées, des incohérences peut-être, des tensions, bref, autant de signifiants qui attendent d'être sémantisés. C'est là la tâche de la critique lorsqu'il adopte et adapte une attitude comparable à celle de l'analyste. Mais cette sensation du « déjà-lu quelque part » ne vaut que si elle renvoie à un ailleurs textuel, se constituant alors en mouvement

[72] Sigmund Freud, « De la fausse reconnaissance (« déjà raconté ») pendant le travail psychanalytique » [1914], *La technique psychanalytique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013, p.84.

[73] Peter Brooks, « Changes in the Margins: Construction, Transference, and Narrative », in *Psychoanalysis and storytelling*, Blackwell Publisher, "The Bucknelle Lectures in Literary Theory", Oxford UK & Cambridge USA, 1994, p.61.

intertextuel sollicitant la mémoire. Enfin, on notera de nouveau la notion de « préliminaire » : le déjà-dit est un jamais-dit qui renvoie à l'expérience préliminaire à une énonciation passée qui n'a pas eu lieu. On peut peut-être présumer que cette sensation du déjà-dit est l'expression d'une décharge de plaisir. L'énoncé du « déjà-dit » correspond à l'aboutissement d'un « déjà-non-dit » qui rappelle justement la conception érotique de la répétition vue plus haut. Rappelons en effet que l'excitation peut se former par copie d'une satisfaction vécue qui a laissé le besoin de sa répétition. Ce qui n'a pas été dit a laissé le besoin d'une répétition qui devra cette fois porter à la satisfaction de l'excitation comblée. Cette ultime satisfaction, celle de dire, ne laisse en apparence quant à elle aucun besoin de répétition : elle accuse une victoire du refoulé sur la résistance, et son acceptation par la conscience via l'élocution, le discours. Freud déclare ainsi que ce que les patients

> prétendent avoir auparavant déjà raconté un jour et reconnaissent maintenant comme quelque chose d'ancien, […] ce sont alors des souvenirs, de la plus haute valeur pour l'analyse, des confirmations qu'on a attendues depuis longtemps, des solutions qui mettent un terme à une partie du travail de l'analyse, auxquelles le médecin analysant aurait assurément rattaché des discussions approfondies.[74]

Le malade a donc à cœur de répéter le « déjà-raconté » en ce qu'il permet une avancée fondamentale dans la cure, l'énoncé d'un refoulé, la victoire contre une résistance. Mais le déjà-dit n'a certes pas les apparences d'une jouissance : au contraire, la sensation est plutôt à envisager du côté de la frustration.

On pourrait d'ailleurs également comparer ce déjà-dit, cette frustration de ne pas voir reconnu ce qui n'a jamais été connu, au « unheimlich » : il y a bien une familiarité dans le fait d'être persuadé d'avoir énoncé quelque chose dont l'interlocuteur maintient de manière inquiétante qu'il n'a en l'occurrence jamais été dit. Pour le lecteur en disposition flottante, il en est de même : l'impression d'un déjà-lu doit conduire à reparcourir le texte afin de mettre au jour un réseau d'occurrences, similaires, proches, afin de les associer pour bâtir sa construction-interprétation.

Ces évocations du phénomène de répétition dans le contexte d'une réflexion sur la sexualité est à mettre en parallèle avec la troisième observation de Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* : dans les deux cas, la répétition apparaît comme une *réactivation*, soit d'une excitation antérieure, soit d'épisodes généralement déplaisants de la vie du la patient qu'il est incapable de se rappeler.

[74] *loc. sit.*

La lecture flottante doit donc permettre de mettre au jour le jeu de répétitions, de variations (si l'on confère à ce terme son acception musicale) que le texte opère sur certaines parts de lui-même. Les considérations de Freud sur ce phénomène peuvent-elles être transposées dans le domaine d'une recherche littéraire ? De quelle manière peuvent-elles être éclairantes quant à un phénomène textuel ? Notre développement sur la notion de répétition au cours du premier chapitre et, plus largement, notre méthode de lecture apportera, nous l'espérons, quelques éléments de réponse. De plus, ces répétitions, si nous ne saurions tout à fait les concevoir comme l'expression d'une tendance à un « retour à un état antérieur », et donc à un mouvement mortifère, doivent néanmoins être confrontées les unes aux autres : parce qu'elles témoignent d'une certaine obstination, il convient de voir ce qui se déploie, ce qui *se trame*. Mais il convient avant tout de se garder ici de présenter des analogies généralisantes : chaque texte, comme chaque analysant, est unique, et énoncer une vérité du phénomène de répétition ou de variation reviendrait à renoncer à aborder chaque texte comme différent, substantiel.

Pris dans une lecture « en égal suspens » de la part du lecteur, le texte n'associe pas, et « *c'est le critique qui associe* » souligne Jean Bellemin-Noël, qui développe :

> Le critique associe forcément avec ce qui le constitue comme sujet, il n'associe pas pour autant de manière gratuite : avec ses fantasmes sans tomber dans la fantaisie.

André Green déclare dans le même sens que le lecteur est conduit *« à lier en lui une chaîne de représentations, mais qui est la sienne et non celle du texte. »*[75] Et c'est parce qu'il associe des représentations actionnées par le texte que le lecteur se trouve mis en position d'analysant dans la mesure où il fournit un travail semblable. Jean-Bertrand Pontalis déclare pour sa part : *« On s'abandonne à la lecture comme on s'abandonne en principe à une pensée associative sur le divan ou dans le fauteuil. »*[76] La dernière section de cette affirmation évoque bien la double posture du lecteur dans son travail de construction : *« sur le divan ou dans le fauteuil »*, analysant et analyste construisent tous deux, ensemble et tour à tour. Par cette activité d'interprétation du texte, la critique est *à la fois* l'un *et* l'autre.

Mais alors, comment translater dans la situation de lecture la « séquence associative » témoignant a posteriori de la validité d'une interprétation ? Nous avons déjà évoqué le fait que cette relance se situe du côté d'une tierce figure, extérieure aux circonstances de la lecture : l'autre, c'est-à-dire celles et ceux qui seront amené-e-s à lire ou entendre le travail

[75] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p.184.

[76] Jean-Bertrand Pontalis, « "Nous, lecteurs de vous", entretien avec la rédaction de *penser/rêver* » [2012], in *Le laboratoire Central*, Editions de l'Olivier, coll. Penser/Rêver, Paris, 2012, p.200.

d'interprétation valident, par leur désir de prolonger ou de défaire la construction présentée. Mais il semble également important d'affirmer que le texte, pris dans ce mouvement circulaire décrit précédemment, contient et présente les preuves des constructions qu'il suscite. S'il n'élabore pas, s'il ne construit pas, il relance cependant, c'est-à-dire qu'il répond à la construction en présentant à qui y cherche des éléments venant étayer ou contredire telle ou telle interprétation suscitée par des éléments antérieurs. Par conséquent, les obstinations textuelles doivent être également abordées comme autant de chances pour le lecteur de confronter son interprétation, laquelle doit à son tour résister à l'épreuve du retour au texte pour être validée. Peter Brooks écrit :

> Par les interprétations, les remises en ordre, les récupérations de sens qui font partie de l'activité de lecture, le lecteur-analyste "intervient" dans le texte, et ces interventions doivent à leur tour être l'objet d'un regard méfiant de sa part.

Jean-Bellemin Noël énonce une idée comparable lorsqu'il évoque le travail et la démarche de Freud : *« il se regarde travailler lui-même, et ne se perd pas de vue quand son esprit repose ou vagabonde. »*[77] Il convient effectivement ne pas s'égarer hors de soi, hors du texte, ce qui aurait pour conséquence une lecture non plus fantasmatique mais fantaisiste dans lequel le lecteur perdrait peu à peu contact avec cette « réalité littéraire », avec le texte. Il appartient donc à la critique de se regarder faire, se regarder lire, d'être attentif à soi autant qu'au texte (d'autant plus que le texte est pour une bonne partie récrit dans et par l'activité de lecture) et de s'extraire du travail en cours pour le définir, le théoriser. La démarche est alors moins l'application d'une méthode ou de concepts, que le développement et la constitution d'une telle méthode au fur et à mesure qu'elle se déroule en tant qu'expérience. Ce faisant, nous sommes bien dans une démarche psychanalytique, en ce sens que théorie et expérience avancent de pair, et que les aller et retour de l'une à l'autre permettent aux deux éléments de s'enrichir.

En guise de conclusion

Paul Ricœur n'a de cesse, dans ses écrits sur la psychanalyse, de rappeler l'une des précieuses définitions données par Freud lui-même de la psychanalyse, tirée de « Psychanalyse et théorie de la libido » :

> Psychanalyse est le nom : 1) d'un procédé d'investigation des processus psychiques, qui autrement sont à peine accessibles ; 2) d'une méthode de traitement des troubles névrotiques, qui se fondent sur cette investigation ; 3) d'une série de conceptions

[77] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, pp.13-14.

> psychologiques acquises par ce moyen et qui fusionnent progressivement en une discipline scientifique nouvelle.[78]

Une méthode d'interprétation du texte littéraire qui ne se baserait que sur un seul des trois éléments (en général le troisième) est nécessairement limitée dans ses résultats, et restreinte dans son approche même du texte et de la situation de lecture. Cependant, une translation de la psychanalyse ainsi définie nécessite que soient interrogés, pendant le travail de lecture et d'interprétation, ces trois pôles d'une relation triangulaire.

Dans cette définition par Freud de la psychanalyse, c'est certainement le deuxième point qui, dans les circonstances qui nous retiennent, demeure problématique : il est difficile d'envisager une « méthode de traitement des troubles névrotiques » du texte littéraire, sauf à « intervenir » directement dans le texte, comme le suggère Pierre Bayard lorsque ce dernier nous invite par exemple à « améliorer les œuvres ratées ». Qu'un texte puisse présenter des « troubles névrotiques », c'est là tout leur intérêt et leur attrait. Mais il paraît difficile de prétendre les soigner, ce qui reviendrait à réécrire le texte, ce qui constitue un travail d'une toute autre nature.

Pour ce qui est du troisième point, nous avons vu, de manière pour l'instant purement théorique et abstraite, comment la « procédure d'investigation » peut être adaptée dans le champ de l'herméneutique du texte littéraire. Quant à la « collection de conceptions », c'est-à-dire la théorie psychanalytique, ses concepts à proprement parler, leur « application » dans le champ littéraire, initiée par Freud lui-même, a permis des interprétations plus psychanalytiques que littéraires. Les lectures issues d'une telle « application » amène en effet le littéraire vers le psychanalytique, et font d'une telle méthode une sorte de diagnostic du texte, c'est-à-dire une énumération de concepts étayés par une fiction littéraire qui se voit ainsi réduite à ce rôle purement illustratif, même lorsqu'elle se voit gratifiée, par Freud même, de précurseur. De plus, Pierre Bayard a bien noté qu'une application de la psychanalyse à la littérature conteste à celle-ci toute prétention à sa propre aptitude à théoriser, toute capacité d'énoncer, dans son activité même, ses propres fondements théoriques et herméneutiques. Pour autant, nous ne saurions rejeter d'un bloc l'arsenal des instruments conceptuels élaboré par la psychanalyse ni leur utilité dans l'entreprise d'interprétation du texte littéraire. Mais celle-ci ne saurait se constituer uniquement à partir d'un jeu de reconnaissance, à l'image du bingo ou du loto, réduisant en quelque sorte la tâche du critique à *« la nomination de certains rapports humains*

[78] Cité par Paul Ricœur, entre autres dans « Psychanalyse et herméneutique », in *Ecrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2008, p.74.

dans un vocabulaire psychanalytique »[79] selon l'expression de Peter Brooks. Pour cela, il convient de confronter ces concepts à d'autres contextes que ceux de la relation du texte à l'auteur et des personnages entre eux : là-dessus, les revendications de Peter Brooks nous paraissent capitales. Imprégné de formalisme et de narratologie, il suggère en effet de confronter le texte en tant que discours dynamique à certains énoncés freudiens :

> Je préfère penser en termes d'interférence de deux systèmes : en partant de deux endroits différents, à savoir d'une part du texte littéraire, et d'autre part des considérations théoriques, on essaie de voir ce qui se passe à leur intersection, en créant une sorte d'effet de superposition de l'un sur l'autre (et vice versa), quand l'un commence à contaminer l'autre.[80]

Ainsi, cette « superposition » revient, toujours selon les termes de Peter Brooks, à *« étudier les opérations fondamentales de tout texte littéraire à la lumière des opérations psychiques »*. De fait, la théorie freudienne (et psychanalytique), en tant qu'elle est issue d'une praxis qu'elle alimente en retour, n'est pas à écarter : il convient d'en emprunter certains éléments selon que le texte les suscite, afin de confronter la structure dynamique d'un discours littéraire aux structures dynamiques de certains concepts psychanalytiques, témoignant ainsi du fait que, selon Peter Brooks, *« psychanalyse et littérature s'éclairent réciproquement »*[81].

[79] Peter Brooks, « Pour une poétique psychanalytique », *op. cit.*

[80] Nous traduisons : « My own belief is that "application" is the wrong model for the use of theoretical models. When you apply theory to texts it implies that you're putting some sort of a grid over them, and this may be quite reductive and limiting. I prefer to think in terms of an interference of two systems, where you start from two different places, one in the literary text, the other in theoretical considerations, and try to see what their merger looks like, and what happens as they start to contaminate one another, as you create a sort of effect of superimposition of one on the other (and vice versa), which is what I try to do particularly in the use of psychoanalysis. » *in* Peter Brooks, « Constructing Narrative: an interview with Peter Brooks », *op. cit.*, pp.105-106.

[81] Nous traduisons : « Psychoanalysis and literature are mutually illuminating […]. », *ibid.,* p.108.

CHAPITRE I.

Panorama critique : faire sens de Drieu

Introduction

Il est d'usage en Australie de faire un état des lieux critique de la littérature consacrée au sujet sur lequel se concentre une étude : une « literature review ». Il s'agit généralement d'une étape préliminaire au travail de recherche, en ce qu'il est censé permettre de déterminer ce qui a été fait dans un domaine, et donc de mettre en valeur les manques et lacunes d'une somme critique, que le « candidat » se propose alors de combler – l'essentiel étant de fournir une approche neuve sur un aspect négligé du sujet. C'est donc en quelque sorte une étude de la réception critique qui est ainsi demandée, voire, en terme économique, une étude de marché qui doit mettre en valeur une niche, une béance dans l'appareil critique. Or, de ce point de vue, et dans le cadre particulier de Drieu La Rochelle, nous avons la chance de déjà bénéficier d'un tel travail : *Le « cas Drieu »*, de Jean-Baptiste Bruneau, examine et historicise la réception de Drieu, de son vivant jusqu'à la fin du siècle précédent, et déconstruit ainsi le mythe de Drieu au fil des enjeux et débats qu'il a suscités, notamment dans la seconde partie du XX^{e} siècle. De fait, ces recherches dépassent de très loin le simple exercice académique en mettant à plat la manière dont la postérité a porté Drieu jusqu'à nous.

L'on ne saurait pour autant se contenter de renvoyer nos lecteurs à cet indispensable volume, qui marque sans conteste une étape importante dans la recherche rochellienne. Aussi, sans reprendre dans le détail les recherches et conclusions du *« Cas Drieu »* (auxquelles nous souscrivons dans leur grande majorité, puisqu'elles sont venues largement étayer certaines de nos intuitions), aimerions-nous ici développer quelques interrogations et réflexions, nées de la lecture du travail fécond de Jean-Baptiste Bruneau, et de celles effectuées dans le cadre de nos propres recherches. De fait, nous tâcherons de reproblématiser certains constats du *« Cas Drieu »* à la lumière, d'une part, de débats et réflexions qui ont animé le champ historiographique ces dernières années, et d'autre part en les articulant avec la doctrine psychanalytique freudienne. Il s'agit ainsi d'aborder la littérature critique dédiée à Drieu sous l'angle de la mémoire et de la constitution de celle-ci, qui est justement celle qui guidera notre approche dans la lecture de la matière guerrière dans l'univers littéraire de Drieu. Après avoir ainsi réévalué une partie de l'appareil critique dédié à Drieu, il conviendra d'en interroger le véritable impact, de définir plus précisément leur contribution, en ayant recours aux investigations ricœuriennes concernant l'acte narratif.

I. La « mémoire-Drieu »…

Il est intéressant que la thèse de Jean-Baptiste Bruneau s'ancre dans le champ d'étude historique. En effet, la recension qui y est faite dans le détail de la réception des œuvres de Drieu permet notamment de faire ressortir la dimension mémorielle de la figure (voire, en réalité, *des* figure*s*) de Drieu. C'est bien la mémoire de l'homme ou de ce qu'il peut représenter selon les différents partis, qu'il s'agit de vouloir défendre ou de vilipender. Or, c'est précisément dans le champ historique et historiographique qu'on trouve les discussions et les considérations les plus fertiles sur la notion de mémoire, qui semble avoir monopolisé les débats depuis la fin des années 1970, jusqu'à – nous y reviendrons – s'inviter plus récemment dans les études littéraires avec la même notion qui, justement, avait conduit les historiens à se pencher sur la mémoire, celle de témoignage.

Aussi, dans le prolongement du travail de Jean-Baptiste Bruneau, et pour faire mûrir des réflexions qui ont bourgeonné à sa lecture, aimerions-nous prendre le temps de nous arrêter sur cet aspect-là de la mémoire, non plus telle qu'entendue dans notre stricte problématique littéraire, mais abordée cette fois avec une approche plus historiographique, à la mesure cependant de nos compétences en la matière. C'est ainsi un parcours de lectures que l'on va emprunter, en prenant le temps de pauses afin de réfléchir et d'articuler nos pensées sur cette problématique de la mémoire – une mémoire propre non pas à Drieu, ni même à son œuvre, mais aux réactions que son nom, chargé de souvenirs qui dépassent l'homme et s'inscrivent à proprement parler dans l'Histoire évoquent immanquablement. Ce parcours sur le thème de la mémoire devra, nous l'espérons, aboutir à clarifier une intuition, ou peut-être à l'invalider, selon laquelle Drieu La Rochelle constituerait un « lieu de mémoire ».

1. Drieu, « lieu de mémoire » ?

Ces derniers mots, cette dernière expression, est évidemment une reprise, peut-être abusive, du titre de l'ouvrage collectif (et mémorable pour le coup) dirigé par Pierre Nora : *Les lieux de mémoire*. C'est bien à la lumière de cet ouvrage, et notamment des textes de Pierre Nora, que nous comptons explorer la figure Drieu.

Jean-Baptiste Bruneau, en exposant aussi clairement qu'il le fait les « enjeux, débats et représentations » de Drieu se pose implicitement dans une nouvelle posture d'historien telle qu'on peut la trouver formulée par François Hartog à la fin de son ouvrage *Régimes d'historicité*. Reprenant les considérations de Halbwachs sur la mémoire collective à partir desquelles il met en valeur une opposition entre le travail de l'historien qui « ne peut faire

œuvre qu'à condition de se placer délibérément hors du temps vécu par les groupes qui ont assisté aux événements », et la dynamique de la mémoire collective en tant que « "courant de pensée continu" (elle ne retient du passé que ce qui encore vivant) »[1], François Hartog tente de dépasser cette opposition par une redéfinition du travail de l'historien, laquelle constitue avant tout un déplacement, un repositionnement :

> Mais dès l'instant qu'on ne se reconnaît pas dans ce portrait de l'historien qui serait professionnellement exclu du champ de la mémoire, l'opposition tranchée entre histoire et mémoire tombe. La mémoire collective peut aussi faire partie du « territoire » de l'historien […].[2]

En recourant au texte d'ouverture de Pierre Nora des *Lieux de mémoires*, « Entre mémoire et histoire », François Hartog affirme :

> L'important est d'abord le entre : se positionner entre histoire et mémoire, ne pas les opposer, ni les confondre non plus, mais se servir de l'une et de l'autre. […] Il en découle un champ nouveau : celui d'une histoire de la mémoire.[3]

La position de Jean-Baptiste Bruneau nous semble être clairement celle-là : situé entre l'histoire d'une part, dont il rappelle les enjeux politiques et qui lui sert constamment de contextualisation aux « récupérations » de Drieu ainsi que des différentes disputes ou débats qu'il a suscités, et d'autre part les étapes de la formation de la mémoire de la figure Drieu, il s'ancre pleinement dans ce « champ nouveau » et propose effectivement une histoire de la mémoire. Cette position a cependant des antécédents : les travaux d'Henry Rousso sur Vichy peuvent faire figure de pionniers. Henry Rousso, lors d'un débat des « Entretiens du Patrimoine » qu'il a dirigés en novembre 2001, et qui justement s'étaient intéressés au « regard de l'histoire », disait :

> j'entends [par ce débat « patrimoine/histoire »] ce que j'ai entendu pendant très longtemps : le débat Histoire et mémoire. Il y a deux registres différents, deux approches différentes, deux finalités différentes. Je vous répondrai par la pirouette que j'ai utilisée il y a déjà maintenant une quinzaine d'années environ, qui consiste à dire : le regard de l'Histoire précisément n'est pas d'entrer dans cette différence de registre, mais c'est prétendre, avec sans doute beaucoup d'arrogance de la part de l'historien, que le patrimoine, c'est-à-dire une certaine lecture du passé, peut lui-même devenir objet d'histoire. C'est bien ça le rapport, mais certainement pas une opposition […].[4]

---

[1] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps.* Seuil, « La librairie du XXIe siècle », Paris, 2003, p.135.

[2] *ibid.*, p.136.

[3] *Loc. cit.*

[4] Henry Rousso, « Débat de la matinée du 26 novembre », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* « Entretiens du Patrimoine », Cirque d'hiver, Paris, 26, 27 et 28 novembre 2001, Editions du Patrimoine / Fayard, Paris, 2003. L'introduction et la conclusion à ces entretiens témoignent, on le perçoit ici, d'une certaine connivence avec les travaux de François Hartog.

On retrouve dans ce désir d'une (ré)conciliation entre mémoire et Histoire l'aspiration énoncée par François Hartog. Et l'on comprend bien que Jean-Baptiste Bruneau s'inscrit dans cette tradition historienne et historiographique assez récente. Son objet d'études le force cependant à se rapprocher du champ littéraire, et on le voit en effet d'une part revendiquer une pratique de lecture inspirée des théories de Jauss et de sa fameuse *Esthétique de la réception*, et d'autre part, pour servir son propos, rappeler à plusieurs reprises les idées de Proust et de Barthes à l'égard de l'auteur. Quant à sa démarche historienne, elle paraît toujours implicite ; et si son analyse et ses recherches ont certainement à voir du côté de l'histoire de la mémoire, ce n'est jamais ouvertement revendiqué. L'intérêt porté à Drieu, sa réception et ses récupérations, pourrait également faire entrer ces travaux dans les champs de l'histoire culturelle et de l'histoire des idées : la mémoire de Drieu, en tant que catalyseur, agit comme révélateur des différents champs de force idéologiques, des différents moments de l'histoire des mentalités au XX^{e} siècle. Drieu est un lieu où se disputent les mémoires[5] : de la Collaboration, de la Libération, de la « mémoire Juive » (terme que Jean-Baptiste Bruneau emprunte à Henry Rousso) qui émerge dans les années 70. Reportons-nous de nouveau à Hartog observant Nora : *« l'historien part des lieux pour retrouver les "discours", dont ils ont été les supports. Ce qui fait le* lieu de mémoire*, c'est enfin qu'il est un carrefour où se sont croisés différents chemins de mémoire. »*

N'est-ce pas exactement ce qu'a entrepris Jean-Baptiste Bruneau ? N'a-t-il pas mis au jour les différents « discours », les « différents chemins de mémoires » dont Drieu et (/ou ?) ses œuvres sont les « supports » ? On voit bien qu'au terme de l'entreprise du *« Cas Drieu »*, Drieu et/ou ses œuvres révèlent un statut nouveau, celui de *lieu de mémoire*. Et c'est finalement en cela que l'entreprise de Bruneau est fondamentalement historienne (et dont les bénéfices sont bien évidemment à tirer du côté du champ littéraire également) : l'opération effectuée au terme du *« Cas Drieu »* est bien celle formulée par Hartog, en tant qu'elle *« converti[t] la mémoire, moins comme contenu que comme forme, en mode de questionnement historique et d'écriture de l'histoire »*[6].

À ce point de notre réflexion, notre intuition se trouve donc étayée. Cependant, d'autres perspectives s'ouvrent, que nous souhaiterions investir. Continuons, donc, en suivant toujours François Hartog observant lui-même les pas de Pierre Nora.

---

[5] Dans son *« Cas » Drieu*, Jean-Baptiste Bruneau lui-même observe que Drieu est « le champ de bataille bien plus que les causes ou l'enjeu de la bataille ».

[6] François Hartog, *op. cit.*, p.158.

François Hartog veut démontrer que notre obsession présente pour le passé, sous la forme notamment de la mémoire et du patrimoine, ne procède plus d'une continuation du passé dans le présent (telle que justement, selon Pierre Nora, l'assumait autrefois la mémoire en tant que persistance dans le présent de gestes et de savoirs passés), d'une relation au passé qui vise à illuminer le présent – relation qui constitue en partie le « régime moderne d'historicité » –, mais d'une obsession du présent qui va jusqu'au blocage, à la crispation tautologique : le « présentisme ». Il trouve donc dans *Les lieux de mémoires* quelques arguments d'autorité. La lecture de Nora lui permet effectivement de voir combien la nouvelle forme de mémoire définie par ce dernier « opère sur fond d'un rapport au passé où l'emporte la discontinuité » :

> Telle qu'elle se définit aujourd'hui, la mémoire "n'est plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut ; elle est ce qui rend le présent présent à lui-même". Elle est un instrument présentiste.[7]

Et d'ajouter :

> l'objectif de Nora, clairement fixé depuis le début, était de revenir vers l'aujourd'hui, pour essayer, ainsi instruit par ce long détour, de mieux le comprendre et de mieux le faire comprendre. On va bien du présent au présent, pour interroger le moment présent.[8]

On voit donc se configurer un nouveau problème : en tant que lieu de mémoire mis en évidence par Jean-Bapstiste Bruneau, Drieu et son œuvre se maintiennent au présent. Et c'est bien là le principal reproche de celles et ceux qui refusent toute réhabilitation de Drieu. Cette question de la réhabilitation est d'ailleurs ambiguë : dans le camp très légitime des anti-Drieu, il est toujours question de l'homme (impardonnable dans son fourvoiement) derrière l'écrivain (médiocre). Du côté des défenseurs qui plaident en faveur notamment des rééditions ou, plus récemment, de l'entrée en Pléiade, c'est l'écrivain qui domine l'homme coupable, dont généralement on minimise (on l'on tente au moins de minimiser) la faute, la culpabilité. Chez les deux parties, c'est donc la vieille dichotomie, le vieux refrain de nos manuels d'histoire littéraires qui continue d'agir : l'homme et l'œuvre, donnant à ce « et » les allures d'un « contre » ou d'un « en dépit de », selon les positions. Ainsi, maintenir et entretenir la mémoire de Drieu, homme ou écrivain, c'est manifestement le réhabiliter, le rendre présent. Drieu en Pléiade, ce n'est pas l'enfer sur papier Bible comme le disait Sollers en évoquant l'entrée de Sade dans le catalogue de la même collection, c'est sa présentification, sa normalisation, un pas supplémentaire dans la réhabilitation : une espèce de sanctification. Certes, c'est faire grand cas de la collection, mais cela témoigne également d'une interprétation de ce phénomène éditorial en tant qu'assurance de longévité : un volume, un auteur ne sort pas du catalogue. Au

[7] François Hartog, *op. cit.*, p.138.
[8] *ibid.*, p.155.

pire ou au mieux, un volume est épuisé. Drieu en Pléiade est ainsi une canonisation : entré au Panthéon des écrivains dont la collection, si l'on suit la métaphore, « entretient la mémoire », il se voit assurer une certaine dose d'éternité dans le panorama éditorial français, et est inscrit hors du temps. De la même manière, la publication des œuvres d'un auteur vivant, comme récemment Kundera, Jaccottet ou Jean d'Ormesson semble auprès du public et des journalistes littéraires un événement extraordinaire. Une sorte d'enterrement vivant qui assure l'éternité de la vie même des œuvres et auteurs ainsi « panthéonisés ».

On sent donc bien dans les représentations communes que l'on a de ces événements qu'est en jeu une relation au temps, à la mémoire : celle, individuelle et ainsi entretenue et assumée de l'auteur, et celle, active, révérencieuse, du public potentiel qui maintient vivant, par la lecture, des œuvres et des auteurs. De ce point de vue, la question de la « réhabilitation » éventuelle de Drieu s'inscrit pleinement dans la problématique de la mémoire. Or, on l'a brièvement aperçu dans les propos d'Henry Rousso, la mémoire et le patrimoine sont deux termes qui, sans être jamais pris pour équivalents, participent d'une réflexion historiographique sur la relation que notre présent entretient avec lui-même, avec le passé, et l'avenir. Après donc avoir établi que Drieu s'est constitué, surtout durant la deuxième moitié du XX^{e} siècle, en lieu de mémoire, il convient désormais de se pencher sur cette question du patrimoine, dont les débats ne touchent ou n'évoquent pourtant que très rarement l'objet littéraire.

2. L'inscription de Drieu au patrimoine

François Hartog consacre au patrimoine une grande partie de son argumentation et de sa démonstration. Son évocation arrive après ses considérations sur les *Lieux de mémoire*. Lisons-le qui s'interroge :

> De quel régime d'historicité la patrimonialisation galopante des années 1990, comme on l'a parfois qualifiée, peut-elle être la marque ? Ce goût pour le passé, pour l'ancien, venait-il soudain témoigner d'une sorte de nostalgie pour un ancien régime d'historicité ? Inversement, comment pouvait-il encore s'ajuster à un régime moderne, qui avait mis, depuis deux siècles, toute sa « ferveur d'espérance » dans le futur ? À rebours des proférations ou des prophéties de Marinetti ! Indice de crise du temps, le patrimoine contemporain ne peut-il se comprendre aussi comme une marque claire, une de plus, de ce présentisme, le nôtre, à l'émergence duquel ce livre s'est attaché ? [9]

S'attachant à la définition donnée par les textes législatifs de 1993 qui font du patrimoine « la mémoire de notre histoire et le symbole de notre identité »[10], François Hartog en souligne le deuxième aspect, et voit s'ouvrir la dialectique mémoire/histoire, pour en extraire

[9] *ibid.*, p.163. Il serait intéressant de mettre en lien cette considération avec les développements de Jean-Baptiste Bruneau quant à la « mode rétro » qui, en littérature, a particulièrement touché Drieu.
[10] *ibid.*, p.164.

les réels enjeux : « Mémoire, patrimoine, histoire, identité, nation se trouvent réunis dans l'évidence du style lisse du législateur. »[11] Et d'ajouter :

> Mais il s'agit moins d'une identité évidente et sûre d'elle-même, que d'une identité s'avouant inquiète, risquant de s'effacer ou déjà largement oubliée, oblitérée, réprimée : d'une identité à la recherche d'elle-même, à exhumer, à bricoler, voire à inventer. Dans cette acception, le patrimoine en vient à définir moins ce que l'on possède, ce que l'on a qu'il ne circonscrit que ce que l'on est, sans l'avoir su, ou même sans avoir pu le savoir. Le patrimoine se présente alors comme une invite à l'anamnèse collective.[12]

Le patrimoine comme critère identifiant : c'est là, nous semble-t-il, que se noue le problème de la réhabilitation de Drieu, dans une volonté, pour certains, de ne pas s'identifier à l'homme collaborateur, au fasciste affirmé, au diariste antisémite. Porté à l'échelle de la nation, puisqu'il est ici, avec François Hartog et Pierre Nora, question de cela, réhabiliter Drieu, c'est patrimonialiser un pan de la culture française qui ne fait honneur ni à la nation ni au présent donc.

La lecture de François Hartog vient enrichir celle de Jean-Baptiste Bruneau : lorsque le premier affirme que *« le fondement même du patrimoine réside dans le fait de la transmission »* et qui trouve son origine dans une *« conscience, le plus souvent inquiète, que quelque chose […] a disparu ou est en passe de disparaître de l'horizon »*[13], on pense nécessairement à l'analyse que le second fait de la volonté des « survivants » d'abord, puis de certains groupes d'extrême-droite, de vouloir maintenir vivante la mémoire de Drieu. Cette « conscience inquiète » est aussi, à certains moments, celle-là même de Drieu que font ressortir les différentes analyses du thème de la décadence dans ses textes. Mais là s'arrête la comparaison : Drieu n'est pas le héraut du patrimoine, et s'il déclare son admiration pour le Moyen Âge et certaines époques de l'histoire de France (le règne de Louis XIV, la Révolution française, les campagnes napoléoniennes), c'est moins dans l'optique de les figer dans le présent que dans celle de vouloir les reconduire sous une autre forme, en l'occurrence, le fascisme – dont George L. Mosse a d'ailleurs étudié certaines parentés avec certaines des époques évoquées[14]. De ce point de vue, et selon les termes de François Hartog, Drieu maintient dans sa pensée politique un régime moderne d'historicité. Or la notion actuelle de patrimoine ne ressortit pas de ce régime :

> Si le patrimoine est désormais ce qui définit ce que nous sommes aujourd'hui, le mouvement de patrimonialisation, cet impératif, pris lui-même dans l'aura du devoir

[11] *Loc. cit.*
[12] *ibid.*, p.165.
[13] *ibid.*, pp.165-166.
[14] Voir notamment George L. Mosse, « Le fascisme et la Révolution française », in *La révolution fasciste. Vers une théorie générale du fascisme.* Seuil, Paris, 2003.

> de mémoire, restera un trait distinctif du moment que nous vivons ou venons de vivre : un certain rapport au présent et une manifestation de présentisme.[15]

Inscrire Drieu au catalogue de la Pléiade, ce n'est donc pas le réhabiliter, ou du moins n'est-ce pas achever de le faire, mais c'est le faire rentrer, avec son œuvre (ou du moins, et la nuance est ici conséquente, une partie seulement de son œuvre), dans un patrimoine littéraire qui en tant que tel participe du « présentisme ». L'obsession pour Drieu est ainsi moins une obsession pour le passé, même un passé qui « ne passe pas » (en l'occurrence, Vichy, la collaboration, l'Occupation et la question d'un fascisme français), qu'une obsession présente pour le présent. Une obsession intranquille, inquiétante. Comme une dette impayée.

On peut donc s'interroger, et se demander si, finalement, ce qui était craint dans la perpétuation de la mémoire de Drieu, c'était moins sa réhabilitation (qui touche finalement à l'individuel, écrivain ou homme) que cette patrimonialisation (laquelle en revanche touche au collectif, puisqu'elle relève de la mémoire et de l'identité nationales). Et pris dans cette dynamique patrimoniale et présentiste, n'est-ce pas le fait de faire de Drieu une figure vivante, une figure *présente* au risque de faire de nous des Berl hantés par la *Présence des morts*, qui suscite autant d'inquiétude ?

Pour répondre pleinement, il convient de se pencher plus en détails sur cette notion de patrimoine sur laquelle François Hartog nous a mené. C'est maintenant sous la présidence de Henry Rousso que nous poursuivons, et que nous entrons dans ces « Entretiens du Patrimoine » déjà évoqués, au risque de faire retour vers la notion de mémoire déjà évoquée. Notre objectif n'est pas de céder au « tout-patrimonial » en inscrivant peut-être abusivement Drieu dans telle ou telle catégorie de patrimoine, mais d'interroger les réactions et les discours qu'ils suscitent à la lumière de cette notion. Nous voudrions ainsi développer l'idée que l'inquiétant de Drieu, c'est moins sa figure passée que son caractère présent.

Henry Rousso, dans son discours d'introduction générale, relaie justement François Hartog en présentant

> la notion de patrimoine en tant que telle, comprise comme un indicateur privilégié permettant de saisir le rapport que la société entretient avec le passé, rapport qui est lui-même sujet à évolution, donc inscrit dans une histoire particulière. L'histoire de la notion de patrimoine est en ce sens un élément permettant d'appréhender les « régimes d'historicité » […].[16]

Et affirmant sa thèse quant à cette articulation entre patrimoine et régime d'historicité, il assure que *« le tout-patrimonial ou le devoir de mémoire sont des indices évidents d'un*

[15] François Hartog, *op.cit.*, p.201.
[16] Henry Rousso, « Introduction générale des Entretiens du Patrimoine », in *op. cit.* p.13.

rapport au passé qui a changé dans les vingt dernières années »[17]. Partant, ce que Drieu éveille semble donc moins de vieux fantômes que des craintes bien présentes qu'il anime.

Plus loin, Henry Rousso toujours, articule mémoire et patrimoine en ayant recours à Paul Ricœur, à qui il emprunte la définition de la mémoire comme « mise au présent du passé », « présent du passé » :

> C'est la façon dont toutes les formes du passé, que l'on soit dans l'ordre du réel ou de l'imaginaire, qu'il s'agisse du passé « tel qu'il a été » ou tel qu'il a été reconstitué par l'individu ou le groupe, se manifestent dans le présent. On peut avancer dans le domaine qui nous intéresse ici que la patrimonialisation ou la restauration relèvent de cette opération-là, puisqu'il s'agit de rendre présente, et plus encore, compréhensible au contemporain, des traces, physiques ou immatérielles, de ce qui reste du passé.[18]

On pourrait, à la lumière de ces lignes, affirmer que Drieu est rendu présent par son inscription au patrimoine, et que l'ensemble des monographies dont il est l'objet s'attache à le « rendre compréhensible au contemporain ».

De plus, on pourrait aisément voir dans cette dernière expression une définition, parmi d'autres, du travail non seulement de l'historien, mais aussi du critique littéraire (la biographie d'écrivain opérant un métissage des méthodes propres à ces deux disciplines). Selon des perspectives différentes intrinsèques à leur champ d'études respectif, historien et critique littéraire auraient ainsi pour tâche de « conférer une intelligibilité » à « ce qui reste du passé », et qui par conséquent, en tant précisément que « reste », habite notre présent. Le corollaire d'une telle vision du travail herméneutique, qu'il soit historien ou littéraire, prend la forme d'une interrogation quant à ces « traces » : *« faut-il leur donner un sens actuel, une idée souvent récusée par le classicisme, ou faut-il leur "redonner" le sens contemporain de leur création ? »*[19] Cette question nous touche directement ; elle articule deux visions, deux approches du document, de la trace et de son traitement, historique ou littéraire. Là-dessus, la réponse de l'historien et du critique littéraire, mais aussi d'autres professions, peut diverger. Le même dilemme touche singulièrement d'autres domaines, notamment celui des arts de la scène : pensons par exemple à la musique. La « renaissance » du répertoire baroque et ancien a provoqué, au-delà des heureuses redécouvertes de partitions négligées et qui s'étendent par-delà ces deux époques, une vive interrogation quant à l'interprétation même de ces pièces. La mention « sur instruments d'époque » ou, celle, en anglais, de « historically informed interpretation », est devenu le gage (et le défi) d'une interprétation telle qu'elle aurait pu être

[17] *ibid.*, p.15.
[18] *ibid.*, p.16.
[19] *Loc. cit.*

exécutée au moment de la création de la pièce. Les partisans d'une telle approche fournissent d'ailleurs un travail de recherche comparable à celui des historiens. Se pose donc aujourd'hui la question de l'instrumentation d'époque ou moderne, et de ce que cela implique (pensons notamment aux cadences, ornementations, ou, plus récemment en ce qui concerne tout particulièrement Bach, la querelle entre partisans de « une voix par pupitres » et ceux du « chœur par pupitre »). Il s'agit d'un choix d'interprétation qui relève exactement de cette alternative si bien formulée par Henry Rousso.

La notion d'« actuel » est ici essentielle, et revient généralement dans les arguments des metteurs en scène et réalisateurs partisans du « dépoussiérage » : elle consiste le plus souvent à repérer dans les « traces » (gardons encore un moment ce terme, qui permet d'évoquer indifféremment le document historique, la partition ou le texte littéraire) ce qui a traversé le temps, ce qui parle à notre présent, ce qui fait écho à l'actualité. Cette démarche parie donc en quelque sorte sur des éléments pérennes, des segments d'éternité dans lesquels, à chaque période, à chaque génération, un public est susceptible de se reconnaître. Le travail critique consisterait ainsi à rendre visible ces fragments de miroir que le temps, ou plutôt l'atemporalité de certaines constances dans le caractère humain, n'a pas encore rendu caduques ou obsolètes. C'est là la première possibilité mise en avant par Henry Rousso.

Le second terme de son alternative, « "redonner" le sens contemporain de leur création » (relevant de ce que nous avons rapidement évoqué quant aux interprétations sur instruments d'époque), induit au contraire l'idée d'une rupture, comme si la trace, devenue inintelligible au présent, nécessitait un déchiffrement expert, non plus en vue de l'actualiser (au double sens temporel et grammatical), de la rendre *présente*, mais pour explorer justement l'écart creusé, la rupture et ce qu'elle révèle de la distance (et donc du temps) qui nous sépare présentement de cette trace.

Dans les deux cas, il est fondamentalement question, comme l'avait très bien notifié François Hartog, de notre identité. Il s'agit en effet de s'identifier, en regard de ce qui est ainsi présenté. L'on se reconnaît soit dans des « caractères » anciens qui ainsi valident en quelque sorte certains aspects de ce que nous sommes (et nous voilà rassurés, découvrant ainsi le lien avec notre passé, c'est-à-dire notre mémoire, et donc notre pérennité dans les siècles), soit nous abordons, par contraste, dans la distance et l'impossibilité de nous identifier à la « trace », comme en négatif, ce que nous sommes. Pour aller plus loin, peut-être pourrions-nous voir dans la première option quelque chose de mortifère : le passé, en ne pouvant plus s'actualiser, incapable de se mettre au présent autrement que sous le régime du révolu, du perfectif, nous ramènerait du côté de la mort, du fini. La seconde en revanche, qui nous a vu pour la décrire

utiliser des termes tel que « pérennité » voire « éternité » touche à la perpétuation, à la reproductibilité, et en somme, à l'Éros. Mais laissons-là ces rapides considérations freudiennes pour le moment, car nous touchons de nouveau aux propos de Pierre Nora, et au texte introductif des *Lieux de mémoire* où l'on peut lire : *« On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus. »*[20] La formulation est lapidaire, expéditive peut-être, mais condense finalement la thèse de l'auteur, qui s'explique et développe un peu plus loin :

> Il n'y aurait pas de lieux, parce qu'il n'y aurait pas de mémoire emportée par l'histoire. Chaque geste, jusqu'au plus quotidien, serait vécu comme la répétition religieuse de ce qui s'est fait depuis toujours, dans une identification charnelle de l'acte et du sens. Dès qu'il y a trace, distance, médiation, on n'est plus dans la mémoire vraie, mais dans l'histoire.[21]

Ce qui ressort du contraste ainsi formulé par Pierre Nora, c'est l'idée même de rupture de notre relation au passé, laquelle viendrait légitimer le travail historiographique même (c'est la position, on le verra, de Michel de Certeau) et alimente à son tour les considérations de François Hartog sur notre « présentisme ». Cette relation ne semble plus acquise, l'idée de perpétuation (qui touche de très près celle de patrimoine en tant que « transmission » comme nous le verrons) par la répétition inconsciente n'est plus : en lieu et place de « chaque geste » qui accomplit l'« identification charnelle de l'acte et du sens », « trace, distance, médiation » disent et signifient une contingence, l'absurde finalement, qui nécessite un travail de « resémantisation » qui est celui de l'historien. La mémoire est ainsi associée à ce nous évoquions juste auparavant en terme de « perpétuation » et confirme aussi la définition ricœurienne relayée toute à l'heure par Henry Rousso. Pierre Nora continue, et malgré sa longueur, cet extrait nous paraît important, en ce qu'il va nous permettre de développer et étayer certaines idées formulées et ces intuitions freudiennes peut-être trop rapidement jetées dans notre développement :

> Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans

[20] Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. », in *Les lieux de mémoire. 1. La République – La Nation*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 1997 [1984-1986] p.23

[21] *ibid.*, p.24.

> le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif.
>
> Au cœur de l'histoire, travaille un criticisme destructeur de mémoire spontanée. La mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler. L'histoire est délégitimation du passé vécu.[22]

Le réseau lexical psychanalytique est ici abondant. En attachant à la mémoire une fonction dynamique, vitale (voire vitaliste) via des fonctionnements qui sont ceux de l'inconscient (« dialectique du souvenir et de l'amnésie », « latence », « déformations », « transferts », « écrans », « censure », « projection », « refouler »), Nora noue mémoire et vie, de manière plus soutenue et assumée que nous l'avons fait auparavant. Au contraire, l'histoire apparaît ici comme le froid travail de la conscience, soucieuse de ménager son équilibre, sa logique et son cartésianisme : elle est aliénante vis-à-vis de la mémoire qu'elle semble censurer, à la manière du conscient, armé de ses résistances afin maintenir l'équilibre et l'intégrité psychique du sujet. C'est donc l'histoire en tant qu'opération de rupture, cassure entre présent et passé, qui jaillit de nouveau ici.

Cette histoire, contemporaine, correspond donc, toujours selon Pierre Nora, à ce *« temps des lieux »*, ce *« moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée »*. Cette rupture, *« basculement du mémoriel à l'historique »*, *« moment des lieux de mémoire »*[23] correspond à l'émergence d'une nouvelle mémoire, désormais instituée en devoir, et qui n'est plus cette perpétuation du passé dans le présent. Pierre Nora s'emploie à définir cette mémoire, impérieuse, impérative, qui a émergé dans les dernières décennies du XX^{e} siècle durant lesquelles est née et s'est solidifiée donc cette notion de « devoir de mémoire », qui accuse la disparition de la mémoire-perpétuation, celle ricœurienne du présent du passé, *« vécue,* selon Pierre Nora*, sur le mode de la filiation »*. Notre rapport au passé s'en trouve bouleversé, et difficile de voir là la cause ou l'effet de la fin de cette « histoire-mémoire » :

> De la même façon que l'avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, immaîtrisable, nous en sommes arrivés, symétriquement, de l'idée d'un passé visible à un passé invisible, d'un passé de plain-pied à un passé que nous vivons comme une fracture ; d'une histoire qui se cherchait

[22] *ibid.*, p.25.

[23] *ibid.*, p.29.

> dans le continu d'une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d'une histoire.[24]

Le mot est lâché : « fracture ». Et au caractère pessimiste qui émerge du ton de l'écriture de Pierre Nora, opposons la tentative, vue tout à l'heure, de François Hartog de redéfinir le rôle de l'historien – dans lequel nous avons reconnu Jean-Baptiste Bruneau –, qui, non plus destructeur de mémoire, non plus ancré dans un temps présent coupé du passé nécessaire à sa discipline, s'inscrit désormais dans cet « entre » de l'histoire et de la mémoire. Mais Pierre Nora lui-même, invité à débattre lors des « entretiens du patrimoine » de 2001, formulait sa conception de l'histoire, face à une nouvelle forme de mémoire coupée du passé, comme *« quelque chose qui réunit »*, une *« instance de contre-mémoire […] ou d'harmonisation de la mémoire »*[25].

Riche de ces enseignements, revenons maintenant à la notion de patrimoine, puisqu'elle est l'indicateur de ce changement de la mémoire et de notre rapport aux temps, c'est-à-dire de notre régime d'historicité. Et suivons le mouvement établi par les actes des « Entretiens du patrimoine » afin de poursuivre notre réflexion. L'on doit d'abord à Alain Rey une intervention sur la lexicographie du mot « patrimoine », qui met notamment en valeur les notions de « propriété » (entendue comme « possession » et « spécificité ») et de « transmission ». En outre, l'étymon permet de rattacher au patrimoine l'idée de « repaire/repère », « qui suggère un retour aux sources, un abri, un système de références »[26]. Ces dernières connotations seront fertiles dans le cas de la mise en mémoire et de la patrimonialisation de Drieu.

À la suite de ce rappel lexicographique et étymologique, Françoise Fortunet expose une « théorie juridique du patrimoine au temps présent ». Cette incursion dans le droit étaie certains aspects mis au jour par Alain Rey et fait écho aux propos de François Hartog lorsque celui-ci articulait mémoire, patrimoine et identité. En effet, selon l'étroite définition juridique,

> il s'agit d'appréhender un ensemble de biens existant à un moment donné et constitutif du patrimoine de la personne-sujet de droit, qui va acquérir de ce fait une unité en même temps que la qualité d'attribut de la personnalité dudit sujet, autrement dit de vecteur de son identité.[27]

Le patrimoine est ce qui fonde l'identité en unifiant « un ensemble de biens ». L'on passe bien, comme l'avait noté François Hartog, de l'*avoir* à l'*être*, en même temps que l'idée

---

[24] François Hartog, *op. cit.*, p.35.

[25] Pierre Nora, « Débat de la matinée du mercredi 28 novembre », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op. cit., p.360.

[26] *ibid*., pp.28-29.

[27] Françoise Fortunet, « La théorie juridique du patrimoine au temps présent », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op.cit., p.40.

de transmission d'un legs mise en lumière par Alain Rey trouve ici sa traduction juridique. Mais ce qui nous retiendra davantage, c'est cette notion d'« unité » acquise par des éléments disparates : la constitution d'un patrimoine à transmettre a pour corollaire une sorte d'harmonisation, ou au moins un principe de cohérence qui agit sur l'ensemble de biens ainsi assemblés et transmis, et qui fonctionne comme agent d'identité. Françoise Fortunet rappelle à ce titre qu'« [a]ttacher une masse de biens à une personne, la constituer en universalité, […] implique d'en faire un attribut de la personnalité, de la faire participer à l'être ». [28] La transmission est en outre un défi lancé au temps et à l'espace : en terme ricœurien, elle relève du maintien de soi, et d'une forme de mêmeté qui passerait l'épreuve du temps. La « panthéonisation » de Drieu semblerait ainsi participer d'un mouvement similaire, ou du moins comparable. En effet, son entrée en Pléiade ne l'inscrit plus dans un passé, lequel s'opacifie à mesure que le temps nous en éloigne, mais l'ancre dans un présent obsédé de lui-même.

En outre, ce détour par l'individuel, qui achève de nouer identité et patrimoine, permet à Françoise Fortunet de voir à l'échelle collective une similitude dans cette logique de transmission qui « conduit par conséquent à la mise en œuvre de mesures et de politiques visant à en préserver l'intégrité et en garantir l'indivisibilité. »[29]. D'un principe d'unité, nous voilà passé à ceux d'« intégrité » et d'« indivisibilité ». Inscrire un ensemble de biens au patrimoine permet ainsi sa transmission, son identification et l'identification d'une communauté via des institutions représentatives, et sa préservation. Il s'agit là en réalité d'une manière nouvelle d'articuler présent et passé. Dans ce sens, Françoise Fortunet ajoute :

> Qualifier un bien ou une masse de biens de « patrimoine » implique que le trait le plus caractéristique des politiques mises en œuvre doit être celui de gérer la continuité, plus encore que la volonté d'établir un lien entre passé et présent, c'est la gestion du présent qui prime dans une mise en perspective et dans une logique du devenir.[30]

Si la mémoire se trouve transmise, c'est donc non plus de manière spontanée par la répétition, mais en quelque sorte de force, par une décision dans laquelle s'inscrit la volonté de transmettre de l'*être* via l'*avoir*, et d'un *être* qui soit préservé du temps dans son intégrité : « Le mot patrimoine, conclura Françoise Fortunet, participe autant de l'avoir que de l'être ». L'idée du patrimoine comme symptôme du présentisme trouve ici une nouvelle confirmation.

[28] *ibid*., p.43.
[29] *Loc. cit.*
[30] *ibid*., p.44.

On retiendra donc de cette mise au point juridique l'enjeu identitaire, voire peut-être existentiel, qui se trouve au cœur de la transmission de biens dont l'assemblage assure une cohérence. Sans avancer prématurément nos conclusions, notons que tout cela devient très problématique dans le cas d'une inscription de Drieu La Rochelle au patrimoine littéraire. Problématique, non pas d'un point de vue pratique, mais bien éthique et moral. Car c'est bien sur ce point que s'escriment défenseurs et pourfendeurs de Drieu.

En attendant, pour compléter nos arguments et construire davantage notre réflexion, continuons dans ces « Entretiens du patrimoine », et penchons-nous sur l'intervention de Bernard Stiegler, « La projection patrimoniale ». Si ses conclusions quant à l'industrie cinématographique et télévisuelle américaines ne nous concernent pas dans le cadre de ces travaux, ses développements nous fournissent en revanche matière pour prolonger notre raisonnement. Et c'est sur l'aspect identitaire/identifiant du patrimoine que Bernard Stiegler attire particulièrement notre attention : *« [à] travers la question du patrimoine, c'est la constitution d'un "nous" qui se pose comme question, en tant qu'un "nous" est toujours l'héritage d'un passé. »*[31] Le patrimoine, ici défini comme cet *« héritage d'un passé »*, *« se traduit toujours par des matérialisations symboliques »*, telles que les monuments historiques, les archives, etc. *« Ces matérialités symboliques,* ajoute Bernard Stiegler, *constituent, en règle générale, comme patrimoine unifié dans lequel un "nous" se reconnaît, un système d'orientation à la fois dans un espace et dans un temps. »*[32]

On retrouve ici l'idée d'unité (« unifié ») qui permet à une communauté de s'identifier par la reconnaissance d'un « héritage d'un passé ». L'idée implicite est bien entendu éminemment politique : la démarche patrimoniale est bien une démarche identitaire. En sélectionnant un ensemble de biens pour le hisser dans une sorte de « hors-temps » (auquel Françoise Fortunet avait adjoint un « hors-espace ») qu'est le patrimoine-mémoire, une communauté, c'est-à-dire les institutions qui la représentent, tente de fonder son identité. On touche par conséquent directement à la problématique des mémoires, et la question ne manquera pas de surgir lors du « Débat de la matinée mercredi 28 novembre » de ces entretiens du patrimoine. À Jean Lebrun qui lui notifie que *« [l]a guerre des mémoires paraît être une des caractéristiques du début du XXIe siècle »*, Pierre Nora répond :

> Pas seulement du XXI^e^. C'est une guerre permanente. Le patrimoine ne me paraît pas un phénomène de consensus. Puisqu'il est l'expression d'une forme de mémoire, il est

[31] Bernard Stielger, « La projection patrimoniale », in in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op.cit., pp.76-77.

[32] *ibid*., p.77.

> un champ de forces conflictuelles. La mémoire ne rassemble pas : la mémoire divise. C'est l'Histoire qui rassemble.[33]

D'où (et nous avons déjà cité ces propos), la volonté d'une histoire comme « instance de contre-mémoire », « d'harmonisation des mémoires ».

Le patrimoine, comme la mémoire, en tant que dynamique identitaire/identificatoire, ne peut effectivement faire consensus. En revanche, si l'histoire prend en charge ces mémoires, elle peut en quelque sorte pacifier les « sociétés-mémoire », *« toutes les ethnies, groupes, familles, à fort capital mémoriel et à faible capital historique »*[34]. C'est bien par leur mémoire que ces communautés, peuvent s'inviter dans l'histoire dominante écrite par une communauté dominante. Pour qu'un « nous » se reconnaisse en tant que tel, c'est-à-dire dans sa pluralité et sa diversité, il faut inscrire cette pluralité du « nous » dans le patrimoine. Sinon, le risque est bien celui que détecte Bernard Stiegler, de faire de ce « concept de patrimoine un concept réactionnaire »[35].

De ce point de vue, on comprendra aisément les propos tenus par Henry Rousso au moment de conclure ces entretiens, et auxquels nous ne pouvons que souscrire :

> les combats d'aujourd'hui menés au nom de la mémoire invitent de manière pressante à rendre le passé entièrement transparent, car il n'est plus admis qu'il puisse receler des zones d'ombre ou de l'incertitude. Cette vision charrie l'idée implicite que le regard d'aujourd'hui est (ou doit être) plus lucide, plus rationnel, plus « moral », que celui de nos ancêtres ont pu jeter naguère sur leur propre temps. C'est le sens même de la notion de « devoir de mémoire » qui stigmatise non seulement les crimes du passé, à juste titre, mais aussi les générations qui se sont montrées incapables de juger après-coup, par exemple en 1945, avec la chute du nazisme, ou en 1962, avec la fin de la guerre d'Algérie.[36]

Ce qui ressort de ces propos conclusifs, c'est donc bien la dimension éthique, celle-là même qui crispe à juste titre toute approche de Drieu La Rochelle. Il est donc temps pour nous de conclure également ce parcours, qui nous a vu passer de la mémoire au patrimoine via l'histoire et l'historiographie, et qui devrait désormais nous voir revenir à Drieu, riches des idées et articulations repérées durant ce cheminement.

Nous voulions d'abord montrer dans quelle mesure Drieu pouvait être abordé et perçu en tant que lieu de mémoire. Nous avons donc pris largement appui sur le travail de Jean-

[33] Pierre Nora, « Débat de la matinée du mercredi 28 novembre », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op. cit., p.360.

[34] Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. », in *Les lieux de mémoire.*, op. cit., p.23.

[35] Bernard Stielger, « La projection patrimoniale », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op.cit., p.77.

[36] Henry Rousso, « Conclusion générale », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op.cit., p.366.

Baptiste Bruneau. Henry Rousso et François Hartog nous ont aidé à définir plus précisément sa position, « entre » Histoire et mémoire : faisant l'histoire de la réception et de la mémoire de Drieu, Jean-Baptiste Bruneau a mis au jour un espace, en vérité assez indistinct mais visible à chaque nouvelle actualité éditoriale, où ne cessent de s'affronter différentes mémoires, chacune incapable d'offrir une vision satisfaisante de Drieu. Son entrée (partielle) dans la collection de la Pléiade a de nouveau soulevé la question de sa « réhabilitation ». En convoquant la notion de patrimoine, nous avons préféré évoquer une « patrimonialisation » de Drieu : ce terme, à la lumière de considérations historiographiques et de l'idée de « présentisme », témoigne en réalité de la *présence*, de l'actualité de Drieu. Ce n'est pas tant Drieu passé et réhabilité qui suscite réprobations et inquiétudes, que sa présentification.

De plus, la notion d'identité étant intrinsèque à celle de patrimoine, Drieu réveille une conscience inquiète, à l'origine même, selon François Hartog, de la pensée et de la dynamique patrimoniales. Or ici, l'inquiétude est moins celle de Drieu s'interrogeant sur sa postérité (et donc son éventuelle inscription dans un patrimoine littéraire), que la nôtre au prise avec la réception de cette postérité, justifiée pour certains, illégitime pour d'autres, mais dont les deux camps sont finalement acteurs.

Le patrimoine, symptôme de présentisme et signe d'une mémoire injonctive, ne peut faire consensus, comme le relevait Pierre Nora. À ce titre, la patrimonialisation de Drieu agit comme un rappel à l'ordre, celui de se souvenir, de ne pas oublier, et c'est sans doute en ce sens que se donnent à entendre les récusations, parfois virulentes, de la publication de tel ou tel ouvrage de Drieu, ou de son entrée en Pléiade. C'est donc comme telles qu'il faut les recevoir et les accepter. Mais ces mêmes récusations témoignent justement, plus peut-être que les phénomènes éditoriaux qu'elles entendent critiquer, de la brûlante présence de Drieu et légitiment un « devoir de mémoire ». Cette absence de consensus manifeste clairement qu'une « guerre des mémoires », pour reprendre ici l'expression de Jean Lebrun, a cours chez Drieu. Alain Rey évoquait quant au patrimoine les notions de repaire et de repère, d'abri et de système de référence, et Bernard Stiegler y voyait *« un système d'orientation à la fois dans le temps et dans l'espace »*[37]. Drieu sans doute occupe pour nous aujourd'hui cette fonction de cachette et de balise : c'est là que viennent se lover clandestinement certaines sensibilités politiques nauséabondes, et c'est avec et contre Drieu qu'on peut avancer sans se fourvoyer. L'exemple de sa mollesse et de son indécision, de sa nonchalance et de son manque de rigueur, agit pour

[37] Bernard Stiegler, « La projection patrimoniale », in *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au XXe siècle en France.* op.cit., p.77.

certains comme une parole rassurante, pour d'autres comme anti-modèle. Nous sommes de ces derniers. On peut être séduit sans être mystifié.

Car en fait de patrimoine et d'identité, on touche à la transmission, à l'héritage, au legs (éléments que les mises au point étymologique d'Alain Rey et juridique de Françoise Fortunet ont révélé avec force), et la question se pose de manière récurrente : si ce qui nous en est transmis agit comme agent identificatoire, que garder de Drieu ? À cette question, la sélection de la Pléiade effectuée pour le volume consacré à Drieu pourrait être considérée comme une réponse : l'essayiste, le journaliste, le chroniqueur, mais aussi le poète, sont évacués, au profit du romancier et du nouvelliste. Parmi les choix les plus saillants, on notera que *Blèche* a été préférée à *L'homme couvert de femmes*, et *Les chiens de paille*, roman de la Seconde Guerre mondiale, n'a pas non plus été retenu.

L'aspect scandaleux de Drieu, en tant d'ailleurs qu'il se pose *a posteriori*, c'est donc effectivement sa patrimonialisation, et non sa réhabilitation. Car l'idée de patrimoine contient celle de transmission, d'héritage, de legs. Le patrimoine ainsi hérité inclut, dans sa conception juridique dont il ne s'est finalement jamais éloigné jusqu'à la rupture, un assemblage d'éléments divers et épars auxquels justement l'héritage donne et assure une cohérence. Hériter du patrimoine-Drieu (ses textes littéraires et non fictionnels, ses essais, articles et son sulfureux journal, mais aussi les différentes figures modelées par les souvenirs et les récupérations de l'homme et l'œuvre), c'est se trouver face à l'écrivain *et* à l'homme engagé, à sa littérature et à son histoire, à lui-même et à toutes les images de lui qu'il a suscitées. On peut de ce point de vue regretter que le volume de la Pléiade dédié à Drieu occulte les œuvres politiques (essais et articles) qui maintiendraient ainsi une certaine complexité, et donneraient à voir l'intégrité d'un héritage qui ne peut être trop problématique si cette partie de sa production se trouve ainsi évacuée.

Discerner l'écrivain de l'homme engagé – démarche curieuse et audacieuse qui d'ailleurs ne semble toucher que Drieu dans le panorama littéraire français –, c'est opérer un tri à la manière d'une fratrie qui se partage un héritage, avec souvent les tensions, disputes et règlements de compte qu'implique une telle opération. Le scandale consiste donc à ne pouvoir accueillir l'écrivain sans l'homme, à ne pas pouvoir congédier l'homme sans renvoyer du même coup l'écrivain : on reçoit l'histoire et la mémoire, et l'on se voit imposer un ensemble qu'on ne peut défaire, et qu'on ne veut que défaire. Les « réhabilitateurs » ont eu souvent, et parfois dangereusement, tort d'omettre ou de minimiser la légende noire, tâchant tant bien que mal d'expliquer et de pardonner à moitié. Et les pourfendeurs ont souvent tort de réduire cet

héritage à une idéologie totalitaire, lustrant ainsi contre leur gré la légende dorée d'une littérature pour eux inexorablement tachée, tarée.

Nous souscrivons donc à l'idée de Jean-Baptiste Bruneau qui voit, à chaque dispute, une image de Drieu réduite, allant parfois jusqu'à la caricature (dont participent jusqu'aux photos retenues pour les premières de couverture), à la fois de la part des partisans de Drieu comme de ses fustigateurs. À chaque fois, Drieu, avec tout ce qui en a été dit et fait, perd en complexité, en épaisseur. Ce tout patrimoine de Drieu, transmis jusqu'à nous par ses héritiers (et n'entendons pas là simplement ses défenseurs, témoins, continuateurs, mais tous ceux et toutes celles qui ont pris part, d'un côté comme de l'autre, à la configuration de cette mémoire), cette complexité ne saurait être simplement perçue comme un caractère paradoxal. Toutes les tentatives qui visent à unifier la figure de Drieu, à grand recours de pirouettes rhétoriques et conceptuelles, partent du postulat d'une contradiction (ou plusieurs) inhérente(s) à Drieu. Résolvant à grand peine ces oppositions, elles finissent par présenter un tableau incomplet, simple et simplificateur, et finalement (mais n'est-ce pas leur objectif), trop aisé à juger, à condamner ou à innocenter.

II. … au prisme de la psychanalyse

1. Histoire et psychanalyse

Cette réflexion sur la postérité, et donc la mémoire, de Drieu, son inscription au patrimoine et les réactions qu'elle continue de susciter appelle à notre sens un approfondissement via la psychanalyse. On a vu notamment Pierre Nora étayer ses réflexions sur la mémoire en ayant recours à tout un vocabulaire spécifiquement psychanalytique. En outre, l'Histoire et la psychanalyse entretiennent des liens qui ont justifié plusieurs études sur les relations de l'une et l'autre de ces disciplines. Notre but n'est pas ici d'entrer dans le détail du débat, des positions et des analyses qu'il suscite, mais d'en faire ressortir certaines idées majeures grâce auxquelles on pourra entamer notre réflexion.

Dans son article « Histoire et psychanalyse » inséré dans le premier volume d'*Historiographies. Concepts et débats*, François Dosse commence par faire mettre rapidement en lumière le carrefour entre ces deux disciplines (et qui regardent de près la littérature) :

> Les deux disciplines sont situées entre la narrativité, la temporalité du récit d'un côté, et l'aspiration à trouver des cohérences pertinentes, des rapports de causalité, des

> aspirations scientifiques de l'autre. Cette proximité fonde un grand nombre de problème entre les deux démarches.[38]

En prenant en compte les récents réajustements de l'historiographie par rapport à la problématique de la mémoire, François Dosse en vient à nuancer la position de Michel de Certeau. Ce dernier, étudiant justement les différences d'appréhension du temps, de la mémoire et du travail analytique en histoire et en psychanalyse, notait :

> [La psychanalyse et l'historiographie] pensent autrement le rapport du passé et du présent. La première reconnaît l'un dans l'autre ; la seconde pose l'un à côté de l'autre. La psychanalyse traite ce rapport sur le mode de l'imbrication (l'un dans la place de l'autre), de la répétition (l'un reproduit l'autre sous une autre forme), de l'équivoque et du quiproquo (quoi est « à la place » de quoi ? Il y a partout des jeux de masques, de retournement, d'ambiguïté). L'historiographie considère ce rapport sur le mode de la successivité (l'un après l'autre), de la corrélation (proximités plus ou moins grandes), de l'effet (l'un suit l'autre) et de la disjonction (ou l'un ou l'autre, mais pas les deux à la fois).[39]

Or, on a vu que le problème de la mémoire pour l'historiographie est justement l'apparition d'une continuité du présent dans le passé, et d'une discontinuité du passé dans le présent : le « devoir de mémoire » et le « tout-patrimonial » étant des signes sans ambiguïtés d'une fracture entre ces deux temps. L'historien qui s'inscrit entre mémoire et histoire s'attache ainsi à les concilier en quelque sorte, c'est-à-dire à faire lien entre elles. Ce lien, c'est donc un certain travail historiographique qui consiste, on l'a vu, à historiciser la mémoire, moins pour en déposséder les communautés d'où elle a surgi, que pour inclure ces mêmes communautés dans une Histoire qui, jusque-là, tendait à les exclure. Par conséquent, sans être caduque, l'analyse de Michel de Certeau doit être nuancée et réinvestie du contexte historiographique actuel. C'est ce que fait rapidement François Dosse :

> Dans ce nouvel espace mémoriel, commun à la psychanalyse et à l'histoire, l'imbrication du passé et du présent est similaire et loin d'opposer les deux approches ; il leur tisse un horizon commun, celui de la trace du passé dans son efficace et du masque de celui-ci dans sa capacité de voilement.[40]

La mémoire permet donc le rapprochement des deux disciplines qui doit s'opérer à différents niveaux afin d'enrichir et de mettre au jour la méthode historiographique. Il s'agit avant tout de ne plus considérer, comme le faisait Michel de Certeau, le passé comme une césure qui susciterait « une discontinuité entre la dimension mémorielle et le moment de son actualisation », mais de mettre en valeur sa continuité dans le présent, à la manière justement

---

[38] François Dosse, « Histoire et psychanalyse », in C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia & N. Offenstadt (dir.), *Historiographies. Concepts et débats,* Gallimard, « Folio histoire », Paris, 2010, p.341.

[39] Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Gallimard, coll. Folio histoire, Paris, 2002 [1987] p.87.

[40] François Dosse, « Histoire et psychanalyse », in *Historiographies. Concepts et débats,* op. cit., p.347.

de la psychanalyse qui *« fait travailler les traces mémorielles à l'intérieur d'un présent »*. Ce faisant, et pour le dire peut-être rapidement, l'historiographie mimerait en quelque sorte la mémoire. Cette contradiction entre « deux stratégies distinctes du temps » peut, selon François Dosse, se résoudre à partir du modèle psychanalytique du « travail du deuil », étayant là l'idée de Michel de Certeau selon laquelle le texte de l'historien est un « texte-tombeau », dans lequel les « voix dont la disparition est le postulat de tout historien » parlent et résonnent.

> Le récit historique, écrit François Dosse, joue le rôle d'enterrement, exorcisant la mort en l'introduisant à l'intérieur même de son discours. Il a fonction symbolisatrice en permettant à une société de se situer en se donnant dans son propre langage un passé qui ouvre au présent un espace singulier. Certeau compare cette fonction au genre littéraire et musical en vogue au XVII^{e} siècle sous le nom de « Tombeau » dans la mesure où l'écriture historienne ne parle du passé que pour l'enterrer au double sens de l'honorer et de l'éliminer.[41]

Le « travail du deuil » inclut en effet de maintenir vivante « la trace du passé ». L'historiographie actuelle montre qu'elle parvient, sur ce modèle, à faire l'histoire de la trace, et par conséquent à se lier davantage au temps présent : en privilégiant la « trace » plutôt que « le passé », c'est bien le présent et son identité inquiète qui se trouvent au centre des préoccupations. Maintenir vivante cette trace du passé, faire l'histoire de la mémoire, c'est l'objectif, comme on l'a vu et comme le note également François Dosse, de certains travaux d'Henry Rousso (avec notamment son *Syndrome de Vichy*), et c'est la démarche de Jean-Baptiste Bruneau. L'histoire de cette trace peut donc induire une approche d'ordre psychanalytique : la trace, dans son élaboration et sa persistance, est soumise à des phénomènes (et non des règles) qui rappellent fortement ceux mis au jourpar Freud dans l'élaboration et la pratique de la psychanalyse. À ce titre, nous ne pouvons que relayer les remarques de François Dosse sur les travaux d'Henry Rousso, à propos desquels il ne manque de rappeler ce qu'ils doivent au *« pathologies mémorielles »* et aux *« catégories freudiennes de refoulement, retour du refoulé, névrose obsessionnelle »*[42]. Et d'ajouter :

> On retrouve ici une fonction fondamentale de l'opération historiographique, transformant une présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. L'histoire serait ce discours autour d'une présence manquante, instituante d'une coupure irréversible car cet avoir-été est à jamais absent et rend impossible toute démarche consistant à retrouver la voix des vivants du passé. […] À la fois travail de la mort et travail contre la mort, l'écriture historienne s'énonce donc en termes d'une place à trouver pour la sépulture. Ce geste scriptuaire revêt un double caractère. Il est à la fois une forme d'exorcisme par son rôle d'enterrement : l'écriture historienne exorcise la

[41] François Dosse, « Récit », in *Historiographies. Concepts et débats,* op. cit., pp.867-868.

[42] François Dosse, « Histoire et psychanalyse », in *Historiographies. Concepts et débats,* op. cit., p.350.

> mort en l'introduisant dans son discours et, en même temps, elle exerce, à ce niveau, une fonction symbolisatrice qui permet à une société de se situer.[43]

On comprend, en lisant ces lignes, que François Hartog en vienne à « concevoir l'historien lui-même, dans l'exercice même de son métier, comme un lieu de mémoire » (et on notera à ce propos que dans *Vichy : l'événement, la mémoire, l'histoire*, Henry Rousso évoque l'historien Robert Paxton en tant, précisément, que lieu de mémoire). Pour François Dosse, *« édifier un tombeau pour le mort »*, c'est *« lui faire une place dans le monde du présent des vivants »*[44]. La « présence des morts », obsédante pour Emmanuel Berl et notamment par rapport à Drieu, est ici l'objectif du travail historien. Et c'est bien ce qu'on l'on a vu précédemment : la postérité de Drieu a suivi un mouvement de *présentification*, d'actualisation. Le tombeau de Drieu, c'est proprement les figures constituées par le travail des mémoires qui ont contribué à son maintien, et ses œuvres qui ont servi d'argumentaires, pour ses détracteurs comme pour ses défenseurs, qui puisent chacun dans les mêmes textes de quoi soutenir des thèses opposées. En relatant le travail du deuil de la mémoire de Drieu, Jean-Baptiste Bruneau est venu rafraîchir la tombe : la mise au jour des dynamiques souvent conflictuelles à l'œuvre dans la constitution de la mémoire permet en effet de voir beaucoup plus clairement les enjeux, les partis, les constituants de ce qui tient parfois de la légende. Dès lors, à la différence de nombre de ses prédécesseurs, il ne brouille pas davantage la figure-Drieu, mais en expose clairement les composants, leurs origines et leur évolution.

Ainsi, *Le « cas Drieu »* agit pleinement dans le sens de François Dosse : la recension et l'étude des réceptions et débats suscités par Drieu et ses œuvres s'apparentent à cette plongée dans les *« sédimentations de sens déposés dans l'épaisseur du passé »*, d'où surgit *« l'énigme présente d'un accès au réel qui est irrémédiablement dans la position de l'absent »*[45]. En effet, si l'histoire s'aligne en quelque sorte sur la mémoire, elle ne peut plus considérer l'événement seul, en lui-même, ou au mieux considéré comme le dernier chaînon d'une chaîne causale. Elle doit en recenser les représentations (et c'est là d'une part tout l'enjeu de l'histoire culturelle, et d'autre part le cœur du travail de Jean-Baptiste Bruneau) :

> À l'insu des acteurs de l'événement, l'évolution des représentations de celui-ci, la diversité des récits auxquels il donne lieu font partie de l'événement lui-même dans ses métamorphoses fluctuantes au cours du temps.[46]

[43] *Loc. cit.*
[44] *ibid*., p.349.
[45] *ibid*., pp.350-351.
[46] *ibid*., p.342.

Ainsi, il n'est plus simplement question de l'événement et de ses causes, mais bien de sa mise en mémoire à lire dans la sédimentation de ses représentations. Or cette mise mémoire, selon notre aperçu des débats historiographiques, relève de l'historiographie *et* de la psychanalyse. Et l'on comprend que ce « travail du deuil » fournisse un modèle dynamique à l'historien à condition que celui-ci en voie également les limites.

De fait, François Dosse voit également dans la conception freudienne du deuil une divergence de taille entre histoire et psychanalyse : si chacune entend *« rendre compte de la perte, […] dire l'absence et […] signifier la dette »*, la première est une « trompe-la-mort » en tant qu'elle masque *« l'absence des figures dont elle tente de donner le maximum de présence »*, alors que la seconde est, par l'écriture, *« le lieu même d'inscription des modalités de l'appartenance et de la dépossession »*[47].

L'autre emprunt à la psychanalyse suggéré par François Dosse touche directement à cette question de sédimentation et de représentations, autrement dit du traitement de l'événement dans sa postérité : il s'agit de la notion, féconde, d'« après-coup ». On en trouvera de multiples définitions, plus ou moins complètes, plus ou moins techniques. À ce stade, nous nous reportons naturellement à l'explication qu'en donne succinctement l'auteur de « Histoire et Psychanalyse » :

> La notion d'après-coup s'entend en premier lieu comme un phénomène qui intervient ultérieurement et qui vient donner une intelligibilité nouvelle au passé, mais il se définit aussi comme un supplément de sens qui ne s'épanouit que plus tard comme forme de causalité différée.[48]

Ce phénomène d'après-coup est donc de première importance en ce qui concerne la mémoire. Ce qui ressort de ces quelques lignes, c'est l'idée d'une « intelligibilité nouvelle », d'un « supplément de sens » qui émerge *en aval* d'un phénomène. L'Histoire s'est toujours intéressée aux causes et aux conséquences d'un événement que, pourtant, elle isole de la sorte. Pensons à la Révolution française telle qu'on nous l'a enseignée au collège : on commence par énumérer ses causes et ses sources, puis l'on se penche sur les faits pour enfin en évaluer brièvement l'impact. Outre l'aspect narratif à l'œuvre dans une telle approche, c'est sa tripartition qui est frappante. L'incursion de l'après-coup dans cette valse vient en quelque sorte ajouter un quatrième temps, et ouvrir ainsi un nouveau champ d'étude, celui des représentations. Non plus en tant que simple reflet d'un phénomène historique passé, mais en tant que ses représentations mettent en place une « causalité différée », voire inversée.

[47] *ibid*., p.352.
[48] *ibid*., p.353.

L'événement ne trouve plus (exclusivement) son sens en tant qu'aboutissement de différents facteurs causals, ni en tant qu'il est lui-même cause d'un autre : il s'enrichit de nouvelles potentialités signifiantes par la charge émotionnelle de son ou ses souvenirs. L'histoire s'apparente ainsi à une sorte de caisse de résonance dont on étudie les échos d'un son. Pour faire un pas de plus en direction de la psychanalyse, retenons cette phrase d'André Green qui conclut ses considérations sur l'après-coup : *« c'est le souvenir qui provoque un affect émané du trauma »*[49]. Autrement dit, un événement peut ne pas être immédiatement traumatique : le caractère traumatique d'un événement est en réalité l'actualisation d'une potentialité par le surgissement d'un second événement, lequel nourrit avec le premier des parentés inconscientes que viendra mettre au jour la parole associative propre à la discipline psychanalytique.

Avec André Green, freudien orthodoxe, nous sommes pleinement entré dans le territoire de la psychanalyse. Nous ne sommes pas à destination, mais il convient de s'y arrêter pour recueillir quelques concepts et notions qui vont nous permettre d'aborder, riche de ces enseignements, la postérité de Drieu mise au jour par Jean-Baptiste Bruneau.

Il n'y a pas à proprement parler de théorie de la mémoire dans les écrits freudiens. En revanche, Freud en propose un tableau riche, qui tient à la fois de l'impressionnisme et du cubisme : chaque concept opère une petite touche qui tente de montrer la mémoire selon les différents points de vue et perspectives que ces phénomènes offrent, éclatant et désarticulant ainsi l'objet représenté. L'« après-coup » est une de ces touches, et dans une certaine mesure, on l'a vu, le « travail du deuil » est un autre point de vue sur le phénomène de la temporalité telle qu'elle s'inscrit dans l'expérience et la conscience humaines. La grande affaire de Freud, c'est l'inconscient, et non la mémoire. Cependant, tous les phénomènes qui touchent à l'un disent quelque chose de l'autre. Par conséquent, il convient de faire l'inventaire de ces phénomènes pour voir ce qu'ils dénotent en termes de mémoire. En outre, il nous paraît important d'en faire le tour maintenant : notre étude des représentations de la Première Guerre mondiale dans l'œuvre de Drieu touche elle aussi à la problématique de la constitution de la mémoire, et puisqu'elle sera articulée avec la constitution du sujet, nous aurons nécessairement à faire de nouveau appel à ces concepts.

[49] André Green, *Le temps éclaté*, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », Paris, 2000, p.23.

2. L'après-coup

Commençons par la notion déjà rapidement abordée, celle de l'après-coup : si elle a été rapidement évoquée par Freud, elle doit certainement sa postérité à Lacan. C'est cependant à André Green que nous emprunterons les éléments-clefs de la compréhension de l'après-coup :

> Dans un premier temps – c'est le cas de le dire –, quelque chose se passe d'obscurément pressenti – mais à quoi cela ressemble-t-il ? – qui surgit et marque de son imprégnation la psyché. Cette matrice mal identifiable sera réveillée plus tard par un événement plus ou moins accidentel – mais non contingent – qui donnera cette fois une plus ample portée, un sens avec valeur ajoutée, à ce qui fut reçu sous la forme d'une imprégnation investie d'une certaine potentialité significative, sans que puissent être précisés ni la force de celle-ci, ni le dessin qu'elle aura imprimé dans la psyché, ni sa visée conçue avec clarté, ni surtout quand et comment elle va refaire surface et à travers quels liens. Difficile de savoir au juste ce que la première trace « voulait dire ». Étrange expression, qui attribue au dire un « vouloir-signifier » qu'on n'appréhende que sous la forme d'un « reste » qui perdure, sous une forme mal communicable, lorsque l'on a tenté de le dire avec des mots.[50]

Au cœur de cette glose du phénomène de l'après-coup, quelques éléments nous paraissent fondamentaux : d'abord, l'idée d'une « potentialité significative » élabore une vision de l'événement en tant qu'il ouvre des perspectives de sémantisation multiples, dont un second événement viendra par conséquent marquer une plutôt que d'autres. Par là s'opère une relation qui n'est plus seulement une relation de simple causalité différée comme l'énonçait tout à l'heure François Dosse, mais une relation entre signe et signifié. L'événement 1 est ouvert sur le futur sous le signe de potentialités sémantiques qu'un événement 2 doit venir en quelque sorte sélectionner pour y poser sa marque traumatique. Impossible de savoir ce que ce premier événement signifie, et donc finalement, de savoir ce qu'il est. C'est bien la survenue d'un second temps qui permettra de constituer ce premier événement en tant que tel. Il est très probable que Michel de Certeau, sensible à l'enseignement de Lacan, ait à l'esprit cette notion d'après-coup lorsqu'il présente le renouvellement de la notion d'événement suite au choc de la Révolution Française :

> […] l'événement est justement ce qui modifie l'histoire. On peut dire aussi, à l'inverse, qu'un fait ne devient un événement et ne peut être qualifié comme tel qu'à cause des modifications qu'il entraîne dans l'historiographie. Nous ne savons pas ce qu'est un événement. Mais l'un des critères pour en juger, ce sont les changements épistémologiques qu'il provoque. Autrement dit, ce qu'on fait de l'événement permet seul de le qualifier comme événement.[51]

Dans la recherche ricœurienne sur récit et histoire, et plus particulièrement au sein de réflexions sur la mise en intrigue sur laquelle nous reviendrons plus en détails, cet ancrage de

[50] *ibid*., p.50.

[51] Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse,* op. cit., p.206.

l'événement dans un à-venir est à lire comme le propre de l'intrigue qui « fait médiation entre des *événements* ou des incidents individuels, et une *histoire* prise comme un tout. » Et de développer :

> À cet égard, on peut dire équivalemment qu'elle tire une histoire sensée de – un divers d'événements ou d'incidents (les pragma d'Aristote) ; ou qu'elle transforme les événements ou incidents en – une histoire. Les deux relations réciproquables exprimées par le *de* et par le *en* caractérisent l'intrigue comme médiation entre événements et histoire racontée. En conséquence, un événement doit être plus qu'une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue.[52]

Enfin, François Dosse voit dans l'après-coup une dynamique semblable au travail de l'historien qui, *« [e]n réalisant la liaison entre passé et présent »*, *« se [donne] pour objet privilégié ce type de recoupements, éclairant le passé dans l'après-coup »*[53].

Féconds, le concept et le phénomène d'après-coup donnent partout à voir *« la progression du sens »*, selon les termes d'André Green, comme *« un retour en arrière qui accroît rétroactivement le contenu qu'il avait initialement et un choix "fixant" l'une parmi diverses possibilités »*[54]. Il convient donc d'y voir une illustration des plus pertinentes de cette *« non-contemporanéité de l'expérience et de la signification »* qu'André Green voit à l'œuvre dans l'ensemble de la pratique psychanalytique[55]. C'est là le second point sur lequel nous aimerions insister, et qui figurait déjà dans la longue citation d'André Green, lorsqu'il affirmait : *« [d]ifficile de savoir au juste ce que la première trace "voulait dire" »*[56]. Cela a des implications considérables, notamment du côté, justement, de l'historiographie et de la narratologie, comme on l'a vu avec respectivement Michel de Certeau et Paul Ricœur. *« Le moment où ça se passe,* insiste André Green, *n'offre rien d'autre qu'une possibilité de signifier », réduisant ainsi « l'expérience elle-même »* à une stricte *« potentialité de signification »*[57].

Conséquemment, la question se pose du « sens » : car si l'événement 1 n'a en soi, mais en apparence du moins, pas de sens, comment ce sens s'élabore-t-il ? Il s'agit là d'un aspect important dans la pensée d'André Green, qui y revient souvent lorsqu'il aborde des questions aussi diverses que celle du souvenir, de la parole associative, du trauma, la compulsion de répétition, et qui semblent toutes trouver un point d'appui commun dans cette idée de *la « non-*

[52] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1983, p.102.
[53] François Dosse, « Histoire et psychanalyse », in *Historiographies. Concepts et débats,* op. cit., p.342.
[54] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.50.
[55] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, Les Éditions de Minuit, collection « critique », Paris, 2000, p.50.
[56] *Loc. cit.*
[57] *ibid*., p.29.

contemporanéité de l'expérience et de la signification »[58]. Il ne s'agit pas de voir un événement comme absolument contingent, absurde – rien de tel à aucun endroit de la doctrine psychanalytique – : son sens, et donc ses effets, sont différés (d'où l'une des traductions de l'après-coup en anglais : *deferred action*) jusqu'au surgissement d'un deuxième temps. C'est donc la relation entre ces deux moments qui est constitutive de la signification du premier dont il révèle en même temps l'ampleur de l'implication. Nous avons traité en introduction, lors du développement sur la relation entre psychanalyse et littérature, de la question de l'élaboration de sens, et de la démarche particulière de validation qui lui est propre dans le domaine psychanalytique. Pour prolonger ces considérations et les mettre en lien avec les réflexions qui nous occupent ici, continuons avec André Green afin de voir de plus près cette dynamique qui règle l'émergence du sens.

C'est en s'appuyant sur la lecture de *La recherche du temps perdu*, dans un chapitre sobrement intitulé « Mémoire » de son ouvrage *La diachronie en psychanalyse*, qu'il investit le plus clairement ce problème : il note en effet à propos de Proust que *« [t]ous ces moments de bonheur sont arrachés au temps et ne lui obéissent plus ».* Ces souvenirs se défaisant de l'emprise de la *« mémoire volontaire »* qui se révèle *« impuissante à les évoquer »*, c'est *« l'association [qui] les fait sortir de leur sépulture et émerger du royaume des ombres »*[59]. Et de développer :

> pour ce qu'il en est de l'association, nous avons à chaque instant mille occasions de mettre en contact une impression actuelle et une autre, passée, avec laquelle elle s'assemble. La sélection qui les met en relation les unes avec les autres insère chacune d'elles en une chaîne. Isolément, leur signification est limitée et même trompeuse. Mises en perspectives les unes avec les autres, elles révèlent ce qu'elles ont de commun et font signe, disant à demi-mot ce qu'elles sont pour l'inconscient – le mot est utilisé par Proust. Il faut la grâce d'un état d'esprit perméable pour que soit ressuscité le souvenir. Et c'est en se situant hors le temps (Proust parle d'un extratemporel, comme l'inconscient selon Freud) que présent et passé coïncident, au vrai sens du terme.[60]

Cette coïncidence du présent et du passé rappelle fortement, sans nécessairement tout à fait coïncider avec elle, la définition de la mémoire que Ricœur établit via Augustin, en tant que « présent du passé ». Nous sortons un peu du strict cadre de l'après-coup, mais ces considérations sur la « signification limitée et même trompeuse » du souvenir considéré isolément touche cependant bien à notre réflexion sur le sens du temps 1 de l'après-coup, et plus généralement, de l'événement historique ou narratif. André Green franchit un pas

[58] *ibid*., p.28.
[59] *ibid*., p.173.
[60] *Loc. cit.*

supplémentaire lorsqu'il affirme que *« le souvenir, par sa forme associative, n'est pas que retrouvailles, il est création »*[61]. Mais ce pas, Freud lui-même l'avait déjà franchi : en assignant à la cure psychanalytique l'objectif, *« au plan descriptif »*, de *« combler les lacunes du souvenir »*, et, *« au plan dynamique »*, *« de surmonter les résistances du refoulement »*, il confère à l'analyste la tâche de *« deviner l'oublié à partir des indices que celui-ci a laissés derrière lui ou, pour s'exprimer plus exactement, à le construire »*. Construction pour Freud (le terme est important, nous l'avons vu), création pour André Green. Dans les deux cas, l'avoir-été du souvenir, de l'événement, n'est plus accessible qu'en tant que tel, dans son aspect perfectif et imparfait, par la mise en place d'une logique dynamique associative qui au mieux permet de le fabriquer, en fonction d'« indices » (Michel de Certeau avait dit de Freud qu'il avait *« insinu[é] dans l'historiographie le suspens du roman policier »*[62]) au terme desquels on reconstitue moins qu'on ne fabrique. Pour autant, la marque de cette fabrique est à lire et trouver dans la « chaîne » des impressions, précisément dans « ce qu'elles ont de commun ». Nous touchons là l'un des aspects certainement les plus problématiques de la psychanalyse, et qui provoque nombre de résistances : on oppose souvent au vrai cette notion de construction, laquelle devient donc mensongère. En effet, on suppose dans l'idée de création ou de construction une notion quelque peu manufacturière, donc artificielle : un souvenir ou un événement passé « construit » ou « créé » n'est nécessairement plus « authentique », donc faux. Or, le régime du réel et de la réalité en psychanalyse ne peut se laisser aborder selon les mêmes principes que le monde physique et biologique, qui soumettent ces catégories à celle, tutélaire, de vérité. Freud ayant mis au point la notion de « réalité psychique », on devine aisément qu'il en est tout autrement pour ce qui concerne le psychisme et donc la psychanalyse. À cet égard, André Green a des formules éloquentes et précises, qui parviennent à clairement exposer les enjeux. Il note d'abord que *« [d]epuis son inscription, la trace ancienne, a été à mainte reprise déformée »*[63]. Conséquence :

> la vérité recherchée et postulée est illusoire puisqu'elle ne reflète pas les conditions qui régnaient au moment de l'inscription et qui sont à jamais perdues, sans reconstitution possible.[64]

On comprend que ce qui compte est moins l'événement que sa trace, cette trace qui donne à voir l'événement, non plus donc tel qu'il a été, mais tel qu'il s'est inscrit d'abord puis

[61] *ibid*., p.174.
[62] Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse,* op. cit., p.93.
[63] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.43.
[64] *Loc. cit.*

détérioré par les opérations d'un psychisme soumis notamment aux principes de réalité et de plaisir (lesquels, malheureusement, ne coïncident que trop rarement). André Green ajoute enfin :

> [e]n revanche, la réactivation des traces amène le retour, déformé, de ce qui fut à un certain moment, devenu maintenant inaccessible sous forme originelle, mais dont demeurent des vestiges remaniés.[65]

André Green voit ainsi dans la théorie freudienne une originalité qui consiste à condenser plusieurs perspectives :

> celle d'une histoire multi-directionnelle discontinue dont l'étape originelle laisse des traces non remémorables, mais ayant vocation à la répétition, celle de constants remaniements étalés dans le temps et celle d'une résurrection ultérieure qui la reproduit sous une forme méconnaissable pour nous et la déguise à la fois, prête alors à être présente dans le psychisme sous cette forme.[66]

Et de conclure :

> La vérité ne peut s'atteindre sans en passer par sa déformation. Le paradoxe d'une vérité qui est vraie, non seulement malgré sa déformation mais à cause de celle-ci, est dérangeant.[67]

Le déguisement, la déformation servent de monnaie à la conscience pour accéder à ce qui a été maintenu hors d'elle. C'est à ce prix que se paie une vérité qui n'a d'autre moyen pour subsister. Et c'est bien là l'aspect « dérangeant » de la psychanalyse, son caractère subversif même. *« La vérité,* dit encore André Green, *est à construire plus encore qu'à reconstruire. Elle advient pour Freud par la psychanalyse. »* [68]

On le voit, la notion d'après-coup a fini par nous amener à celle de refoulement : le recouvrement de la mémoire est en réalité pour Freud une levée des refoulements (et des résistances qui s'oppose à cette levée), en quoi consiste, rappelons-le, le but de la cure.

Mais avant d'aborder cette seconde touche au tableau que la psychanalyse fait de la mémoire, il convient de voir ce que l'on peut déjà tirer de cette première étape dans notre réflexion sur la constitution de la mémoire-Drieu : quels sont pour l'instant les éléments fertiles à cette approche psychanalytique de l'histoire de la réception de Drieu ?

La première chose qui nous vient à l'esprit touche au suicide de Drieu, et plus particulièrement aux réceptions et interprétations qui en ont été faites, et qui continuent de s'écrire. L'événement continue de fasciner : la dernière monographie en date se concentre

[65] *Loc. cit.*
[66] *ibid*., p.44.
[67] *Loc. cit.*
[68] *ibid*., p.45.

précisément sur « les derniers jours » de Drieu[69] (et dont le titre de l'ouvrage, précisément *Les derniers jours,* constitue évidemment une reprise du nom de la revue fondée par Drieu et Berl, davantage que du titre d'un roman de Queneau) tandis que dans *Tout a une fin, Drieu* (et dans lequel résonne cette fois-ci les premiers mots du premier article des *Derniers jours* écrit par Drieu[70]), Gérard Guégan ressuscite Drieu (comme il avait déjà ressuscité Jean Fontenoy, autre figure notable de la collaboration) pour nous faire revivre, lui aussi, ses derniers jours. Dans les deux cas, c'est encore, c'est toujours, le feu trompeur du suicide de Drieu qui exerce sa fascination magnétique, responsable de déjà bien des naufrages critiques.

Sur cette mort volontaire de Drieu, Jean-Baptiste Bruneau note que « se met rapidement en place un faisceau d'explications »[71]. De fait, et pour encore des décennies, ce suicide fonctionne comme un foyer d'interprétations, comparable, nous semble-t-il, à la « potentialité significative » évoquée par André Green : le suicide de Drieu fonctionne comme le premier temps de l'après-coup, réclamant un second temps qui est en quelque sorte celui de l'interprétation, de l'attribution du sens. Ce geste ultime de Drieu ouvre un champ à toutes les investigations qui pourraient l'éclairer, et l'on trouve ainsi des explications politiques, biographiques, psychologiques, littéraires. Chacun y va de sa théorie, de sa lecture. Ce fait biographique vient cristalliser et orienter chaque monographie qui s'apparente souvent à une résolution de l'énigme ouverte par ce dernier geste. Sans reprendre ici toutes les évocations qu'on en trouve dans les travaux de Jean-Baptiste Bruneau, qui a très bien recensé ces interprétations, nous aimerions tout de même revenir sur quelques lectures marquantes qui en ont été faites, au premier rang desquelles celle de Frédéric Grover.

Le titre de la section traitant de la fin de la vie de Drieu, dans la monographie de Pierre Andreu et Frédéric Grover, est déjà très indicatif de ce qu'on va y trouver : « L'illumination finale » évoque immanquablement la figure rimbaldienne du poète, et installe déjà Drieu dans une posture post-romantique de poète maudit, de génie foudroyé par son propre talent, d'un garçon qui s'est brûlé à la vie comme à l'écriture. Frédéric Grover part du constat que Drieu abandonne la rédaction de ce qu'il juge être son meilleur ouvrage, *Les Mémoires de Dirk Raspe*, et explore donc le suicide de l'auteur à partir de cette problématique : « pourquoi Drieu est-il mort à l'écriture deux mois avant sa mort réelle ? »[72] Cette interrogation met en place un

[69] Aude Terray, *Les derniers jours de Drieu La Rochelle*, Grasset, Paris, 2016.

[70] « Le Capitalisme, le Communisme et l'Esprit », in *Les Derniers Jours. Cahier politique et littéraire*, Cahier 1, 1er février 1927. La première phrase est la suivante : « Tout est foutu. »

[71] Jean-Baptiste Bruneau, *Le « cas Drieu » : Drieu La Rochelle, entre écriture et engagement. Débats, représentations et interprétations de 1917 à nos jours,* Eurédit, Paris, 2011, p.109.

[72] Pierre Andreu, Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, Hachette, collection « Littérature », Paris, 1979, p.559.

parallèle entre la décision de Drieu « de cesser d'écrire – et par voie de conséquence, de cesser de vivre ». Se dresse déjà une figure d'écrivain tout entier dévoué à son art, et dont la pratique de l'écriture constitue en quelque sorte la seule motivation, la seule raison de vivre. Dans cette perspective, on ne saurait être surpris de voir Frédéric Grover affirmer que *« le roman inachevé nous aide à interpréter la vie et, par son inachèvement même, [qu'il] éclaire les raisons profondes de son interruption en janvier et du suicide de Drieu en mars »*[73]. Cette approche mène Frédéric Grover à relâcher son style, et on le voit déposer ici et là quelques marques d'oralité que viennent accuser des points d'interrogation, des phrases nominales, qui l'instituent en orateur ayant pour mission de sauver Drieu des éventuelles compromissions politiques qui entachent la légende :

> Oui, au fur et à mesure qu'il écrit ce livre, ce roman de l'artiste, Drieu en est de plus en plus convaincu : il est marqué, cinglé par le fouet invisible du génie. Il est prédestiné, il est condamné aux longs travaux du génie. Cent cinquante ans ! Or, Drieu est resté fidèle au mythe romantique du génie : il doit mourir jeune – brûler vite.[74]

Et d'ajouter : *« Ainsi donc la dernière œuvre de Drieu porterait, dans son inachèvement même, la marque du progrès spirituel de son auteur ! »* [75]

Dans ce contexte, « l'illumination finale » est bien cette prise de conscience fulgurante d'être un génie, mais un génie trop vieux, qui constitue pour Frédéric Grover rien moins que *« la raison profonde de l'interruption de son roman et de sa vie »*[76]. Rien n'est dit du contexte politique. Et s'il y a certes *« toute une série de raisons occasionnelles »*[77] (l'épithète contraste furieusement avec le « profonde » posé juste avant), elles ne valent pas ce qu'on l'on peut déceler de biographique dans cette dernière œuvre qui d'ailleurs suffit à éclairer *« la raison principale de ces raisons secondaires »*[78] : il y a donc bien une hiérarchie dans les motivations qui ont poussé Drieu à se supprimer, et cette hiérarchie est une échelle de valeurs, dont la littérature est le degré suprême. Assez trivialement, et pour perpétuer l'autre figure de Drieu, l'homme à femmes, le séducteur, Frédéric Grover assure que

> tel Dirk rejeté par Catherine, Drieu se voit « refusé » par la belle veuve dont il est amoureux. Elle n'est pas disposée à le suivre en exil. Il le savait déjà, mais il voulait espérer contre tout espoir. Et Suzanne Tézenas l'abandonne : elle part pour le Midi. Et Beloukia a trop de soucis de son côté pour s'occuper de lui.[79]

---

[73] *ibid*., p.566.
[74] *ibid*., p.568.
[75] *ibid*., p.569.
[76] *ibid*., p.570.
[77] *Loc. cit.*
[78] *Loc. cit.*
[79] *Loc. cit.*

Décidément, que de femmes ingrates ! Ainsi le pauvre Drieu, lourd du poids de son illumination, ne peut trouver soutien et consolation auprès d'aucune femme. Un petit effort d'imagination, même avec peu de connaissances historiques détaillées, pourraient suffire à les excuser d'une faute qui n'en est pas une : dans le contexte de la Libération et de la fin de la guerre et de l'Occupation, on peut se figurer aisément l'absence de disponibilité de certaines personnes. Ce qui ressort ici, c'est au génie retardé l'association de l'image d'un amoureux délaissé, abandonné dans sa souffrance qui est toute artistique.

La dimension politique et historique est ici cruellement absente. Jean-Baptiste Bruneau a bien vu les conséquences d'une telle représentation, qui finalement exonère Drieu de ses responsabilités, et l'installe dans une certaine idée de la littérature.

Dominique Desanti, quant à elle, ne refuse pas complètement le poids de l'Histoire et les éventuelles sources idéologiques du suicide de Drieu. Mais si elle l'accable, c'est pour mieux faire valoir sa démarche de pardon qui avance masqué sous l'explication :

> Imposteur ? Sans doute mais de lui-même. L'impression me reste qu'il paye de la mort qu'il s'inflige des théories auxquelles – éternel « agent double » de l'esprit, métaphysique Judas de la politique – il n'a jamais adhéré sans distance. Comme les femmes les plus follement aimées, les engagements toujours dérangeaient sa narcissique solitude. Mais le jeu de l'amour et de l'Histoire est mortel.
>
> Pierre Drieu La Rochelle est mort de l'Histoire. C'est un mal qui connaît seulement deux remèdes : la résignation qui est silence. Et la mort qui est appel. [80]

Les femmes, et par conséquent l'amour, ne manquent pas de figurer ici, aux côtés de l'Histoire. Les engagements de Drieu sont minimisés, voire rendus caducs par la vision d'un Drieu incapable d'adhérer pleinement à ses propres idées et qui meurt, héros séducteur et tragique d'une comédie de Marivaux, victime du « jeu de l'amour et de l'Histoire » qui l'aurait mystifié. Difficile de croire en cette expression, surtout venant d'une ancienne résistante communiste.

Jean-Louis Saint-Ygnan réactive l'idée de Pierre Andreu d'un Drieu *« témoin de notre temps »*[81], et s'emploie lui aussi, dans la conclusion de son ouvrage, à interpréter le suicide. Prenant ses distances avec Dominique Desanti, il affirme que *« Drieu n'est pas mort de s'être trompé »*[82], ce qui laisserait entendre la prise en charge de sa responsabilité. Aussi sera-t-on surpris de lire qu'en réalité, il est mort

> désolé de n'avoir pu infléchir le cours du destin de son pays, gardant au fond de lui un fol espoir dans l'avènement de son rêve européen ; il se punit, en sorte, de son incapacité

[80] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Flammarion, Paris, 1978, p.436.

[81] Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence,* Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1984, quatrième de couverture.

[82] *ibid*., p.235.

> personnelle, et à travers lui de l'incapacité de ses contemporains à restaurer la grandeur de la France.[83]

Drieu meurt ainsi rêveur, patriote et européiste : de quoi, là encore, l'exempter de ses fourvoiements. La réhabilitation touche donc ici à Drieu en tant qu'intellectuel, engagé pleinement dans ses idées, à la différence de la lecture de Dominique Desanti. Ce suicide peut donc être regardé comme *« la porte de sortie honorable habituelle aux vaincus de l'histoire »*, en même temps qu'*« un défi et une délivrance »*[84]. Drieu sort ici considérablement grandi par son geste, et s'*« il avait le sentiment d'avoir manqué sa vie »*, *« il n'a pas voulu manquer le dernier grand rendez-vous que l'Histoire lui donnait »*[85] : on croirait lire une transposition du *Don Juan* de Molière, dans lequel l'Histoire « avec sa grande hache » jouerait le rôle du spectre, plaçant Drieu face non pas à sa responsabilité, mais à son engagement. Jean-Louis Saint-Ygnan a également soin de rappeler que Drieu avait *« très tôt connu l'attrait de la mort »*, qu'il *« en avait subi la tentation dès l'âge de sept ans »*[86]. L'impact de l'Histoire se trouve ainsi minimisé, et l'intime, le psychologique, viennent prendre place dans cet éventail restreint et clément des causes du dernier geste d'un auteur dont la *« grande préoccupation »* fut *« l'idée de décadence »*[87].

Dans l'ouvrage de Marie Balvet, le suicide monopolise également les dernières pages. On découvre d'abord toute une série d'interrogations qui sont autant d'affirmations et placent l'auteure dans une position bien plus clémente que ce que ne l'avait laissé entrevoir en introduction ou même en quatrième de couverture :

> Est-ce parce qu'il se sent trop âgé, ayant dépassé de deux ans le seuil pour lui fatidique de la cinquantaine ? Est-ce parce qu'il appréhende les poursuites qu'il sait déjà entamées contre lui ? Est-ce parce qu'il n'est plus dupe du dernier transfert de ses rêves dans la conquête stalinienne ? Ces explications ne sont nullement contradictoires, et sans doute en existent-ils d'autres qui cohabitent en Drieu, non comme des strates superposées mais comme des éléments étroitement imbriqués et qui pèsent sur l'homme qui, depuis son enfance, a toujours perçu la mort comme un refuge. Il y a bien sûr, déterminant, le poids des derniers événements, la débâcle hitlérienne qui accentué la désillusion cruelle de Drieu. L'hypothèse de F. Grover vient s'y ajouter.[88]

Plutôt qu'une hiérarchisation des motivations Marie Balvet opte pour une « imbrication » de raisons aussi disparates que l'Histoire, les circonstances immédiates, la

[83] *Loc. cit.*

[84] *Loc. cit.*

[85] *ibid*., p.236.

[86] *Loc. cit.*

[87] *ibid*., p.244.

[88] Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives critiques », Paris, 1984, p.216.

constitution du caractère de l'homme, l'âge, etc. Mais il s'agit moins d'un refus d'interprétation que d'une énumération qui permet de réintroduire dans ce faisceau d'explications la thèse de Frédéric Grover, qu'elle va dépasser pour faire de Drieu, moyennant un raccourci pour le moins délicat, un génie littéraire victime du nazisme :

> découvrant qu'il écrit enfin un grand roman, constatant donc peut-être, et cette fois définitivement, qu'il appartient au groupe des intellectuels, au moment où son corps se raidit par l'âge, se sclérose par la maladie, ne cherche-t-il pas à rompre brutalement en laissant inachevé son roman ? Cette nouvelle fuite, cette ultime et victorieuse fuite, ne témoigne-t-elle pas de l'appréhension à s'avouer lui-même qu'il n'a été toute sa vie qu'un rêveur, un homme de lettres et non pas un guerrier, à découvrir dans ce roman qui n'évoque pas la guerre – éternelle ou moderne – l'œuvre résolument optimiste que peut réaliser l'intelligence, celle que nie précisément le fascisme ? Drieu tue l'intellectuel en lui, parachevant ainsi l'entreprise de destruction culturelle et humaine des nazis.[89]

On retrouve finalement une figure qui habite tout l'ouvrage de Marie Balvet : celle d'un Drieu rêveur, ici rêveur romantique avec tout ce qu'il y a de mélancolique (de « dépressif » dirait-on aujourd'hui) dans cette figure. C'est ainsi, à la différence de la peinture qu'en fait Frédéric Grover, moins un Rimbaud âgé qui se dessine ici qu'un Musset ou un Vigny sur le retour.

Solange Leibovici, abordant ouvertement la vie de Drieu dans une perspective psychanalytique, encore une fois *via* son œuvre, va, elle aussi, occuper la dernière partie de sa monographie à déchiffrer son suicide. Elle commence par assurer que « circonstances externes, politiques et historiques » ne sont qu'un « facteur déclenchant » du suicide qui est d'abord vu comme *« l'aboutissement d'une longue réflexion sur la mort, qui ne peut être séparée de tendances suicidaires, d'une forme dominante de thanatropisme »*[90]. Plus loin, il s'agit d'un autre aboutissement, celui *« de sa quête du pur, car en se tuant il élimine l'impureté du corps »*. Et puis, *« [c]'est aussi un acte ultime devant symboliser la liberté du moi placé devant des tendances contradictoires, une dernière façon d'exprimer l'intégrité du moi et de la vie »*. Puis Solange Leibovici rappelle que pour Drieu,

> la mort n'est qu'un seuil, et au-delà continue la vie, ou du moins « quelque chose qui en est son essence ». La dualité de l'existence rejoint le dualisme entre le psychologique et le psychique, entre le corps et l'esprit. L'idée du suicide et de l'anéantissement du corps lui permet d'envisager l'expérience d'une plénitude jusqu'alors inconnue.[91]

[89] *ibid*., pp.216-217.

[90] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre. Pierre Drieu La Rochelle. Une psychobiographie*, Rodopi Bv Editions, collection « Faux titre », Amsterdam, 1994, p.327.

[91] *ibid.*, p.328

Elle rappelle aussi que le suicide *« est aussi une fuite qui exprime l'impuissance à faire face à un danger imaginaire ou réel, ainsi qu'un acte social envers le monde »*[92], en conséquence de quoi Drieu, sachant *« qu'il va être jugé, et que ce qui donnait un sens à sa vie, l'écriture, va bientôt lui être refusé »*, *« se châtie lui-même, opposant une dernière fois le sang à l'encre, optant lors de l'heure finale pour le sang »*[93].

En outre, Drieu aurait trouvé dans la mort qu'il se donne la *« satisfaction »* de *« [s]es tendances masochistes »* : son masochisme est comblé par *« l'anéantissement du corps (la faiblesse et la féminité), alors que les tendances sadiques prennent leur revanche dans le plaisir agressif de tuer (la virilité) »*[94].

On le voit, ces nombreuses explications relèvent du projet et de la méthode initiaux de l'auteure. La psychanalyse semble maintenir un semblant de subjectivité par l'énoncé de ce qui s'apparente un véritable diagnostic qui peine à être synthétisé :

> Le suicide est pour [Drieu] la seule façon d'intégrer masochisme et sadisme, virilité et féminité. Le conflit dont il souffre, le tiraillement perpétuel entre le sang et l'encre, est en dernière instance une intériorisation de l'éternelle querelle entre le père et la mère, qui ont continué de vivre en lui et par lui. Grâce à sa mort, la paix est faite et le conflit est enfin résolu. En se suicidant, Drieu élimine une dernière fois le père haï qui continuait de vivre en lui-même, et il rejoint la mère en abandonnant son corps à la terre. Le fantasme originaire du retour à la mère rejoint celui de la décadence, suivie d'une renaissance, ou de la mort suivie d'une résurrection.[95]

Mais ce caractère énumératif, froid, exhaustif et médical (si l'on accepte, à grand risque, d'apparenter la psychanalyse à une pratique médicale, ce que les psychanalystes eux-mêmes trouveraient sans doute tout à fait discutable) maintient Drieu dans un espace clinique hermétique à l'histoire, à ce qui se joue autour, dans le monde extérieur. La seule entorse se fait, et c'est certainement symptomatique, par un recours à l'impersonnel et au général par le singulier :

> Le suicidaire se distingue du commun des mortels parce qu'il a l'audace de choisir lui-même l'instant et les conditions de sa mort. Il s'élève au-dessus de leur médiocrité en leur montrant qu'il attache peu de prix à sa propre existence.[96]

Finalement, l'exhaustivité et la multiplicité de ces motivations, si elles peuvent impressionner, donnent parfois l'impression de compenser un manque, précisément celui évoqué à l'instant, et qui concerne, au-delà de la psyché reconstituée de Drieu et des drames

[92] *Loc. cit.*
[93] *Loc. cit.*
[94] *ibid*., p.328.
[95] *ibid*., p.329.
[96] *Loc. cit.*

qui s'y jouent, les circonstances extérieures. Celles-ci ont lié Drieu à son environnement, à ses idées (si l'on accepte que ces dernières ne soient pas exclusivement le simple produit dérivé des jeux de forces psychiques), et à ses engagements – lesquels, à défaut d'être précisément décrits, sont analysés pour ce qu'ils manifestent d'un sujet ainsi isolé de l'Histoire. Drieu, cantonné dans la chambre capitonnée d'une psychobiographie, y est ainsi décortiqué et son suicide est plus qu'ailleurs le terrain fertile d'un exercice de méthode.

Au terme de cet échantillonnage pris dans des ouvrages qui, au vu des bibliographies des ouvrages consacrés à Drieu et/ou à ses écrits, paraissent constituer des références, des invariants du paysage critique rochellien, on s'aperçoit de la fécondité signifiante d'un geste qui sert de socle à la légende et aux mythes. Nous sommes bien là face à des élaborations d'un événement resté ouvert quant à son impact traumatique, face à un coup que viennent marquer et accuser toutes ces tentatives d'explications, lesquelles révèlent bien cet après-coup de Drieu.

En outre, ces interprétations s'échelonnent sur des décennies (et l'actualité éditoriale dont on a fait mention en ouverture, avec la parution d'une nouvelle monographie et d'un roman, tous deux consacrés aux « derniers jours » de Drieu) montrent que ce coup porté par le suicide de Drieu ne se vit pas simplement à une échelle individuelle. Jean-Baptiste Bruneau a insisté sur la responsabilité de ceux qu'il a appelés « les Survivants » dans la configuration de certaines figures du mythe Drieu : Berl, Paulhan, Martin du Gard, Mauriac, Malraux ont eu, eux, à élaborer cet événement à un niveau intime. Mais cette génération passée, le suicide continue à susciter commentaires et explications, émis par des sensibilités différentes et selon des méthodes, on l'a vu, distinctes, comme si cette mort volontaire avait ouvert une brèche dans laquelle s'engouffrait celles et ceux curieux de résoudre une existence passée rendue problématique par son terme même. Or on le voit, souvent la question du suicide déplace celle de l'engagement de Drieu durant la Seconde Guerre, faisant de la collaboration non plus le terme ou une étape dans la trajectoire de l'écrivain, mais l'une des causes, parfois éludée, souvent minimisée. Dans ce dernier cas, la collaboration s'en trouve réduite à cause directe, voire à un simple facteur déclenchant. Mais dans tous les cas, cet engagement de Drieu auprès de l'occupant nazi et des sphères collaborationnistes est mis en relation de manière presque exclusive avec la sensibilité d'un homme davantage qu'avec sa pensée. De fait, on comprend qu'une approche biographique de Drieu, qui domine peut-être encore le champ critique à son égard, demeure foncièrement problématique.

Mais pour en revenir à ce qui nous occupe présentement, à savoir une lecture de la mémoire-Drieu à la lumière de certains phénomènes décrits par la psychanalyse et centrée pour l'instant sur la notion d'après-coup, il nous semble que ces échantillons parmi les plus

représentatifs des interprétations du suicide de Drieu posent la question de la vérité, abordée plus haut. Nous avions eu recours alors à quelques formules d'André Green, qu'il est intéressant de convoquer de nouveau : le souvenir n'étant accessible que par associations formant une chaîne qui sert à en remonter le long de traces, ces associations ne peuvent délivrer qu'une image déformée de l'événement ainsi « remémoré ». On peut ainsi déduire d'une part que le suicide de Drieu appartient désormais à une mémoire collective et non plus individuelle ou simplement communautaire (celle des anciens proches), et d'autre part que toutes ces explications sont autant de « créations », de « constructions » d'un événement dont la représentation ainsi donnée ne peut être *« ni fidèle ni complète »*[97]. De ce point de vue, on ne manquera de mesurer l'impact de cette phrase d'André Green déjà mentionnée : *« nous sommes voués à une approximation forcément lacunaire, incertaine, peut-être même mythique »*[98].

Au-delà d'une mythification de Drieu qui s'entretient donc de ces tentatives pour comprendre et expliquer un geste (qu'il faut bien finir par accepter en tant qu'aucune justification ne l'épuise), ce qui est en jeu, c'est le travail herméneutique : la logique associative propre au régime de la parole en cure analytique s'avère ici particulièrement inopérante, voire inappropriée. Pourquoi ? En admettant que toute pratique herméneutique fonctionne par associations, c'est-à-dire par rapprochements de phénomènes en apparence plus ou moins distincts les uns des autres visant à en extraire une certaine parenté, voire une certaine causalité, on comprend que l'interprétation ne vise plus simplement la restitution d'une vérité, mais bien la création d'un sens qui ne peut être déduit de phénomènes pris isolément. Pour ne pas reprendre dans le détail nos précédentes réflexions sur cette question de la validité du sens mis au jourpar la pratique psychanalytique, il convient de rappeler que ce qui relève de la preuve en psychanalyse touche à la réponse donnée par l'analysant à l'analyste. Rappelons-nous que ce qui assure la validité d'une interprétation n'est rien moins que sa fécondité, laquelle se traduit chez l'analysant par la continuation enthousiaste de la dynamique associative. Cette « reprise », on l'a vue par exemple dans la manière dont Marie Balvet relaie la thèse de « l'illumination finale » de Frédéric Grover : cette reprise témoigne, pour Marie Balvet à tout le moins, de la validité de l'interprétation qu'elle insère dans son raisonnement, n'en faisant plus le terme, mais un chaînon associatif. Mais le principal problème, qui revient finalement à disqualifier ce rapprochement entre logique associative propre à la psychanalyse et le travail herméneutique mené dans les monographies consacrées à Drieu, c'est celui de la direction de

[97] André Green, *Le temps éclaté,* op. cit., p.44.
[98] *Loc. cit.*

ces associations. Si la psychanalyse a pour but la levée des refoulements et le recouvrement de certains souvenirs défaillants et réprimés, le mouvement associatif doit nécessairement être rétrograde, allant du ici-et-maintenant de la séance et de la situation de transfert, à l'autrefois du souvenir réactivé, c'est-à-dire répété dans le présent. Les associations instituent le passé en point de fuite de la perspective analytique. Rappelons-nous, pour étayer rapidement ce propos, les nombreuses comparaisons auxquelles recourt Freud pour définir l'entreprise psychanalytique, et parmi lesquelles celle de l'archéologie est une des plus fécondes. Or, ce que l'on voit à l'œuvre dans les monographies sur Drieu, c'est justement un mouvement inverse : qu'elles se réclament ou non, ou avec mainte nuance, du genre biographique, toutes font coïncider leur structure au déroulement biographique de l'auteur qu'elles entendent éclairer. Le suicide n'est ainsi plus le point initial (cette *« matrice mal identifiable »* pour reprendre les termes d'André Green[99]), mais le « *coup* final » qui doit, d'un point de vue logique, faire figure de conclusion. Ce suicide de Drieu, qui ouvre indiscutablement des questionnements, qui suscite nécessairement l'imagination, se voit enfermé dans une lecture qui doit en faire une sorte d'apothéose, qu'elle soit celle du collabo, du génie ou du rêveur romantique.

Nous touchons là à la problématique fondamentalement ricœurienne de l'histoire et du récit, de l'histoire *comme* mise en récit. En effet, ce suicide doit s'inclure dans un récit qui doit, par conséquent, être configuré de manière à ce que cet épisode final en fasse la conclusion, logique et narrative. L'aspect proprement narratif de la psychanalyse a d'ailleurs beaucoup occupé Ricœur, qui voit dans la pratique freudienne une thérapie visant à rendre intelligible un récit (de soi) devenu opaque, et dans lequel certains segments narratifs ne parviennent plus à trouver leur place (*« Ne peut-on dire que toute la finalité de la cure est d'aider le patient à construire le récit, l'histoire de sa vie, avec le caractère d'intelligibilité et d'acceptabilité qui fait défaut à ces bribes de récit inconsistantes et insupportables que le patient rapporte ? »*[100]). Cette *« compréhension narrative »*[101] est le but d'une herméneutique de soi, et c'est aussi, nous croyons, le but de l'entreprise biographique dont témoignent les différents ouvrages consacrés à Drieu. En retraçant la vie de l'auteur, ces monographies effectuent une mise en intrigue de faits biographiques en vue de constituer un récit qui permette la compréhension de l'homme.

[99] *ibid*., p.50.

[100] Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2008, p.286.

[101] Paul Ricœur, « De l'interprétation », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », Paris, 1986, p.15.

L'un des problèmes majeurs d'une telle entreprise a été très bien mis en lumière par Jean-Baptiste Bruneau dont la qualité d'historien l'a certainement rendu encore plus sensible au problème : ces reconstitutions des vies de Drieu se sont basées principalement sur ses ouvrages fictionnels et littéraires, faisant de la littérature l'équivalent du document pour l'historien, ce qui est éminemment discutable et nécessite de grandes précautions. Nous reviendrons plus en détails sur cette réception biographique faite des romans, poésies, nouvelles et même des essais de Drieu.

Pour le moment, continuons à la lueur de Ricœur notre analyse de ces monographies, en tant que mise en intrigue de la vie de Drieu :

> Le paradoxe de la mise en intrigue, écrit le philosophe, est qu'elle inverse l'effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l'incorporant en quelque façon à l'effet de nécessité ou de probabilité, exercé par l'acte configurant. L'inversion de l'effet de contingence en effet de nécessité se produit au cœur même de l'événement : en tant que simple occurrence, ce dernier se borne à mettre en défaut les attentes crées par le cours antérieur des événements ; il est simplement l'inattendu, le surprenant, il ne devient partie intégrante de l'histoire que compris après-coup, une fois transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme.[102]

L'explication de la mort de Drieu fonctionne après-coup comme explication de sa vie entière (et c'est bien dans le même sens et selon la même direction qu'est souvent lu *Récit secret*). Les motivations données du suicide sont du suicide en réalité autant de clefs pour comprendre son en-deçà, son avant, c'est-à-dire tout ce qui y a nécessairement mené. Dans ce sens, on comprend que tous les auteur-e-s désireux-euses de proposer une vision de Drieu passent (mais dans l'acte de configuration du récit, en vérité finissent) par la mort de Drieu pour étayer cette vision. De fait, cette mort assure une cohérence à l'ensemble de la vie, et vice versa. Toujours dans une logique ricœurienne pour qui, rappelons-le, si l'événement *« reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue »* et se voit *« transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme »*, le suicide ne peut être compris qu'en tant qu'il est le « terme » même de l'intrigue (c'est sa « contribution » à la « totalité temporelle »), et doit pour cela faire ressortir des caractéristiques déjà mises en avant plutôt dans le récit, au fil des associations. C'est en cela que nous affirmions plus haut qu'il agit en guise de conclusion, mais d'une conclusion qui se voit amputée de son dernier mouvement traditionnel : l'ouverture. Or, c'est bien parce que ce suicide constitue une ouverture, une interrogation gigantesque à porter pour les générations

[102] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2015 [1990], pp.169-170.

suivantes, qu'il nous enjoint à répondre, et que la prudence, la modestie et l'ignorance que nous avons d'un tel geste, de son auteur et des circonstances dans lesquelles il a été commis devraient nous porter à réserver cette réponse.

Ces mises en intrigue de la vie de Drieu constituent donc le temps II de l'après-coup, qui initie l'entreprise de construction de sens, en remontant le long de la chaîne associative jusqu'au temps I qui révèle ainsi sa charge traumatique. Ce phénomène d'association nous a mené plus haut à une autre notion psychanalytique qui a trait elle aussi à la mémoire : le refoulement, dont Freud faisait de la résorption (à laquelle il assimilait la remémoration) l'objectif de la thérapie analytique.

3. Le refoulement

Le refoulement est sans doute l'un des phénomènes les plus connus décrits par Freud : comme d'autres, au premier rang desquels celui d'« inconscient », son entrée dans un vocabulaire courant non spécialisé témoigne de sa postérité et de son acceptation. Comme souvent cependant, cette extension vers le « profane » induit quelques déformations, remaniements, et il s'avère par conséquent nécessaire de retourner aux premiers emplois du mot. Nous nous appuierons donc sur deux textes de Freud : le troisième chapitre du *Président Schreber. Un cas de paranoïa*, intitulé « Du mécanisme paranoïaque », et l'article « Le refoulement », aujourd'hui recueilli généralement dans *Trois mécanismes de défense*.

On trouve dans cet article une définition concentrée du phénomène : *« [l]e destin d'une motion pulsionnelle peut être de se heurter à des résistances qui visent à la rendre inefficiente. […] [E]lle se retrouve alors dans l'état du refoulement »*[103]. La question est donc bien de savoir *« [p]ourquoi une motion pulsionnelle devrait-elle être victime d'un tel destin ? »*[104] Freud émet d'abord une hypothèse qu'il écarte rapidement : un tel mécanisme de défense induit en effet l'idée que la pulsion pourrait *« provoquer du déplaisir plutôt que du plaisir »*[105], ce qui est va à l'encontre de la définition de la pulsion en tant qu'elle vise à sa décharge, laquelle ne saurait être source de déplaisir. *« De telles pulsions n'existent pas, la satisfaction d'une pulsion est toujours emplie de plaisir »*, affirme donc Freud. D'où l'idée de *« la présence de circonstances particulières, un quelconque procédé par lequel le plaisir de la satisfaction serait transformé*

[103] Sigmund Freud, « Le refoulement », in *Trois mécanismes de défense*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013 [1915], p.41.
[104] *ibid*., p.42.
[105] *Loc. cit.*

en déplaisir »[106]. Ainsi essaie-t-il de concilier le fait que *« la satisfaction de la pulsion soumise au refoulement serait sans doute possible, et qu'elle serait aussi, en soi ou à chaque fois, source de plaisir »* avec ce second fait mis au jourpar le phénomène de résistance du refoulement, et selon lequel la satisfaction se trouverait parfois *« inconciliable avec d'autres aspirations et d'autres résolutions »*. Par conséquent, cette satisfaction *« produirait […] ici du plaisir, ailleurs du déplaisir »*[107].

Retenons donc ceci : une pulsion (mais Freud en viendra rapidement à admettre que des souvenirs, des événements peuvent subir le même destin) se trouve refoulée quand, selon Laplanche et Pontalis, elle *« risquerait de provoquer du déplaisir à d'autres exigences »*. On touche donc ici à un autre phénomène, celui de la « liaison » : si une motion pulsionnelle ne peut être satisfaite qu'au prix du déplaisir, il faut nécessairement qu'elle se soit associée, « liée », à d'autres éléments psychiques dont la libération, l'émergence dans le conscient ne peut provoquer aucun plaisir. Pour Freud en effet, le refoulement ne peut avoir lieu *« si un lien ne se nouait pas entre les tendances indésirables, destinées à être refoulées, et celles qui ont déjà été refoulées »*.

Cette liaison est au cœur de la « première phase du refoulement » appelée *« refoulement originaire »* et consiste en une *« fixation »* : *« la manifestation concernée [de la pulsion] persiste immuablement et la pulsion lui reste liée »*, elle se trouve inhibée dans son développement et donc maintenue *« à un stade plus infantile »*. Cette fixation aura des conséquences notoires : la manifestation ainsi refoulée

> prolifère alors en quelque sorte dans l'obscurité et trouve des formes d'expressions extrêmes qui, lorsqu'elles sont transposées et exposées au névrosé, non seulement ne peuvent que lui paraître étrangères, mais l'effraient aussi par le reflet qu'elles donnent d'une force de pulsion extraordinaire et dangereuse. Cette force illusoire de la pulsion est le résultat d'un déploiement sans inhibition dans l'imagination et d'une accumulation due à l'échec de la satisfaction.[108]

On arrive ainsi au « deuxième stade du refoulement, le *« refoulement véritable »* : la manifestation refoulée provoque des *« successions de pensées […] issues d'une autre origine »*, appelées « dérivés psychiques », qui *« sont entrées […] en relation associative »* avec le *« refoulé originaire »* et qui par conséquent *« subissent le même sort »* que lui[109]. Cette deuxième étape est fondamentale en ce qu'elle va ou non permettre la levée du refoulement : en effet, si les *« dérivés du refoulé originaire »* se voient, à un moment donné de la cure, ouvert

[106] *Loc. cit.*
[107] *ibid*., p.44.
[108] *ibid*., p.47.
[109] *ibid*., p.45.

« l'accès au conscient », c'est qu'ils *« se sont suffisamment éloignés de la manifestation refoulée, que ce soit parce qu'ils ont accepté des déformations ou en raison du nombre de maillons qui se sont intercalés »*. Freud note ainsi que *« la résistance du conscient »* est *« fonction de sa distance à l'égard du refoulé originaire »*, et il remarque que *« la pratique de la technique psychanalytique »* réside précisément pour le patient *« à produire ce type de dérivés qui, en raison de leur éloignement ou de leur déformation, sont aptes à franchir la censure du conscient »* [110].

De nouveau, on touche ici à l'idée d'une vérité nécessairement déformée et inaccessible autrement que par une logique associative qui est celle-là même de l'inconscient. André Green développe ainsi :

> la réactivation des traces ramène le retour, déformé, de ce qui fut à un certain moment, devenu maintenant inaccessible sous sa forme originelle, mais dont demeurent des vestiges remaniés. Dans cette mesure, elle est vérité. Un noyau de vérité, en somme, perdu au milieu des productions psychiques qui l'ont rendu méconnaissable, mais qui demeure vrai en faisant la part des déformations qu'il a subies.[111]

Cette dynamique du refoulement met donc au jour certains procédés de l'inconscient et du conscient, et donne ainsi de la mémoire une image qui n'est plus simplement celle, statique, d'une salle d'archive et dont les principales opérations seraient la consultation, ou la recherche patiente et effrénée d'un document laissé intact depuis son dépôt. L'inconscient, qui ignore le temps selon l'adage freudien, donne à la mémoire une vision dynamique, où œuvrent des rapports de forces, des tensions et des conflits entre des instances actives. Et le souvenir, accessibles par traces, n'est jamais atteint qu'en tant qu'il est déformé malgré son « noyau de vérité ».

Ces quelques mises au point sur la notion de refoulement permettent de comprendre en quelque sorte dans quel état se trouvent aujourd'hui la figure de Drieu et son œuvre, pour qui l'aborde après des décennies d'une mise en mémoire qui ne peut pas être perçue comme un simple archivage, une simple mise à l'index. Quelques éléments aperçus durant ce court développement sur le phénomène du refoulement retiennent particulièrement l'attention : liaison, fixation, dérivés psychiques peuvent, nous semble-t-il, s'avérer fertiles dans le cadre d'un rapprochement avec l'histoire de la mémoire-Drieu. C'est via ces rapprochements, ces associations, que la question du refoulé lui-même pourra être en partie résolue et que nous allons maintenant entreprendre un second parcours dans la littérature critique consacrée à Drieu.

---

[110] *ibid*., p.48.

[111] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.43.

Ce qui surprend à la lecture des monographies, ce sont généralement les premières lignes qui s'offrent au lecteur : non pas seulement l'introduction ni même l'avant-propos, mais bien la quatrième de couverture. La réédition de la biographie de Drieu par Dominique Desanti[112], motivée par « l'affaire du *Journal* », n'entraîne aucun remaniement majeur de l'édition originale. Seul le paratexte se trouve changé : le *« séducteur mystifié »* a laissé place à un Drieu pris dans le mouvement de son évolution, *« Du dandy au nazi »*, la reproduction du Gilles de Watteau et le portrait de Drieu à côté duquel il se tient ont été retirés, et seul un avant-propos peu convaincant a été inséré. En couverture, la photo est la même, mais dans sa version non recolorisée : Drieu, cigarette à la bouche, affalé sur un canapé, caresse un chat siamois. En quatrième de couverture, après une rapide contextualisation de cette nouvelle édition qui peine à convaincre de sa légitimité et de sa pertinence, il est affirmé que le *« pari »* de la biographe est *« réussi »* :

> le Drieu de Dominique Desanti est libre de tout préjugé. Il suit le trajet d'un homme blessé, du « séducteur mystifié », héros de 1914, compagnon de route des surréalistes, « socialiste-fasciste » après 1934, au directeur de la N.R.F sous l'occupation, suicidé enfin, le 15 mars 1945.[113]

Le terme « trajet » qui ouvre cette phrase tente de donner une cohérence, une cohésion aux figures qui sont ensuite énumérées. Drieu-soldat, Drieu-copain-des-surréalistes, Drieu-séducteur, Drieu-directeur, Drieu-suicidé. On notera que la mise en lien de « socialiste » et « fasciste » par le recours du trait d'union opère comme refus de la simple étiquette « fasciste », et maintient présente l'idée d'un « fascisme-mais-pas-vraiment » de Drieu. Drieu est éclaté, préalable nécessaire pour une biographie dont l'objectif est celui d'une *« reconstitution de l'homme »*[114]. Cette idée d'une « reconstitution » qui opèrerait comme une « restitution » est, on l'a vu par le détour du côté de la psychanalyse, illusoire, impossible. Mais ce qui nous retient le plus ici, c'est cet éclatement de Drieu, qui donne non plus à voir une figure unifiée, mais bien décomposée. Jean-Baptiste Bruneau a par ailleurs très bien montré la continuité de cette démarche, de la réception faite des œuvres du vivant de Drieu au façonnage de sa postérité qui va jouer à fond sur ce levier.

La quatrième de couverture de *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence* maintient lui aussi cette fragmentation de Drieu , *« [p]artagé entre un dandysme suicidaire et la recherche des forces vitales, atteint par l'angoisse de son propre destin et de celui de son*

[112] Dominique Desanti*, Drieu La Rochelle. Du dandy au nazi*, coll. « Grandes biographies Flammarion », Flammarion, 1992.

[113] Dominique Desant, *Drieu La Rochelle. Du dandy au nazi*, op. cit., quatrième de couverture.

[114] *Loc. cit.*

pays », *« guett[ant] avec anxiété les signes du renouveau [qu'i]l crut [...] discerner dans les deux idéologies qui ont pris la relève des religions défaillantes »*, *« poète égaré sous la pression des événements dans les chemins périlleux de la pensée et de l'action politique »* dont le *« rêve communiste »* s'est *« vu s'évanouir comme son rêve fasciste »*[115].

On trouve peut-être chez Marcel Reboussin, auteur du *Drieu La Rochelle et le mirage de la politique*, des formules qui synthétisent bien tout cela. Son avant-propos nous présente un *« être de contrastes »*, sorte de « Drieu-la-savonnette » :

> Philosophe planant au-dessus de la mêlée et partisan, Européen qui souhaite la fin des patries en adorant la sienne, soldat hanté par le désir d'action et du risque, mais donnant le meilleur de sa vie au travail solitaire de l'écrivain. On n'arrive pas à le saisir ; il échappe, il fuit.[116]

Marc Hanrez, dans l'avant-propos du « Cahier de l'Herne » dédié à Drieu, et qu'il dirige, affirme d'abord que *« l'existence de Drieu n'a finalement rien de si extraordinaire »*. Il relativise donc cet éclatement de Drieu :

> Somme toute, c'était un rêveur plutôt qu'un mondain, un gigolo plutôt qu'un séducteur, et sa grande aventure ne fut pas la politique ou l'amour, mais la guerre – qu'il fit du reste avec un courage évident et dont il garda toujours la nostalgie. Encore ce résumé ne tient-il pas compte de l'essentiel, car, de sa première blessure à son suicide accompli, Drieu fut avant tout un écrivain.[117]

La littérature vient effacer le reste, raboter les inégalités et les aspérités d'une figure qu'il convient désormais de saluer en tant que vérité de l'homme : sa profession d'écrivain (même si, et cela n'est évidemment pas dit, c'est bien cette qualité d'auteur qui donna à Drieu le loisir de faire tribune à ses idées politiques et ses engagements).

L'ouvrage de Jacques Lecarme, remarquable par le nombre de mises au point, visant également à réhabiliter Drieu en tant qu'auteur, se présente ainsi au lecteur :

> Qui était Pierre Drieu la Rochelle ? Un écrivain de grand talent ou, comme on a beaucoup dit et écrit, un modeste *romancier* engagé dans la collaboration active avec l'Allemagne nazie ? Un séducteur invincible ou un ancien combattant de 1914-1918 taraudé par sa prétendue impuissance ? Un militant fasciste et antisémite, ou celui qui n'a jamais admiré que les héros de la Révolution internationale, qui n'a envié que le seul Aragon et qui, pour finir, a souhaité la victoire de l'Armée rouge sur toute l'Europe ? Un suicidaire chronique ou l'homme le plus courageux qu'ait connu Malraux ? Un homme de l'ombre ou de la lumière ? Ou bien encore tout cela à la fois ? [118]

---

[115] Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence,* op. cit., quatrième de couverture.

[116] Marcel Reboussin, *Drieu La Rochelle et le mirage de la politique*, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1980, pp.7-8.

[117] Marc Hanrez, « Avant-propos », in Marc Hanrez (dir.), *Drieu La Rochelle*, Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 1982, Paris, p.9.

[118] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives critiques », Paris, 2001, quatrième de couverture.

Quant aux éditeurs de Solange Leibovici, ils mentionnent d'abord *« une personnalité contradictoire »* avant d'évoquer à grands traits, dans un geste qui est déjà une mise en récit, la biographie de Drieu, son *« enfance et [son] adolescence […] pendant la Belle Epoque, ses expériences en tant que soldat de la Grande Guerre, sa carrière littéraire pendant l'entre-deux-guerres, sa conversion au fascisme ainsi que son suicide »*[119].

Plus récemment, Jacques Cantier n'échappe pas non plus à ce qui devient un véritable *topos* :

> Jeune fantassin traumatisé par la Grande Guerre, personnalité en vue du Paris des années folles, homme couvert de femmes, ami d'Aragon – avant de devenir son farouche adversaire –, de Malraux et d'Emmanuel Berl, Pierre Drieu La Rochelle compte parmi les écrivains majeurs du XX^{e} siècle.[120]

Aboutissement de la logique « littéraire » qui veut unifier Drieu par son talent, sa production et ses affinités littéraires, il est ici hissé au rang de figure incontournable de la littérature du siècle dernier.

Enfin, Frédéric Saenen, auteur d'un *Drieu face à son œuvre*, ouvre son avant-propos sur l'évocation du fascisme et du suicide de Drieu, pour conclure :

> Drieu ne fut ni un héros ni un raté. Juste un écrivain entretenant une conception du monde basée sur le lot d'expériences fortes, voire traumatiques, qu'il eut à subir, du fait de la génération et du monde auquel il appartenait ; un individu qui vit parfois très juste tout autant qu'il lui arriva de s'aveugler.[121]

Plus de fragmentation ici, mais quelque chose d'immensément vague. On pourrait substituer dans cette phrase un mot, « Drieu », pour obtenir une séquence réutilisable et reproductible à l'envi, à l'usage des bacheliers et des organismes de soutien scolaire. L'ouvrage, avec ses encarts et ses changements typographiques, semble d'ailleurs fonctionner comme les éditions destinées aux lycéens de terminale, collection « Profil », « Fiche de lecture », ou « Connaître une œuvre ».

Ce qui ressort de ce rapide parcours, c'est donc bien un morcellement de Drieu, que chaque monographie de Drieu finit par entretenir et échoue à résorber sous couvert de retracer le parcours, le trajet ou l'itinéraire de l'homme. Les différentes figures ainsi constituées sont à voir comme des « dérivés psychiques » : ces différents ouvrages remontent le long de « traces », de « vestiges remaniés », échos déformés d'un « noyau de vérité » portés au mythe. Ces traces trouvent leur origine du vivant de l'auteur, moins dans ses écrits et sa vie que dans les

[119] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre,* op. cit., quatrième de couverture.

[120] Jacques Cantier, *Pierre Drieu La Rochelle*, Perrin, Paris, 2011, quatrième de couverture.

[121] Frédéric Saenen, *Drieu La Rochelle face à son œuvre*, Infolio Éditions, Gollion, 2015, pp.15-16.

commentaires que ceux-ci avaient déjà pu provoquer. Nizan affirmait en 1935 : *« [i]l y a plusieurs personnages dans le corps de Drieu La Rochelle et ils sont tous occupés à des travaux différents et à la solution de divers problèmes »*[122]. Marcel Arland, lui, écrivait :

> Il n'y a pas d'écrivains plus irritants que M. Drieu La Rochelle. […] Il n'y a pas d'écrivains devant qui l'on se sente plus partagé, ou qui plus rapidement nous jettent de l'attente à la déception et de la réserve à la sympathie. Aucun écrivain enfin qui lui-même semble plus partagé, et passe plus vite de la confiance à l'abattement. [123]

Par conséquent, Drieu n'est devenu accessible que par ces dérivés, ces « vestiges remaniés » qui ont fini par lui devenir inhérents, et dont il porte une part de responsabilité. Dans cette perspective, il convient de lire ce développement que propose André Green évoquant les souvenirs-écrans mis au point par Freud :

> Ce qui apparaît de prime abord, c'est l'existence, au sein même de la remémoration, d'une persistance du refoulement qui empêche l'accès à l'évocation claire, non univoque, d'un événement passé. Si l'oubli est levé, ce n'est pas pour donner accès à une résurrection de l'histoire ancienne réapparaissant dans la nudité d'une simplicité qui en démontre la persistance intacte dans la psyché. Au contraire, cette mémoire retrouvée révèle que la juxtaposition d'éléments de signification de la psyché, la présente non seulement à travers une déformation – ce dont il sera possible de s'apercevoir en certains cas – mais en faisant de la production mnésique elle-même un rempart contre ce qui semble devoir demeurer inaccessible, ouvrant la voie à l'idée que la significativité doit payer un lourd tribut à l'inacceptable et renoncer à l'intégralité ou à la neutralité du sens tel que le recèle le passé.[124]

À la lueur de ces considérations, il convient donc de temporiser ce qui a pu jusqu'à présent apparaître comme un rejet des principales monographies : si elles provoquent indéniablement de la frustration, il faut cependant y voir à l'œuvre les conséquence du travail de remémoration, d'inscription et de maintien dans cette mémoire (et dans l'inconscient) d'un Drieu qui se déforme du fait même de son inscription et de sa persistance dans cette mémoire, laquelle, dès lors, comme le révèle la psychanalyse au niveau de l'individu, ne peut plus être envisagée comme un espace stable extérieur à l'Histoire. Cette fragmentation de Drieu en multiples figures témoigne au plus haut point d'une mémoire à l'œuvre, au travail, d'une conscience collective qui doit toujours se situer par rapport à ce qu'il représente. Drieu traversant le siècle, c'est Drieu traversé par le siècle. Première Guerre mondiale, années folles et euphorie des avant-gardes, montée des idéologies et régimes totalitaires, collaboration, Libération et épuration sont indissociables de la simple évocation de son nom, et constituent

[122] Paul Nizan, « Socialisme fasciste. Journal d'un homme trompé. Deux livres de Drieu La Rochelle. », *Monde,* 25 janvier 1935, in Paul Nizan, *Pour une nouvelle culture, Textes réunis et présentés par Susan Suleiman*, Grasset, Paris, 1971, p.71.

[123] Marcel Arland, *Essais et nouveaux essais critiques*, Éditions Gallimard, BRF, Paris, 1952, p.262.

[124] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p.178.

des « éléments de signification », des dérivés de Drieu, qu'il convient de voir en tant que tels : vrai et déformé, vrai parce que déformé, Drieu est présent, Drieu maintient présent ce segment de notre histoire. Il est le « lourd tribut à l'inacceptable ». Impossible de se souvenir de lui sans convoquer pêle-mêle toutes ces figures et tous ces épisodes, souvent amalgamés, avec lesquels il coïncide désormais, constituant ainsi davantage une « production mnésique » ou, pour paraphraser cette dernière expression, un « produit de la mémoire », davantage encore que de l'Histoire. Et c'est ce souvenir de l'Histoire qui, peut-être plus encore que Drieu (mais par Drieu, lorsqu'il fait l'actualité éditoriale), nous est toujours aujourd'hui éminemment problématique.

De ce point de vue, les réactions « négatives » que suscite cette actualité chronique agissent comme des résistances, des refoulements au sens où Freud les entend lorsqu'il compare leur fonction à celle *« des digues contre l'assaut des eaux »*[125]. Freud dit encore :

> Le destin général de la représentation par laquelle se manifeste la pulsion peut difficilement être autre chose que de disparaître du conscient si elle était consciente jusque là, ou d'être tenue à l'écart du conscient si elle était en train de devenir consciente.[126]

Ainsi, Drieu est au centre d'un jeu de forces, d'un conflit, comme une balle que se renvoient tour à tour « partisans » et « détracteurs », les uns agissant comme la poussée du refoulé depuis un inconscient qui ne connaît pas, selon Freud, la négation, et les autres comme résistance active de la conscience.

> Nous nous rappelons que le seul motif et la seule intention du refoulement sont d'éviter le déplaisir. Il en résulte que le destin du quantum d'affect est largement plus important que celui de la représentation, et que cela emporte le jugement sur le processus du refoulement. S'il ne parvient pas à mener un refoulement, à bloquer l'émergence de sensations de déplaisir ou d'angoisse, nous pouvons dire qu'il a échoué, eût-il même atteint son objectif quant à la part concernant la représentation.[127]

On touche ici au caractère passionné et passionnel des débats sur Drieu, et non plus simplement à leur contenu. Freud distingue en effet le destin de la représentation du refoulé (qui *« peut difficilement être autre chose que de disparaître du conscient si elle était consciente jusque-là, ou d'être tenue à l'écart du conscient si elle était en train de devenir consciente »*[128], d'où le jeu de balle évoqué à l'instant), et celui des affects que provoque l'objet du refoulement. Là-dessus, Freud peut encore nous éclairer, et enrichir nos propos sur la réception faite à Drieu.

---

[125] Sigmund Freud, « L'analyse finie et l'analyse infinie », in *L'analyse finie et l'analyse infinie* suivi de *Constructions dans l'analyse*, PUF, Quadrige, Paris, 2012 [1937], p.15.

[126] Sigmund Freud, « Le refoulement », in *Trois mécanismes de défense*, op. cit., p.55.

[127] *ibid*., pp.55-56.

[128] *ibid*., p.55.

S'intéressant donc au destin du refoulement, Freud observe qu'il peut effectivement *« pénétrer jusqu'à la conscience, à la condition qu'il puisse faire l'objet d'une dénégation »*. Celle-ci *« est une manière de prendre connaissance du refoulé »* qui fonctionne comme *« une abolition du refoulement, mais pas pour autant une acceptation du refoulé »*[129]. Cette acceptation prend paradoxalement l'aspect du négatif, voire d'une négation :

> Dénier quelque chose dans le jugement signifie, au fond : « C'est quelque chose que je préférerais refouler. » La condamnation est le substitut intellectuel du refoulement, son « non » une caractéristique de celui-ci, un certificat d'origine comme peut l'être le « made in Germany ». Par le biais du symbole de négation, la pensée se libère des restrictions imposées par le refoulement et s'enrichit de contenu dont elle ne peut se passer pour accomplir sa mission. [130]

Enfin, mettons en regard de ces lignes cette autre observation de Freud :

> quand une tendance pulsionnelle est soumise au refoulement, alors ses parts libidineuses sont traduites en symptômes et ses composantes agressives en sentiment de culpabilité. [131]

Ce qu'on voit ici apparaître nettement, c'est, nous semble-t-il, la motivation affective de la négation caractéristique de l'émergence du refoulé dans la conscience, et de la tentative de le maintenir hors de cette conscience : le « non » est un clair refus de voir revenir un objet qui nourrit une culpabilité, en même temps qu'il est le moyen pour la conscience d'intégrer le contenu du refoulé. Le « non » traduit d'une part un refus alimenté par un sentiment de culpabilité, dérivé des « composantes agressives » du refoulé, et d'autre part, il est en quelque sorte l'accusé de réception de ce dernier. On aura alors soin, dans la continuité de Freud, de distinguer « acceptation » et « intégration ». Translatées dans le domaine historique et mémoriel, ces affirmations éclairent notre rapport à Drieu, et au passé que touchent directement ses représentations en tant que fasciste, collaborateur, et antisémite. Allons un peu plus loin, avec toujours Freud comme guide. Lorsqu'il introduit le narcissisme dans ses recherches et leur formulation théorique, Freud remarque que le refoulement *« émane […] de l'estime que le moi a pour soi-même »*. Il développe :

> Les mêmes impressions, vécus, impulsions, motions de désir que tel homme laisse agir en lui, ou du moins traite consciemment, sont refusés par tel autre avec une profonde indignation, ou étouffés avant même qu'il n'en ait pris conscience. […] Nous pouvons dire que l'un a créé en soi un idéal auquel se mesure son moi actuel tandis que l'autre ne dispose pas d'une telle formation. La formation d'idéal serait, de la part du moi, la condition du refoulement.[132]

---

[129] Sigmund Freud, « La dénégation », in *Trois mécanismes de défense*, op. cit., [1925] pp.86-87.

[130] *ibid*., pp.88-89.

[131] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Éditions Points, coll. « Points Essais » Paris, 2010 [1930], p.163.

[132] Sigmund Freud, *Pour introduire le narcissisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012 [1914], pp.68-69.

Par conséquent, *« la formation d'idéal accroît les exigences du moi et constitue la condition la plus favorable du refoulement »*[133].

Le « refus » de Drieu de la part de ses détracteurs pourrait bien ainsi être perçu en vertu (et non pas au nom) d'une culpabilité historique elle-même fruit d'un idéal. Mais quel idéal ? Celui d'une Histoire où cela *ne se serait pas produit*, refoulant ainsi ou maintenant refoulé tout ce qui vient rappeler ces épisodes historiques troublés et troublants ? Celui d'une mémoire occupée à la reconnaissance des victimes et qui ne peut légitimement supporter l'évocation de leurs bourreaux et ceux qui y sont assimilés sans que soient mentionnés (parfois abusivement) leurs crimes ?

Laurent Douzou affirme que *« historiographiquement, le sort de Vichy est éclairé et scellé »* et qu'*« il reste en définitive peu à découvrir »*[134] sur ce chapitre *« ausculté sous toutes les coutures »*[135]. En conclusion, s'il note que *« [l]'abcès de Vichy a été crevé »*, il remarque également qu'*« il continue de suinter dans un pays que son présent laisse insatisfait et que son avenir inquiète »*[136]. On entend résonner dans cette dernière phrase le constat de « présentisme » exposé par François Hartog : Vichy constitue un nœud présent, malgré les travaux des historiens qui, en définitive, n'auront pas réussi à reléguer entièrement au passé cet épisode de notre histoire. Et comme le laisse entendre Laurent Douzou, et ainsi qu'en témoigne une grande partie des recherches sur cette période, Vichy, présence du passé, est donc à voir du point de vue de la mémoire, puisque son cas a été réglé historiographiquement. Et c'est de ce point de vue que cet épisode demeure problématique, et qu'une forme de culpabilité se fait jour, décelable dans certaines réactions à l'actualité de Drieu.

L'inflation mémorielle, notable selon Hartog dans la patrimonialisation et la muséification également, a été menée au nom du « devoir de mémoire » qui a mis fin au régime de « droit à l'oubli », et témoigne ainsi, nous semble-t-il, d'un mouvement de culpabilité (pour ne pas parler de culpabilisation) qui est à l'origine, on l'a vu avec Freud, de refoulements. Cette notion de « devoir de mémoire », par sa mise en pratique politique via les institutions et personnes représentatives de l'État (et donc du peuple), institue donc la mémoire en une instance critique, comparable en cela à la notion d'« idéal » formulée par Freud dans ses concepts d'« Idéal du Moi » et de « Moi idéal », dont Laplanche et Pontalis rappellent que Freud les a utilisés indistinctement. Marthe Robert définit « l'idéal du Moi » comme une

[133] *ibid*., p.71.
[134] Laurent Douzou, « Vichy », in *Historiographies. Concepts et débats,* op. cit., pp.1274-1275.
[135] *ibid*., p.1268.
[136] *ibid*., p.1275.

« image exemplaire tout intérieure à quoi le Moi s'efforce de ressembler, afin de rétablir ce contentement de soi-même, ce sentiment de perfection qu'il tirait jadis de son narcissisme infantile et à quoi l'existence adulte inflige de si cruels démentis »[137]. Dans *Psychologie des masses et analyse du Moi*, Freud rappelait qu'il avait dû *« faire l'hypothèse (narcissisme, deuil et mélancolie) que se développait dans notre Moi une instance […] susceptible de se séparer de l'autre Moi et d'entrer en conflit contre lui »*. Il avait ainsi attribué pour fonctions à l'« idéal du Moi » *« l'auto-observation, la conscience morale, la censure onirique et l'influence principale dans le refoulement »*[138]. Dans cette optique, *« [l]e sentiment de culpabilité […] peut également être compris comme exprimant la tension entre le Moi et l'idéal »*[139].

Nous sommes donc loin de l'« histoire-mémoire » qu'évoquait quelques décennies plus tôt Pierre Nora, en des termes qui la rapprochaient clairement du refoulé, de l'inconscient de l'Histoire. La mémoire, désormais institutionnalisée, rythmant les manifestations politiques officielles, est devenue injonctive : elle distribue ses « devoirs », et, pour l'auteur des *Lieux de mémoire*, nourrit une culpabilité collective par rapport à laquelle le « devoir de mémoire » fonctionne non comme rançon, mais bien comme monnaie de dédouanement :

> on passe d'une mémoire modeste, qui ne demande qu'à être enfin reconnue, respectée, intégrée au grand registre de l'histoire collective et nationale, à une mémoire essentiellement accusatrice et destructrice de cette histoire.[140]

Certes, nous n'en sommes pas encore là dans le strict domaine littéraire, où Drieu et Céline constituent les deux figures dérangeantes quant à cette période, et auxquelles est venue récemment s'ajouter celle de Lucien Rebatet lors de la réédition des *Décombres*. Cependant, les observations de Jean-Baptiste Bruneau, sur la période dite du « réveil de la mémoire juive », semblent pertinentes au regard de ce retour du refoulé et de la résistance exercée par ce que nous pourrions désormais appeler un « Idéal de la mémoire ». L'auteur du *« Cas Drieu »* note en effet un « retournement de l'interprétation » par des historiens (qui continuent de privilégier l'œuvre littéraire) dans un *« contexte de lecture qui, dans les années 1970, remet en avant les questions du fascisme français, de l'antisémitisme et de la collaboration »*[141], et qui s'oppose

---

[137] Marthe Robert, *La révolution psychanalytique. La vie et l'œuvre de Freud*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002 [1964], pp.433-434.

[138] Sigmund Freud, *Psychologie de masse et analyse du moi*, Éditions Point, coll. « Essais », Paris, 2014 [1921], pp.112-113.

[139] *ibid*., pp.146-147.

[140] Pierre Nora, « Malaise dans l'identité historique », in Pierre Nora, Françoise Chandernagor, *Liberté pour l'histoire,* CNRS Éditions, Paris, 2008 (article disponible en ligne [http://www.lph-asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=152&Itemid=&lang=fr], consulté le 22/08/2016).

[141] Jean-Baptiste Bruneau, *Le « cas Drieu »*, op. cit., p.248.

alors *« [à] l'indulgence des critiques, des Hussards et des "Survivants" »*[142]. Cette relecture de Drieu rend nécessaire à ceux qui maintiennent leur goût pour l'écrivain une

> une sévérité dans la description de son engagement qui laisse supposer ou qu'ils en ignorent à peu près tout ou qu'elle n'est qu'une précaution liminaire de pure forme, prélude à l'aveu de leur admiration qui se monnaie ainsi de quelques concessions.[143]

Ainsi, ces constantes précautions sont à voir dans le rappel constant, mais toujours insuffisant, de l'engagement idéologique de Drieu qui ressort, on l'a vu, dans la panoplie des figures énumérées dans les monographies lui étant consacrées. Elles agissent comme un « devoir de mémoire » creux, exécuté comme une formalité dont l'usage s'est quelque peu pérennisé, échouant cependant très souvent à convaincre. Du côté des historiens, la méthode et l'approche laissent insatisfaits :

> Le romancier engagé que les historiens ont poussé sur le devant de la scène par des travaux qui cherchaient à démontrer la composante fasciste de son œuvre littéraire, installe cette œuvre littéraire au cœur de la problématique touchant le « cas Drieu ». Or, parce qu'elle est profondément autobiographique, elle se substitue à son œuvre engagée. La lecture de son itinéraire, au lieu de suivre de près son parcours d'intellectuel, biaise vers son œuvre littéraire.[144]

Nous pourrions donc voir dans ces évocations du fascisme de Drieu qui perdurent encore aujourd'hui et qui demeurent, à quelques exceptions près, peu satisfaisantes, un équivalent au « non » qu'oppose la conscience au refoulé. Elles suffisent parfois à rejeter Drieu entier, l'homme et l'écrivain, l'intellectuel, le journaliste et le poète, niant ainsi à cette figure son retour dans le paysage littéraire et éditorial. D'autres fois, la composante fasciste et antisémite de la figure Drieu est admise, elle intègre l'ensemble d'un discours critique, à défaut d'être vraiment acceptée. C'est une donnée incommodante, avec laquelle chacun négocie selon les affinités qui le lie à cet auteur.

Le temps d'une digression, prenons le temps de voir un exemple de traitement particulier de la donnée fasciste relative à Drieu. Jacques Lecarme, dans son *Drieu ou le bal des maudits*, livre un bel exemple de cette résistance au fascisme et à l'antisémitisme de Drieu, lesquels sont rarement différenciés dans le discours général sur Drieu. En se livrant à une *« autobiographie de lecteur passionné »*[145], Jaques Lecarme historicise sa propre réception de l'œuvre de Drieu. On passera sur certains souvenirs qui semblent fonctionner comme autant de fantasmes constructeurs ou de chapitres à un « roman familial » dont l'auteur ne manque

[142] *ibid*., p.251.
[143] *ibid*., p.236.
[144] *ibid*., p.262.
[145] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p.1.

d'ailleurs pas d'exposer le concept, pour se concentrer d'abord sur les premières évocations du problème :

> [R]ien n'y fera : pour tous, et surtout pour la vulgate nord-américaine, Drieu sera l'intellectuel fasciste dans son essence. Oubliés le poète casqué, le passant du surréalisme, l'inventeur de la valise vide, le gardien du feu follet, l'ironiste de Drôle de voyage, le cynique tendre de CC, l'indifférent aux couleurs de Watteau… Il y a bien dix Drieu, contrastés et fragmentés, mais l'histoire littéraire et politique ne veut retenir que l'avant-dernier.[146]

On l'entend distinctement : cette première mention se fait sous la forme d'un reproche, adressé à l'autre, ici l'étranger d'outre-atlantique, et d'un regret qui aboutira à un souhait, voire au projet entier du livre : *« C'est littérairement que Drieu doit être réévalué, et mis à sa place d'écrivain, parmi les premiers d'une époque bénie par les Muses, maudite par les Érinyes. »*[147] On retrouve ici ce que nous avions aperçu chez Marc Hanrez et Jacques Cantier : le sacre de Drieu l'écrivain. Mais ici, ce sacre doit faire pendant à la figure du fasciste, et non l'occulter. Dans ce plaidoyer *pro domo*, le premier argument avancé consiste à mettre en avant la dimension d'auto-dénigrement qui parcourt les écrits de Drieu, pour ensuite affirmer que *« [p]ersonne ne s'est avisé de contredire un auteur qui se rabaisse obstinément pour mieux élever ses amis et ennemis »*[148]. C'est oublier la thèse de « l'illumination finale » de Frédéric Grover.

Puis, évoquant le journal *« haïssable »*[149] et le *« dégoût qu'inspirent certaines entrées »*[150], Jacques Lecarme renoue avec des arguments déjà mis au jourpar Jean-Baptiste Bruneau, en affirmant que *« personne ne devrait avoir à répondre devant qui que ce soit des poisons et des fiels que l'on dépose, par hygiène intime, dans un cahier ou un carnet que l'on n'a pas songé à détruire »*[151]. Drôle d'hygiène, plutôt salissante, tenant davantage de la boue et de la fange d'une porcherie que de l'atmosphère aseptisée de la salle de bain. La question cependant touche directement à la fonction du journal intime, question que ne peut a priori éviter Jacques Lecarme dont les recherches se centrent précisément sur le genre autobiographique : est-ce que Drieu, comme l'affirme ici l'auteur, se déleste dans son journal comme on se démaquille, comme on se fait les ongles ou comme on se rogne la corne, se livrant ainsi à un « délestage » de ce qui est haïssable en lui ? Ou est-ce que, à l'inverse, il s'y pare,

[146] *ibid*., p.2.
[147] *ibid*., p.6.
[148] *ibid*., p.5.
[149] *ibid*., p.12.
[150] *ibid*., p.13.
[151] *ibid*., pp.12-13.

comme un enfant pendant l'absence de ses parents, de ses costumes secrets, de ses déguisements fantasmatiques qui le donnent à voir à lui-même tel qu'il veut être ? On peut également penser au fait que Drieu n'a pas demandé à ce que soit détruit ce journal, ce qui, au regard de la défense expresse de le publier, peut se lire comme un lapsus, un acte manqué, ou une responsabilité dont on charge autrui. Jacques Lecarme reprendra plus loin son argument :

> Il n'est pas évident qu'un tel journal exprime la vérité d'une vie. Drieu dégorge, comme un poison, son antisémitisme dans son journal intime, alors qu'il le censure dans sa revue, à une défaillance près.[152]

Ici apparaît un autre élément dans l'argumentation : si Drieu déborde et *« dégorge »*[153] dans son *Journal*, ses articles de la même période montrent au contraire, malgré *« les dérapages nets de* L'Émancipation nationale*, journal de Doriot »*, *« la discipline sévère que Drieu s'est imposée dans ses articles de la* Nouvelle Revue Française *et de la* Révolution nationale *»*[154]. C'est donc dans l'intimité que Drieu peste contre les Juifs, et il ne nous appartiendrait pas de juger cette intimité dont la sincérité est douteuse, tant le personnage est en proie à une auto-détestation qui avait déjà fait le pain de Sartre[155].

Toujours concernant le *Journal*, Jacques Lecarme cite la position de François Nourissier à laquelle il propose une alternative :

> J'avais pensé de lui qu'il avait été un fasciste "honorable", fréquentable, et que cela suffisait à expliquer l'indulgence fraternelle avec laquelle nous le considérions vers 1950-1955. La lecture du Journal a balayé tout cela. Je pense – et de plus en plus – que l'antisémitisme ne doit pas être analysé, expliqué, commenté. Il doit être combattu, simplement, et meilleure arme, est souvent le silence. » On peut cependant combattre l'antisémitisme du journal de Drieu en montrant ses sources dans ses inhibitions sexuelles, dans la culpabilité issue de son premier mariage, dans la dette infinie qu'il a contractée auprès de sa première femme, Colette Jéramec, et dans une ambivalence psychopathologique.[156]

S'est substitué au « fascisme mou »[157] de Drieu (selon l'expression de Jean-Baptiste Bruneau qui a rencontré ailleurs et plus d'une fois cet argument), un fascisme réel cristallisé dans son antisémitisme (l'un étant ici de nouveau l'égal de l'autre). Le choix du silence de François Nourissier est problématique, au nom de ce « devoir de mémoire » et selon les risques bien connus d'une telle option qui justement a longtemps été celle des défenseurs de Drieu et des acteurs de sa postérité. Jacques Lecarme propose quant à lui une explication

[152] *ibid*., p.50.
[153] *Loc. cit.*
[154] *ibid*., p.13.
[155] Jean-Paul Sartre, « Drieu La Rochelle ou la haine de soi », op. cit.
[156] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p.13.
[157] Jean-Baptiste Bruneau, *Le « cas Drieu »*, op. cit., p.205.

psychologique : l'intimité de Drieu (celle-là même dont on doutait dans le cadre de l'écriture diaristique) recèlerait les motivations de ses engagements politiques et de son antisémitisme. Nous ne pensons pas qu'expliquer soit « combattre », et que l'intimité biographique, même passée au crible de la psychanalyse, permette de soutenir l'affront qui est fait dans les écrits de Drieu à différents groupes de personnes, au premier rang desquels les Juifs, mais aussi les femmes, nous y reviendrons. Sans accréditer une logique douteuse qui caractérise certains de nos hommes politiques, et selon laquelle expliquer c'est excuser (rappelons-nous de l'adage de Nicolas Sarkosy selon lequel *« [q]uand on veut expliquer l'inexplicable, c'est qu'on s'apprête à excuser l'inexcusable »*[158], ou encore les exclamations d'Emmanuel Valls qui affirme qu'*« aucune excuse ne doit être recherchée ! Aucune excuse sociale, sociologique ni culturelle ! »*[159]), nous ne pouvons nous contenter de causes pour légitimer certaines pensées qui ressortissent d'une idéologie qui a mené à des politiques discriminatoires et exterminatoires d'ampleur inédite jusque lors. En outre, dans le panorama critique dédié à Drieu, cette démarche a été entreprise à plusieurs reprises, sans jamais se montrer convaincante.

Dans son chapitre consacré à *Gilles*, Jacques Lecarme revient encore longuement sur cette épineuse question. Il commence par évoquer la période à laquelle il a lu le roman de Drieu pour la première fois.

> Il nous semblait, dans cette période où l'on ne parlait jamais de la déportation des juifs mais toujours de celle des résistants dans les camps de concentration, que Bernanos ronchonnait contre les Juifs, comme Sartre contre les bourgeois, comme Mauriac contre les Bordelais, comme Claudel contre les libres-penseurs, comme Montherlant contre les femmes, comme Aragon contre les sociaux-démocrates, comme Maurras contre les Anglais, comme Baudelaire contre les Belges ou contre les Béotiens. Au fond, nous reconnaissons alors aux grands écrivains le droit de proférer des anathèmes, de répandre des flots de colère contre telle ou telle catégorie de l'humanité : les prophètes ont toujours été autorisés à se montrer injustes pour peu qu'ils soient véhéments ou cocasses.[160]

On comprend en réalité l'aspect « tolérable » de l'antisémitisme en France, encore dans ces années 1950 ou 1960. Et c'est bien ce qui s'avère être ici problématique, et qui finalement se perpétue dans la série de comparaisons qui vise à montrer une certaine naïveté qui, pour ce qu'elle affecte, ne saurait être touchante. Il ne s'agit pas, selon une logique que nous espérons au plus vite caduque auprès du plus grand nombre, de « telle ou telle catégorie de l'humanité »

[158] Nicolas Sarkosy, « Interview de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République, à "TF1" et "France 2" le 29 novembre 2007 », disponible en ligne : http://discours.vie-publique.fr/notices/077003692.html ; consulté le 18/07/2016.

[159] Manuel Valls, « Déclaration de M. Manuel Valls, Premier ministre, en réponse à une question sur la lutte contre le terrorisme et le radicalisme sur fond d'engagement djihadiste, à l'Assemblée nationale le 25 novembre 2015 », disponible en ligne : http://discours.vie-publique.fr/notices/153003165.html; consulté le 18/07/2016.

[160] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits,* op. cit., p.185.

– humanité qui sitôt qu'elle est abordée en termes différentialistes de « catégories », nourrit les racismes et les ostracismes virulents (Juifs, musulmans, tziganes, homosexuels, Noirs, etc.) – mais de communautés ayant toujours eu à souffrir de discrimination politique, culturelle, institutionnelle, en un mot, historique, voire civilisationnelle. Pester contre les Bordelais, ce n'est *pas comme* dénigrer une communauté ayant eu à souffrir les conséquences d'un tel partage de l'humanité, effectué par le mâle, blanc, européen, hétérosexuel.

Et ces propos sont révélateurs et exemplifient parfaitement certains résultats des recherches de Jean-Baptiste Bruneau et de Henry Rousso : il a fallu les revendications d'une mémoire communautaire pour que soient enfin révélé ce qui était et avait toujours été : une certaine tradition antisémite française.

> Pour moi, ce fut sans doute des écrits littéraires, qui attestaient la virulence de l'antisémitisme en France, et les responsabilités des écrivains dans le consentement de certains Français à l'entreprise d'extermination raciale. Ainsi, *La place de l'Étoile* (1969) de Patrick Modiano, *Ô vous frères humains* (1972) d'Albert Cohen, *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Pérec, selon les pouvoirs propres à chaque écrivain, ont rendu sensible au cœur ce qui restera comme l'imprescriptible. Et la lecture de texte littéralement obscènes comme *Les Décombres* (1942) de Lucien Rebatet, la préface de Céline aux *Beaux Draps* (1942), le « voyage de Weimar » (inédit, croyons-nous) de Marcel Jouhandeau, pour ne parler que de textes destinés à la publication, suggèrent la notion de crime intellectuels contre l'humanité, que la qualité littéraire (souvent inexistante) ne saurait en rien excuser.[161]

Mais on ne saurait, au nom de cette tradition et de son ancrage dans l'histoire (entendons le passé) et la littérature, en dédouaner les représentants illustres comme semble le faire Jacques Lecarme lorsqu'il affirme :

> Il y a bien eu, à notre sens, une épidémie générale en milieu littéraire, qu'on pourrait interpréter comme une maladie de la métonymie et de la métaphore : le Juif représente alors pour le chrétien l'Argent, la Décadence, la Bourgeoisie au carré, la fin de l'histoire nationale, et surtout le monde moderne, objet de tous les anathèmes ; la Juive représente, elle, la dévirilisation, la castration, la prostitution, la sorcellerie, la face de Méduse de la féminité […].[162]

On retrouve malheureusement dans ces lignes un écho à différentes déclarations malheureuses d'Emmanuel Berl, qui n'a eu de cesse de minimiser, de relativiser pour enfin le réduire à rien, l'antisémitisme de Drieu qui *« l'avait pris, vers 1934, comme un diabète »*[163], et qui *« a eu un caractère épidémique »* : *« Il a eu la grippe. Il a dû apprendre l'antisémitisme comme on apprend les langues étrangères »*[164]. Le terme d'« épidémie » fait grincer, et l'on ne

[161] *ibid*., p.191.

[162] *ibid*., p.193.

[163] Cité par Pierre Andreu, in Pierre Andreu, Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle,* op. cit., p.67.

[164] Cité par Jean-Baptiste Bruneau, in *Le « cas Drieu »*, op. cit., pp.195-196.

saurait ici excuser quelqu'un au nom d'un mal répandu : c'est bien l'antisémitisme (mais aussi la misogynie) en tant qu'idéologie inscrite dans un système de pensée et de représentations, et non plus comme « maladie » ou symptôme individuels relevant de sensibilités particulières, qu'il faut dénoncer. On ne peut alors nullement se satisfaire, comme le fait Jacques Lecarme, d'une distinction douteuse entre *« un antisémitisme à forte teneur raciste, et un antisémitisme, sinon bénin, du moins à faible teneur raciste »*[165].

Ces considérations mènent Jacques Lecarme à la difficile question de la responsabilité de l'écrivain, qui, dès lors qu'on approche Drieu, voit se distinguer entre la responsabilité des écrivains fascistes ou apparentés (Drieu, Céline, Brasillach et désormais Rebatet), des écrivains communistes, parmi lesquels Aragon fait constamment figure de héraut. Jean Yves Sant-Ygnan pose ainsi la question :

> Qui pourrait jurer que la fidélité d'Aragon au stalinisme ne sera pas un jour l'objet d'une semblable interrogation et si cette fidélité ne suscitera pas alors chez ses lecteurs et ses commentateurs la même curiosité étonnée ou stupéfaite ? [166]

Ici, c'est un renversement proprement rhétorique qui est à l'œuvre, et qui a pour fonction de détourner la question en pointant du doigt l'autre pour le désigner, lui aussi, comme coupable et responsable. Et c'est finalement adhérer et jouer au jeu de Drieu qui dans son *Exorde* s'était employé à *« offrir une image de l'homme d'extrême droite qui correspond en tous points au modèle de l'intellectuel de gauche »*, pour reprendre ici l'analyse de Ruth Amossy, qui développe en ces termes :

> Il brouille les distinctions entre les admirateurs du fascisme et les républicains, entre les Collaborateurs et les Résistants, en les confondant dans une représentation commune, celle de l'intellectuel. […] À ses yeux, ce sont des combattants où le rôle du traître va au perdant selon les circonstances fluctuantes d'une guerre au cours de laquelle les positions ne cessent de se renverser. Cette réversibilité suppose une égalité.[167]

On se gardera donc bien de confondre et de perpétuer cette confusion de Drieu qui s'appuie sur une vision « fluctuante » d'une Histoire qui distribue arbitrairement les rôles (vision en outre démentie par d'autres écrits et prises de position)[168]. Hitler, Staline, et par conséquent Drieu et Aragon, ce n'est pas le même combat. On ne peut en toute logique esquiver

---

[165] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits,* op. cit., p.201.

[166] Jean-Yves Saint-Ygnan, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence*, op. cit., p.18.

[167] Ruth Amossy, « Plaidoirie et parole testamentaire. *Exorde* de Drieu La Rochelle », in Nadine Kuperty-Tsur (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Presses universitaires de Caen, 2000, pp.80-81.

[168] On se reportera alors à l'analyse de Julien Hervier quant à la vision de l'Histoire de Drieu, troisième chapitre, « L'histoire », de la troisième partie de sa thèse, *Deux individus contre l'histoire. Drieu La Rochelle. Ernst Jünger*, Éditions Klincksieck, Paris, 1978.

la responsabilité de l'un en mentionnant celle, certaine ou éventuelle, de l'autre. Les écrits de Drieu sont d'ailleurs là-dessus éloquents, lui qui se souciait si peu d'exactitude dans le domaine des doctrines politiques. En outre, ce qui est perçu comme le dernier changement de direction dans l'itinéraire de Drieu n'est jamais appréhendé comme un ultime retournement de veste : au contraire, cette soi-disant conversion finale le dédouanerait de ses engagements en faveur du fascisme, de la Collaboration et d'Hitler. Il est constamment évoqué, et permettrait de minimiser le sérieux de l'adhésion de Drieu à la doctrine fasciste et nationale-socialiste. Or, ce dernier mouvement, cette dernière adhésion n'est pas idéologique : elle est motivée par les mêmes raisons qui l'avaient poussé à s'identifier avec les idéologies d'extrême droite, et ne tient pas compte des contenus qui sous-tendent le stalinisme. Par conséquent, cette sympathie pour Staline, en maintenant une confusion entre deux régimes autoritaires qui se trouvent ainsi amalgamés, ne peut agir comme l'illustration d'une simple « maladie » : elle démontre encore une fois le dilettantisme de Drieu qui, si charmant qu'il puisse être dans le domaine restreint de la littérature, se révèle autrement plus problématique dans les domaines idéologique et politique, dans un temps où ces deux régimes opèrent répressions, déportations, exterminations. Dans ce contexte, on relira attentivement ces lignes de Robert Paxton :

> Il convient aussi de souligner les différences profondes entre le régime de Hitler et celui de Staline car l'amalgame entre les deux régimes est trop largement pratiqué. Malgré une similarité d'outils répressifs, le fascisme –hissé au pouvoir par un accord avec l'élite anticommuniste, et condamnée à une coopération, plus ou moins tendue, avec ces partenaires – n'est pas à confondre avec une dictature stalinienne imposée sur une société d'où les élites conservatrices ont été éliminées. On ne confondra pas non plus un régime dévoué au triomphe d'une race supérieure et dominatrice avec un régime dévoué à une mission universelle d'égalité imposée et obligatoire.[169]

La question de la responsabilité de Drieu ne pourrait donc être évacuée d'un geste rhétorique visant à retourner l'accusation dans le camp adverse. Jacques Lecarme, lui, dans la lignée de sa hiérarchisation des antisémitismes selon leur « teneur raciste », reconnaît bel et bien à Drieu une responsabilité. À la vérité, il en distingue « trois types » :

> Il y a eu des textes violents et haineux publiés dans *Je suis partout*, et qui devraient peser lourdement dans la balance du jugement de l'histoire. Il y a des textes désolants, mais privés, et qui étaient destinés à le rester, dans le *Journal*, et uniquement en 1939-1940, car la maladie antisémite semble s'être atténuée ou même guérie en 1941-1944. […] Enfin, dans l'ordre du roman, qui est tout de même son domaine de vocation, il est malheureux que Gilles soit à la fois le roman le plus ambitieux de l'auteur, et le seul à être pourvu de traits antisémites récurrents.[170]

[169] Robert Paxton, « Fascisme », in *Historiographies. Concepts et débats,* op. cit., p.1035.

[170] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits,* op. cit., p.192.

On retrouve dans ces lignes une synthèse des commentateurs de Drieu soucieux d'aborder, souvent moins longuement et moins frontalement que ne le fait Jacques Lecarme, ce qui finit par être la légende noire de Drieu. On ne manquera pas de noter le retour du maladif pour définir et minimiser (car ce n'est pas sa faute, c'est un virus qu'il a attrapé dans un temps d'épidémie qui a touché grands et moins grands, de Gide à Céline, en passant par Bernanos, Jouhandeau, Chardonne, Morand) les engagements de Drieu. De la même manière, il convient de souligner comment ces « trois types de responsabilités » touchent à trois domaines d'écriture distincts : à l'activité journalistique correspond une culpabilité indubitable, l'écriture intime a quant à elle produit des textes qui ne devraient pas être diffusés et qui montrent un individu dans une intimité qui ne regarderait que lui et touche ainsi à une responsabilité minorée (d'autant que sa datation montre que la « maladie » n'a fort heureusement pas duré), et enfin, l'activité strictement littéraire sert elle aussi à faire valoir une responsabilité minimisée, puisque finalement une seule des œuvres de Drieu, pourtant prolifique, est susceptible de révéler des « traits antisémites ». Ce qui fonde et hiérarchise ainsi la culpabilité de Drieu pour Jacques Lecarme, c'est, on le voit, la publicité et la portée d'un écrit, selon qu'il est destiné à un grand public (écrits journalistiques), à un public restreint amateur de littérature (écrits littéraires), ou à soi (écrits intimes et diaristiques). Le corollaire d'une telle distinction serait, de manière plus prosaïque, que l'on peut être raciste ou antisémite sans que cela soit problématique, sans que l'on ait à en prendre la responsabilité et à en répondre, du moment que cela reste cantonné dans son quant à soi. L'antisémitisme de Drieu est ainsi dérangeant en tant qu'il s'est exprimé clairement et ouvertement dans des articles, non en tant qu'il s'étale dans l'intimité ou en tant qu'il participe d'une élaboration littéraire, d'ordre esthétique et narrative. Conséquence : ce serait moins l'antisémitisme en soi qu'il conviendrait de combattre (d'ailleurs, rappelons-nous que Jacques Lecarme est plutôt partisan de l'explication individuelle et intime, à orientation psychologique), que l'aveu trop public d'une telle sensibilité.

Enfin, on trouve dans ces lignes un phénomène que Jean-Baptiste Bruneau a détecté à de nombreuses reprises, et que nous avons déjà abordé. Via ses écrits et la nature ou le genre de ceux-ci, c'est Drieu lui-même qui se trouve scindé en trois : journaliste, homme et écrivain. De fait, si la culpabilité est certaine pour le premier, les deux autres paraissent bénéficier d'une clémence qui nous paraît excessive du fait même qu'elle est distribuée de la sorte. Cette fragmentation de Drieu se révèle ainsi encore une fois utile pour défendre l'écrivain et minimiser les engagements et les idées nauséabondes de l'homme et du journaliste. Ce chapitre consacré à *Gilles* prend bien en charge la question de l'antisémitisme, comme ailleurs dans

l'ouvrage où l'on voit Jacques Lecarme s'emparer pleinement de ces différents aspects problématiques de Drieu. Mais ce qui ressort, c'est un refus constant d'avouer pleinement que Drieu fut véritablement fasciste, collaborateur et antisémite. Il s'agit toujours de minimiser ces tares, pour faire valoir l'écrivain, qui vaut mieux que l'homme. Dans cette optique, on lira pour finir cette conclusion à l'analyse de la relation entre Gilles et Myriam :

> Ce n'est donc pas la judaïté, si évanescente, de Myriam qui explique l'indifférence sexuelle de Gilles, mais son émancipation féminine, son ambition, son activité étudiante et son avenir professionnel, toutes choses qu'elle partage avec Mabel. Or les mêmes causes produisent les mêmes effets. Qu'elles soient chastes ou volages, les femmes modernes glacent les sens de Gilles […].[171]

Finalement, Gilles n'est pas antisémite, ou s'il l'est, c'est en vertu d'un complexe d'infériorité nourri par une misogynie qui, puisqu'elle anéantit l'antisémitisme, s'en trouve excusable et acceptable. Il fallait de deux maux choisir le moindre. Mais ce qui fait défaut ici, c'est une condamnation de cette misogynie, qui ne peut être tolérable, pas même du fait qu'elle rendrait caduque un racisme tout aussi nauséabond.

Ce long détour par l'ouvrage de Jacques Lecarme nous a permis de voir que l'évocation du fascisme et de l'antisémitisme de Drieu demeure délicate, puisqu'elle s'oppose à l'aveu de l'estime pour l'écrivain. Cette tension nous paraît être la marque d'une culpabilité évoquée plus haut, lorsque nous évoquions avec Freud la dimension affective du refoulement (le père de la psychanalyse parlait en termes de « quantum d'affect »), dont ce sentiment de culpabilité est une marque. Quant à la représentation du refoulé, Freud voyait son expression dans la « dénégation ». Cette dénégation, rappelons-le brièvement, « constitue déjà, à proprement parler, une abolition du refoulement, mais pas pour autant une acceptation du refoulé »[172]. Si *Drieu ou le bal des maudits* marque une nette avancée par rapport aux travaux antérieurs quant aux problèmes de l'antisémitisme et du fascisme de Drieu, cet ouvrage semble plus qu'aucun autre marquer cette distinction entre « abolition » et « acceptation » de ces deux refoulés qui font retour. En abordant aussi clairement et ouvertement ces deux problèmes, Jacques Lecarme les reconnaît comme réels, les prend pleinement en considération et n'en dispute pas l'authenticité. Ainsi, ces représentations de Drieu marquent un net retour dans la conscience claire du public et des critiques. Cependant, elles ne paraissent pas acceptées : elles continuent à être ici traitées pour être amoindries, pour servir une autre cause qui est celle du littérateur. Et au fond, nous ne saurions en savoir totalement gré à Jacques Lecarme : ces dimensions fasciste et antisémite, malheureusement maintenues côte à côte, amalgamées comme si l'une

[171] *ibid*., p.216.

[172] Sigmund Freud, « La dénégation », in *Trois mécanismes de défense*, op. cit., pp.86-87.

et l'autre entretenait un parfait rapport d'équivalence, de synonymie, sont proprement inacceptables. Mais elles le sont en soi, non pour ce qu'elles viennent ôter au prestige d'un écrivain ou d'un individu. Et de la même manière, nous souhaiterions que la misogynie de Drieu, qui, elle, ne se cantonne pas à une œuvre de fiction, quelques articles et un journal intime, soit l'objet des mêmes condamnations, soit prise en compte et dénoncée, puisqu'elle constitue un autre ostracisme systémique qui, on l'a vu avec l'analyse de la relation entre Gilles et Myriam, continue malheureusement de ne pas être perçu comme aussi dramatique ou scandaleux, et se maintient toujours à l'œuvre dans les mentalités.

Michel Lacroix, quant à lui, livre du fascisme de Drieu une étude plus complète, et plus satisfaisante[173]. Il ne convient pas d'en faire état ici, mais nous aurons l'occasion, dans le cours de nos analyses de textes, de nous reporter plus en détails à ces travaux.

4. Le souvenir-écran

Par son nom même, on devine que ce phénomène touche directement à la mémoire, et donc à l'inconscient. Depuis l'édition des œuvres complètes de Freud en France qui ont provoqué des remaniements terminologiques, le terme de « souvenir-couverture » est venu concurrencer celui de « souvenir-écran ».

Freud consacre un court article à ce phénomène. Il commence par relever un certain paradoxe de la mémoire : *« J'ai coutume de m'étonner quand il m'est arrivé d'avoir oublié quelque chose d'important, plus encore peut-être d'avoir gardé quelque chose d'apparemment indifférent »*[174]. Une opposition est ainsi mise au jour, qui relève du simple constat phénoménologique, entre oubli et souvenir, qui recèlerait, selon l'intuition de Freud, une opposition plus signifiante, entre « important » et « indifférent ». Il note en outre que les souvenirs d'enfance peuvent être soumis à la même opposition :

> les souvenirs d'enfance les plus précoces ont pour contenu des impressions quotidiennes et indifférentes qui, au moment où elles se vivaient, ne pouvaient, même sur l'enfant, déployer aucune action affective, et qui pourtant ont été notées avec tous les détails – on aimerait dire, avec suracuité – tandis que des événement à peu près contemporains n'ont pas été conservés dans la mémoire, même si, d'après le témoignage des parents, ils avaient à l'époque saisi l'enfant d'une manière intense.[175]

[173] Michel Lacroix, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec 2004

[174] Sigmund Freud, « Des souvenirs-couvertures », in *Œuvres complètes III. 1894-1899*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005 [1899], pp.255-256.

[175] *ibid*., p.258.

L'investigation de Freud consiste donc à voir pourquoi et comment certains souvenirs importants, chargés affectivement, résistent à l'effort de mémoire alors que d'autres, anodins mais très précis dans leur figuration, se laissent au contraire approcher sans difficulté. Afin de découvrir pourquoi *« ce qui est significatif qui est réprimé et ce qui est indifférent, conservé »*, il nous invite à pénétrer *« plus profondément dans le mécanisme de ces processus »*. Il y décèle alors *« deux forces psychiques [qui] participent à la survenue de ces souvenirs »* : *« l'une prend pour motif l'importance de l'expérience vécue pour vouloir s'en souvenir, tandis que l'autre – une résistance – répugne à cette mise en relief »*. Ces deux forces *« agissant en sens opposé ne se suppriment pas l'une l'autre »*, mais elles produisent *« un effet de compromis, à peu près analogue à la formation d'une résultante dans le parallélogramme des forces »* [176].

La notion de « formation de compromis » est centrale dans la théorie freudienne du refoulement, et nous l'avons vue précédemment sans explicitement la nommer : le refoulé ne peut accéder à la conscience, sous forme de rêve, de symptôme, de lapsus, que déformé par les défenses. Cette formation de compromis, on va le voir sous la forme du souvenir-écran, permet de satisfaire, selon les termes de Laplanche et Pontalis, *« à la fois le désir inconscient et les exigences défensives ».* Dans le cas du souvenir-écran,

> le compromis consiste en ceci : ce n'est certes pas l'expérience vécue en question qui, elle-même, délivre l'image mnésique – en cela la résistance finit par avoir gain de cause –, mais bien un autre élément psychique qui est lié à l'élément choquant par des voies d'associations rapprochées ; en cela se montre de nouveau la puissance du premier principe qui voudrait fixer des impressions significatives par l'instauration d'images mnésiques reproductibles. Le conflit a donc pour succès qu'au lieu de l'image mnésique originellement bien fondée, il en survient une autre qui, en échange de la première, se trouve déplacée d'un cran dans l'association. Étant donné que ce sont justement les constituants importants de l'impression qui ont éveillé l'effet choquant, le souvenir de remplacement doit être dépourvu de cet élément important ; c'est pourquoi il sera volontiers banal.[177]

Voilà donc la définition du phénomène auquel Freud reconnaît volontiers

> un effet déconcertant analogue à certains traits du mythe grec, lorsque par ex. des dieux revêtent un humain de beauté comme d'un voile, alors que nous, nous ne connaissons la transfiguration que par un jeu de physionomie modifié.[178]

Reconnaissant que *« [l]e concept de souvenir-couverture […] doit sa valeur pour la mémoire non à son contenu propre mais à la relation entre ce contenu et un autre contenu réprimé »*, Freud établit différentes classes de souvenirs-écrans. On distinguera ainsi le souvenir-écran positif du négatif selon que *« le contenu est en rapport d'opposition avec le*

[176] *Loc. cit.*
[177] *ibid*., p.260.
[178] *ibid*., pp.261-262.

contenu réprimé », et le *« rétrograde »* de l'*« anticipant »* selon que leur significativité soit justifiée par un vécu antérieur ou postérieur.

André Green voit dans le souvenir-écran une *« structure singulière »* qui permet de contrecarrer l'idée d'une *« bipartition »* selon laquelle *« la reviviscence à l'état isolé [aurait] le pouvoir de nous éclairer sans ambiguïté sur le pouvoir de signification de ce qui a été refoulé »* :

> [Cette structure], continue André Green, consiste à mélanger un ensemble qui se donne comme une unité temporelle apparemment cohérente des « pans » de mémoire appartenant à des époques différentes organisées en récits fallacieusement montés, dont l'analyse renvoie les fragments constitutifs en les rapatriant chacun à leur contexte, les faisant alors se déployer en ordre dispersé. Chacun aura subi une plus ou moins grande déformation, mais c'est leur arrangement chronologique qui leur donne cette apparence de manteau d'Arlequin.[179]

Ce *« patchwork »*, ce *« groupement a posteriori de traits puisés dans différentes époques »* va nécessiter, comme pour le rêve, *« leur démembrement »* dans et par la cure, *« afin que leur attribution selon leurs origines respectives permette de dégager le sens latent qui justifie leur réunion »*[180]. L'important est donc encore une fois le lien, le mortier qui maintient ensemble les éléments : *« les relations entre les fragments valent plus que les fragments eux-mêmes »*[181] affirme encore André Green pour conclure sur les souvenirs-écrans. Le discours du patient en cure s'apparente de fait à *« un texte lacunaire, où la suture est parfois plus parlante au niveau de ses blancs que de son discours »*[182]. On touche ici, avec des notions telles que « texte lacunaire » et « arrangement chronologique », à l'aspect narratif propre à la psychanalyse qui a particulièrement retenu l'attention de Paul Ricœur et qu'André Green évoque également à plusieurs reprises. Nous préférons ne pas entrer maintenant trop dans le détail de cet aspect, et le garder pour le troisième mouvement de ce parcours critique.

Dans l'immédiat, nous souhaiterions de nouveau développer cette notion de souvenir-écran via ce phénomène d'association, afin de voir ce qu'elle permet d'articuler quant à la formation de la figure de Drieu telle que la postérité l'a construite. On retrouve en effet dans la fragmentation de sa mémoire et la multiplicité des figures qui en résulte et que nous avons rapidement évoquées auparavant, un effet de *« manteau d'Arlequin »* : Drieu, en tant qu'il serait la somme de ces différentes figures (soldat, dandy, poète, don juan, fasciste, collaborateur, suicidé, rêveur etc.) évoque immanquablement un « groupement a posteriori de

[179] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.53.
[180] *Loc. cit.*
[181] *Loc. cit.*
[182] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p.19.

traits puisés dans différentes époques » : le travail d'analyse préconisé par Freud tel qu'André Green le formule est, sous cet angle, comparable à la démarche de Jean-Baptiste Bruneau. En déconstruisant cette mémoire, ce dernier a effectivement donné à voir non seulement les différentes pièces de ce patchwork, mais, surtout, « leurs origines respectives ». Dès lors, c'est le lien entre ces figures, et donc le *« sens latent qui justifie leur réunion »* qu'il convient d'interroger. Par ailleurs, si le souvenir-écran est le refoulement d'un souvenir au « contenu indésirable », lequel constitue donc le refoulé, et le remplacement de ce souvenir par un autre souvenir, caractérisé celui-ci par une « suracuité », on est en droit de se demander, dans le cas de Drieu tel qu'il nous est parvenu aujourd'hui, quel est précisément le contenu refoulé ? Cependant, cette question part du postulat que les différentes figures de Drieu sont autant de souvenirs qui, si l'on remontait le long de la « chaîne associative » qui les a ainsi assemblés dans un « arrangement chronologique » (chacun correspond à un stade de la vie de Drieu), feraient « écran » ou « couverture » à un souvenir indésirable de Drieu. Car le lien entre le soldat de 14, l'homme couvert de femmes, le suicidant, le collabo, c'est bien Drieu lui-même. Drieu serait le liant, ce dont nous sommes en droit de douter, puisque ce sont précisément les différentes tentatives de *raconter* sa vie, les nombreuses entreprises de *mise en intrigue* de son histoire qui ont justement organisé linéairement ces figures pour en proposer une qui les transcenderait et les condenserait toutes, et qui, par conséquent, leur servirait de lien. C'est le rôle du rêveur pour Marie Balvet, celui du séducteur pour Dominique Desanti, celui du « mélancolique » (« dépressif ») pour Solange Leibovici, ou encore celui du génie foudroyé selon Frédéric Grover. Ainsi, on retombe sur la couverture, l'écran qui cache le patchwork. Et l'important étant ce qui cimente, il semble évident que ce ciment n'appartient pas aux faits et souvenirs relatés et remémorés : il est l'affaire des auteur-e-s qui se livrent à ces associations. La « suture » dit ainsi moins du contenu des éléments assemblés qu'elle ne renvoie au sujet qui narre, qui associe, et qui tente de dégager de ce parcours de vie une cohérence qui viendrait, finalement, contenter ce qui nous paraît tenir du fantasme. C'est dans ce sens, croyons-nous, qu'il faut lire les aveux sincères, récurrents, affichés ouvertement ou à entendre dans la pudeur du souvenir ou la froideur de l'analyse, d'un goût, d'une admiration pour Drieu. « S'il y a ici un charme » est le titre de l'introduction de Jean-François Louette au volume de la Pléiade consacré à Drieu. Et ce titre est explicité quand, après avoir fait état de l'auto-dénigrement de Drieu qu'il associe au *« délire de petitesse »* évoqué par Freud, il note :

> Il y a pourtant, lui faisant pièce, un charme de Drieu, et même un charme Drieu, puisqu'il n'est pas un attribut contingent, mais sa substance, son essence. Charme tantôt évanescent, tantôt insistant – mais aussi captivant qu'indéniable.[183]

L'aveu de ce « charme Drieu » va donc motiver l'analyse *(« [s]ans prétendre en percer le secret, tentons de nous en approcher »*[184]), mais il vient en quelque sorte conclure les premières pages de l'introduction qui s'ouvraient ainsi :

> En 1925, le premier véritable roman de Drieu, qui ne connut qu'un mince succès, paraissait sous le titre *L'homme couvert de femmes*. Le 15 mars 1945, sous la menace d'un mandat d'amener, l'écrivain mettait fin à ses jours.[185]

Cette incipit place le lecteur dans l'attente de voir se résoudre l'énigme ouverte par l'évocation des deux faits biographiques, dont on notera qu'ils ne s'équivalent pas, en ce sens que la mention de la mort ne répond pas à une évocation de la naissance ou de l'enfance : la publication du premier roman de Drieu fait office de naissance, mais c'est une naissance littéraire, ce qui n'est, en outre, pas tout à fait exact (Drieu entre en littérature en 1917, alors qu'il est encore engagé dans la Grande Guerre). Alors certes, cette date permet, au vu de celle de la mort, de proposer une tranche nette (1925-1945), un chiffre rond (vingt ans). Elle évacue (temporairement) la figure du soldat et du poète, et permet d'arriver plus vite à la mention des aspects problématiques de Drieu : le deuxième paragraphe, passant en revue *Rêveuse bourgeoisie*, *La comédie de Charleroi, Gilles*, se concentre sur l'antisémitisme de Drieu. Puis c'est la Seconde Guerre mondiale, la Collaboration, et le rappel biographique de la libération par l'entremise de Drieu de sa première femme et de Paulhan permet de nuancer cette légende noire : *« Antisémitisme, collaboration – et même si l'on choisissait de se cantonner à la littérature, il n'est pas jusqu'au talent de Drieu qui ne fasse débat. »*[186]

De fait, ce « charme Drieu » agit comme un « on l'aime quand même », qu'il ne s'agit aucunement de mettre en cause, au contraire, puisque c'est bien le constat de ce grincement entre un goût et un intérêt personnels et subjectifs pour la littérature de Drieu et le recul devant la carrière et certaines idées de celui-ci, qui va mettre en marche le mouvement critique et analytique. Ce qui est intéressant, et peut-être aussi plus problématique, c'est de voir que cette idée et ce sentiment de « charme » apparaît dans un contexte discursif qui ne touche qu'au biographique, et dans lequel, encore une fois, les mentions d'œuvres servent un propos biographique. Et dans ce « charme », ce « on l'aime quand même », il y a bien une culpabilité,

---

[183] Jean-François Louette, « S'il y a ici un charme », in Pierre Drieu La Rochelle, *Romans, récits, nouvelles*, Gallimard, coll. « Pléiade », Paris, 2012, p.XII.

[184] *Loc. cit.*

[185] *ibid.*, p.IX.

[186] *ibid.*, p.XII

qui correspond précisément à ce grincement, à entendre dans ce « quand même » : « [s']approcher » de ce charme, c'est certes entrer dans un processus d'analyse de l'œuvre (alors que viennent d'être évoqués des faits biographiques tenaces et inévitables), mais c'est aussi rentrer dans une logique de déculpabilisation de soi, presque de pénitence. Il n'y a rien là de condamnable et de criticable, au contraire : il est effectivement désormais difficile d'assurer et d'assumer tout à la fois son goût pour un tel auteur.

À ce titre, l'introduction de l'ouvrage de Dominique Desanti est éloquente. Son titre, « Pourquoi lui ? Pourquoi moi ? », ouvre un espace de parole personnelle, où œuvre un processus de justification pour assurer une cohérence entre un « lui » et un « moi » qui sembleraient mal s'assortir. C'est aussi un combat :

> [Drieu] avait gagné contre moi, l'homme que j'avais aperçu, ironique, à contre-jour, se faisant sans doute délicieusement mal en regardant monter vers Jean Paulhan, investi de l'auréole du paladin, ces jeunes qui lui assignaient sans le connaître le rôle du traître.[187]

Cette évocation sera reprise en ouverture de la première partie, et la *« furtive apparition »* sera ainsi détaillée :

> La porte s'entrebâille sur la haute silhouette aux cheveux trop légers, claire de peau et d'yeux et qui semble flotter. En gris, en bleu, en tweed, en flanelle, du cuir brillant aux pieds, ce parfait Oxonien, cet anglomane, s'arrête sur le seuil. Le regard est tapi sous des paupières saillantes. Le visage, plein, reste lisse et secret. La bouche est triste.[188]

Cette persistance de l'intime, visible dans le relâchement du style académique au profit d'une tonalité narrative, dans l'écriture de la biographie est sans doute ce qui minera la réception de cet ouvrage auprès d'autres critiques. Solange Leibovici déclare ainsi :

> Dominique Desanti s'est laissé séduire par le « séducteur mystifié », dans ce sens qu'elle a assimilé la vie de l'homme qui se disait « couvert de femmes » à celle d'un Don Juan des années trente.[189]

Venant d'hommes, les attaques contre Dominique Desanti témoignent de fortes charges misogynes. Pol Vandromme, d'abord, dans un style qui peine à imiter le cynisme de Céline ou de Drieu, s'en prend directement à l'auteure : Dominique Desanti se voit taxée de *« freudienne militante qui s'acharne à expliquer la politique d'un homme de réflexion obsédée par son imaginaire intime »* au recours d'un *« gribouillage lacanien »*[190]. Il est indéniable que la sensibilité politique de l'auteur (dont témoignent ses écrits sur des écrivains clairement rangés

[187] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, op. cit., p.11.

[188] *ibid*., p.23.

[189] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre. Pierre Drieu La Rochelle. Une psychobiographie*, op. cit., p.32.

[190] Pol Vandromme, « Retour d'un Drieu », in Marc Hanrez (dir.), *Drieu La Rochelle*, op. cit., p.220.

à droite de l'échiquier politique, comme Drieu, Céline, Nourissier, Chardonne, Rebatet, Brasillach) s'accommode mal ici de celle, communiste, de Dominique Desanti, et à laquelle Pol Vandromme rattache et amalgame la psychanalyse – et l'on frissonne à l'imaginer lire la psychobiographie écrite par Solange Leibovici. Néanmoins on trouve dans son verbiage une attaque qui vise Dominique Desanti en tant que femme, victime – l'argument court depuis des siècles et était utilisé souvent pour les préserver de la lecture – de son « imaginaire intime ». L'« imaginaire intime » de Pol Vandromme est pourtant à l'œuvre tout au long d'un article accablant par sa lourdeur, dont le style cherche désespérément, sans jamais y parvenir, à coïncider avec celui de l'homme qui *« revient »*, *« vieux fantôme à l'élégance suicidaire, habillé de tweed et de romantisme »*[191] : si Jean-Baptiste Bruneau voit, avec plus de discernement et de recul, dans l'ouvrage de Dominique Desanti un « panégyrique », l'article de Pol Vandromme tient du fantasme halluciné.

Quant à Jacques Lecarme, moins lyrique, il fait également état de ses réserves quant au *Drieu La Rochelle, le séducteur mystifié,* non sans laisser, lui aussi, entrevoir une misogynie certaine :

> On se permettra deux remarques critiques : D. Desanti est moins éblouie par les romans de Drieu que par le nombre et la qualité des conquêtes amoureuses. Celui qui se prêtait divers troubles sexuels lui semble avoir témoigné de dons exceptionnels et inégalés.[192]

Ici, c'est la femme en tant qu'elle est fascinée par la puissance sexuelle de l'homme, qui succombe, faisant sombrer son entreprise biographique.

Or, Dominique Desanti ne s'est pas cachée, à aucun moment, de l'attrait exercé sur elle par Drieu (au mieux l'a-t-elle minimisé), et de sa compassion pour *« les femmes (et elles y ont du mérite) et les hommes qui l'ont approché »*[193]. La description précédemment citée en témoigne : une sorte de fantasme de Drieu, résidu du souvenir d'une brève rencontre dans des circonstances particulières, est bien offert au lecteur. Ce portrait furtif, non dénué de littérarité, fait pourtant pendant à ce qu'elle avait précédemment évoqué, lorsqu'elle rapportait ce que le nom de Drieu La Rochelle pouvait susciter chez le public :

> La réaction dépend de l'âge. Tout plus de cinquante ans répond en trois syllabes : « Drieu ? Vous ? Ah ! » Tout moins de trente-cinq ans commente : « Drieu La Rochelle ? Celui du Feu follet ? Le suicidé ? C'est bien ! » Entre ces deux classes d'âge, on oscille.[194]

---

[191] *ibid*., p.218.

[192] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p.143.

[193] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, op. cit., p.437.

[194] *ibid*., p.7.

Elle développe ainsi ces deux réactions, liées à deux publics distincts. S'attardant d'abord au *« plus de cinquante ans »*, elle note :

> Donc, si l'Occupation et la libération forment un souvenir personnel, Drieu La Rochelle évoque le fascisme de Doriot, la collaboration avec les nazis. C'est-à-dire les éditoriaux de *L'Émancipation nationale* et la direction de *La Nouvelle Revue Française* sous contrôle allemand : les actes de l'écrivain se confondent avec ses écrits. Et, dans la grande explosion folle de la Libération, le suicide d'un homme de cinquante-deux ans.[195]

Et elle remarque quant aux *« moins de trente-cinq ans »* :

> Aujourd'hui, les jeunes confondent Drieu avec ses héros. Il devient un jeune homme tué par le désespoir devant la décadence, le désespoir devant l'erreur de l'engagement et l'impossibilité des tours d'ivoire. Les jeunes tirent Drieu hors des années folles et des années de chagrin, le plongent dans leurs fuites aux noms saisonniers : rock-pop-punk et la suite. Le tire vers leur dérive, leur déprime, leur déglingue, etc. Ils reconnaissent en lui la pérennité de la révolte contre une résignation à la prospérité bourgeoise, à la misère du grand nombre.[196]

Jean-Baptiste Bruneau confirme ces propos lorsqu'il évoque le même phénomène, dans les années 60, suite notamment à l'adaptation du *Feu Follet* par Louis Malle, à la réédition, en format poche de divers ouvrages de Drieu, et à la publication d'inédits :

> Drieu La Rochelle, après avoir été le grand frère de la droite littéraire des années 1950, devient le représentant de la génération des années 1960 dont il porte au plus haut le mal de vivre et la solitude.[197]

Dominique Desanti, face aux réactions dont elle fait l'expérience et qu'elle rapporte, doit donc à son tour se justifier, se légitimer, et présenter son image, sa représentation de Drieu. Elle n'hésite pas non plus à parler d'une « revanche » de Drieu : *« en s'emparant de plusieurs années de [son] travail »*[198], ce dernier *« avait gagné contre [elle] »*[199] et *« marque son grand retour dans [son] existence »*, des années après cette « furtive apparition ». Son ouvrage tient alors autant de la riposte que de l'aveu de défaite. Cette transparence de la démarche est, nous semble-t-il, tout à fait louable, d'autant qu'elle est rare dans le cercle de celles et ceux qui se penchent sur Drieu.

Solange Leibovici avouait quant à elle, à propos de l'ouvrage de Marie Balvet, n'avoir *« trouvé aucune trace dans son livre »* de *« la spécificité du regard de femme »*[200] pourtant revendiqué. Cependant, elle-même peine et ne parvient pas à répondre à la question, pertinente,

---

[195] *Loc. cit.*

[196] *ibid*., p.8.

[197] Jean-Baptiste Bruneau, *Le « cas Drieu »*, op. cit., pp.217-218.

[198] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, op. cit., p.9.

[199] *ibid*., p.11.

[200] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre. Pierre Drieu La Rochelle. Une psychobiographie*, op. cit., p.32.

qu'elle se pose : *« Quelle peut être l'attirance sur une* lectrice *d'un univers misogyne et haineux, où jouent des mythes virils tels que la guerre ou l'obsession de la décadence ? »* [201] C'est à la suite de cette question qu'elle disqualifie malheureusement Dominique Desanti et Marie Balvet.

On retrouve cependant chez ces trois auteures une forte conscience de leur genre, que chacune revendique selon des modalités différentes, des formules plus ou moins explicites. Rien de tel du côté masculin. Dans cette différence de conscience quant à son genre, c'est bien, nous semble-t-il, un signe d'une misogynie qui œuvre, qui a fini par faire du masculin le neutre, marquant du sceau de l'altérité le féminin, contraint de se présenter comme tel. Aussi faut-il, croyons-nous, voir précisément dans cette revendication de soi, qu'elle prenne la forme d'une interrogation comme chez Solange Leibovici et Marie Balvet, ou celle de l'évocation personnelle, intime et autobiographique comme chez Dominique Desanti, cette « spécificité du regard de femme » qui ne devrait pas le rester, qui devrait aussi toucher le faux neutre, le masculin. Cette double question du « pourquoi lui ? pourquoi moi ? », si elle n'est pas nécessairement gage de qualité, nous parait au moins un effort de transparence louable et indispensable au travail critique. Il est par ailleurs remarquable que cette conscience de soi émerge au contact de Drieu, qui, sans doute, représente une autre figure de l'altérité, laquelle menace par son attrait. Dans le « charme Drieu » avoué par Jean-François Louette, on peut entendre résonner le *« fascinating fascism »* de Hannah Arendt, ou plus encore le *« charme secret du fascisme »* évoqué par Zeev Sternhell (et dont nous trouvons la référence chez Solange Leibovici[202]). Aussi peut-on voir en Dominique Desanti, pour reprendre ici les termes de Pierre Nora, *« un personnage nouveau, prêt à avouer, à la différence de ses prédécesseurs, le lien étroit, intime et personnel qu'il entretient avec son sujet »*, émergé *« [d]e l'éclatement de l'histoire-mémoire »*[203]. Cette double interrogation qui touche aux deux extrémités du travail herméneutique, portant à la fois sur l'objet étudié et sur le sujet étudiant, doit permettre une distanciation qui *« [à] tous les niveaux de l'analyse »*, nous dit Ricœur, doit être *« la condition de la compréhension »*[204].

On peut alors discuter de cette compréhension même, et il semble que celle de Desanti soit problématique à nombre de ses successeurs. On est alors en droit de se demander ce qui ne

[201] *Loc. cit.*

[202] *ibid.*, p.29.

[203] Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. », in *Les Lieux de mémoire*, op. cit., p.23.

[204] Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation », in *Essais d'herméneutique. Du texte à l'action*, op. cit., p117.

fonctionne pas, mais il semble précisément que cette conscience de soi, de son genre, de sa position, de son histoire (et de son historicité), soit ce qui crée le plus de frustration dans la réception qui a pu être faite de son livre. N'est-ce pas précisément cette trop grande incursion de la conscience réflexive (d'une femme qui plus est) dans l'exercice de l'écriture qui pose problème ? N'est-ce pas là pourtant ce qui, chez Drieu, misogyne notoire, est pointé, vanté, qui fait de lui, au dire de Frédéric Saenan relayant ainsi toute une tradition de la réception de Drieu, cet écrivain *« de la sincérité »*[205] ?

Finalement, force est de donner raison à Pol Vandromme : *« À chacun son Drieu, selon l'instant où on l'aura fixé, selon son humeur, selon la pente de ses propres phobies »*[206]. Mais il faut alors savoir reconnaître à chacun la pertinence, la vérité et surtout la légitimité de « son » Drieu, qui devient ainsi le totem de chacun. Selon cette condition, il convient moins de faire de ces totem-Drieu autant de tabous, que de les respecter, pour ce qu'ils disent de l'humeur et des phobies de chacun, de ce que nous sommes et qui nous constitue. Et c'est là qu'échoue malheureusement Pol Vandromme, on l'a vu, lorsqu'il s'en prend si véhémentement à Dominique Desanti. Drieu appartient à l'intime, on se l'annexe, on le fait sien, et l'on ne saurait tolérer que l'autre, surtout quand il s'agit d'une femme, pis encore si elle est communiste, se l'approprier à son tour. Cela fonctionne comme dans une fratrie masculine : à plusieurs reprises, Jean-Baptiste Bruneau évoque effectivement cette figure du « grand frère » des Hussards dont nous avons trouvé des échos dans des propos de François Nourissier rapportés par Jacques Lecarme, Drieu fonctionnant comme « mot de passe dans des exercices de style qui sont autant de moyens de se reconnaître pour toute une génération »[207]. Mais c'est chasse-gardée, et les femmes visiblement viennent infliger au club, à la confrérie des mâles adorateurs de Drieu une cinglante blessure narcissique. En se laissant clairement voir succomber (elle a perdu son combat, Drieu a « [pris] sa revanche » et « gagné contre [elle] »), elle fait éclater ce qu'il y a de féminin dans l'adoration d'un tel écrivain, et révèle ainsi aux hommes toute l'ambivalence de leur dévotion ou de leur intérêt, en même temps qu'elle réveille peut-être, aussi, ce mystère de l'éventuelle aventure homosexuelle entre Drieu et Aragon. Dominique Desanti les surprend et les fige dans leur position d'hommes adorant un homme, et cela ne peut évidemment bien se passer. D'autant que Drieu s'était lui-même fait le chantre d'une masculinité exacerbée et d'une amitié virile qui, justement, ne manquent pas, dans leurs

[205] Frédéric Saenen, *Drieu La Rochelle face à son œuvre,* op. cit., p.15.
[206] Pol Vandromme, « Retour d'un Drieu », in Marc hanrez (dir.), *Drieu La Rochelle*, op. cit., p.224.
[207] Jean-Bapstiste Bruneau, *Le « cas Drieu »*, op. cit., p.151.

manifestations esthétiques, de dimension homoérotique. Et cet homoérotisme latent, on le trouve plus généralement, nous y reviendrons, dans l'esthétique phallocentrique fasciste.

Mais revenons au *Séducteur mystifié*. À deux reprises, on y voit une référence explicite au père de l'auteure ; on s'arrêtera sur la deuxième de ces évocations :

> Ce livre est une biographie de son imaginaire autant que de sa vie vécue. J'ai tenté de le voir dans son temps, et de comprendre comment son temps préfigurait le nôtre. Pierre Drieu La Rochelle est né trois avant mon père. Mon père a été fusillé par les nazis. Drieu a voulu mourir pour s'être trompé sur le nazisme.[208]

Il ne s'agit pas d'entrer dans des considérations psychanalytiques de comptoir, mais, d'une part, d'illustrer encore une fois combien Dominique Desanti se réfère et assume sa position, et d'autre part, de mettre en valeur cette autre justification, implicite en tant que telle, de son entreprise biographique qui touche dans ses marges à l'entreprise autobiographique. On comprend qu'en interrogeant Drieu, l'auteure interroge non pas son père, mais ses bourreaux, auxquels est associé l'homme de la « furtive apparition » auquel elle vient de consacrer plus de quatre-cents pages et trois années de sa vie. L'enchaînement, ou plus exactement le manque d'enchaînement des phrases de ce paragraphe nous paraît éloquent, et semble fournir un bel exemple d'un « texte lacunaire, où la suture est parfois plus parlante au niveau de ses blancs que de son discours », pour reprendre ici les propos déjà cités d'André Green.

On peut néanmoins se risquer à une interprétation, et qui ne devrait avoir d'autre nature que strictement hypothétique, en ce que notre qualité ne nous autorise pas à l'assurance du professionnel, et parce que nous ne disposons d'aucune autre source pour étoffer notre intuition. Néanmoins, il nous semble possible de voir dans l'établissement d'un parallèle entre le père de l'auteur et Drieu, via leurs extrémités biographiques (nés à trois ans d'écart l'un de l'autre, et morts dans un contexte *général* identique, celui de la Seconde Guerre mondiale, mais dans des circonstances fort différentes), une volonté de rapprocher ces deux figures. La mention « fusillé par les nazis » rappelle les stèles disséminées en France sur les lieux d'arrestation et/ou d'exécution, plaçant le père dans la position de victime dont les bourreaux sont clairement et explicitement nommés : ils constituent un groupe reconnaissable de personnes. À l'inverse, Drieu apparaît comme son propre bourreau, ce qui précisément empêche d'établir le parallèle avec les exécuteurs du père : c'est son erreur, sa mystification qui aurait eu raison de lui, ce *« dandy de Watteau jeté dans les torrents du siècle le plus rapide de l'histoire »*[209]. Néanmoins, le père et Drieu sont victimes. Quelques lignes avant, Dominique Desanti affirmait en effet :

[208] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié,* op. cit., p.437.
[209] *Loc. cit.*

« Pierre Drieu La Rochelle est mort de l'Histoire ». Drieu n'est pas mort « par les nazis », mais en quelque sorte « du nazisme » qui l'aurait trompé. Ce qui importe ici, c'est, tout en leur reconnaissant un caractère de victime, de ne pas assimiler Drieu aux bourreaux de son père, de l'extraire d'une certaine sphère de représentations pour l'introduire dans une autre. Si l'on garde à l'esprit la description de Drieu, l'aveu de la défaite de l'auteure, victime, elle aussi, de la vengeance de Drieu (mais de quoi se venge-t-il ?), on décèle, comme d'autres l'ont fait en le lui reprochant, une attirance pour cet homme. Si nous laissons de côté toutes les implications œdipiennes alors présentes dans ce court paragraphe (nous n'avons pas les compétences pour nous y atteler), on comprend simplement qu'elle ne peut être séduite par un homme qui puisse être associé aux assassins de son père. Du coup, Drieu est, comme son père, une victime du nazisme : elle peut alors l'aimer, comme on aime un père. Et se trouvent ainsi réconciliés le père et Drieu, et l'amour pour son père et son attirance pour celui qui se suicide pour n'être plus bourreau, collabo, fasciste.

Drieu mort de l'Histoire, mort du nazisme, c'est aussi la conclusion de Marie Balvet : *« Drieu tue l'intellectuel en lui, parachevant ainsi l'entreprise de destruction culturelle et humaine des nazis »*[210]. Plaçons en regard de cette conclusion la dédicace du livre : *« Aux intellectuels assassinés, aux œuvres brûlées »*. Marie Balvet fait bel et bien de Drieu un intellectuel assassiné. Or, cette thèse, Jean-Baptiste Bruneau la décèle dès la fin des années 1940, dans certaines interprétations de son suicide par les « vaincus » :

> Drieu La Rochelle apparaît ainsi comme la victime expiatoire et consentante de la collaboration littéraire, suicidée pour épargner un procès qui aurait révélé les compromissions d'autres écrivains. […]
>
> Ce relativisme permet aussi aux vaincus de faire de Drieu un symbole de leur propre situation et une victime de l'épuration. Il n'est plus question d'un suicide mais bien d'un meurtre ; Drieu La Rochelle n'a pas eu d'autre choix que la mort en réponse à la multiplication des attaques. La mort n'a pas été choisie mais imposée, la victime du suicide escapiste devenant dès lors la victime d'un meurtre.[211]

Ce détour par *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié* aura ainsi illustré ce que nous affirmions plus haut, dans la lignée d'André Green, sur la « suture » qui maintient des souvenirs épars. Nous avions alors émis l'idée que cette suture, concernant Drieu, est moins le fruit de la mémoire collective (qui elle, a bien fragmenté et éclaté le souvenir de l'écrivain) que du sujet (pour ne pas dire de son inconscient) qui se penche sur Drieu en vue de le comprendre, d'en proposer un itinéraire transparent, logique, dominé par une figure (nous aimerions dire en l'occurrence, la figure du père).

---

[210] Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme*, op. cit., pp.217-218.

[211] Jean-Baptiste Bruneau, *Le « cas Drieu »*, op. cit., p.112.

Jacques Lecarme fournit là-dessus un exemple également pertinent. Nous avons déjà évoqué le traitement qu'il réserve aux questions du fascisme et de l'antisémitisme de Drieu, aussi n'y reviendrons-nous pas. Ce qui nous va nous intéresser maintenant, c'est, comme chez Dominique Desanti, la dimension autoréflexive à l'œuvre, qui tient, on va le voir, du registre autobiographique. Cette position est revendiquée dès l'avant-propos :

> L'essai critique ici présenté ne prendra pas l'allure d'une thèse argumentée et organisée, parce qu'il repose sur des rencontres au fil des années avec les écrits de Drieu, autant dire sur une autobiographie de lecteur passionné. Certes ces recherches visent à la rigueur du savoir et à l'étendue de l'érudition, mais elles doivent être formulées comme elles ont été menées, à la première personne du singulier. Dire nous serait trop majestueux : aucun lecteur ne peut se donner pour le porte-parole d'une génération (celle née en 1940 dans ce cas), d'un groupe social, d'une institution universitaire. Écrivain essentiellement solitaire, Drieu sera ici évoqué par un lecteur, solitaire et isolé comme le sont tous les lecteurs de la chose littéraire.[212]

En réalité, l'essai consiste en un recueil d'articles qui, s'ils ne fournissent pas *« une thèse argumentée et organisée »*, ne manque pas de cohérence : l'approche fragmentaire de l'ouvrage tente moins de reprendre un par un les différents aspects de la légende Drieu, mais donne à voir les différents enjeux de l'œuvre et de l'homme, mis en perspective dans la production contemporaine ou immédiatement postérieure. C'est ainsi l'occasion de mises au point éclairantes qui manquaient dans l'appareil critique et qui répondent en effet « à la rigueur du savoir » et participent à « l'étendue de l'érudition ». Mais surtout, on voit que Jacques Lecarme revendique d'emblée une position subjective, en refusant le « nous » académique, en endossant par conséquent le costume du lecteur « solitaire et isolé » et de fait non dénué d'une certaine charge romantique, et en avertissant immédiatement son lectorat que les différentes études regroupées doivent beaucoup à son propre itinéraire biographique.

Les séquences réflexives, autobiographiques, sont évidemment marquées par un style plus littéraire et narratif, et se présentent souvent comme des parenthèses, des contextualisations qui ne sacrifient en rien par ailleurs au versant purement critique. La première de ces séquences évoque naturellement la rencontre de l'auteur avec l'œuvre de Drieu :

> À vingt ans, chacun sait que ce n'est pas le plus bel âge de la vie. Je me trouvais à la rue d'Ulm, bonne maison où sévissait alors une pesante influence communiste et marxiste, à laquelle j'étais résolument allergique. Nos maîtres, pour la plupart, tenaient pour des fascistes quiconque n'était pas stalinien ; les grands écrivains du temps, Sartre et Aragon en particulier, légiféraient et excommuniaient au nom de la révolution mondiale. Du côté opposé aux communistes, Malraux avait renoncé au roman pour se réfugier dans un musée, puis dans un ministère. Un jour donc, au comble du désarroi, je pris dans la bibliothèque de la Rue d'Ulm l'un des rares Drieu qui y avaient été

[212] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p.1.

> introduits, et allai le lire sur les terrasses, avec, sous les yeux, un Paris ensoleillé et hivernal.[213]

Drieu répond à un besoin d'identification qui ne trouve aucune satisfaction dans la configuration politique de l'époque, ou du moins, telle qu'elle est perçue par l'auteur. De cette perception, Jacques Lecarme donne de nombreux indices, notamment dans le clivage qu'il voit et ressent entre une gauche autoritaire et omniprésente, occupée de « stalinisme » et de « révolution mondiale », et une droite poussiéreuse sous l'égide d'un Malraux au pouvoir, confisquant ainsi à la droite une certaine subversion. C'est, dans ce contexte politique et émotionnel, Drieu qui va recueillir et porter cette subversion : le geste de Jacques Lecarme est représenté comme un geste d'indiscipline, d'insoumission ; le choix du verbe « introduire » et la voix passive font de Drieu un clandestin, et de *Gilles*, un trésor secret. La rencontre produit une étincelle : le livre est perçu comme *« un sommet du roman »*, parcouru *« avec l'ardeur de l'identification et l'attrait d'un roman familial freudien »*. Jacques Lecarme n'a pas trouvé un double, il s'est trouvé et perdu : la *« fascination touchait à l'aliénation hallucinatoire »*, il *« avai[t] enfin trouvé [son] héros romanesque, et [ils se] vampiris[aient] réciproquement »*. *« C'était aussi une manière de rompre avec le stalinisme rampant »* déclare l'auteur, se peignant en *« studieux jeune homme de gauche, ivre de violences autodestructrices »* [214]. L'attrait pour Drieu opère également, et peut-être surtout, sur un autre pan :

> Lisant à la même époque *Le feu follet* et le *Journal d'un homme trompé*, je me suis alors avisé que Drieu était le seul à avoir dit la vérité sur la chose sexuelle, que je tenais alors, comme tout le monde d'ailleurs, pour la chose capitale. Freud, qui ne s'était jamais trompé, avait écrit une *Psychopathologie de la vie quotidienne* et les *Trois essais sur la sexualité* ; Drieu, dans toutes ses fictions, dessinait une « Psychopathologie de la vie sexuelle », dont nous avions grand besoin, mes camarades et moi-même, fort peu conscients de la misère sentimentale qui était la nôtre. Drieu, le premier, décrivait les cercles de l'impuissance et de la surpuissance sexuelle dans une savante anatomie de la mélancolie. [215]

La dimension sexuelle fascine Jacques Lecarme, qui, par la comparaison avec Freud, fait de Drieu un grand découvreur de la « chose sexuelle » selon des modalités qui ne sont cependant plus celles de la psychanalyse, mais de la littérature. L'identification ressurgit : la lecture de Drieu révèle le besoin d'éducation, d'éclairage d'un groupe de jeunes hommes dont la « misère sentimentale » (faut-il lire, dans ce contexte, « sexuelle » ?) se trouvait ainsi révélée, et donc mise au défi. Cette première évocation de la charge érotique présente dans l'œuvre

[213] *ibid*., p7.
[214] *ibid*., p.8.
[215] *Loc. cit.*

introduit dans l'ensemble de l'ouvrage un motif, une toile thématique qui organise en partie les incursions réflexives et autobiographiques.

Avant de nous laisser conduire le long de ce réseau, il convient de mentionner la manière dont Jacques Lecarme rend compte de l'impact de ses lectures de Drieu, et notamment de *Récit secret*, qui semble ouvrir à l'auteur les voies intime, politique et professionnelle de son destin :

> Ce texte eut une fonction thérapeutique et critique. Il me préserva une fois pour toutes de la tentation suicidaire, ici formulée dans les termes les plus nets ; il me dissuada de céder aux engagements apocalyptiques et millénaristes qui fleurissaient à gauche ou à droite ; enfin, il me donna l'exemple parfait d'un récit testamentaire, et par conséquent autobiographique : on pouvait atteindre au plus beau style littéraire, et au plus émouvant, en cherchant sa propre vérité, intime ou publique, sans recourir à la fiction romanesque.[216]

On comprend que l'auteur doit énormément à Drieu, qu'une sorte de dette s'est contractée : Jacques Lecarme se représente redevable à Drieu de sa vie, de sa sensibilité politique et de sa carrière, puisque l'on sait l'importance qu'occupent ses ouvrages dans le champ critique de l'écriture intime. On comprend dès lors l'envie de maintenir Drieu hors de toute compromission. Il refuse de participer à la « première malédiction pesant sur Drieu » qui fait que « toute son œuvre, toute sa vie se voient interprétées et condamnées par le suicide final, manière d'assumer le choix de la collaboration avec l'occupant nazi »[217], et il dénonce une « seconde malédiction [qui] tient à la sous-évaluation littéraire des écrits de Drieu », et qui témoigne d'un « désaveu général »[218]. Par conséquent, le fascisme et l'antisémitisme de Drieu, une fois découverts, vont, on l'a vu, faire l'objet de larges considérations qui jamais ne paraissent s'apparenter à une véritable et franche dénégation : cause perdue pour l'Histoire, « [c]'est littérairement que Drieu doit être réévalué »[219]. Il ne s'agit donc pas de nier l'antisémitisme ni l'engagement fasciste, mais peut-être de les minimiser (sans les amoindrir), proportionnellement à l'entreprise de réévaluation littéraire. Or, cette seconde entreprise est résolument placée sous le signe du sexuel. Jacques Lecarme évoque ainsi le héros rochellien :

> […] essentiellement immergé dans sa vie sexuelle, dans une quête, parfois comique, souvent tragique, d'une virilité, dénoncée sitôt qu'atteinte. Rien de plus intellectualisé, de plus cérébral que cette sexualité-là : Drieu, comme Morand, et Dieu sait par quelle voie, a très tôt assimilé l'essentiel de la démarche freudienne. Si la sexualité est racontée selon les termes les plus abstraits, selon le principe du doute méthodique et la suspicion

[216] *ibid*., p.9.
[217] *ibid*., pp.1-2.
[218] *ibid*., p.4.
[219] *ibid*., p.6.

> illimitée, l'Histoire, elle, dans l'expérience de la guerre, de la politique, de la polémique, est toujours sexualisée. » [220]

Et d'insister :

> Les romans sexuels et les romans politiques de Drieu sont écrits dans un même registre que l'on dirait érotique, si l'on admet qu'Éros s'y confond toujours avec Thanatos. [221]

Nous souscrivons en grande partie à ces affirmations, de même qu'à leur teinte psychanalytique, et force nous est d'admettre que le même constat, nourri de mêmes intuitions « freudiennes », avait initialement motivé notre entreprise dont il devait former la problématique.

Il est intéressant de noter que, abordant *Gilles*, Jacques Lecarme commence par se saisir du problème antisémite, sur lequel nous ne reviendrons pas, pour ensuite aborder de nouveau « la chose sexuelle ». Nous croyons fortement que cette succession agit comme une association, et que le fascisme est redevable d'une certaine conception de la sexualité, masculine, violente, dominatrice. Ou plutôt, l'esthétique fasciste met le sexuel au cœur de toutes ses manifestations et représentations, et nous souscrivons ici aux analyses de Klaus Theweleit et George L. Mosse. C'est donc sous forme d'un constat qui tient de la déclaration d'opinion que fait retour le thème érotique dans l'ouvrage de Jacques Lecarme :

> Bizarrement, Drieu est le seul romancier à expliquer ce que chaque homme sait dès le premier jour : à savoir qu'un objet donné suscite ou ne suscite pas le désir, qu'il n'y a pas le moindre doute sur l'excitation provoquée ou sur l'indifférence rencontrée, et que si une femme n'excite pas un homme il n'y a aucune raison pour qu'elle l'explique plus tard. [222]

Au risque de nous exclure de la communauté mâle, nous ne pouvons ici qu'exprimer notre désaccord. La prodigieuse « amnésie infantile », fascinante pour Freud, nous préserve des souvenirs du savoir acquis au premier jour. Quand bien même il s'agirait ici du premier jour de notre sexualité, la même amnésie aura eu soin de reléguer nos souvenirs dans des strates profondes de notre inconscient. Mais surtout, c'est l'idée ici exprimée quant au lien entre le désir et son objet qui nous paraît réfutable (et cette réfutation nourrissait notre projet de recherche initial) : la psychanalyse, dès les écrits de Freud, et plus encore peut-être par la voix retranscrite de Lacan, affirme que le désir est toujours indépendant de son objet. Celui-ci « fixe » le désir, mais ne saurait ni le provoquer, ni le résumer. Le désir est, et l'objet qui lui est assigné l'est selon des phénomènes qui tiennent de l'inconscient et de la construction

[220] *ibid*, pp.53-54.
[221] *ibid*., p.54.
[222] *ibid*., p.214.

psychique du sujet. La notion de « désirable » est en quelque sorte réduite à rien, l'accent étant mis, dans la doctrine psychanalytique, sur le désirant. Et c'est là l'une des profondes subversions de la psychanalyse, et aussi l'impact qu'elle peut avoir, notamment via Lacan, auprès des milieux féministes anglo-saxons. Le désir n'est plus la responsabilité de l'objet, mais bien du sujet. Ainsi, « si une femme n'excite pas un homme », elle n'a effectivement aucune raison à donner : ce désir n'est pas le sien, et s'il lui appartient certes de le stimuler ou le rabrouer, d'y répondre ou de le refuser, ce qui la maintient, dans chacune de ces possibilités, hors de la responsabilité d'un désir qui n'est pas le sien, qui trop souvent ne tient pas compte du sien, qui s'impose autoritairement par la violence. Et c'est précisément l'erreur de Drieu qui se dessinait dans nos conclusions, lorsque nous envisagions de travailler sur cette question des relations hétérosexuelles à l'œuvre dans son univers narratif : les héros masculins n'arrivent pas à concevoir l'objet du désir comme différent et différencié du désir même. On voit à l'œuvre une idée du désir qui confond le sujet et l'objet, qui aliène l'autre et, à terme, le sujet lui-même. Toute jouissance sexuelle devient immédiatement une frustration supplémentaire, une déception nouvelle. Celle, nous semble-t-il, de pas sortir de soi, puisque qu'à chaque fois, pour ces personnages, c'est eux-mêmes qu'ils découvrent, et l'altérité n'est jamais atteinte, la rencontre n'a finalement jamais lieu. Et la femme fait souvent les frais de cette désillusion qui demeure incomprise : c'est sur elle que va jaillir la détestation de soi que conforte une impossibilité à jouir. Ces personnages masculins en veulent à leurs pendants féminins de ne pas parvenir à les sortir d'eux-mêmes, de les maintenir ainsi dans un cercle narcissique mortifère. Or, c'est la guerre, dans l'univers de Drieu, qui remplit très certainement cette fonction, et Jacques Lecarme confirme partiellement cette intuition, qui voit la guerre et la relation sexuelle abordée selon la problématique du désir :

> Faire l'amour et faire la guerre relèvent du même tragique […]. Mais ce tragique vient aussi d'une fatalité du désir à élire ce qui rabaisse et à fuir ce qui exalte. Dans les lois qui régissent le désir de Gilles on peut distinguer l'une des plus solides trouvailles de Freud, la tendance au rabaissement de l'objet du désir, laquelle expliquerait la plupart des cas d'impuissance sélective, quand le sujet est en relation avec des personnes honorables ou distinguées.[223]

Le recours à la notion de « rabaissement de l'objet amoureux » est certainement fructueux, et fonctionnerait très bien dans l'analyse de certaines situations de l'univers narratif de Drieu. Elle apporte en outre un argument supplémentaire pour dédouaner Gilles de son antisémitisme apparent, qui, selon l'auteur, est en réalité le fait d'un narrateur omniscient. Rappelons-nous que, selon lui, Myriam Falkenberg est répudiée moins pour sa judaïté que

[223] *ibid*., p.217.

précisément pour son caractère de femme émancipée, qui donc inhibe la puissance sexuelle de Gilles. Toujours suivant une problématique résolument sexuelle, Jacques Lecarme continue son analyse du personnage, qu'il a soin de différencier de l'auteur :

> Le héros, ne voyant plus que « femmes mortes », se veut « mort aux femmes ». Mais, du coup, il est tout disponible pour un sacrifice expiatoire, sur les autels fumants du fascisme espagnol. Et l'on s'aperçoit que la première et la dernière expérience de Gilles est celle d'un monde de fraternité masculine, dans les tranchées de 1916, fugitivement évoquées, et dans les lignes franquistes, sans doute en 1937.[224]

Or, Jacques Lecarme refuse de voir dans ce « très fort sentiment de la fraternité physique », ce lien « sensuel et fort », « une homosexualité sublimée » : « ce serait inutilement réducteur ». Il nous paraît curieux d'envisager comme réductrice une telle explication, quand on pourrait taxer de la même épithète la lecture des « fantasmes de l'impuissance et de la surpuissance » de Gilles[225] à la lumière du seul principe de rabaissement de l'objet, notamment quand elle le disculpe d'un antisémitisme aussi présent.

Mais ce qui nous intéresse, c'est de voir combien la dimension sexuelle – indéniable, inhérente aux écrits de Drieu (mais dont il conviendrait de mettre en valeur toute la misogynie qui y œuvre) – occupe l'auteur du ce « bal des maudits », qui ressort, manifestement exprimée, de l'aveu de sa séduction jusqu'à ses analyses littéraires. Ainsi se dessine, différent mais non éloigné de celui de Dominique Desanti, un « imaginaire intime » à l'œuvre dans le travail critique, et lui assurant finalement une continuité, donnant au regard sa perspective.

L'autre aspect, moindre, concernant cet imaginaire qui s'exprime dans les séquences autobiographiques, touche, comme chez Dominique Desanti, à la figure paternelle. On a vu dans l'avant-propos comment Jacques Lecarme narrativise sa découverte de Drieu. Elle constitue un acte subversif qui lui permet son autonomie : on comprend qu'en sortant *Gilles* des rayonnages de la bibliothèque de la rue d'Ulm, Jacques Lecarme se soustrait à un interdit, commet un acte presque illicite au vu du contexte idéologique qu'il décrit alors. Or, dans son étude consacrée à *Rêveuse bourgeoisie* et qui prend appui sur la notion freudienne de « roman familial », on découvre un autre récit du premier contact de l'auteur avec Drieu. Ce récit ne vient pas contester le premier, mais il le complète, *après-coup*, en offrant un souvenir antérieur :

> À mon père, homme de grande culture, mais qui n'aimait guère la communiquer en famille, je demandai quel était ce Drieu La Rochelle. Très réprobateur, il condamna ma prédilection toute fraîche pour cet auteur, s'honora de n'en avoir aucun volume dans sa bibliothèque qui, sur quatre niveaux, contenait la totalité de la production littéraire des années 30, et m'enjoignit de faire mes devoirs au lieu de lire des auteurs infâmes. Dans ma fascination de lecteur, je n'avais été prévenu par aucune information sur l'auteur ;

[224] *ibid*., p.227.
[225] *ibid*., p.228.

> par la suite, la double infamie du collaborateur et du suicidant ayant été portée à ma connaissance, j'ai pu être attiré par une figure qui avait inspiré à mon père, toujours réservé, un anathème bref.[226]

On comprend ainsi que l'attrait pour Drieu, si ce n'est le goût pour celui-ci, correspond à la levée d'un double interdit : celui, très explicite, du père, et celui, plus diffus, d'une intelligentsia acquise à Staline (ce *« (petit) père des peuples »*). Drieu tient ainsi du fantasme et du scandaleux, et peut-être ces deux termes peuvent-ils éclairer cette présence de *« la chose sexuelle »* dans ce « bal des maudits ».

En conclusion, plusieurs éléments s'imposent. Mais auparavant, nous aimerions assurer que ce parcours de l'ouvrage de Jacques Lecarme ne tient pas d'une négation en bloc, et que nous ne voudrions pas que soient perçues comme autant de jugements les différentes observations qui ont été faites. La seule réserve que nous avons formulée concerne la critique à l'égard de Dominique Desanti, et la relecture de la relation entre Gilles et Myriam où pointe une senteur de misogynie. Comme pour la démarche de Dominique Desanti, l'aspect réflexif de l'entreprise de Jacques Lecarme, en touchant par moments les franges de l'autobiographie, nous semble salutaire. Si bien que, ne condamnant l'une, nous ne saurions condamner l'autre. Cette dimension a peut-être été, dans *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, perçue comme la manifestation d'une vanité qui serait, dans une tradition de pensée, caractéristique des femmes : l'auteure s'y contemplerait comme on se contemple, furtivement, dans les surfaces réfléchissantes offertes à nos yeux (geste quotidien dont on tient rigueur à un sexe plus qu'à l'autre). S'observant elle-même dans sa démarche, c'est elle qu'elle viserait plus que Drieu. Jacques Lecarme, de manière peut-être plus marquée encore, entre dans un mouvement comparable, et assure ainsi la responsabilité des propos qu'il recueille en même temps qu'il maintient vis-à-vis des lecteurs une certaine forme de transparence, voire de « traçabilité ».

Cette auto-réflexivité laisse aussi entrevoir, et c'est le point que nous aimerions retenir ici, la dimension subjective, peut-être fantasmatique, à l'œuvre dans tout travail critique. C'est ainsi que se donne à voir, plus que dans les autres monographies consacrées à Drieu, le travail d'unification des figures de Drieu laissées en héritage et constituées par sa mémoire. *« Il y a bien dix Drieu, contrastés et fragmentés »*[227], écrit Jacques Lecarme : le Drieu de chacun est par conséquent non pas un assortiment, un échantillonnage, mais bien une construction (au sens freudien) faite selon un parcours critique ou biographique qui tient nécessairement du jeu d'assemblage. Entre les pièces, Dominique Desanti et Jacques Lecarme laissent entrevoir plus

[226] *ibid*., p.161.
[227] *ibid*., p.2.

que quiconque la matière qui fait adhérer ensemble les pièces, les coutures du « patchwork », du « manteau d'Arlequin » : leur sensibilité, ou, si nous osions, leur inconscient et leur fantasme. L'homme *« en gris, en bleu, en tweed » au « regard tapis sous des paupières saillantes »*, *« ce parfait Oxonien, cet anglomane »*[228], ou l'écrivain *« parmi les premiers d'une époque bénies par les Muses, maudite par les Érinyes »*, *« le poète casqué, le passant du surréalisme, l'inventeur de la valise vide, le gardien du feu follet »*[229] sont chacun des constructions qui maintiennent ensemble (et vivantes) les brisures du miroir Drieu dans lequel chacune et chacun vient s'observer, soi avant lui, cet autre taré. Ces constructions fonctionnent comme souvenirs (parfois ceux des biographes et critiques) : une couverture qui abrite plusieurs représentations et auxquelles elle donne forme et réalité, un écran sur lequel on projette des images, les siennes, celles laissées par la mémoire-Drieu.

Ces constructions, comme en analyse, ont *« d'indiscutables effets de remaniement psychique »*[230] : *« construites avec rigueur »*, elles assurent une cohérence qui ne tient pas de la « vérité historique », mais du souvenir qui *« par sa forme associative, n'est pas que retrouvailles, […] est création »*.

5. La répétition

Le dernier phénomène mnésique que nous souhaiterions aborder maintenant est celui de la répétition. Il a pris de l'importance dans les écrits de Freud lors de l'élaboration de sa seconde topique, dont il est l'une des origines. Déjà abordée dans un article capital, « Mémoire, répétition, perlaboration », la répétition est en effet au fondement et au cœur d'*Au-delà du principe de plaisir*. Nous procéderons ici comme auparavant, par un rapide repérage dans les textes de Freud, étayé par les réflexions que ces textes suscitent chez André Green. Cette mise au point sera peut-être moins productive pour ce qui nous intéresse présentement (la mise en mémoire de Drieu et ses traitements), mais elle se révèlera importante pour l'étude du motif de la Première Guerre mondiale dans les écrits de Drieu. Aussi avons-nous jugé plus opportun de traiter ici du phénomène de répétition, plutôt que de l'introduire in extremis lors de développements ultérieurs.

Avant d'être approchée de front par Freud lors de son remaniement topique et de sa genèse, on trouve des mentions de la répétition dans ses écrits sur la sexualité. L'approche et l'optique sont très différentes de ce qui sera vu plus tard. C'est par conséquent une mention

[228] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, op. cit., p.23.
[229] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p.2.
[230] André Green, *Le temps éclaté,* op. cit., p.45.

qu'on peut juger anecdotique, puisqu'elle ne préfigure en rien les considérations ultérieures d'*Au-delà du principe de plaisir* et qu'elle ne touche pas directement la mémoire, en apparence du moins. Cependant, elle affecte profondément, une nouvelle fois, une conception linéaire de la temporalité. Lisons plutôt :

> Le but sexuel de la pulsion infantile consiste à provoquer la satisfaction par la stimulation appropriée de la zone érogène choisie de telle ou telle manière. Cette satisfaction doit d'abord avoir été vécue pour laisser derrière elle un besoin de répétition, et nous pouvons nous attendre à ce que la nature ait pris des dispositions sûres pour ne pas abandonner au hasard cette expérience vécue de la satisfaction.[231]

Il n'est pas encore question de la *« contrainte (ou compulsion) de répétition »*. Ici, la répétition est encore en lien avec le principe de plaisir, la « satisfaction » en l'occurrence. Ce que nous retiendrons de cette mention marginale mais fondamentale dans la compréhension de la sexualité infantile, c'est en quelque sorte la mise en mémoire (qui est ici une mémoire du corps, une mémoire cutanée) de la satisfaction qui, dès lors, va demander à se répéter : elle laisse une trace, qui est un *« besoin de répétition »*. On voit donc se dessiner un mouvement temporel progrédient : quelque chose se produit, en l'occurrence une satisfaction, qui appelle sa répétition, c'est-à-dire sa récurrence et sa reproduction dans l'après. Par conséquent, la satisfaction s'inscrit entre un souvenir et besoin à venir : elle exauce un désir passé, « tracé », en même temps qu'elle forme le vœu de sa propre reproduction. La répétition est donc l'une des manifestations du besoin et de son assouvissement, qui renvoie à un avant et à un après : *« L'excitation peut se former par copie d'une satisfaction vécue qui a laissé le besoin de sa répétition, et s'articuler à d'autres processus organiques. »*[232]

Cette idée de satisfaction va évidemment complètement disparaître lorsque Freud observe d'autres phénomènes de répétition chez certains patients. Rappelant en ouverture de son article « Remémoration, répétition, perlaboration » que le but de l'analyse est de *« combler les lacunes du souvenir »*, il remarque pourtant une forte résistance à la remémoration, voire une impossibilité :

> nous sommes en droit de dire que l'analysé ne se remémore absolument rien de ce qui est oublié et refoulé, mais qu'il l'agit. Il ne le reproduit pas sous forme de souvenir, mais sous forme d'acte, il le répète, naturellement sans savoir qu'il le répète.[233]

La répétition tient ainsi lieu de remémoration. André Green affirme ainsi :

---

[231] Sigmund Freud, « La sexualité infantile », in *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Editions Points, coll. Essais, Paris, 2012 [1905], pp.131-132.

[232] Fabien Lamouche, « Présentation : le destin de la pulsion sexuelle », in *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, op. cit., pp.23-24.

[233] Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », in *La technique psychanalytique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013 [1914], p.120.

> la répétition est un substitut de la mémoire, une manière passée inaperçue, non reconnue par l'analysant, de se *remémorer* un événement psychique mémorable, mais auquel la remémoration est refusée.[234]

La répétition est ainsi au centre d'une tension vive entre le souvenir en tant qu'il se manifeste, en l'occurrence dans « l'agir » plutôt que dans « le dire », et sa remémoration empêchée, dans le langage et la conscience. Freud note ainsi que « [p]lus la résistance est grande, plus la remémoration sera largement remplacée par l'agir (la répétition) »[235].

Il ne tarde pas noter à que « le transfert n'est lui-même qu'un fragment de répétition et que la répétition est le transfert du passé oublié »[236] ; et André Green apportera à cette observation sa réciprocité, admettant que « la répétition est le transfert d'un passé »[237]. En effet, le transfert est, selon Peter Brooks, « le royaume du *comme si* »[238] (expression qu'il emprunte très certainement à Ricœur qui l'utilise pour évoquer *mimèsis* II[239]) : se reproduisent dans le transfert des situations et des relations passées qui ont compté dans le développement du sujet. André Green parle du *« transfert comme potentialité actualisante »*[240], ou encore comme *« modalité d'une actualisation qui s'ignore en tant que répétition »*[241]. À ce titre, la répétition peut parfois déborder du cadre strict de la cure, *« hors de la sphère de l'analyse »*, *« hors séance »* dit André Green[242]. Freud l'observait déjà

> non seulement dans le rapport personnel au médecin, mais encore dans toutes les autres activités et relations qu'il a simultanément dans sa vie, par exemple lorsque pendant la cure il choisit un objet d'amour, se charge d'une tâche, s'engage dans quelque entreprise.[243]

D'où parfois, une certaine ascèse suggérée par l'analyste à l'analysant durant la cure[244], qui prend pour le premier des allures de *« combat permanent avec le patient »* : *« [l]e malade va chercher dans l'arsenal du passé les armes avec lesquelles il se défend de la poursuite de*

---

[234] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.35.

[235] *ibid*., p.121.

[236] *ibid*., p.120.

[237] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.93.

[238] « the transference is the realm of the "as-if" », Peter Brooks, « Changes in the Margins : Construction, Transference and Narrative », in Peter Brooks, *Psychoanalysis and storytelling*, op. cit., p.53.

[239] « Avec *mimèsis* II s'ouvre le royaume du *comme si*. », in Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome I*, op. cit., p.101.

[240] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p. 198.

[241] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.93.

[242] *ibid*., p.94.

[243] Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », in *La technique psychanalytique*, op. cit., p.121.

[244] « La meilleure façon de protéger le malade du préjudice qu'il encourait en exécutant ses impulsions est de l'obliger à ne prendre aucune décision vitale pendant la durée de la cure, comme par exemple choisir un métier, un objet d'amour définitif, mais à attendre, pour tous ces desseins, le moment de la guérison. », Sigmund Freud, *loc. cit.*

la cure et que nous devons lui arracher pièce par pièce »[245]. Ainsi, Freud note que la maladie ne peut être traitée non comme *« une affaire d'ordre historique, mais comme une puissance actuelle »*. Cet *« état de maladie »* doit ainsi être, par l'analyste, *« amené[e] pièce par pièce dans l'horizon et le domaine d'action de la cure »*. Il s'agit pour le patient de *« quelque chose de réel et d'actuel »*. Dès lors, *« le travail thérapeutique […] consiste pour une bonne part à ramener les choses au passé »*. C'est précisément dans cette opération, qui peut effectivement être mise en parallèle avec la mise en intrigue, que Ricœur verra la dimension narrative de la cure analytique et, plus largement, de la compréhension de soi.

Freud conclut son article par des remarques techniques destinées à ses pairs : il tâche de leur exposer *« le moyen principal de dompter la contrainte de répétition du patient et de la transformer en un motif de remémoration »*. Il s'agit, « *dans le maniement du transfert »*, de la rendre *« inoffensive et même profitable en lui accordant ses droits et en lui laissant libre cours dans un certain domaine »*. La compulsion doit trouver dans le transfert *« un lieu d'ébats où il lui est permis de se déployer dans une liberté presque totale et où il lui est assigné de nous mettre sous les yeux tout ce qui, en fait de pulsions pathogènes, s'est caché dans la vie d'âme de l'analysé »*. Dans ces conditions, l'analyste parvient *« régulièrement à donner à tous les symptômes de la maladie une nouvelle signification transférentielle »*. La « névrose ordinaire » devient ainsi *« une névrose de transfert dont [le patient] peut être guéri par le travail thérapeutique »*. Le transfert s'avère ainsi *« un royaume intermédiaire entre la maladie et la vie, à travers lequel s'effectue le passage de la première à la seconde ». La nouvelle « maladie artificielle »* est *« accessible »* aux *« interventions »* de l'analyste :

> À partir des réactions de répétition qui se manifestent dans le transfert, les voies que l'on connaît conduisent alors au réveil des souvenirs qui se mettent en place apparemment sans peine après le surmontement des résistances.[246]

Et le but de la cure est ainsi atteint.

« Remémoration, répétition, perlaboration » est la première évocation et exploration de la contrainte de répétition. Freud l'oppose à la remémoration, objectif de l'analyse, à laquelle elle se substitue. Elle est résistance, en tant précisément qu'elle fait obstacle au souvenir, en même temps qu'elle est ce souvenir, dans sa forme agie : *« la mémoire s'étend aussi à l'acte tout en occultant la fonction remémoratrice de celui-ci, de sa signification ou de son contenu »*[247]. La répétition témoigne ainsi pour André Green d'une *« mémoire amnésique,*

---

[245] *Loc. cit.*

[246] *ibid.*, pp.124-125.

[247] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p.179.

c'est-à-dire, d'une remémoration sous forme d'événements non mnésiques ». Souvent, le patient *« a perdu la mémoire de ce à quoi renvoie la répétition »* (laquelle s'apparente au *«* daïmon *d'un temps circulaire »*) :

> Plus il répète, moins il se souvient, moins il se souvient, moins il a idée de pourquoi il répète et s'acharne à répéter pour ne pas risquer de s'éveiller au sens de ce qui, en lui, insiste et réitère là où personne n'entend.[248]

La répétition, *« qui ne s'ancre que dans le vide »*, voit l'analysant *« bégayer psychiquement, encore et encore et encore »*[249]. Le symptôme qu'est la répétition *« poursuit le projet d'inscrire au-dedans et au dehors ce qui est appartenance à un non-dit, donc toujours à dire »*[250]. Mais quoi ? *« Ce qui se répète,* nous dit André Green, *est un ensemble d'éléments solidaires formant un bloc significatif. »*[251] Et dans quel but ? *« Les répétitions […] ne retrouvent jamais l'objet primitif tel quel, mais seulement les coordonnées qui permettent de l'inférer déductivement »*[252]. De nouveau donc, on se heurte à l'impossible fidélité de l'élément refoulé, éventuellement retrouvé/remémoré. Mais ici, ce n'est pas même son image déformée à laquelle on accède, mais seulement à un point sur une carte psychique, qui indique, sans le montrer, que quelque chose est là. Il appartient à l'analyste de « manier » le transfert pour permettre au patient de suivre le parcours qui doit mener à l'endroit où aura lieu la re-connaissance. On comprend donc que *« la répétition actualisante est le moyen de s'assurer que l'on est tout entier toujours là, toujours présent, que le passé n'est ni mort ni disparu »*[253]. *« Compulsion, c'est-à-dire contrainte ; répétition, c'est-à-dire retour au même antérieur pour abolir le temps »*[254] dit encore André Green, qui voit dans cette compulsion, « démoniaque » pour Freud[255], « un *meurtre du temps* »[256]. En effet, la répétition est tension entre ce qui est répété, qui renverrait à un avant, et ce qui se répète *hic et nunc*, qui précisément ne permet pas de dire qu'il s'agit d'une répétition :

> le caractère inélaborable de ce qui se répète est tel qu'en se reproduisant c'est comme si, n'ayant jamais été, il avait lieu chaque fois comme si c'était la première fois. Une

[248] André Green, *Le temps éclaté,* op. cit., p.55

[249] *ibid*., pp.54-55.

[250] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p.89.

[251] André Green, *Le temps éclaté,* op. cit., p.102.

[252] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p.102.

[253] *ibid*., p.197.

[254] *ibid*., p.88.

[255] « Il faut admettre aussi que, lorsque les personnes non familiarisées avec l'analyse éprouvent une angoisse obscure, redoutant d'éveiller quelque chose qu'on ferait mieux, à leur avis, de laisser dormir, c'est au fond une crainte de voir survenir cette compulsion démoniaque. » in Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010 [1920], p.95.

[256] André Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p.96.

> fois, puis une autre, chaque fois la même et chaque fois une autre. Ou encore, comme si l'idée d'une événementialité antérieure était morte sur place, de telle sorte que sa reproduction signifie tout à la fois que ce qui a eu lieu se produit ab novo et, si ce n'est pas le cas, que la nouvelle édition n'est qu'une version à peine modifiée de la précédente, toutefois « oubliée » comme perdue. Dans tous les cas, ce qui se répète-reproduit vit et meurt in situ, tout avenir lui est barré, dont toute « re-présentation ».[257]

Cette contrainte de répétition réapparaîtra très nettement dans un article célèbre, notamment dans l'univers des lettres, sur l'« inquiétant familier » ou l'« inquiétante étrangeté », termes qui visent à traduire l'*unheimlich* que Jean Bellemin-Noël tente quant à lui de rendre par « infamilier »[258]. Dans son article, Freud formulera en partie les conclusions d'*Au-delà du principe de plaisir* :

> Dans l'inconscient psychique, on peut en effet discerner la domination d'une contrainte de répétition issue des motions de pulsion, contrainte elle-même vraisemblablement liée à la nature la plus intérieure des pulsions et suffisamment forte pour se placer au-dessus du principe de plaisir.[259]

L'« inquiétant familier », nous dit Freud, est fortement lié à la répétition, en ce qu'il est une réaction devant tout *« ce qui peut nous mettre en garde contre cette contrainte interne de répétition »*[260] : *« seul l'élément de la répétition involontaire rend inquiétant ce qui est autrement anodin, et grave en nous l'idée du funeste, de l'inéluctable là où nous n'aurions autrement parlé que de "hasard" »*[261].

La sensation, l'impression « unheimlich » vient en réalité pointer et toucher le refoulé : de la même manière que *« l'inquiétant est quelque chose qui aurait dû demeurer dans le dissimulé et qui est sorti au grand jour »*, *« cet élément angoissant est quelque chose de refoulé qui revient »*. Rappelons-nous en effet que *« tout affect d'une motion de sentiment quelle qu'en soit la nature, est transformé en angoisse par le refoulement »* [262].

Enfin, *Au-delà du principe de plaisir* reviendra longuement sur cette contrainte de répétition, y détectant, en conclusion, la manifestation de la pulsion de mort, laquelle vise au néant via le rétablissement d'états antérieurs visibles dans la répétition. Reprenant son analyse de la situation de transfert dans laquelle les patients répètent des situations antérieures, il ajoute à son tableau clinique l'observation des « névrosés de guerre » et celle, célèbre, du jeu de la bobine du petit Hans. Il en viendra à nuancer ses propos sur le rêve, lequel, lorsqu'il répète une

---

[257] *ibid.*, p.56.

[258] Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p.107.

[259] Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011 [1919], p.63.

[260] *Loc. cit.*

[261] *ibid.*, pp.61-62.

[262] *Ibid.*, pp.67-68.

action traumatique, ne peut plus avoir pour fonction la réalisation inconsciente d'un désir. Dans tous les cas,

> la compulsion de répétition ramène […] des expériences du passé qui ne comportent aucune possibilité de plaisir et qui même en leur temps n'ont pu apporter satisfaction, pas même aux motions pulsionnelles ultérieurement refoulées.[263]

La répétition touche donc directement à la mémoire : elle en est une forme symptomatique, agie, un substitut au souvenir qui ne parvient pas à s'articuler autrement qu'en dehors du langage. De ce point de vue, cette contrainte ne saurait avoir d'équivalent pur dans un espace purement langagier comme l'est la littérature, à moins de considérer dans le texte ce qui échappe au texte. La répétition marquerait alors quelque chose qui s'obstine, et toucherait alors ces segments textuels qui forment un ensemble d'occurrences thématiques et formelles. Solange Leibovici évoque ainsi le *« phénomène générateur d'ennui de la répétition, car Drieu ne fait que se redire inlassablement »* [264], à l'œuvre dans la production littéraire de Drieu *« où l'introspection tient une si large place, qui est parfois composée de façon presque associative, où le mécanisme de la répétition est si flagrant »* [265]. Sans nécessairement souscrire au jugement de valeur présent ici, il convient en effet de remarquer que Drieu parfois bégaye, offrant un bel exemple d'une mémoire (textuelle) qui s'oublie à chaque occurrence, une mémoire amnésique, non consciente d'elle-même puisqu'elle semble, en apparence, s'inscrire en marge de l'élaboration secondaire qu'est l'écriture. Il est rare que les travaux critiques dédiés à Drieu ne fassent pas mention d'un thème obsédant : la guerre, qui constituera le cœur de cible de notre recherche en tant justement que travail mémoriel, le suicide, la sexualité. Et ce sont symptomatiquement moins des thèmes généraux que des épisodes narratifs qui font retour : la poule Bigarette, certaines tentatives de suicides (notamment celle qui a lieu lors de la mobilisation), quelques épisodes de son expérience de la Grande Guerre… On comprend la tentation de voir dans ces retours du même l'expression d'un inconscient à l'œuvre, qui généralement est rattaché à l'homme et de fait, légitiment une démarche psychologisante, voire ouvertement psychanalytique dans certains cas. De telles démarches s'accompagnent nécessairement, et de plus en plus explicitement au fil des années, d'une reconsidération générique des œuvres de Drieu. Nous gardons cette question pour plus tard, car elle ne saurait être résolue ni même seulement abordée dans une simple digression. Notons simplement, à ce stade de notre parcours, que le caractère répétitif de l'univers romanesque et narratif de Drieu

[263] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir,* op. cit., pp.63-64.
[264] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre,* op. cit., p.30.
[265] *ibid*., p.15.

facilite et nécessite une lecture personnelle d'une œuvre présentée dès lors comme intime, confessionnelle, autobiographique. Dans cette perspective, chaque texte renvoie à l'homme plutôt qu'à autre texte, et l'intertextualité – le mot est lâché – n'est à voir que dans un rapport de transcendance entre l'homme et l'œuvre. Or, ce détour théorique par la psychanalyse nous a montré que la répétition « ne s'ancre que dans le vide », qu'elle est une abolition du temps, et qu'elle marque le caractère « inélaborable » d'un épisode. Dans l'espace textuel, c'est bien le texte lui-même qui va tenter d'assumer ce caractère, de tâcher de le résoudre, faisant de l'écriture, c'est notre conviction, une action (on retrouve donc l'agir de Freud) dynamique qui vise la perlaboration, soit l'intégration de l'épisode répété dans la conscience, en tant que segment narratif valable et valide, et non plus disjoint et problématique, expulsé de la chaîne narrative. Or les recherches de Ricœur, dans la lignée d'Hannah Arendt à laquelle il se réfère explicitement[266], mettent l'accent sur la narrativité à l'œuvre dans la compréhension de soi, laquelle prend nécessairement la forme d'un récit. Par conséquent, et pour rester dans le domaine ricœurien au risque d'anticiper certains développements à venir, le soi qui émerge du texte nous semble moins renvoyer à l'individu Pierre Drieu La Rochelle qu'à son « identité narrative », se narrant dans l'espace du texte. Il appartient à chacun et chacune de mettre en lien cette identité narrative avec la biographie de l'individu : c'est un pas très souvent franchi, qui justifie, on l'a dit, une lecture autobiographique des textes. Mais c'est précisément ce pas, qui est un pas de côté, que nous nous efforcerons de ne pas franchir, préférant, selon l'expression heureuse de Jean Bellemin-Noël, *« jouer le jeu du texte »*[267] plutôt que celui de l'auteur, et dont les règles, dans le cas précis de Drieu, sont pour le moins floues.

Enfin, l'autre aspect de la répétition que nous retiendrons touche ici moins à l'idée de contrainte : il s'agit de l'*unheimlich*, qui, par la répétition, révèle l'inquiétant dans l'anodin, et réveille le refoulé par le retour du même, générant ainsi un sentiment d'angoisse. L'« inquiétant familier » peut ainsi éclairer la réception faite à certaines publications ou rééditions d'ouvrages de Drieu. Drieu est étrangement familier, il touche, non plus simplement par les représentations consécutives de sa mise en mémoire, mais par sa biographie, à ces épisodes qui, devoirs de mémoire obligent, ne peuvent plus faire figure aujourd'hui de refoulé de l'Histoire. Mais ce qui est reconnu alors, et qui constitue donc sa familiarité, c'est, au-delà d'un destin individuel, un parcours national, un itinéraire collectif dont le présent estime désormais qu'il revient. Drieu en ferait-il les frais ? Évidemment non. Ses déclarations et ses engagements ne laissent aucun

[266] Voir *infra* p.

[267] Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p.155.

doute. Aussi, à chaque retour de Drieu sur la scène éditoriale voit-on le fantôme du passé ressurgir, et son cortège d'angoisses mises au présent : Drieu serait autant le signe d'un passé funeste, que celui d'un présent qu'on craint de voir répéter et reproduire le passé. Le retour de Drieu est de fait un retour non pas *du* passé mais *au* passé, et l'on craint pour la France d'aujourd'hui : scores électoraux, contextes politiques fonctionnent comme autant de reflets qui font craindre, qui doivent agir comme mises en garde contre un retour de l'Histoire à ses heures noires. Le familier de Drieu, c'est finalement sa communauté de destin avec l'Histoire d'une nation, et la mémoire de celle-ci. L'inquiétant de Drieu, c'est bien évidemment les contenus de ce destin et de ces mémoires. Dans ce contexte, l'inscription de Drieu au catalogue de la Pléiade témoigne de la fin (strictement littéraire, et partielle, au vu des ouvrages sélectionnés) d'un refoulement, et donc d'une certaine pacification, dix ans après la publication du *Journal* dont Jean-Baptiste Bruneau a pu dire, au regard de sa réception, qu'elle *« [était tombée] à point nommé pour lier le passé et le présent, le devoir de mémoire à la lutte contre le « fascisme » toujours renaissant »*[268]. Étrange paradoxe que la coexistence de cette peur constante de voir revenir le fascisme tel qu'il a pu se développer dans les années 1930 et 1940, et une certaine tradition française à refuser de penser un « fascisme français », préférant, comme le rappelle Michel Lacroix, des notions plus aguichantes telles que *« romantisme fasciste »*, *« lyrisme fasciste »* ou encore *« nationalisme poétique »*[269]. Quoi qu'il en soit, c'est bien l'idée que quelque chose, en l'occurrence un épisode historique avec ce qui l'a idéologiquement sous-tendu, fait retour, sous le masque de Drieu, de Céline, et plus récemment sous celui de Rebatet. Lutter contre ce retour, c'est évidemment s'efforcer de maintenir hors de la collectivité les différentes figures qui y sont associées, et qui s'y sont effectivement associées. Notre propos n'est certes pas de dire que l'assimilation de ces auteurs au fascisme tient du fantasme, mais d'insister sur leur collusion, leur coïncidence avec les différents éléments qui constituent ces « années noires », comme, nous l'avions vu, le refoulé va s'associer à d'autres refoulés. Freud notait d'ailleurs combien il est erroné de voir *« le processus du refoulement comme un événement unique débouchant sur un succès durable, analogue, par exemple, à quelque chose que l'on aurait tué et qui, désormais, serait mort »*[270], et opposait à cette vision celle issue de ses observations cliniques :

> le refoulement exige au contraire un déploiement d'énergie persistant qui, s'il s'arrêtait, mettrait le succès du refoulement en question, rendant ainsi un nouvel acte de

[268] Jean-Baptiste Bruneau, *Le « cas Drieu »*, op. cit., p.186.

[269] Michel Lacroix, *De la beauté comme violence*, op. cit., Québec 2004, pp.36-37.

[270] Sigmund Freud, « Le refoulement », in *Trois mécanismes de défense*, op. cit., p.52.

> refoulement indispensable. Nous pouvons imaginer que le refoulé exerce une pression continuelle en direction du conscient, dont il faut préserver l'équilibre par une contre-pression ininterrompue. Conserver un refoulement appelle donc une dépense permanente d'énergie ; sous l'angle économique, supprimer cet effort de conservation est une manière de réduire la dépense.[271]

Les critiques hostiles à toute actualité de Drieu, les critiques reconnaissant désormais pleinement les dimensions antisémites et fascistes de son œuvre, les rappels récurrents de ses engagements sont à voir comme des garde-fous qui témoignent de la « pression continuelle » exercée par le passé, à laquelle ils opposent une « contre-pression ». Ainsi, la patrimonialisation de Drieu, grâce notamment à son entrée en Pléiade, marque non pas un relâchement de ces résistances qui seraient dès lors vaincues, mais peut-être bien une forme de compromis, au sens freudien toujours, entre le refoulé et les résistances, dans lequel chacun trouve partiellement son compte : l'acceptation d'un Drieu écrivain maintient vive la réticence devant l'intellectuel engagé, et il est désormais impossible de souscrire entièrement au « charme Drieu » sans faire état de tout ce qui s'oppose précisément à ce charme (son fascisme, sa collaboration, son antisémitisme et sa misogynie). Mais le danger n'est-il pas que s'installe un tel discours et que, à l'image de la machine mémorielle qui semble désormais tourner à vide et que dénoncent désormais ouvertement les historiens, il devienne affaire de convention, simple précaution rhétorique ?

Dans son ouvrage *La mémoire désunie*, Olivier Wieviorka revient sur la fragmentation de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale dont il rappelle, pour sortir de l'ambiguïté de certains *« vocables vagues »* tels qu'*« années sombres »*, *« années noires »* ou *« années troubles »*, les *« trois réalités distinctes »* : *« l'expérience de la guerre »* en mai-juin 1940 puis de l'été 1940 jusqu'à la fin de la Libération, *« le joug allemand »*, c'est-à-dire l'occupation, partielle d'abord puis s'étendant à partir de 1942 à l'ensemble du territoire métropolitain, et enfin *« la férule de l'État vichyste »*[272]. Ces trois réalités ont donc pour corollaire une *« variété des expériences vécues »*[273] dont il sera difficile pour la France d'après-guerre de trouver un symbole qui fonctionne comme dénominateur commun, symbole de rassemblement, à la différence du Poilu qui *« enterré stoïquement dans sa tranchée, résume la Grande Guerre »*[274]. *« Déportation, résistance, travail forcé outre-Rhin, rationnement, bombardements, combats menés dans les Forces françaises combattantes… autant de situations différentes et*

[271] *Loc. cit.*

[272] Olivier Wieviorka, *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », Paris, 2010, pp.16-17.

[273] *ibid*., p.21.

[274] *Loc. cit.*

incomparables »[275], ajoute Olivier Wieviorka. Cette diversité est selon lui à l'origine de la *« fragmentation »*, voire de la *« balkanisation »*[276] de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, *« atomisée, conflictuelle et politisée, qui divise plutôt qu'elle ne rassemble »*[277] : *« [p]ortant des visions divergentes, associations, partis, institutions… s'affrontèrent, tant pour conquérir des droits que pour imposer, à la société française, leur vision »*.

Drieu, comme l'a remarqué déjà Jean-Baptiste Bruneau, constitue ainsi bien « le champ de bataille » mémoriel où différentes communautés de mémoire s'affrontent au nom des expériences qui les ont chacune affectées. Aussi observe-t-on en ce qui concerne Drieu la même impossibilité à trouver une figure unificatrice et dès lors, en quelque sorte, pacificatrice : ancien combattant lui-même, il n'y a pour Drieu pas d'équivalent à ce symbole derrière lequel était venue se recueillir une nation endeuillée. Dans la fragmentation, aucune pièce du miroir brisé ne parvient en réalité à délivrer une image convaincante qui parvienne au consensus : Drieu divise, maintient vives les mémoires et les sensibilités qui s'y affrontent, selon leurs intérêts propres et leur propre histoire. On ne saurait dès lors rejeter les réactions que son actualité suscite, sans porter atteinte au crédit et à la légitimité de ces communautés de mémoires : *« [l]a mémoire, dit Henry Rousso, s'inscrit dans le registre de l'identité, elle charrie de l'affect »*[278]. Certes, on pourrait retrouver derrière certaines positions du débat sur Drieu la persistance de certaines dualités, vainqueurs et vaincus, bourreaux et victimes. Mais une telle analogie, pertinente pour l'étude de l'immédiate postérité de Drieu des années 1945 à 1970, n'est plus opérante aujourd'hui. Et de nouveau, l'étude de la mémoire de la Deuxième Guerre éclaire celle de Drieu :

> la Seconde Guerre mondiale est entrée dans un nouveau régime mémoriel : peu portée par les anciens dont les rangs s'amenuisent, suscitant moins de débats, elle s'inscrit désormais sur d'autres plans.[279]

Ce nouveau régime mémoriel, corollaire d'un nouveau régime d'historicité, c'est certainement celui que constate en le déplorant Pierre Nora au terme de son entreprise *Les lieux de mémoire*, *« récupérée par la frénésie commémorative »*[280] selon les termes de Henry Rousso, alors même qu'elle se voulait, pour son directeur, *« une histoire de type contre-*

[275] *Loc. cit.*

[276] *ibid*., p.22.

[277] *ibid*., p.26.

[278] Henry Rousso, *La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*, Éditions Textuel, coll. « Conversations pour demain », Paris, 1998, p.22.

[279] Olivier Wieviorka, *La mémoire désunie*, op. cit., p.288.

[280] Henry Rousso, *La hantise du passé*, op. cit., p.27.

commémoratif »[281]. Selon une logique similaire, Drieu est un lieu non pas exactement de commémoration à gogo, mais de constants rappels à l'ordre, celui du souvenir, où le « devoir de mémoire » s'impose, écrasant parfois l'œuvre qu'elle finit par masquer ou travestir. Et Drieu ne semble plus intéressant que pour cela, pour ce que les fantasmes que nourrit sa vie passée viennent trouver en pâture. Ces fantasmes maintiennent éclatée sa mémoire, et l'on a vu comment chaque monographie est à lire comme la tentative de construire justement une figure, chacune offrant « son Drieu », lequel viendrait non pas pacifier ces mémoires en tension, mais unifier les images d'un Drieu décidément irréconciliable avec lui-même.

C'est donc sur ce dernier point que nous souhaiterions finir ce parcours bibliographique. Les réflexions issues du débat historiographique entre mémoire et Histoire nous ont aidé à redéfinir le statut présent de Drieu et de son œuvre. La psychanalyse nous a ensuite permis d'identifier les logiques et fonctionnements selon lesquels cette mémoire, dont Jean-Baptiste Bruneau avait, entre autres, bien mis au jourles contenus, s'est construite. Il convient donc désormais de s'approcher plus près encore de cet appareil critique, en particulier dans sa composante biographique, à la lueur notamment des investigations ricœuriennes pour voir plus précisément, et peut-être plus concrètement, comment fonctionnent ces textes, de quelle manière ils opèrent.

III. Drieu à l'épreuve de *mimèsis*

Le poids que représentent les biographies dans l'appareil critique rochellien est conséquent : chaque bibliographie présente ces volumes devenus vraisemblablement incontournables, mais qui, d'un point de vue strictement littéraire, ne parviennent pas à nous satisfaire pleinement. On est donc en droit de s'interroger sur la légitimité, les motivations et le dessein de ces entreprises. Car il s'agit ici moins de les rejeter en bloc, ou d'étudier, comme l'a fait Jean-Baptiste Bruneau, l'impact de leur contribution à la postérité et à la constitution la mémoire de Drieu, que de voir ce qu'elles proposent, ce qui les constituent, et d'interroger leur pertinence au regard de leur nature.

1. La nécessité biographique : redondance et palimpseste

Commençons par les aborder comme elles se donnent concrètement à lire : nous avons déjà souligné la récurrence de la fragmentation de Drieu dans les textes de quatrième de

[281] Pierre Nora, « L'ère de la commémoration », in *Les lieux de mémoire. 3. Les France*, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 1997 [1984-1986] p.1687.

couverture, aussi ne reprendrons-nous pas dans le détail les différentes citations qui sont autant de listes. En revanche, nous pouvons maintenant nous interroger sur l'idée que sous-tend la permanence de ces énumérations qui ont fini par constituer un véritable *topos* dans le champ d'étude rochellien : ce qui ressort, c'est bien l'idée d'une vie, c'est-à-dire d'un parcours, d'un itinéraire, d'une trajectoire biographique peu cohérente, voire paradoxale et chaotique, au cours de laquelle se sont nouées ce qui se présentent comme des contradictions. En ce sens, la vie de Drieu telle qu'elle est énumérée dans ces courts paragraphes paraît dénuée de sens. On comprend alors que le volume que nous tenons entre nos mains se propose de nous éclairer ce parcours, de résoudre en quelque sorte ces contradictions et d'unifier ces figures par le recours à un récit de vie. De l'incompréhension, ces ouvrages doivent nous amener, bien souvent via le récit biographique, à l'intelligence de cette existence. Il s'agit donc de répondre à un besoin de récit, et l'on peut ici évoquer la notion ricœurienne de *« narrativité inchoative »*. En effet, Ricœur décèle dans l'expérience une *« structure pré-narrative »* qui constitue une *« authentique demande de récit »* [282]. Le philosophe illustre cette idée en recourant à deux exemples, qui réapparaissent de manière récurrente dans ses textes et conférences : *« [l]e patient qui s'adresse à son psychanalyste [et] lui apporte des bribes d'histoires vécues, des rêves, des "scènes primitives", des épisodes conflictuels »,* et le *« juge [qui] s'emploie à comprendre un cours d'action, un caractère, en démêlant l'écheveau d'intrigues dans lequel le suspect est pris »* [283]. Dans le premier cas, Ricœur dit *« des séances d'analyse qu'elles ont pour but et pour effet que l'analysant tire de ces bribes d'histoire un récit qui serait à la fois plus supportable et plus intelligible »*. Quant à la seconde situation, *« [l]'enchevêtrement apparaît plutôt comme la "préhistoire" de l'histoire racontée »* [284].

On comprend donc (et, comme nous avons hérité de cette mémoire éclatée de Drieu, nous en avons certainement chacun fait l'expérience lorsqu'il nous a fallu l'« expliquer » à qui ne le connaît pas) que la vie de Drieu appelle sa mise en récit. De la même manière que « le patient n'est pas capable de constituer un récit intelligible et acceptable de sa propre vie », nous éprouvons la difficulté à raconter Drieu : *« [l]es symptômes apparaissent comme des fragments, des bribes de récits non coordonnables dans un récit cohérent »*[285]. Si le terme de « symptôme » semble ici exagéré, il éclaire cependant les approches psychologiques et psychanalytiques de Drieu, faisant de ses nœuds biographiques (Ricœur parle de *« distorsions*

[282] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, op. cit., p.113.
[283] *ibid*., p.114.
[284] Paul Ricœur, « La vie : un récit en quête de narrateur », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., pp.271-272.
[285] Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., pp.284-285.

qui sont la source de la mécompréhension de soi-même »[286]) d'authentiques symptômes narratifs. Et c'est précisément cette difficulté qui, à l'image du malade s'orientant vers la cure et s'y engageant, nous pousse au récit. La vie de Drieu appelle sa mise en intrigue, provoque un besoin narratif, afin d'en obtenir une meilleure compréhension. Nous faisons à chaque fois l'expérience de l'axiome ricœurien selon lequel *« la dimension narrative est constitutive de la compréhension de soi »*[287], et donc, en l'occurrence, de l'autre. La compréhension de l'autre, ici Drieu, touche donc également à la compréhension de soi. À ce titre, le travail de Jacques Lecarme nous paraît exemplaire, nous aurons encore l'occasion d'y revenir.

Mais on peut également s'interroger : cet éclatement de Drieu sous forme d'énumération n'est-il pas également une condition rhétorique préalable au récit biographique ? Si la biographie, en tant que narration problématisée, vise bien à l'élucidation et la levée de la mécompréhension de l'existence abordée, il semble en effet important de clairement exposer l'enjeu et la visée du texte, qui touche nécessairement à l'identité de la personne envisagée : *« [r]épondre à la question "qui ?", comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le* qui *de l'action »*[288]. Il faut donc, pour saisir le qui de Drieu, raconter la vie de Drieu.

Il devient donc nécessaire, après avoir parcouru les quatrièmes de couverture, de se pencher sur les différentes introductions (ou parfois les conclusions, dans lesquelles les auteur-e-s reviennent sur leur projet initial) de ces ouvrages monographiques, afin de voir en quels termes sont présentés les différents projets. Le *Drieu La Rochelle* de Pierre Andreu et Frédéric Grover formule clairement le vœu d'une pacification des différentes figures de Drieu : *« nous voudrions que ce livre réunisse enfin tous les Drieu réconciliés »*[289]. Pour Dominique Desanti, il s'agit de *« recréer à [son] tour »*[290] Drieu : *« Que sera ce livre ? Une biographie ? Pas tout à fait. Un essai ? Non plus. Plutôt une reconstitution de cet homme »*[291].

Jean-Louis Saint-Ygnan déclare quant à lui :

> Dire que Drieu est un écrivain fasciste ne signifie presque rien ; l'important est de chercher pourquoi il l'a été et de montrer les formes que cette tentation a prises. Il s'agit

[286] Paul Ricœur, « La question de la preuve en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.55.

[287] Paul Ricœur, « La vie : un récit en quête de narrateur », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., pp.277-278.

[288] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté,* Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1985, p.355.

[289] Pierre Andreu, Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, op. cit., p.11.

[290] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, op. cit., p.18.

[291] *ibid*., p.16.

> donc de demander à Drieu non plus des comptes, comme il a été fait jusqu'ici, mais des raisons.[292]

Dans cette optique, plus spécifique que les deux précédentes, l'auteur de *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence*, rejetant les approches d'inspiration psychanalytiques, avoue qu' *« [i]l est toujours téméraire de vouloir reconstruire la totalité d'un être à partir d'un élément de lui-même »*[293].

Jacques Cantier revendique pour sa part une démarche consistant

> à concilier l'effort de compréhension sans lequel la rencontre avec les hommes du passé est impossible avec le travail de mise à distance objectivante et de critique historique qui évite toute confusion des genres.[294]

Il s'agit, *« au fil de ce récit explicatif »* de *« tent[er] d'éclairer les différentes étapes d'un itinéraire complexe »*[295]. Dans sa conclusion, l'auteur évoque *« la reconstitution de trajectoires pourvues a posteriori d'une cohérence artificielle »*[296], soit la fameuse « illusion biographique ».

À l'opposé, Solange Leibovici propose de *« reconstituer les motivations et les conflits inconscients de l'écrivain pour proposer une interprétation de ses choix politiques et existentiels »*[297].

Enfin, Frédéric Saenan définit en conclusion son travail comme un *« cheminement dans l'œuvre de Drieu, durant lequel [il a] tenté de le débusquer »*[298]. Il avait auparavant eu soin d'affirmer qu'il ne voulait pas *« réhabiliter l'homme Drieu, mais bien […] reconsidérer l'authentique écrivain qu'il fut »*[299]. Cependant, *« [l]e rapport à la biographie est nécessaire afin de cerner les fantasmes directeurs de sa création fictionnelle, les axes majeurs de sa pensée, l'évolution de ses conceptions politiques »*[300].

Raconter Drieu, c'est donc le reconstruire, le reconstituer, voire le restituer. Or, ces monographies posent chacune comme postulat que l'œuvre de Drieu La Rochelle est à forte teneur autobiographique. En effet, chacune de ces biographies abondent de déclarations quant à la nature référentielle des différentes œuvres de Drieu. On est donc en droit de voir un

---

[292] Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence*, op. cit., p.16.
[293] *ibid*., p.47.
[294] Jacques Cantier, *Pierre Drieu La Rochelle*, op. cit., p.13.
[295] *Loc. cit.*
[296] *ibid*., p.275.
[297] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre*, op. cit., p.7.
[298] Frédéric Saenen, *Drieu La Rochelle face à son œuvre*, op. cit., pp.184-185.
[299] *ibid*., p.14.
[300] *Loc. cit.*

paradoxe, ou plutôt quelque chose de l'ordre du pléonasme, dans ces entreprises qui visent à reconstruire un Drieu dont on dit qu'il s'est déjà livré en grande partie à l'exercice autobiographique dans l'ensemble de sa production littéraire, c'est-à-dire indifféremment nouvelles, romans, récits, et même essais. La déclaration qui suit de Pierre Andreu est ainsi à lire comme l'aveu d'une tension inhérente à une telle approche, difficulté qu'il convient alors de faire ressortir davantage comme intrinsèque aux textes plutôt qu'à la démarche :

> Comme il est difficile, contrairement aux conseils qu'il donnait aux auteurs de biographie, de le chercher dans ses livres, dans ses diverses « confessions » romanesques, même dans son Journal ou ses Mémoires ; et pourtant, comme il y est présent, se confiant à demi-mot, à mots couverts ; mais il n'a pas plutôt soulevé un voile qu'il s'empresse d'en tisser un autre plus épais.[301]

On retrouve une idée similaire chez Jean-Louis Saint-Ygnan, lorsqu'il déclare que *« la personnalité de Drieu se laisse difficilement saisir »* : *« [d]ans son œuvre apparaissent des Drieu multiples et apparemment contradictoires »*[302]. L'idée est présente également chez Marcel Reboussin qui évoque *« un être de contrastes »*[303] qui deviendra, sous la plume de Frédéric Saenen, un être de *« paradoxes »*, qui *« n'est pas synonyme d'"incohérences" »*[304].

Ainsi, à la difficulté d'une figure désunie, balkanisée pour reprendre ici l'expression d'Olivier Wieviorka, vient s'ajouter celle de la sincérité de Drieu. Tout est présenté pour donner au lecteur l'impression qu'il s'apprête à lire une investigation, une véritable enquête, avec ses faux indices, ses embûches, ses fausses pistes. Et c'est en effet le cas, lorsque Pierre Andreu met en regard la vie et l'œuvre de Drieu pour en constater parfois les discordances. Et ces discordances, qui précisément mettent en cause cette démarche d'une lecture strictement biographique, résonnent dans l'expression de « mentir-vrai », empruntée à Aragon, et présente dans le panorama critique rochellien. On la retrouve régulièrement, parfois explicitement, pour qualifier cet étrange jeu de cache-cache de Drieu dans ses textes, cet entremêlement de segments fictionnels et référentiels dans son œuvre. Dominique Desanti, amie et biographe du couple Triolet/Aragon, la première, a écrit sur Drieu : *« [f]orce est de le voir par ses propres yeux. Tout en sachant qu'il "ment vrai" »*[305]. Drieu, dont la vie *« est inextricablement faite de son vécu réel et de son monde imaginaire entrelacés »*, impose une méthode qui consiste à défaire ces nœuds, à isoler le narratif du référentiel : *« [p]our lui,* ajoute Dominique Desanti,

[301] Pierre Andreu, Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, op. cit., p.15.
[302] Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence*, op. cit., p.23.
[303] Marcel Reboussin, *Drieu La Rochelle et le mirage de la politique*, op. cit., pp.7-8.
[304] Frédéric Saenen, *Drieu La Rochelle face à son œuvre*, op. cit., p.185.
[305] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, op. cit., p.18.

le fantasme englobe et souvent efface les faits constatés par son entourage ». Il convient de passer *« sans cesse d'un plan à l'autre : le réel des chiffres ou des récits, et les mêmes périodes, telle que Pierre Drieu les a vues, voulues, rendues »* [306].

Plus récemment, Frédéric Saenen s'inscrit dans cette lignée en déclarant devoir *« affronter le mentir-vrai qu[e Drieu] s'est attaché à pratiquer, avec une désarmante sincérité, aussi bien dans ses romans que dans ses essais »*[307]. De manière quelque peu périlleuse, l'auteur de *Drieu La Rochelle face à son œuvre* affirme d'abord que *« l'ensemble de ses textes et de ses livres »* constituent des *« éléments bien plus concrets que les témoignages à son propos »* [308], pour ensuite déclarer que le *« recours au factuel »* et le *« rapport à la biographie »* sont *« nécessaire[s] »*[309]. Tout l'enjeu est *« de ne pas dissocier l'homme de lettres et l'homme d'idées »* : *« le romancier sera traité […] sur le même pied que l'essayiste »*. Il s'agit donc de *« se fonder ainsi sur l'œuvre, sur toute l'œuvre »* pour mettre à plat *« le déploiement d'un habile "mentir-vrai" »*. Cependant, Frédéric Saenen constate que *« l'une des originalités de Drieu est d'avoir pratiqué, davantage que n'importe quel auteur français de l'entre-deux-guerres, une littérature de la sincérité, qui ne se prive certes pas d'artifices rhétoriques et narratifs »*. L'œuvre de Drieu est ainsi une « bibliothèque-miroir » [310] face à laquelle il convient de placer l'homme Drieu, pour énoncer, comme dans un jeu des sept différences, les dissemblances entre l'homme et l'œuvre.

De son côté, Solange Leibovici déclare *que « chez Drieu, le choix de la fiction répond à un désir d'authenticité »* qui *« échappe au contrôle imposé par l'autobiographie »*[311]. L'auteure va cependant plus loin :

> Je crois pouvoir partir du point de vue qu'ici Drieu est sincère et qu'il est légitime de considérer ses écrits, autobiographiques, politiques ou fictionnels en tant que documents personnels, à condition de confronter avec soin les faits aux biographies sérieuses. Toute l'œuvre de Drieu ressort en fait du genre de la confession, dont il fut l'un des maîtres pendant la période de l'entre-deux-guerres.[312]

Cela est profondément problématique : à confronter les textes de Drieu aux biographies qui se basent elles-mêmes sur les écrits de Drieu, on en vient à se mordre la queue, et l'on

[306] *ibid*., p.17.
[307] Frédéric Saenen, *Drieu La Rochelle face à son œuvre*, quatrième de couverture.
[308] *ibid*., p.13.
[309] *ibid*., p.14.
[310] *ibid*., p.15.
[311] Solange Leibovici, *Le sang et l'encre*, op. cit., p.11.
[312] *ibid*., p.7.

rentre dans une spirale, un cercle infini qu'on ne peut dépasser, sauf à maintenir l'antithèse vérité/fiction, et, en conséquence, à taxer le fictif de mensonge :

> Les romans de Drieu, Gilles en particulier, ont deux dimensions irréconciliables, puisqu'ils sont à la fois document personnel et roman à thèse. Il y a à l'intérieur du roman deux niveaux qui coexistent et se gênent : le niveau du vécu, du vrai, et celui de l'idéologie, du construit, ce qui donne au récit une sorte de fausseté.[313]

Ces déclarations prennent parfois des tournures plus discrètes, mais qui visent également à établir une réception biographique de l'œuvre de Drieu : le plus souvent, il s'agit d'étayer un propos biographique par un texte littéraire. On observe ainsi des tendances générales, couplant une période de la vie de Drieu à certaines de ses œuvres : *État-Civil* et *Rêveuse bourgeoisie* sont abondamment cités pour évoquer l'enfance et l'adolescence de Drieu, *La comédie de Charleroi* pour son expérience de la Première Guerre mondiale, *Le jeune Européen* dessine le Drieu des années 1920, *Gilles* devient une somme autobiographique, etc. Il n'est pas jusqu'aux *Mémoires de Dirk Raspe* qui ne soient lus sous cet angle. Chaque œuvre se voit étiquetée d'un genre apparenté à l'autobiographie : mémoires, autofiction, confession. Et si des genres non référentiels apparaissent (poèmes, nouvelles, récit, roman), ils sont rapidement ornés d'une épithète (confessionnel, autobiographique) qui vise à les inscrire dans le domaine de l'écriture intime. Chaque personnage est un double de l'auteur, à tel point qu'on voit se mettre en place de véritables enquêtes afin de déterminer qui, de tel ou tel personnage, est le plus proche de Drieu – mais d'un Drieu qu'on reconstitue, ne l'oublions pas.

On peut donc à bon droit opposer à ces ouvrages l'*« objection de redondance »* que Paul Ricœur formule pour l'anticiper et le contrer, à la fin de sa section consacré à la triple *mimèsis*. Cette objection consiste à renvoyer dos-à-dos l'action pré-comprise, c'est-à-dire *« déjà médiatisée par des systèmes symboliques, et, parmi eux, par des récits »* (en quoi réside *mimèsis* I), et le fait que *« l'action est en quête de récit »* [314]. Cette tension d'ordre quasi tautologique est présente au plus haut degré, on l'a vu, dans les propos de Solange Leibovici : on propose d'écrire une vie de Drieu en la basant sur ses œuvres présentées comme autobiographiques, et en s'appuyant sur des biographies qui avaient opéré une lecture similaire des œuvres de Drieu. Cette incohérence relève, selon nous, de l'idée proposée par Paul Ricœur pour contrecarrer cette objection de redondance – idée que nous avons abordée en ouverture de ce développement : la narrativité inchoative. Quelque(s) chose(s) de la vie de Drieu continue(nt) de susciter le besoin de son récit, mais d'un récit qui ne soit pas de ceux qu'il a

[313] *ibid*., pp.30-31.

[314] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, op. cit., p.113.

donnés et « où l'on ne voit couramment qu'une interminable autobiographie »[315] ; un récit, enfin, qui cependant s'appuierait seulement sur eux.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, en suivant ces monographies, notre parcours critique aboutit à la même aporie à laquelle elles se heurtent : partant de l'idée de narration inchoative, de structure pré-narrative de l'existence, nous y sommes revenus, via leur approche biographique de sources littéraires, bouclant malgré nous la boucle que ces ouvrages dessinent, et dans laquelle elles se prennent parfois les pieds.

2. Drieu et ses biographes : des degrés mimétiques distincts

Pour résoudre ce paradoxe, il nous faut donc entrer plus en détail dans les investigations ricœuriennes, et penser en leurs termes. On comprend alors que, dans le déploiement du mouvement mimétique en trois niveaux proposé par Paul Ricœur, la pré-compréhension de l'action relève du premier niveau. Ce premier niveau, *mimèsis* I, ne concerne pas encore l'écriture ou la mise en intrigue proprement dite, laquelle constitue *mimèsis* II. Or, si la biographie s'entend comme la mise en récit d'une vie déjà vécue, ce premier niveau mimétique s'appuie, dans le cas d'un écrivain dont on considère les écrits comme fortement autobiographiques, sur des récits qui, eux, relèvent pour l'auteur en question appelé à devenir objet de récit biographique, du deuxième niveau de *mimèsis*. L'œuvre de Drieu délivre la pré-compréhension d'une vie « déjà médiatisée » par les récits mêmes de son auteur. On peut en déduire d'une part que ces récits ne suffisent pas à expliquer de manière convaincante la vie de leur auteur, et d'autre part, on l'a vu, que cette œuvre serait de nature autobiographique – consensus largement partagé dans le paysage critique rochellien et largement ébranlé par les travaux de Jean-Baptiste Bruneau. La redondance entre la vie *et* l'œuvre de Drieu d'un côté, et la littérature (critique, narrative, créative) qu'il inspire d'un autre, relève donc de deux niveaux mimétiques différents, et non d'un paradoxe ou d'une tautologie. En outre, elle illustre bien que cette *pré*-compréhension est aussi une *in*-compréhension, puisqu'elle dicte sa mise en intrigue. *« C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire »*, dit Ricœur, qui ajoute que *« sous le régime de l'œuvre littéraire, cette précompréhension du monde de l'action recule au rang de répertoire »*[316]. Les écrits de Drieu pourraient ainsi constituer ce « répertoire », sur

[315] Julien Hervier, « L'écrivain et ses doubles », in Marc Hanrez (dir.), *Drieu La Rochelle*, op. cit., p.127.
[316] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, op. cit., p.100.

lequel prend appui cette précompréhension, et qui donc appelle une mise en intrigue – laquelle, dès lors, est du domaine du palimpseste, et s'apparente à une *ré*écriture.

Cette question de l'incompréhension n'est pas évoquée explicitement par Paul Ricœur dans sa trilogie *Temps et Récit*. Cependant, grâce aux exemples du patient et de l'inculpé, on devine que la mise en récit qui doit mener à la compréhension prend source dans une incompréhension, désignée moins péjorativement dans les écrits ricœuriens par le terme de « mécompréhension », présent notamment dans ses articles et conférences sur la psychanalyse. La déclaration la plus saillante à ce sujet figure sans doute en conclusion de sa communication « Psychanalyse et herméneutique », dans laquelle il tâche de voir *« ce que l'herméneutique peut en retour attendre de la psychanalyse »* :

> il faut avouer que cette compréhension indirecte, médiate, commence par la mécompréhension. C'est la règle de toute herméneutique : il y a interprétation, disait Schleiermacher, où il y a d'abord mécompréhension. Telle est la base de ce j'ai appelé autrefois l'herméneutique du soupçon, qu'il ne faut jamais se lasser d'incorporer à l'herméneutique de la récollection du sens.[317]

Si les écrits de Drieu relèvent pour ses biographes du premier niveau mimétique, c'est que, comme pour le patient, ils sont du domaine du symptôme tel que l'évoque Paul Ricœur : *« entre la signification manifeste et la signification latente, s'interposent des mécanismes de déformation, de distorsion* (Entstellung) *»*[318]. *« Les symptômes apparaissent comme des fragments, des bribes de récits non coordonnables dans un récit cohérent »*[319]. Or, ces distorsions *« ne sont pas accidentelles mais systématiques, en ce sens qu'elles sont systématiquement organisées dans le texte de la communication interhumaine »*. De plus, elles *« sont l'occasion de l'auto-mécompréhension du sujet par lui-même »*[320]. Dans le domaine psychanalytique, la cure doit aider *« le sujet à surmonter les distorsions qui sont la source de la mécompréhension de soi-même »*[321] : Paul Ricœur voit dans la *« désymbolisation »* une *« dénarrativisation »*[322]. On touche de près, nous semble-t-il, à la question du « mentir-vrai » de Drieu : sa « sincérité », sa difficulté « à se laisser saisir », ses « paradoxes ». Par conséquent, que les auteurs s'en défendent ou s'en revendiquent, le projet biographique est très proche d'une approche psychanalytique, ne serait-ce que par sa visée : l'intelligence d'une vie présuppose une mécompréhension qui nécessite un déploiement discursif proche du narratif.

[317] Paul Ricœur, « Psychanalyse et herméneutique », in *Écrits et conférences 1*, op.cit. pp.102-103.
[318] Paul Ricœur, « La question de la preuve en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.38.
[319] Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., pp.284-285.
[320] Paul Ricœur, « La question de la preuve en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.45.
[321] *ibid*., p.55.
[322] Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.285.

La biographie relève ainsi de ce que Paul Ricœur nomme *« restructuration narrative »*[323], ou *« reconfiguration de la vie par le récit »*[324], et qu'il détecte dans la pratique psychanalytique :

> Si l'analysant vient en psychanalyse, ce n'est pas simplement parce qu'il souffre, mais parce qu'il est troublé par des symptômes, des comportements, des pensées qui n'ont pas de sens pour lui, qu'il ne peut coordonner dans un récit continu et acceptable. Toute l'analyse ne sera qu'une reconstruction des contextes dans lesquels ces symptômes prennent sens. En leur donnant, par le travail de la parole, un cadre de référence où ils deviennent appropriés, les symptômes s'intègrent à une histoire qui peut être racontée.[325]

Si, comme nous l'avons dit, les écrits de Drieu sont du domaine de *mimèsis* I pour ses biographes, il convient d'entrer plus en détails. Paul Ricœur envisage « trois traits » pour décrire cette activité mimétique de premier niveau : structurels (ou sémantiques), symboliques et temporels. Les premiers traits *« surviennent dans des réponses à des questions qui peuvent être classées en questions sur le "quoi", le "pourquoi", le "qui", le "comment", le "avec" ou le "contre qui" de l'action »*[326]. Il s'agit donc de notre capacité à identifier dans l'action des circonstances, des buts, des motifs, une issue, des agents et la nature de leur interaction : autant d'éléments qui témoignent de notre *« compréhension pratique »*. Par conséquent, *« tout récit présuppose de la part du narrateur et de son auditoire une familiarité »*[327] avec ces termes. À cela, le récit ajoute des *« traits syntaxiques, dont la fonction est d'engendrer la composition des modalités de discours dignes d'être appelés narratifs, qu'il s'agisse de récit historique ou de récit de fiction »*[328]. L'intelligence pratique se double donc d'une *« intelligence narrative »* nécessaire.

Les seconds traits constituent quant à eux une *« médiation symbolique »* qui *« fournit un contexte de description pour des actions particulières »* : *« c'est "en fonction de…" de telle convention symbolique que nous pouvons interpréter tel geste comme signifiant ceci ou cela »*. On comprend donc que, *« [a]vant d'être soumis à l'interprétation, les symboles sont des interprétants de l'action »*[329], conférant à cette dernière une *« lisibilité »* et, par conséquent, *« une valeur relative, qui fait dire que telle action vaut mieux que telle autre », « en fonction des normes immanentes à une culture »* [330]. *« Comprendre une histoire, c'est comprendre à la*

---

[323] *Loc. cit.*.
[324] Paul Ricœur, « La vie : un récit en quête de narrateur », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.265.
[325] Paul Ricœur, « Image et langage en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.109
[326] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, op. cit., p.89.
[327] *Loc. cit.*
[328] *ibid*., p.90.
[329] *ibid*., p.92.
[330] *ibid*., p.93.

fois le langage du "faire" et la tradition culturelle de laquelle procède la typologie des intrigues »[331] dit pour résumer Paul Ricœur.

Enfin, le *« troisième trait de la précompréhension de l'action »* témoigne de notre aptitude à *« reconnaître dans l'action des structures temporelles qui appellent la narration »*. On remarque ainsi une corrélation entre l'intelligence pratique et la dimension temporelle de l'action : *« le projet a affaire avec le futur »*, *« la motivation et l'aptitude à mobiliser dans le présent l'expérience héritée du passé »* sont ainsi à rapprocher, et *« le "je peux", le "je fais", le "je souffre" contribuent manifestement au sens que nous donnons spontanément au présent »* [332]. Mais Ricœur insiste davantage sur *« la structure temporelle la plus primitive de l'action »* décelée chez Augustin, et qui abolit ces trois temps au profit d'un *« triple présent »* :

> Présent du futur ? Désormais, c'est-à-dire à partir de maintenant, je m'engage à faire ceci demain. Présent du passé ? J'ai maintenant l'intention de faire ceci parce que je viens juste de penser que… Présent du présent ? Maintenant je fais ceci, parce que maintenant je peux le faire : le présent effectif du faire atteste le présent potentiel de la capacité à faire et se constitue en présent du présent.[333]

Ce qui nous intéresse au plus haut point touche de près à la « médiation symbolique » de l'action, en ce qu'elle responsabilise grandement l'interprète de l'action, pris dans des codes culturels qui déterminent sa pré-compréhension. L'illustration peut-être la plus exemplaire a déjà été mentionnée : il s'agit de la relecture des textes de Drieu par Jacques Lecarme dans les années 1970, soit au moment du réveil de la mémoire juive. On a vu comment l'auteur de *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits* témoigne de la découverte de composantes antisémites après-coup, et comment la question de l'engagement fasciste de Drieu ne peut plus être écartée ni même minimisée, mais abordée frontalement. Ce changement dans la réception des textes dénote clairement un changement du cadre culturel dans lequel se sont effectuées ces lectures. De l'aveu même de Jacques Lecarme, la lecture de certains textes (Modiano, Perec, Cohen) a éveillé une conscience de la *« virulence de l'antisémitisme en France »*[334] qui lui font reconsidérer les œuvres et la vie de Drieu : la « médiation symbolique », qui permet de comprendre intuitivement le sens et peut-être la portée d'un geste, a changé, au prix certainement d'une certaine naïveté et d'un confort de lecture. Ce confort de lecture correspondait notamment, on l'a vu, par l'aspect subversif que représentait Drieu dans le contexte et l'environnement culturel de Jacques Lecarme lors de ses premiers contacts avec

[331] *ibid*., p.91.
[332] *ibid*., p.95.
[333] *ibid*., pp.95-96.
[334] Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p.19.

l'auteur de *Gilles*. Or, cet aspect subversif, dans un cadre culturel modifié et marqué par une conscience nouvelle de l'antisémitisme et le réveil de la mémoire juive, est devenu presque insoutenable : il ne touchait plus une individualité en quête d'identité (rappelons-nous comment l'identification aux héros de Drieu est marquée, et combien elle s'oppose à un contexte idéologique marqué par la prédominance de l'idéologie communiste et la mise en sommeil du gaullisme, dans lequel Jacques Lecarme peine à se reconnaître). Ce qui était subversif chez Drieu touchait désormais à l'histoire, à la mémoire, à une communauté entière qui avait très lourdement payé l'aboutissement macabre d'une idéologie nauséabonde. La « geste » antisémite n'était plus tolérable.

Plus largement, il nous semble que les travaux de Jean-Baptiste Bruneau, en ce qu'ils se sont attachés à décrire le contexte des différentes étapes de la réception de Drieu et de la constitution de sa mémoire, ont permis de mettre en lumière ces différentes médiations symboliques propres aux principaux ouvrages et articles critiques dédiés à Drieu. On peut alors dire que la diversité des monographies et des figures qui en émanent, et finalement l'obstination biographique dont Drieu est l'objet, s'expliquent par ces cadres culturels qui, évoluant, affectent directement l'intelligence pratique et narrative que nous pouvons en avoir.

L'autre trait que nous pouvons retenir de *mimèsis* I est la dimension temporelle. Puisque la vie de Drieu est une vie passée, et terminée, l'évidence de sa structure temporelle va bien évidemment faciliter sa mise en intrigue : en effet, la précompréhension, selon Paul Ricœur, « va même jusqu'à reconnaître dans l'action des structures temporelles qui appellent la narration »[335]. La vie de Drieu, marquée par des périodes qui peuvent être relativement bien définies, avec des dates clefs (la Première Guerre mondiale, la rupture avec Aragon et le Surréalisme, l'engagement fasciste, la Seconde Guerre mondiale, le suicide), contient les éléments essentiels de sa mise en récit, d'autant plus que les œuvres mêmes de Drieu sont perçues comme représentant ces différentes périodes. La biographie, en faisant coïncider vie et récit, vient épouser une chronologie qui enfin peut ne plus être abordée en tant que discontinu. L'on touche ici à un point central des investigations ricœuriennes : la mise en intrigue comme phénomène configurant, médiateur entre discordance et concordance, entendons *mimèsis* II.

3. Drieu : une mise-en-intrigue

Nous avons déjà, lors de nos considérations sur l'après-coup et la notion d'événement, mentionné les propos de Paul Ricœur qui voit dans l'intrigue une *« médiation entre des*

[335] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, op. cit., p.95.

événements *ou des incidents individuels, et une* histoire *prise comme un tout »* [336]. Les deux éléments reprennent en vérité la distinction entre discordance et concordance : d'un côté, le récit et l'expérience vécue présentent *« un divers d'événements ou d'incidents »*[337], à voir du côté des péripéties, des surgissements et des *« renversements de fortune »*[338], qui donne du temps une image discontinue, fractionnée, tandis que, de l'autre, le récit, en tant que *« totalité temporelle singulière »*, est sous-tendu par un *« principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle "agencement des faits" »,* et qui relève d'une *« unité d'intention »* [339]. Il y a tension en ce sens que ce qui menace la continuité du récit est cela même qui permet à ce dernier d'avancer. Par conséquent, nous dit Paul Ricœur, *« ce qui fait récit, c'est bien la lutte entre concordance et discordance »* [340]. Les principales monographies consacrées à Drieu sont donc à lire comme autant de récits en ce qu'elles s'attachent à faire médiation entre des épisodes de vie vraisemblablement contradictoires, ou du moins en tension les uns avec les autres, et une unité temporelle qui embrasse la vie de Drieu pour présenter ces mêmes événements et ces mêmes périodes comme un enchaînement narratif leur assurant une certaine cohésion, voire une cohérence, selon les intentions.

L'acte configurant que constitue la mise en intrigue entre discordance et concordance, discontinuité et cohésion, nous fait toucher conséquemment deux points : le personnage, en tant qu'il relaie cette tension à une échelle inférieure, en quelque sorte intime, et la notion de conclusion du récit, puisque celle-ci marque par la clôture l'unité temporelle du récit.

Commençons par cette dernière notion : la fin du récit, qui en l'occurrence est aussi une fin de vie. Là encore, il semble que Paul Ricœur peut éclairer notre réception des ouvrages critiques recensés. Si *« [l]a mise-en-intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire "complète et entière" »*[341], la question se pose en effet de déterminer quels événements pourront être retenus pour ouvrir et fermer l'intrigue :

> Comprenons par là qu'aucune action n'est un commencement que dans une histoire qu'elle inaugure ; qu'aucune action n'est non plus un milieu que si elle provoque dans l'histoire racontée un changement de fortune, un « nœud » à dénouer, une « péripétie » surprenant, une suite d'incidents « pitoyables » ou « effrayants » ; aucune action, enfin, prise en elle-même, n'est une fin, sinon en tant que dans l'histoire racontée elle conclut

[336] *ibid*., p.102.
[337] *Loc. cit.*
[338] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p.168.
[339] *ibid*., p.168.
[340] Paul Ricœur, « La vie : un récit en quête de narrateur », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.274.
[341] Paul Ricœur, « De l'interprétation », in *Essais d'herméneutique. Du texte à l'action*, op. cit., p.13.

> un cours d'action, dénoue un nœud, compense la péripétie par la reconnaissance, scelle le destin du héros par un événement ultime qui clarifie toute l'action et produit, chez l'auditeur, la katharsis de la pitié et de la terreur.[342]

Cette difficulté se trouve certes rapidement résolue dans le cadre d'une biographie d'une personnalité morte : très généralement, la naissance et la mort coïncideront respectivement, moyennant parfois épilogues et avant-propos, avec le début et la fin de l'histoire, ce qui fait du reste de l'existence un beau réservoir de péripéties. Nous retiendrons néanmoins la dernière partie de ces propos, qui donne un premier aperçu de ce *« sense of an ending »* (que l'on peut traduire par « sentiment d'une fin ») que Paul Ricœur emprunte à Kermode[343] : la fin, *« événement ultime »*, est la résolution d'une tension, une clarification finale à visée cathartique. Les implications dans le champ rochellien sont donc lourdes : il s'agit de donner du suicide une explication qui viendra éclairer l'ensemble de la vie de Drieu. Dès lors, la mise-en-intrigue consistera à sélectionner et assembler faits et événements en vue de cette fin, qui devra les justifier et en quelque sorte les légitimer après-coup – justification à double titre, puisqu'elle touche à la fois la diégèse et l'acte narratif médiateur. De fait, le suicide est autant un principe narratif, le moteur du récit d'une vie, qu'une conclusion qui, pour déjà connue qu'elle puisse être des lecteurs, doit néanmoins produire « de la pitié et de la terreur ». Cette catharsis ne peut s'obtenir par conséquent sans livrer de la mort (et donc de la vie) de Drieu une vision qui vienne défier (et jouer avec) les attentes des lecteurs déjà informés des modalités de cette fin. La fin de l'histoire a donc un statut ambigu : le suicide de Drieu éclaire rétrospectivement sa vie en même temps qu'il semble l'avoir toujours déterminée. C'est en ce sens que l'on peut, nous semble-t-il, entendre ces propos de Paul Ricœur :

> Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés.[344]

On comprend donc, à la lumière de ces lignes, combien le suicide de Drieu constitue une véritable matrice à rebours des différents récits de sa vie. On pourrait être surpris néanmoins de la diversité et de la persistance d'une lecture biographique suscitée par Drieu, comme si chaque réécriture de sa vie ne suffisait pas en épuiser les potentialités signifiantes.

---

[342] *ibid*., pp.13-14.

[343] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p.190.

[344] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome I*, op. cit., p.104.

Nous avons déjà vu comment le contexte culturel influence la médiation symbolique qui permet en partie la pré-compréhension d'une action et, à ce titre, renouvelle notre regard et notre réception de la vie de Drieu. On pourrait fournir une autre explication, qui touche à cette idée de « point final », de conclusion du récit. Paul Ricœur insiste à divers endroits sur les effets de la répétition d'un même récit, ce qui nous intéresse tout particulièrement, car les épisodes du récit de la vie Drieu seront globalement toujours les mêmes, incorporés dans une mise en intrigue qui ne peut donc pas faire varier des faits documentés, voire historicisés, ainsi que l'a très bien montré Jean-Baptiste Bruneau. Paul Ricœur évoque *« la dimension épisodique du récit [qui] tire le temps narratif du côté de la représentation linéaire »* :

> D'abord, le « alors-et-alors », par quoi nous répondons à la question « et puis ? » suggère que les phases de l'action sont dans une relation d'extériorité. En outre, les épisodes constituent une série ouverte d'événements, qui permet d'ajouter au « alors-et-alors » un « et ainsi de suite ». Finalement, les épisodes se suivent l'un l'autre en accord avec l'ordre irréversible du temps commun aux événements physiques et humains.[345]

Mais cette linéarité du temps se trouve en retour compensée par *« la dimension configurante »* :

> D'abord, l'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat de l'acte d'assembler des événements et fait que l'histoire se laisse suivre.[346]

Et surtout :

> Deuxièmement, la configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents « le sens du point final » […]. Nous avons parlé tout à l'heure du « point final » comme celui d'où l'histoire peut être vue comme une totalité. Nous pouvons maintenant ajouter que c'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de clôture peut être discernée. Dès qu'une histoire est bien connue […], suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises et les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à cette fin. Une nouvelle qualité de temps émerge de cette compréhension.[347]

Et de développer en un troisième temps cette « nouvelle qualité de temps » :

> Finalement, la reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de la « flèche du temps ». C'est comme si la récollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps

[345] *Loc. cit.*

[346] *ibid.*, p.105.

[347] *Loc. cit.*

> lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales.[348]

Nous avons déjà évoqué comment les travaux monographiques consacrés à Drieu, puisant et reprenant les écrits mêmes de l'auteur puisque jugés comme autant de variations du genre autobiographique, pouvaient être apparentés à la notion de palimpseste. Or, si écrire la vie de Drieu, c'est surtout la ré-écrire de la même manière qu'on re-raconte une histoire, un conte, une anecdote, on saisit effectivement comment ces monographies finissent par opérer une sorte de retournement du temps et de sa linéarité, qui donne nécessairement à lire « la fin dans le commencement et le commencement dans la fin ». La dimension policière, qui relève presque du polar, manifeste en réalité l'aspect proprement historique (il y en a d'autres) de ces entreprises. Rappelons une nouvelle fois cette réflexion de Michel de Certeau quant à l'apport du père de la psychanalyse dans le champ historique : *« [Freud] insinue aussi dans l'historiographie le suspens du roman policier (« Qui a tué Harry ? ») et l'inquiétant du roman fantastique (il y a un fantôme en la demeure). »* [349]

Pour mimer en quelque sorte cette dimension policière, il convient de laisser dans le récit des traces et des indices qui révèleront leurs sens lors de la conclusion, laquelle s'apparente donc à la construction finalisée d'un puzzle qui montre enfin chacune de ses pièces dans la cohérence de son ensemble. Il est donc nécessaire de préparer soigneusement ces pièces, qui pour Drieu sont autant de figures déjà longuement évoquées, qui se rattachent à autant de faits biographiques et littéraires. Encore une fois, reportons-nous à Paul Ricœur :

> re-raconter une histoire est un meilleur moyen révélateur de cette activité synthétique à l'œuvre dans la composition, dans la mesure où nous sommes moins captivés par les aspects inattendus de l'histoire et plus attentifs à la manière dont elle chemine vers sa conclusion.[350]

Il serait intéressant de relier ces considérations au propos de Michel de Certeau : « le suspens du roman policier » serait, nous semble-t-il, à détecter chez Paul Ricoeur dans « les aspects inattendus de l'histoire », lesquels, tout en repoussant la fin, nous captivent et nous maintiennent effectivement en haleine lors de la première lecture ou audition d'une histoire. Mais, puisque les éléments sélectionnés sont les mêmes, ce suspens laisse place au sentiment de « l'inquiétant du roman fantastique » (qui reprend bien évidemment l'inquiétant familier freudien aperçu plus haut). La reconnaissance des mêmes faits, des mêmes références, parfois des mêmes citations extraites de l'œuvre de Drieu, tire ces récits du côté de la répétition (que

[348] *Loc. cit.*

[349] Michel de Certeau, *Psychanalyse et histoire*, op. cit.,p.93.

[350] Paul Ricœur, « La vie : un récit en quête de narrateur », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., pp.259-260.

Solange Leibovici imputait quant à elle aux textes de Drieu), symptomatique de l'inquiétant familier. De plus, lorsque nous entendons une deuxième fois le récit, ou bien lorsque nous en sommes cette fois les locuteurs, notre attention se porte, comme le note Ricœur, moins sur les péripéties (et donc la discordance) que sur le « chemin de sa conclusion », pour reprendre de loin les termes du philosophe. Nous pouvons déduire que la mort de Drieu est en réalité la grande affaire de sa vie (et de sa mémoire) : c'est toujours son suicide qu'on tâche d'expliquer et de se faire expliquer. Il nous semble en effet que ces récits tendent en grande majorité à faire du suicide le « dénouement » d'un récit biographique et, partant, de cette vie elle-même en tant qu'elle est narrée et qu'elle demande à l'être. En mimant l'ordre naturel du temps, c'est-à-dire en faisant coïncider les chronologies du récit et de la vie de Drieu, ces ouvrages, en tant que « récollection », inversent cet ordre et le lecteur fait la troublante expérience d'un temps qui se déroule vers une extrémité pour en réalité s'enrouler de nouveau de l'autre : et c'est là que se noue le sens du *« point final »*, que se constitue dans ce mouvement une *« totalité intelligible »*. Le récit, quand bien même il voudrait prétendre *« se garder de l'illusion de la fatalité »*[351] selon les termes de Jacques Cantier (et qui, dans un récit, n'est qu'une conséquence de l'opération narrative), ne peut s'empêcher – Paul Ricœur l'explique très bien – d'inverser *« l'effet de contingence »* en *« effet de nécessité »*, sur quoi nous allons revenir dans un instant.

4. De l'auteur au personnage : les multiples identités narratives de Drieu

Qu'en est-il donc de Drieu « lui-même » ? Auteur et narrateur de son vivant, il devient, dans ses diverses réécritures, le *personnage* principal de sa vie : *« complexe, contradictoire, a priori détestable »* selon l'éditeur de Dominique Desanti[352], *« complexe »* et *« étrange »* selon Frédéric Saenen[353]. Son identité est celle de l'histoire de sa vie telle qu'elle est contée. Cette identité, rendue complexe par la « mé-pré-compréhension » qu'elle inspire et par la fragmentation du personnage en différentes figures présentées comme inconciliables entre elles, ne peut d'ailleurs être résolue autrement que par sa mise en récit : rappelons-nous ici les mots d'Hannah Arendt repris par Paul Ricœur dans ses conclusions au troisième volume de *Temps et Récit*, lors d'un développement que, malgré sa longueur, nous souhaiterions faire figurer en intégralité :

> Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler identité narrative. « Identité » est pris ici au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité

[351] Jacques Cantier, *Drieu La Rochelle*, op. cit., p.276.

[352] Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle. Du dandy au nazi*, op. cit., quatrième de couverture.

[353] Frédéric Saenen, *Drieu La Rochelle face à son œuvre*, op. cit., quatrième de couverture et p.184.

> d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : qui a fait telle action ? qui en est l'agent, l'auteur ? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par son nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui signifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence *idem* et ip*s*e n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie.[354]

Le « dilemme du Même et de l'Autre » exposé ici sera largement repris dans *Soi-même comme un autre,* et il nous semble jaillir précisément de l'examen, ou plutôt d'un rapide parcours, de la vie de Drieu : comment justifier la permanence d'une identité qui s'est en apparence comme évertuée à se contredire ? Quel est le lien entre le Drieu des années 1920 et celui des années 1940 ? Ce lien, nous pensons dans le sillon de Ricœur qu'il ne peut être que narratif, et qu'il se trouve mis en place par le récit au second niveau de l'activité mimétique. Ainsi, les personnages-Drieu à l'œuvre (et à l'examen) dans les différentes biographies qui lui sont consacrées, nous paraissent en réalité moins reconstituer la réalité et la vérité d'un personnage historique, que produire des « identités-narratives-Drieu », constitutives et consécutives de différentes mises-en-intrigue. Ces identités narratives résolvent en effet la contradiction, voire l'aporie entre une impossible permanence d'un Drieu qui n'a cessé de se contredire ou du moins de brouiller les cartes, et « un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions » qui est peut-être trop problématique à l'entendement et à l'écriture de l'Histoire. Elles sont également le produit « issu de l'union de l'histoire et de la fiction » en tant que ces biographies empruntent aux genres de l'histoire, pour ce qui est de la vérification documentaire (même si celle-ci est fortement contestable en ce qu'elle ne s'appuie que sur des ressources littéraires), et du récit narratif en ce que d'une part elles déroulent toutes la vie de Drieu selon une activité mimétique qui vise à faire une « synthèse de l'hétérogène », et d'autre part parce

[354] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté, op. cit.*, p.355.

que, pour certaines, elles touchent par endroits à l'autobiographie. Ces identités narratives de Drieu confirment en outre, dans leur pluralité, cette affirmation de Paul Ricœur, selon laquelle *« l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille »*. En effet,

> de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (lesquels, du même coup, ne méritent plus d'être appelés les mêmes événements), de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées.[355]

Il apparaît ainsi normal que Paul Ricœur commence à développer, au terme de ses investigations sur l'histoire et le récit, cette notion d'identité narrative, *« point de croisement entre deux manières de raconter »* : l'une, *« historique, qui tient compte des documents »*, et l'autre, *« fictionnelle, qui est une exploration de l'imaginaire »*. Cette *« intersection des deux grands modes narratifs »*[356] constitue selon nous le nœud, l'essence peut-être, de bon nombre d'ouvrages consacrés à Drieu. Et c'est précisément ce qui peut, à leur lecture (comme pour leurs auteurs à la lecture des textes de Drieu), provoquer une certaine insatisfaction, voire une frustration : sont-ils à lire comme des ouvrages d'histoire ou des « explorations de l'imaginaire » de leurs auteurs ? Très certainement les deux. Mais ils témoignent tous de la « compréhension de soi par la voie narrative » chère à Paul Ricœur, de cette *« équivalence entre ce que je suis et l'histoire de ma vie »*[357] – appliquée en l'occurrence à autrui.

Dans *Soi-même comme un autre*, le chapitre dédié à l'identité narrative s'ouvre sur un rapide rappel des principales thèses et conclusions de *Temps et Récit*, en opérant notamment un parallèle entre la tension entre discordance et concordance, et ipséité et mêmeté :

> l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée ; le personnage, dirons-nous, est lui-même une intrigue.[358]

Cette « transposition » permet à Ricœur d'affirmer que « l'opération narrative » met au jour une *« identité dynamique, qui concilie [...] l'identité et la diversité »*[359]. Grâce à cette transposition au personnage de la *« dialectique de discordance et de concordance »*[360] propre à la mise en intrigue, on découvre que Drieu devient ainsi authentiquement *intriguant* : le personnage mis en place permet de *« fai[re] tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi »*. Drieu se voit ainsi placé

[355] *ibid.*, p.358.
[356] Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit.,pp.277-278.
[357] *Loc. cit.*
[358] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p.170.
[359] *Loc. cit.*
[360] *ibid.*, p.175.

dans « l'entre-deux » du *« spectre de variations entre le pôle de l'ipséité-mêmeté du caractère et le rôle de pure ipséité du maintien de soi »* [361]. Et le dilemme de la personne historique semble ainsi trouver une solution : sa « reconstitution » narrative (qui ne saurait épuiser toutes les potentialités narratives ouvertes par son existence). L'intrigue, avec toute la richesse sémantique du terme, c'est Drieu lui-même, et non sa vie, dont seul le récit permet de proposer une vision cohérente, mais non exhaustive.

Il importe donc de relativiser en quelque sorte ces différentes monographies, en les recevant pour ce qu'elles offrent véritablement : non pas la vérité d'un homme reconstitué, mais la réalisation d'une potentialité narrative, une proposition parmi d'autres, comme suffirait à le prouver la variété des entreprises biographiques que Drieu suscite. Dans cette optique, on se reportera attentivement à cette phrase de Paul Ricœur :

> C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire.[362]

Deux choses sont ici à retenir : « l'après coup » de la mise en récit de l'existence, et le caractère « révisable et provisoire » de ce récit. L'on a vu, en recourant notamment aux écrits d'André Green, comment la notion d'après-coup induit d'une part l'image d'une vérité déformée, impossible à retrouver dans son état originel, et d'autre part l'idée que cette vérité n'est autre qu'une création qui actualise une potentialité de signifiance ouverte par un événement antérieur. L'aspect transitoire et intérimaire de ces récits et des figures qu'ils instituent (le rêveur, le génie, le mélancolique, etc.) peut donc avoir pour conséquence de nouveaux récits : non plus, comme l'a vu précédemment, répétition d'un même récit afin d'en mettre en valeur la fin et le renversement de l'ordre chronologique qu'il établit, mais variation, autour de faits (biographiques et littéraires en l'occurrence), pour actualiser une autre potentialité. Paul Ricœur ne manque d'évoquer ce phénomène lorsqu'il affirme qu'*« [o]n peut raconter soi-même plusieurs histoires »*[363], ou, comme vu plus haut, « qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents ». Si le philosophe s'intéresse exclusivement au récit de soi par soi-même, il est certainement possible d'observer les mêmes phénomènes quant au récit de l'autre comme outil de compréhension d'autrui. La limite induite par ce parallèle touche évidemment les bornes du récit, son commencement et sa fin. Paul

[361] *ibid*., pp.195-196.
[362] *ibid*., pp.191-192.
[363] Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Écrits et conférences 1*, op. cit., p.287.

Ricœur oppose d'ailleurs aux *« récits terminés »* de la littérature l'*« histoire ouverte »* de notre vie, dont on ne peut ni se remémorer le *« commencement absolu »* et ni raconter soi-même la fin[364].

Il conclut donc en affirmant que *« la structure narrative de l'existence est non littéraire puisqu'elle ouverte »*, en conséquence de quoi *« il y a une très grande fragilité de la fonction narrative dans la vie »*. Et d'ajouter que si *« [o]n peut raconter soi-même plusieurs histoires »*, c'est précisément *« parce que le critère de la conclusion nous échappe »*. Le nombre et la diversité des biographies de Drieu attestent étrangement du même phénomène. Étrangement puisque, malgré la mort du personnage, les récits se multiplient. Les derniers ouvrages, qu'ils soient littéraires ou biographiques comme en témoigne l'actualité éditoriale, se concentrent d'ailleurs exclusivement sur la fin de cette vie, et font ainsi de cette conclusion le développement même de leur intrigue, ou, pour employer ici des termes ricœuriens, d'un segment une unité : rien de bien original en réalité, puisqu'il ne s'agit que d'un changement d'échelle qui, finalement ne fait que redimensionner cette unité, et donc redistribuer certains faits. Par conséquent, c'est un nouveau personnage, un énième Drieu, une identité narrative inédite qui émane.

La question qui se pose corollairement à celle d'identité narrative, et par laquelle nous terminerons ce parcours critique, est alors celle des *« implications éthiques du récit »*[365]. Cette question apparait dès les conclusions du troisième tome de *Temps et récit* lorsque Paul Ricœur évoque la *« stratégie de persuasion »* du narrateur et de l'auteur impliqué, avant d'être prolongée dans *Soi-même comme un autre.* Ainsi, on se reportera d'abord à ces lignes de *Temps et récit* :

> La théorie de la lecture nous en a averti : la stratégie de persuasion fomentée par le narrateur vise à imposer au lecteur une vision du monde qui n'est jamais éthiquement neutre, mais qui plutôt induit implicitement ou explicitement une nouvelle évaluation du monde et du lecteur lui-même : en ce sens, le récit appartient déjà au champ éthique en vertu de la prétention, indéparable de la narration, à la justesse éthique. Il reste qu'il appartient au lecteur, redevenu agent, initiateur d'action, de choisir entre les multiples propositions de justesse éthique véhiculées par la lecture. C'est en ce point que la notion d'identité narrative rencontre sa limite et doit se joindre aux composantes non narratives de la formation du sujet.[366]

La « restructuration narrative » est donc une opération qui engage la responsabilité de qui la mène. Mais surtout, Paul Ricœur semble engager davantage la responsabilité du lecteur,

[364] *Loc. cit.*

[365] Titre de la troisième partie de la « Sixième étude » de *Soi-même comme un autre*, op. cit.

[366] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté, op. cit.*, p.359.

qu'il avait justement mis au centre du troisième mouvement mimétique. Cet engagement moral, éthique du lecteur, induit pour le philosophe un caractère cette fois non narratif de l'identité, à laquelle le récit touche non plus en tant que « vie racontée », mais en tant que système de valeurs à l'épreuve dans le domaine de l'action.

Dans le domaine rochellien, ces « implications éthiques » n'ont cessé de s'étoffer et s'alourdir jusqu'à cristalliser les discussions, et l'on comprend aisément pourquoi. En effet, si *« [l]e plaisir que nous prenons à suivre le destin des personnages implique certes que nous suspendions tout jugement moral réel en même temps que nous mettons en suspens l'action effective »*[367], la lecture d'une vie de Drieu devient éthiquement problématique. Or, Paul Ricœur évoque précisément un mouvement inverse, lorsqu'il affirme que *« dans l'enceinte irréelle de la fiction »*, ici rendue quasi inexistante du fait que Drieu a été une personne réelle, *« nous ne laissons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages »*. *« Transvaluer, voire dévaluer, c'est encore évaluer »* ajoute le philosophe, qui conclut donc : *« le jugement moral n'est pas aboli, il est plutôt lui-même soumis aux variations imaginatives propres à la fiction »* [368]. La difficulté est donc considérable dans le cas des biographies, dont l'aspect fictionnel ne touche pas aux circonstances de l'intrigue. Les « variations imaginatives » y sont donc quasi nulles, ou du moins, elles ne semblent pas toucher les événements rassemblés, et il est difficile aux lecteurs de troquer leur éthique pour celle d'un texte qui n'en offre aucune alternative. En outre, vue la dimension référentielle inhérente au genre biographique, la suspension du jugement et son échange pour un autre qui serait celui du texte sont très limités, voire inexistants : pour reprendre les termes ricœuriens, le « monde du texte » renvoie au « monde du lecteur », et seule la distance que le temps instaure entre la lecture et les faits relatés par le texte permet, petit à petit, un élargissement de ce faible écart. Il apparaît donc fondamental, dans le cas de Drieu, de faire figurer au sein du récit de sa vie les contextes idéologiques, politiques, sociaux, brefs, historiques, afin de permettre aux lecteurs ce jugement moral. Il s'agirait ainsi de mettre en place le cadre d'une éthique au sein du texte, pour que la morale, si elle est suspendue à l'extérieur, puisse s'y exercer à l'intérieur de manière informée et documentée, selon les exigences du récit historique. Il devient dès lors très problématique de ne pas traiter les zones d'ombre du personnage, son fascisme, son antisémitisme, son racisme, sa misogynie, sans des mises au point de ces idées du vivant de Drieu. Nous ne

[367] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p.194.
[368] *Loc. cit.*

saurions donc souscrire aux propos de Jean-Louis Saint-Ygnan, caractéristiques d'une certaine tradition critique du champ rochellien :

> Pour étudier le fascisme de Drieu, il faut parvenir à le dissocier, au moins pour la période d'avant-guerre, des funestes conséquences que cette idéologie a entraînées quand elle a trouvé à s'incarner dans l'histoire, et admettre, qu'avant d'être une attitude politique, le fascisme fut pour beaucoup une morale et une esthétique […].[369]

On sent dans de tels propos la volonté d'épargner en quelque sorte Drieu de la souillure de l'Histoire, dans laquelle il a pourtant voulu s'engager, jusqu'à écœurement. Il s'agit de maintenir Drieu hors de ses compromissions, et de maintenir l'image, plus inoffensive, d'un « fasciste mou », que sert idéalement la figure du dandy désabusé.

Mais surtout, la morale et l'esthétique ne sont pas dissociables d'aucune « funestes conséquences » d'une quelconque « attitude politique » : le fascisme, plus encore peut-être que n'importe quelle autre idéologie, a pris en compte cette dimension esthétique du politique, à laquelle Walter Benjamin le premier sans doute nous aura rendu sensible. Et l'on doit, nous y reviendrons ailleurs à plusieurs reprises, à la thèse de Michel Lacroix d'avoir précisément étudié le fascisme de Drieu sous l'angle esthétique, et d'avoir brillamment éclairé par les recherches historiques consacrées au fascisme les textes de Drieu, ainsi mis en regard avec la doctrine fasciste ou nationale-socialiste qui leur sont contemporaines. La lecture de ces recherches, complétée par celle de certains ouvrages de George L. Mosse, permet de bien saisir les implications politiques d'une vision esthétique de la société : la solution finale et l'ensemble des politiques de discrimination et d'extermination répondent, entre autres, aux exigences de l'utopie esthétique d'une société débarrassée de ce qui en est vu comme les tares, les aspérités, de ceux qui en symbolisent la dégénérescence. Dissocier Drieu de son environnement politique, idéologique, culturel et social comme, dans un autre contexte, Charles Bonnet tentait de le faire avec ses puces au XVIII^{e} siècle en les isolant dans des cloches de verre, nous paraît être une démarche insatisfaisante pour une entreprise biographique, surtout aujourd'hui où domine l'interdisciplinarité dans les recherches en sciences humaines, qui souvent présente l'avantage de dresser un tableau complexe mettant au jour les multiples ramifications d'un phénomène (que celui-ci soit d'ordre historique, ou social, ou littéraire, etc.) dans des champs qui lui sont connexes.

Ces « implications éthiques » peuvent paraître déplaisantes, lourdes, moralisatrices, sources de frustration pour celles et ceux qui voudraient voir conforter l'image d'un Drieu dandy, princier dans une désinvolture qui le dédouanerait d'engagements perçus comme autant

[369] Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence*, op. cit., p.17.

de provocations ou de forfanteries, plutôt que comme des compromissions avec l'Histoire, cohérentes dans la pensée de l'auteur, proprement motivées, et donc coupables. Il conviendrait alors de se rappeler cette déclaration d'André Green, évoquant un *« sentiment de désillusion, de lèse-majesté »* provoqué par le travail herméneutique de textes littéraires :

> Tout savoir véridique s'accompagne d'une perte irrécupérable. Une blessure narcissique infligée à qui veut lever le voile de l'illusion. Ainsi l'analysant au terme de son analyse regrette parfois sa névrose, elle lui donnait l'impression de se sentir un être d'exception, même s'il fallait en payer le prix par l'angoisse et la souffrance.[370]

Conclusion

Ce long parcours dans la bibliographie critique consacrée à Drieu La Rochelle n'aura évidemment pas pris en compte toutes les productions qui la composent. Nous nous sommes attachés aux volumes qui reviennent constamment, paraissant de la sorte constituer des incontournables – d'où notre volonté de les prendre en compte. Nous avons essayé de passer outre la réticence et l'insatisfaction que certains d'entre eux peuvent susciter, dès lors (et c'est une nuance importante) que nous souhaitons aborder littérairement Drieu. Il semble paradoxal qu'à vouloir réhabiliter l'écrivain Drieu, son œuvre n'ait pas été abordée « littérairement », et qu'elle ait par exemple si bien réussi à échapper aux approches structuralistes notamment.

Cependant, plutôt que de rejeter en bloc ces incontournables, nous avons tenté de négocier avec eux, en quelque sorte, et de voir leur impact et leur fonctionnement. De cette manière, il nous est apparu impossible de ne pas les prendre en considération : le Drieu que nous abordons aujourd'hui est le fruit de ces décennies de négociations, de débats, de prises de positions qui ont eu lieu au sein de ces ouvrages, et il serait effectivement déplacé de ne pas proprement les considérer. Leur apport et leur contribution sont ainsi à voir du côté de la postérité, du maintien de certaines images, de la constitution d'une mémoire qui se révèle, selon les termes d'Olivier Wieviorka, *« atomisée, conflictuelle et politisée, qui divise plutôt qu'elle ne rassemble »*. Et cette fragmentation de la mémoire motive à son tour de nouvelles entreprises critiques et biographiques. Ce faisant, ces volumes présentent cependant certaines insuffisances : « éthiques », comme nous l'avons vu à la fin de notre dernier développement, méthodologiques (une lecture strictement autobiographique de l'ensemble de l'œuvre de Drieu demeure extrêmement problématique), et génériques (le genre littéraire du récit biographique

[370] André Green, « La déliaison », op. cit.

recèle bien selon Ricœur *« une prétention à la vérité comparable à celle des discours descriptifs à l'œuvre dans les sciences »*[371]).

De plus, cette mise au point nous aura permis de définir plus précisément notre entreprise. Les présentes recherches ne visent pas la réhabilitation d'un homme ou d'un écrivain, de même qu'elles ne constituent pas une pierre supplémentaire dans l'édifice biographique consacré à Drieu. La mémoire qui nous retiendra, celle de l'expérience de la Première Guerre mondiale à l'œuvre dans certains textes de Drieu, n'est donc pas celle d'un homme ou de sa postérité : elle est un phénomène textuel qui, s'il fait surgir en négatif la figure (contestable) d'un auteur dans une durée, ne saurait pour autant renvoyer à l'homme de chair et d'os qui tenait la plume. Nous n'avons aucune prétention à faire voir et valoir ici une « vérité » de Drieu. Ce sont ses textes qui nous retiendront, non pas dans leur éventuelle dimension référentielle, mais dans ce qu'ils permettent de comprendre d'une mémoire textuelle, littéraire, à travers l'exemple de l'évolution des évocations de la Grande Guerre. C'est donc par des analyses patientes et détaillées de certains textes, partant toujours d'une échelle microscopique pour élargir et mettre en perspective nos observations, que nous espérons mettre jour la dynamique de cette mémoire.

En effet, si la guerre et l'expérience qu'en a faite Drieu a été largement traitée, les productions littéraires de Drieu qui en témoignent n'ont jamais été abordées d'un point de vue plus strictement littéraire. Encore une fois, on a cherché dans *Interrogation* et *La Comédie de Charleroi* des preuves de thèses qui touchaient soit à la vie soit aux idées de l'écrivain, ainsi destitué de sa capacité à investir *littérairement* son expérience.

Signalons les recherches de Jean Bastier, *Drieu La Rochelle : soldat de la grande guerre*, qui sont la reconstitution minutieuse de la participation épisodique de Drieu à la guerre. L'ensemble des monographies et biographies évoquées au cours de cette étude consacre généralement un chapitre, lequel fait suite aux évocations de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur. Mais toujours les textes littéraires servent à étayer une interprétation de cet épisode biographique. Marie Balvet, dans la reconstitution qu'elle propose de l'itinéraire de Drieu vers le fascisme, consacre aux représentations de la Première Guerre mondiale l'ensemble de ses développements. Elle voit dans la réflexion de Drieu sur la guerre le terreau privilégié où viendra s'étayer ses intuitions idéologiques. Son étude prend donc toujours le parti de constamment ramener le littéraire vers le politique (entendu au sens large), et les citations ne sont jamais abordées à l'occasion de pauses, d'observations minutieuses. De la même manière,

[371] Paul Ricœur, « De l'interprétation », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, op. cit., p.12.

Jean-Louis Saint-Ygnan, dans son chapitre « La cuirasse », demeure éloigné des textes pour n'en faire valoir que leur aspect idéologique et intellectuel, sans prendre le temps de voir comment précisément le texte œuvre lui-même. L'article de Marc Hanrez, « Le poète au départ », peine à faire valoir l'intérêt des premières œuvres de Drieu, et oriente ses lectures vers une tension biographique inexorable qui se conclura par le suicide. Jacques Lecarme enfin, insiste quant à lui sur les influences poétiques qui se manifestent dans *Interrogation* et *Fond de cantine*.

Jusque-là grand absent de ce parcours critique, Julien Hervier, dans sa thèse consacrée à Drieu et Jünger[372], se distingue cependant des travaux qui lui étaient contemporains, en proposant une lecture approfondie, patiente, des œuvres de Drieu, délaissant ainsi une approche biographique au profit d'un tableau d'une richesse rarement égalée. Des décennies après, ses analyses demeurent pertinentes et absolument profitables – et l'on s'explique mal l'absence de référence à ses recherches dans les monographies et biographies : faut-il y voir le symptôme d'un genre littéraire jugé trop populaire, fermé aux avancées de la recherche universitaire ? La Première Guerre mondiale constitue le cœur de la première partie, et fournit un ensemble de réflexions et de conclusions pertinentes.

Plus récemment, on doit à Michel Lacroix des lectures fines des évocations de la Grande Guerre qui permettent à l'auteur de faire jaillir l'idéologie fasciste comme déjà latente au sortir de la guerre, et clairement visible dans la reprise qu'est *La Comédie de Charleroi*. Le même recueil de 1934 est également l'objet de différentes études recueillies dans le 24ème numéro de la revue 20/50, et fournit une belle matière pour nos réflexions. Signalons enfin les travaux d'Olivier Parenteau, dont la thèse sur la poésie consacrée à la Grande Guerre par des auteurs « confirmés » (Apollinaire, Aragon, Breton, Cendrars, Cocteau, Éluard, Soupault) a eu le mérite de réintégrer les deux recueils de jeunesse de Drieu dans le paysage critique, associant ainsi deux domaines quelque peu délaissés (la poésie de la Grande Guerre, et la production poétique de Drieu)[373]. Les analyses ne visent plus le biographique, et entrent dans un mouvement d'exploration des textes qui fait jaillir les audaces formelles, la diversité des expériences et des expérimentations, pour finalement interroger le genre poétique dans sa capacité à prendre en compte ce grand bouleversement historique.

Ces différents travaux, auxquels nous aurons bien évidemment l'occasion de revenir, contribuent à un renouvellement de la critique rochellienne. Ils permettent en effet de sortir

[372] Julien Hervier, *Deux individus contre l'histoire. Drieu La Rochelle. Ernst Jünger*, op. cit.

[373] Olivier Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu La Rochelle, Paul Éluard*, Presses Universitaires de Liège, coll. « Situations », Liège, 2014.

d'une lecture devenue consensuelle, très orientée vers le biographique, et qui finit par présenter d'inquiétantes répétitions et redites d'une étude à l'autre.

Et surtout, dans ce jeu de mémo, qui consiste à faire valoir un biographème ou une thèse idéologique par le recours de quelques lignes d'un poème, d'un essai, d'un roman ou d'une nouvelle, dans cette confrontation du littéraire au biographique, la littérature sort non pas perdante, mais du moins minimisée, amoindrie. Elle se trouve, et Jean-Baptiste Bruneau l'a d'ailleurs également formulé en ces termes[374], reléguée au simple rang de témoignage, de transcription : lui est déniée sa capacité d'invention, d'exploration, de création qui, même dans le cas de Drieu, permet de faire d'un récit subjectif et d'une expérience individuelle, quelque chose à visée plus générale, pour ne pas dire universelle. Si l'œuvre peut renseigner l'homme, et l'homme à son tour renseigner l'œuvre, il convient cependant de ne pas s'enfermer dans une dynamique qui a pour effet de nier à la littérature sa capacité de penser selon ses propres termes, sa propre logique. Nous croyons effectivement que c'est par l'écriture, en son sein, que s'élabore une certaine forme de pensée : un texte littéraire n'est jamais exclusivement la transcription manuscrite ou sténographiée d'une idée ou d'une argumentation organisées en amont. Il nous semble au contraire que c'est par elle que s'articule une conscience qui n'a d'autre recours que celui-ci pour s'affranchir de ses interrogations, de ses angoisses, de ses obsessions.

Et c'est cette capacité de *penser littérairement*, par le texte et dans le texte, que nous espérons faire ressortir à travers l'étude des évocations textuelles de l'expérience de Drieu au front. Cette idée induit inévitablement une rupture entre l'auteur et sa production, en ce que nous faisons du texte, certes non forclos ni replié sur lui-même, le principal acteur d'une pensée qui ne peut se manifester autrement que dans la mise en récit ou, plus largement, dans le geste d'écriture. Le cas de Drieu nous semble là-dessus tout à fait exemplaire : l'extrême porosité et perméabilité des genres caractéristique de ses productions permet, au-delà du défi de définition et de classification critique et générique, de voir comment, d'un texte à l'autre, d'un genre à l'autre, ce qui s'est développé ici sous forme narrative ou argumentée peut se retrouver réinvesti là dans un contexte discursif et générique différent. Et cette mobilité de la pensée véhiculée par l'écriture permettra de voir comment ces contextes discursifs et génériques

[374] « C'est limiter grandement le pouvoir de la littérature que de postuler, a priori, qu'une œuvre de fiction ne saurait être sous-tendue par un message idéologique. Cela est d'autant plus vrai que la fiction permet, plus subtilement encore qu'un essai, de le diffuser.

À contrario, il est tout aussi naïf de prétendre que les œuvres romanesques, poétiques ou théâtrales ne sont que des vecteurs, insidieux, d'une idéologie. Si elles n'étaient que des supports de propagande, leur importance et leur influence se résumeraient à peu de chose », in *Le « cas Drieu »*, op. cit., p.11.

influencent la formulation d'une idée, voire l'idée elle-même. Ce terme d'idée, trop habité par un certain cartésianisme, n'est d'ailleurs pas entièrement satisfaisant, et il faudrait lui préférer, à ce stade de notre travail, celui de pensée, plus vague, plus dynamique également, moins ancré dans le champ strictement intellectuel. Ainsi, l'idée d'une « mémoire textuelle » nous paraît propre à mettre en valeur une telle dynamique de l'écriture : dynamique de création plutôt que de transcription ou de formulation, dynamique d'échanges et d'interpénétration des textes entre eux, dynamique, enfin, (et Ricœur a souvent insisté sur ce point) de la compréhension de soi (qui induit également, on l'a vu, une mécompréhension).

CHAPITRE II.

Interrogation :

la mémoire à l'épreuve de l'histoire.

Introduction

> L'expérience de la guerre, fondamentale chez Drieu, est donc à l'origine de son entrée dans le monde de la littérature et, indirectement, dans le monde des Lettres, au sens sociologique du terme.[1]

Cette observation de Julien Hervier, dans l'introduction à la récente réédition des *Œuvres de Jeunesse* de Drieu La Rochelle, saisit parfaitement combien *Interrogation*, premier volume publié de l'auteur, est expressément redevable de l'expérience immédiate des combats de l'auteur. Dernièrement, les recherches de Hideki Yoshizawa présentent une mise au point sociocritique détaillée des premiers pas de Drieu La Rochelle dans le monde des Lettres[2].

Notre approche de ce recueil ne sera néanmoins pas orientée selon une telle perspective. Il ne sera pas question non plus de fouiller ces premiers poèmes en quête d'une vérité biographique à reconstruire. Nous souhaiterions davantage faire ressortir la littérarité du recueil, au prisme de deux orientations de lecture qui sont en réalité celles de notre problématique générale : la construction de soi et la constitution d'une mémoire littéraire de cette expérience « fondamentale » de la Grande Guerre. Or, s'agissant du premier opus de Drieu, publié en 1917, c'est-à-dire pendant les combats, il semble peut-être difficile de voir déjà émerger une mémoire à proprement parler.

On pourrait de fait aborder *Interrogation* en tant que retour sur l'expérience du front : distribuant sur la ligne chronologique deux temps, celui de la rédaction et celui, antérieur donc, des combats vécus, on maintiendrait ainsi la distinction entre référence et fiction, qui a fait les riches heures d'une certaine tradition critique rochellienne de laquelle nous souhaiterions nous mettre à distance. Car cette lecture chronologique induit une confrontation entre les indices de réel dans le texte littéraire et une connaissance biographique, réduisant ainsi le texte à un document, voire, et la notion est problématique (nous aurons l'occasion d'y revenir), à un témoignage. En revanche, en jouant le jeu du texte, nous pouvons être plus attentifs à la temporalité que met en place le recueil, c'est-à-dire, pour reprendre ici nos réflexions sur Ricœur, son mouvement de configuration mimétique : *Interrogation* présente une temporalité propre, consécutive d'une stratégie lyrique, et qui témoigne justement d'une part de la « narrativité inchoative » de l'expérience (qu'il faudra définir et cerner : expérience lyrique ou soldatesque ?), et d'autre part d'une tentative de compréhension de cette expérience par la mise

[1] *Le jeune Européen et autres écrits de jeunesse, 1917-1927*, Éditions Bartillat, Paris, 2016.

[2] Hideki Yoshizawa, *Pierre Drieu La Rochelle : Genèse de sa « voix » littéraire (1918-1927)*, L'Harmattan, Paris, 2015. On se reportera en particulier au premier chapitre de la première partie, « Du poète à l'écrivain ».

en récit. Ce terme de récit ne doit pas s'entendre ici au sens strict et générique (qui dès lors entrerait en conflit avec le genre poétique), et nous préférons l'utiliser dans un sens élargi : c'est la disposition d'un discours dans le temps qui lui prête des caractéristiques narratives ; ainsi, son écoulement dispose des séquences sur un axe chronologique, à voir, nous semble-t-il, comme des périodes, des époques, voire des épisodes.

On comprend donc que cette notion de mémoire, pour un premier opus, mérite d'être redéfinie, pour ne pas la restreindre à une acception qui nécessairement renverrait au réel et à la référentialité du texte, celui-ci étant alors réduit au simple rôle de passeur ou de dépositaire d'une expérience vive.

Pour sortir la mémoire de cette problématique, et par conséquent, aborder autrement *Interrogation*, il nous faut faire quelques détours, emprunter des voies qui nous mènent du côté de l'histoire, de la psychanalyse, de l'herméneutique ricœurienne et, enfin, terrain plus familier, de la théorie littéraire.

La Grande Guerre : un conflit sémiologique.

En étudiant les représentations de la Première Guerre mondiale chez un auteur donné, nous touchons à un certain courant historiographique : l'histoire culturelle, qui privilégie l'étude des représentations. Concernant la Première Guerre mondiale, deux écoles s'affrontent : celle du consentement, regroupée à l'Historial de Péronne autour de Stéphane Audouin-Rouzeau et Annette Becker, partisane, dans la lignée des travaux de Mosse, d'une culture de la guerre et de la violence s'étayant sur une brutalisation des sociétés occidentales dans la première moitié du XX^{e} siècle, et celle de la contrainte, désormais regroupée au CRID 14-18 à Craonne. D'un point de vue culturel, pour nombre d'historiens, au-delà des divisions, la Première Guerre mondiale fut bien un conflit de représentations. Antoine Prost affirme en ce sens *que « la première conséquence de la guerre de 1914 est de discréditer une représentation de la guerre pour lui en substituer une autre, extraordinairement prégnante »*. Et de développer :

> À certains égards, le conflit entre l'avant et l'arrière, pendant la guerre, est un conflit de représentations sociales : l'arrière se représente la guerre avec des images, des mots, des valeurs telles qu'il ne peut, à l'intérieur de ce cadre préexistant, appréhender la guerre réelle. On dit juste, quand on dit que les mots manquent pour décrire la guerre. Le sentiment que les poilus éprouvent et formulent avec beaucoup de force, de vivre une expérience intransmissible, ne tient pas seulement à ce qu'il s'agit de la mort, donnée ou reçue ; il s'explique par la discordance entre les représentations de l'arrière,

> qu'ils connaissent parfaitement, puisque c'était les leurs hier encore, et les représentations qu'ils doivent élaborer pour appréhender l'expérience qu'ils vivent.[3]

Or, cette discordance, cette rupture sémiologique au cœur de l'expérience soldatesque nous paraît tout à fait conciliable avec la problématique de la mémoire : une telle césure met au jour de l'ancien rendu caduque, ou en tout cas mis en crise, par une nouveauté du réel qu'il s'agit de transcrire, de rendre, selon des formes qui doivent (ou non) être adaptées à cet *inédit*. C'est donc précisément en tant que survivance d'anciennes représentations que nous saisissons le terme de mémoire. Dès lors, nous supposons qu'*Interrogation* témoigne du surgissement de l'Histoire dans la mémoire, de l'intrusion du fait historique au sein d'un épais substrat culturel dont la solidité est mise à l'épreuve. La mémoire, c'est-à-dire en l'occurrence certaines représentations des combats qu'il conviendra de mettre au jour, anime le travail d'écriture. Par conséquent, cette dernière peut se définir selon les différents traitements qu'elle fait subir à cette tension. Théoriquement, on pourrait alors distinguer deux positions extrêmes, à savoir la réécriture, donc la persévérance, ou l'anéantissement de ces représentations héritées. Viendrait s'ajouter une troisième voie, sorte de compromis visant à intégrer l'expérience dans un système de représentations anciennes qui s'en trouverait réaménagé. Notre analyse du recueil tâchera donc de voir, une fois mises au jour les anciennes représentations des combats et de la guerre, quelle est la solution retenue par le sujet. Ces trois positions rappellent certains phénomènes psychiques observés, décrits et expliqués par Freud. C'est donc vers la psychanalyse que nous devons désormais nous tourner, en tâchant de voir comment une certaine conception de la mémoire peut étayer notre vision du premier recueil de Drieu comme le lieu d'une tension du sujet aux prises avec un conflit de représentations.

Freud : la « conservation dans le psychique ».

Nous avons, dans notre précédent chapitre, évoqué et développé certaines notions freudiennes comme autant de touches à un tableau de la mémoire. Nous avons en outre affirmé que cette notion même de mémoire tend, chez Freud, à être recouverte par celle d'inconscient, voire de psychisme entier. La mémoire, telle que nous la pensons, induit une temporalité : un événement, depuis son inscription jusqu'à sa réapparition sous forme de souvenir, en passant par son éventuel oubli, est en effet soumis à une chronologie orientée. Or Freud conteste une telle idée en affirmant que l'inconscient ne connaît pas le temps. On trouve dans *Malaise dans*

[3] Antoine Prost, « Les représentations de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerre », in Jean-Jacques Becker, Jay M. Winter, Gerd Krumeich, Annette Becker, Stéphane Audouin-Rouzeau (dir.), *Guerre et cultures. 1914-1918,* Armand Colin, Paris, 1994, p.14.

la civilisation une longue métaphore censée aider l'auteur à représenter plus précisément ce qu'il entend : c'est la fameuse comparaison avec Rome qui doit permettre d'explorer le *« problème plus général de la conservation dans le psychique »*. Le postulat de base est le suivant :

> Depuis que nous avons surmonté l'erreur consistant à croire que l'oubli qui nous est familier signifierait une destruction de la trace mémorielle, donc un anéantissement, nous penchons vers l'hypothèse opposée, à savoir que, dans la vie psychique, rien de ce qui s'est une fois constitué ne peut sombrer, que tout demeure conservé en quelque manière et peut, dans des circonstances appropriées, par exemple du fait d'une régression allant assez loin, être appelé à resurgir. [4]

Rome fournit à Freud une illustration d'un certain principe de conservation, celui précisément qu'il qualifie d'erreur. Il imagine alors *« un visiteur »*, *« doté de connaissances historiques et topographiques les plus parfaites »* :

> Le mur d'Aurélien, il le verra quasi inchangé, à part quelques trouées. […] Des bâtiments qui remplirent autrefois ces vieux cadres, il ne trouve rien ou alors de maigres restes. Tout au plus une meilleure connaissance de la Rome républicaine lui permettrait-elle d'indiquer les emplacements des temples et des édifices publics de cette époque. Ce qui occupe à présent ces emplacements, ce sont des ruines, mais non de ces édifices eux-mêmes : des rénovations qui en furent entreprises à la suite d'incendies et de destructions. [5]

Tout donc signifie un passé qui n'est plus représenté ou visible autrement que par bribes, efforts d'imagination, accessible par l'étude. Tout renvoie à un passé marqué du sceau de l'absence ou de la ruine. Freud imagine donc une Rome alternative, afin de donner à voir cet autre mode de conservation qu'il défend, et qui est selon lui celui de la psyché. Cette vision maintient au contraire présent l'ensemble des différentes étapes de l'évolution de la « ville éternelle » : monuments et bâtiments de la Rome primitive à la Rome actuelle, en passant par ceux de l'Empire et de la Renaissance, coexistent, *« rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, […] à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. »* Après une série d'exemples, Freud conclut de manière très intéressante, en portant l'attention non plus sur les choses elles-mêmes, bâtiments et monuments superposés et entremêlés, mais sur la place de l'observateur, c'est-à-dire sur le point de vue de la personne qui contemple : *« Et alors, il suffirait peut-être à l'observateur de changer la direction de son regard ou la place qu'il occupe pour faire surgir l'une ou l'autre de ces vues. »*

[4] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Éditions Points, Paris, 2010, pp.50-51.
[5] *Ibid.*, p.52.

Cette *« hypothèse fantastique »*, cet *« amusement oiseux »* (auquel Freud, passionné d'archéologie, s'est laissé aller sur plusieurs pages) sert donc à figurer *« un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. »* Cette tentative de rendre compte du mode de conservation psychique par une Rome chimérique enrichit en retour le comparé, *« la vie animique »* :

> L'hypothèse de la conservation de tout le passé ne vaut aussi que pour la vie psychique à condition que l'organe de la psyché soit demeuré intact, que son tissu n'ait pas souffert de traumatisme ou d'inflammation. Or, les effets destructeurs que l'on pourrait rapprocher des causes de maladie ne manquent pas dans l'histoire de toute ville, même si elle a eu un passé moins agité que Rome […]. [6]

À ce point de son développement donc, Freud voit dans les catastrophes qui défigurent les villes, et la nécessité qu'il y a à les transformer, une illustration de certains phénomènes qui viennent eux aussi bouleverser ou modifier l'appareil psychique. Ainsi, si l'oubli est possible, (Freud très tôt se trouve fasciné par ce qu'il appelle *« l'amnésie infantile »*), l'idée d'une conservation totale est nuancée mais demeure le postulat de base :

> Peut-être devrions-nous nous contenter d'affirmer que le passé *peut* rester conservé dans la vie psychique, qu'il n'est pas *nécessairement* détruit. […] [L]a conservation du passé dans la vie psychique est plutôt la règle qu'une surprenante exception. [7]

Revenons maintenant à *Interrogation*. Si notre détour par l'histoire et l'historiographie nous a permis de définir la mémoire à l'œuvre dans le recueil comme un ensemble de représentations anciennes de la guerre, des combats et du soldat, Freud nous permet d'envisager la coprésence de ces anciennes représentations et d'autres plus récentes, liées à l'expérience du feu lors de la Première Guerre mondiale. Notre postulat s'élargit donc, et induit nécessairement de nous pencher sur les rapports entre ces deux catégories de représentations, déjà brièvement énoncées, car, si elles coexistent dans un même espace, elles en viennent nécessairement à entrer en contact l'une avec l'autre. C'est donc la nature de ce contact qui nous intéressera, et qui, croyons-nous, permettra d'identifier peut-être l'enjeu scripturaire majeur du recueil.

En schématisant, on pourrait se représenter le sujet pris entre deux blocs, représentations anciennes et nouvelles, qui le menacent, ou en tout cas l'obligent à se positionner par rapport à ces deux forces qui le contraignent, souvenirs et expérience vive. Théoriquement donc, trois possibilités se présentent : la persistance des anciennes

[6] *Ibid.*, p.54.

[7] *Ibid.*, pp.55-56.

représentations au prix de la négation du bloc des nouvelles, l'acceptation des nouvelles représentations qui, prenant la place des anciennes, relèguent ces dernières à un effacement relatif, ou, issue intermédiaire, l'amalgame, le compromis pour permettre le maintien des deux types de représentations. Ces trois solutions s'apparentent à divers phénomènes observés et décrits par Freud : respectivement la psychose, le refoulement, et la névrose.

La psychose est décrite par Freud comme fruit d'un conflit entre le moi et la réalité : le sujet refuse de nouvelles perceptions du monde extérieur, et se crée un nouveau monde, intérieur et extérieur, selon les exigences du ça. Le moi se retire ainsi d'un fragment de la réalité, qu'il nie et remplace sur le mode hallucinatoire, se mettant ainsi au service du ça.

La névrose, quant à elle, est issue d'un conflit entre le moi et le ça : le sujet réprime un fragment du ça qu'il va en retour dédommager en relâchant son rapport à la réalité. Il s'agit non pas de construire une nouvelle réalité pour pallier l'indésirable du monde extérieur, mais d'éviter et d'ignorer cet indésirable. Freud déclare que la névrose est un refoulement raté : le phénomène même de refoulement n'est d'ailleurs pas perceptible et ne se laisse aborder qu'autant qu'il a échoué.

Nous ne reviendrons que brièvement sur cette notion, abordée précédemment : le refoulement est le fait de résistances que le conscient met en place et maintient constamment face à la menace de déplaisir portée par une motion pulsionnelle ou tout autre phénomène de la vie psychique qui, dès lors, sombre dans un oubli qui n'est pas nécessairement destiné à durer.

On pourrait donc prendre appui sur ces phénomènes et en tirer trois modalités d'écriture : psychotique (ou hallucinatoire) si elle tend à détruire un pan de réalité pour lui en substituer un autre (en quelque sorte « monté de toutes pièces »), névrotique dans la mesure où elle présente des moments de fuite ou d'achoppement, et enfin refoulante quand elle présente des traces d'un conflit ayant avec succès mené à un surmontement.

Une précision néanmoins s'impose : Freud évoque la réalité, entière ou par fragment, par pan. Ce terme induit, du côté de la littérature, un rapport du texte au monde qui, dans la théorie, demeure toujours éminemment problématique. Par conséquent, on ne peut décemment pas transposer ces concepts et ces dynamiques freudiens dans le champ littéraire sans en redéfinir certains éléments, au premier rang desquels donc cette notion de réalité. Deux éléments théoriques devraient, nous l'espérons, nous aider à opérer ainsi cette translation de la psychanalyse à la littérature : nous empruntons le premier à Paul Ricœur qui, avec sa notion de *« monde du texte »,* devra nous permettre de trouver un équivalent à la réalité du monde extérieur qui œuvre chez Freud, et le second vient de la réflexion de Tiphaine Samoyault sur

l'intertextualité, qui nous aidera en outre à revenir à cette idée d'une mémoire à l'image de la Rome que Freud a imaginée pour les besoins de sa théorie.

Paul Ricœur : le « suspens de la référence » et le déploiement du monde du texte.

En confrontant récit littéraire et récit historique, Ricœur s'empare de la question de la référentialité : si *« seule l'histoire paraît se référer au réel, même si ce réel est un réel passé »*, l'auteur a soin de ne pas engager une opposition irréconciliable en affirmant qu'*« il ne faut pas dire que la fiction est sans référence »*. En effet, histoire et fiction partagent une *« référence commune [...] au fond temporel de l'expérience humaine ». « Plus particulièrement, ajoute Ricœur, les intrigues que nous inventons nous aident à configurer notre expérience temporelle confuse, informe, et à la limite muette. »* Or, *« [c]'est dans la capacité de la fiction de configurer cette expérience temporelle quasi muette que réside la fonction référentielle de l'intrigue »*[8].

Cette reconfiguration constitue le troisième mouvement de *mimèsis*, basé sur la lecture et l'interprétation que Ricœur se propose d'analyser et de décrire. Mais pour ce faire, il établit au préalable une définition de l'objet textuel. Il observe en premier lieu que, *« quand le texte prend la place de la parole, quelque chose d'important se passe »*[9]. En effet, l'oralité permet d'ancrer le discours dans son *« milieu circonstanciel »* par rapport auquel *« le discours est pleinement signifiant »* puisqu'il ne cesse de le désigner, de s'y reporter : *« les démonstratifs, les adverbes de temps et de lieu, les pronoms personnels, les temps du verbe, et en général tous les indicateurs "déictiques" ou "ostensifs" servent à ancrer le discours dans la réalité circonstancielle qui entoure l'instance du discours. »* Un dialogue est par conséquent possible entre locuteurs. Dans un second temps, Ricœur affirme que, lorsque le texte se substitue à la parole, *« [l]e mouvement de la référence vers la démonstration se trouve intercepté, en même temps que le dialogue est interrompu par le texte »*[10]. Cette *« interception par le texte de tous les rapports avec un monde qu'on puisse montrer et avec des subjectivités qui puissent dialoguer »* constitue précisément *« le suspens du rapport référentiel au monde et au sujet*

[8] « De l'interprétation », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », Paris, 1986, p.17.

[9] « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p.140.

[10] *Ibid.*, p.141.

parlant » [11], une *« suspension du rapport direct du discours au réel déjà constitué »*[12]. Il s'agit d'une étape, d'*« un moment intermédiaire entre la précompréhension du monde de l'action et la transfiguration de la réalité quotidienne opérée par la fiction elle-même. »*[13] Cette *« abolition du caractère monstratif ou ostensif de la référence » « rend possible le phénomène que nous appelons "littérature", où toute référence à la réalité donnée peut être abolie »* [14].

La réalité entendue précédemment par Freud n'a donc plus cours dans le texte, et la littérature consiste précisément, selon Ricœur, dans cette opération par laquelle la parole, le discours, se soustrait au monde *: « C'est, semble-t-il, le rôle de la plus grande partie de notre littérature de détruire le monde »*[15]. Au monde extérieur, à la réalité, se substitue selon Ricœur, le « monde du texte », défini comme *« une projection du texte comme monde »*[16] fournissant *« un horizon d'expérience possible »* : *« c'est une* proposition de monde*, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres »*[17]. Et de développer :

> Le monde du texte dont nous parlons n'est donc pas celui du langage quotidien ; en ce sens, il constitue une nouvelle sorte de distanciation qu'on pourrait dire du réel avec lui-même. C'est la distanciation que la fiction introduit dans notre appréhension de la réalité. Nous l'avons dit, un récit, un conte, un poème ne sont pas sans référent. Mais ce référent est en rupture avec celui du langage quotidien ; par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne ; fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. Par là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel.[18]

À ce mouvement de suspension et de distanciation succède nécessairement un retour au monde réel, c'est-à-dire à la référence. C'est là que Ricœur situe précisément l'enjeu de la lecture et de l'interprétation. Il appartient au lecteur, comme précédemment au visiteur chez Freud, d'opérer ce retour au réel, lequel, comme le lecteur lui-même, se trouve en retour refiguré :

> Ce que finalement je m'approprie, c'est une proposition du monde ; celle-ci n'est pas derrière le texte, comme le serait une intention cachée, mais devant lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle.[19]

---

[11] *Ibid.*, p.146.

[12] « De l'interprétation », *op. cit.*, p.24.

[13] *Ibid.*, pp.17-18.

[14] « La fonction herméneutique de la distanciation », in *Du texte à l'action*, *op. cit.*, pp.113-114.

[15] *Ibid.*, p.114.

[16] « De l'interprétation », *op. cit.*, p.17.

[17] « La fonction herméneutique de la distanciation », *op. cit.*, p.115.

[18] *Loc. cit.*

[19] *Ibid.*, p.116.

Le lecteur prend ainsi toute sa place, et destitue l'auteur d'une position dominante et autoritaire : se constituerait de la sorte « une herméneutique qui vise moins à restituer l'intention de l'auteur en arrière du texte qu'à expliciter le mouvement par lequel un texte se déploie en quelque sorte en avant de lui-même. » [20] En conséquence, l'interprétation du texte est interprétation de soi ; *« [d]ès lors, comprendre, c'est se comprendre devant le texte »*[21]. Cette compréhension de soi comme enjeu, voire comme définition de l'interprétation renvoie à ces lignes d'André Green, précédemment citées :

> L'interprétation du texte devient l'interprétation que l'analyste doit fournir sur le texte, mais en fin de compte c'est l'interprétation qu'il doit se donner à lui-même des effets du texte sur son propre inconscient.[22]

En outre, nous avons vu comment, pour Freud, l'interprétation participe d'une construction, qui, nous semble-t-il, touche de près, voire recouvre, la notion ricœurienne de « refiguration ». Ricœur prend d'ailleurs exemple sur le régime de la parole en cure analytique pour illustrer cette capacité du récit à mener, comme devant le texte, à une meilleure compréhension de soi :

> Le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'*Apologie*. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée, par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture.[23]

On comprend ainsi que Ricœur en vienne à affirmer que *« le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes, descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés »* [24]. Et c'est peut-être à partir de là que nous pouvons également saisir ce pas supplémentaire que semble franchir en quelque sorte Emmanuel Bouju, lecteur attentif de Ricœur. En effet, détaillant son concept de *« transcription »* de l'Histoire dans le roman (sur lequel nous reviendrons en conclusion de cette étude), il en vient à formuler l'idée selon laquelle *« l'expérience peut elle-même être considérée comme un texte virtuel »*[25], actualisé, transcrit dans le texte littéraire. Ricœur, avec sa notion de « narration inchoative » déduite de la temporalité de l'expérience humaine, permet effectivement d'aller en direction d'un « texte virtuel » que le texte littéraire réalise.

---

[20] *Temps et Récit, Tome I,* Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1983, p.122.

[21] « La fonction herméneutique de la distanciation », *op. cit.*, pp.116-117.

[22] André Green, « La déliaison », *Littérature*, n°3, octobre 1971, pp.33-52.

[23] *Temps et récit III, Le temps raconté*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1985, p.356.

[24] *Temps et récit, Tome 1, op. cit.,* p.121.

[25] Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2006, p.16.

Mais revenons-en à ce qui nous occupe prioritairement. Nous croyons désormais pouvoir substituer la réalité à l'œuvre dans la description de la névrose et de la psychose chez Freud, et desquelles nous avons déduit des modalités d'écriture, par cette notion de « monde du texte ». C'est dans ce monde du texte que déploie *Interrogation* que cohabitent des représentations anciennes et que de nouvelles en surgissent, y sont transcrites. Ce monde du texte existe dans un suspens de la référence.

Devant cette situation de distanciation du texte*, « en quelque sorte "en l'air", hors du monde ou sans monde »*, Paul Ricœur fait deux remarques, complémentaires :

> à la faveur de cette oblitération du rapport au monde, chaque texte est libre d'entrer en rapport avec tous les autres textes qui viennent prendre la place de réalité circonstancielle montrée par la parole vivante.[26]

Et d'ajouter :

> Ce rapport de texte à texte, dans l'effacement du monde sur quoi on parle, engendre le quasi-monde des textes, ou *littérature*. [27]

Ricœur voit donc dans la *« suspension du rapport direct du discours au réel déjà constitué »* la condition favorable à une correspondance des textes entre eux, à ce qui nous paraît être, sans que Ricœur en donne précisément le nom, l'intertextualité.

Tiphaine Samoyault et la « mémoire de la littérature ».

« La littérature ne parle pas du monde, mais d'abord d'elle-même, mettant en évidence l'hétérogénéité fondamentale du réel au texte »[28], explique Tiphaine Samoyault qui a mis en profit la notion de mémoire dans sa réflexion sur l'intertextualité. On le voit, la question de la référence n'est pas absente de ses développements, et la mène à formuler un concept nouveau :

> La distinction communément admise entre littérature référentielle et littérature non référentielle pose des frontières commodes entre discours sur le monde et discours fictionnel. L'intertextualité invite à bousculer quelque peu cette distinction en introduisant un troisième pôle, pour lequel nous proposons le néologisme de référencialité, pour le différencier de la référentialité et qui correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle.[29]

Cette réflexion prolonge celle de Ricœur qui, finalement, en définissant la littérature comme le « rapport de texte à texte », confirmait cette idée selon laquelle l'intertextualité serait

[26] « Qu'est-ce qu'un texte ? », *op. cit.*, p.141.

[27] *Loc. cit.*

[28] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, collection « littérature 128 », Paris, 2005, p.78.

[29] *Ibid.*, p.83.

l'un des marqueurs essentiels de la littérarité. Cette idée de « référencialité » est particulièrement éloquente pour le corpus de Drieu, miné par des décennies de lectures biographiques. En resituant l'ensemble de sa production dans cet « en l'air » ricœurien, le mouvement vers le monde n'est possible qu'au prix, on l'a vu, d'une parfaite transparence du critique, en l'occurrence assez rare. Mais surtout, les œuvres ainsi suspendues pourraient entrer dans un rapport, en liaison, et ne plus dessiner une figure d'auteur « en arrière du texte », mais bien proposer une scénographie auctoriale. Dans cet ordre d'idées, Ricœur affirme d'ailleurs :

> Quand le texte prend la place de la parole, il n'y a plus à proprement parler de locuteur, au sens du moins d'une autodésignation immédiate et directe de celui qui parle dans l'instance de discours ; à cette proximité du sujet parlant à sa propre parole, se substitue un rapport complexe de l'auteur au texte qui permet de dire que l'auteur est institué par le texte, qu'il se tient lui-même dans l'espace de signification tracé et inscrit par l'écriture ; le texte est le lieu même où l'auteur advient.[30]

L'auteur « advient » dans le texte en suspens, dans le rapport de texte à texte, il émerge de la référencialité.

De plus, si le texte se situe « hors du monde », cette référencialité semble l'inscrire également hors du temps : le grand apport de l'intertextualité est d'avoir sorti le texte d'une vision verticale du temps et de l'histoire littéraire, qui développait entre les œuvres des rapports de sources et d'influences. Ce hors temps, c'est bien la mémoire, c'est bien la Rome imaginée par Freud pour expliquer justement l'atemporalité de l'inconscient. Afin d'étayer cette affirmation, il convient d'évoquer cette thèse de Tiphaine Samoyault :

> La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l'intertexte. Elle montre aussi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même. [31]

L'intertextualité permet donc de saisir le texte dans la conscience qu'il a de son historicité à laquelle il se lie *ipso facto*, ce qui conduit Tiphaine Samoyault à considérer de nouveau le rapport du texte au monde en faisant valoir la capacité de l'un à s'émanciper de l'autre dans un déplacement de la référence sur le texte lui-même : *« Au-delà du fait que le discours littéraire se rend autonome du réel, au-delà même de son auto-référentialité, la littérature prend la littérature pour modèle. »* [32] C'est donc, orientée par la question du souvenir, une nouvelle définition de l'intertextualité qui apparaît : *« L'intertextualité, c'est le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil et parfois aléatoire, de la mémoire de*

[30] « Qu'est-ce qu'on texte ? », *op. cit.*, pp.141-142.

[31] *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p.33.

[32] *Ibid.*, pp.54-55.

l'écriture »[33]. En faisant de l'intertextualité mémoire, le rapport des textes au temps se trouve bouleversé :

> C'est ainsi que l'intertextualité ne date pas ; elle ne dispose pas le passé littéraire selon l'ordre successif d'une histoire mais bien comme une mémoire. […] [D]ans la lecture, le temps change de nature et devient à proprement parler transhistorique.[34]

Cette transhistoricité affranchit le texte d'une certaine critique des sources et de la notion d'influence, qui, selon Sophie Rabau, poussant plus loin encore ce mouvement d'émancipation du texte, *« supposaient que la littérature suive le déroulement logico-temporel de l'histoire »*[35] :

> les textes se suivent et le précédent permet de comprendre le suivant, tandis que le suivant doit se lire par rapport au texte précédent, soit qu'il s'y conforme, soit qu'il le transforme. Mais si l'on voit dans l'intertextualité une forme d'interprétation, on s'aperçoit vite que cette vision des choses est pour le moins incomplète. Un texte est porteur de son passé qu'il détermine plus qu'il n'est déterminé par lui ; inversement, un texte est porteur de son futur qu'il contient en puissance sinon en acte : la trace est trace du futur plus que du passé.[36]

De même, pour Anne Claire Gignoux, la critique des sources *« ne permettait de comprendre les rapports dialogiques, beaucoup plus riches qu'une simple influence, existant entre les livres, au mépris de la chronologie »*. Transhistoricité, « mépris de la chronologie » : nous avions pour notre part évoqué un « hors temps » correspondant au « hors monde » de Ricœur. Or donc, anachronisme ? Poursuivant la réflexion de Tiphaine Samoyault, Sophie Rabau déclare :

> Lire l'intertextualité, c'est d'abord faire l'expérience de ce temps réversible, […] et en ce sens, la figure la plus emblématique de l'intertextualité est sans doute l'anachronisme : on me donne à voir un passé soudain doté d'une connaissance de son futur tout en me rappelant que le passé m'est donné à voir du point de vue présent.[37]

Conséquence de ce déplacement de *« la réflexion de l'histoire littéraire du côté d'une perception transhistorique »*, l'intertextualité *« autorise l'examen de modalités non pas positivistes, mais mémorielles, de la relation production-réception »*[38]. On en vient donc finalement à la lecture et au lecteur, c'est-à-dire à l'intertextualité non plus inhérente exclusivement au geste d'écrire, mais également consécutive de la réception du texte. C'est

[33] *Ibid.*, p.50.
[34] *Ibid.*, p.71.
[35] Sophie Rabau, *L'intertextualité*, GF Flammarion, collection « Corpus lettres », Paris, 2002, pp.36-37.
[36] *Ibid.*, pp.36-37.
[37] *Ibid.*, p.44
[38] *L'intertextualité. Mémoire de la literature*, op. cit., p.112.

ainsi que, développant une typologie des lecteurs, Tiphaine Samoyault établit la catégorie du *« lecteur uchronique »* :

> il laisse de côté l'idée bien peu subtile selon laquelle il y aurait une intemporalité de l'œuvre d'art pour privilégier celle de détemporalisation des textes dans les opérations successives de lectures. Il voit l'universel littéraire comme un tout disparate (et non plus unifié comme il pouvait l'être à l'âge classique). Il s'agit pour lui de toujours penser l'œuvre comme nouveauté, en réactualisant systématiquement sa mémoire à partir de ses lectures actuelles, sans craindre l'anachronisme.[39]

Retour à Freud.

Cet accent de l'intertextualité porté sur le phénomène d'une lecture uchronique se rapproche beaucoup de la logique associative à l'œuvre dans la parole et la pensée psychanalytiques, et à une « lecture flottante », telle que nous l'avons définie auparavant. Par ailleurs, ce lecteur uchronique ressemble beaucoup au visiteur de Rome qui, selon sa position, selon ses déplacements, fait apparaître au même endroit tel ou tel bâtiment de telle ou telle époque. Ainsi, nous en revenons à une mise en avant de l'herméneute, la nécessité pour celui-ci de définir justement où il se tient, d'où il vient, pour justifier ce qu'il voit : *« il se regarde travailler lui-même, et ne se perd pas de vue quand son esprit repose ou vagabonde »*[40], pour répéter ici les mots de Jean Bellemin-Noël. Pour sa part, Tiphaine Samoyault rappelle en premier lieu :

> Le lecteur est sollicité par l'intertexte sur quatre plans : sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour faire les écrits qui superposent plusieurs strates de textes et, partant, plusieurs niveaux de lecture […].[41]

Puis elle affirme, toujours dans cette idée d'une prédominance de la subjectivité du lecteur :

> La mémoire de chaque individu n'étant ni totale, ni identique à celle portée par le texte, la lecture d'ensemble des phénomènes intertextuels – de leurs résultats dans le texte – admet forcément la subjectivité.[42]

Cette mémoire sollicitée par le texte consiste en des liens qui, trouvant leur source à la fois dans le texte suspendu et chez le lecteur suspendu au texte, rapprochent, selon les catégories établies par Gérard Genette, hypotexte et hypertexte. Ces liens, lorsqu'ils ne sont pas le fait de techniques et procédés scripturaires explicitant et revendiquant clairement la référencialité d'un énoncé (la citation, la référence, le plagiat, le pastiche), sont *construits* dans

[39] *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p.71.

[40] Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, PUF Quadrige, 2002, pp.13-14.

[41] *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p.68.

[42] *Loc. cit.*

la lecture, pendant la réception, faisant du lecteur un patient sur le divan du texte, associant à cet énoncé donné d'autres qui lui passent par la tête. Et c'est exactement ce que nous faisons présentement, lorsque, reliant Freud à Ricœur, à Tiphaine Samoyault, à Emmanuel Bouju, nous dessinons les réseaux d'une intertextualité subjective qui cartographie une mémoire activée par un énoncé qui temporairement la configure pour trouver et construire du sens.

Se dessine ainsi ce qu'il conviendrait d'appeler une herméneutique érotique – érotique devant être pris non dans son sens restreint et courant, mais dans son acception rigoureusement freudienne. Effectivement, si, en se déployant devant nous, chaque texte, de soi-même ou du fait de la lecture, vient à entrer en contact avec un ou plusieurs autres, nous voyons (en même temps que nous faisons) s'associer, s'assembler des unités le long d'une chaîne signifiante. Dans *Inhibition, symptôme, angoisse*, Freud décrit le comportement en cure du *« névrosé de contrainte »*, et observe *« qu'il [lui] est particulièrement difficile […] de suivre la règle fondamentale psychanalytique »*, et qu'il combat véhémentement contre toute forme d'association. Puis il explique :

> Mais en cherchant à empêcher des associations, une mise en liaison des pensées, il suit un des commandements les plus anciens et les plus fondamentaux de la névrose de contrainte, le tabou du toucher. Si l'on pose la question de savoir pourquoi l'évitement du toucher, du contact, de la contamination, joue un aussi grand rôle dans la névrose et pourquoi il devient le contenu de systèmes aussi compliqués, on trouve comme réponse que le toucher, le contact corporel, est le but premier de l'investissement d'objet, aussi bien agressif que tendre. L'Éros veut le toucher car il aspire à l'union, à la suppression des frontières spatiales entre moi et objet aimé.[43]

Ce qui ressort implicitement, c'est la relation entre Éros et association. La référencialité, œuvre d'écriture autant que de lecture, et telle que nous avons vu plus haut Tiphaine Samoyault la définir, soumet les textes à une logique, un mouvement, un projet érotiques fondé sur « la suppression des frontières spatiales » et, on l'a vu, chronologiques.

Retour à *Interrogation.*

Récapitulons. Partant de l'observation d'Antoine Prost signalant une rupture sémiologique caractéristique de l'expérience du front chez les soldats mobilisés, nous avons proposé de définir la mémoire à l'œuvre dans *Interrogation* comme l'ensemble d'anciennes représentations de la guerre et des combats. Cette mémoire entrerait nécessairement en contact avec un système de représentations issues de l'expérience vive de la Première Guerre mondiale. La métaphore romaine de Freud est venu étayer cette idée d'un texte au sein duquel cohabitent

[43] « Inhibition, symptôme et angoisse », in *Œuvres complètes XVII, 1923-1925*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.239.

et coexistent les différentes strates du passé et le présent. Toujours en suivant Freud, nous avons proposé trois modalités de contact entre ces deux ensembles, qui sont également trois enjeux d'écriture : névrotique (évitement d'un pan de la réalité pouvant susciter du déplaisir et du danger, donc de l'angoisse), psychotique (hallucination d'une réalité qui recouvrerait la réalité extérieure menaçante et disparue) ou refoulant (conflit surmonté et apaisé, mais dont des traces demeureraient visibles). Mais ces modélisations freudiennes ont nécessité, afin d'être translatées dans le domaine littéraire, que soit redéfinie la réalité. Nous avons donc emprunté à Paul Ricœur la notion de « monde du texte » qui se déploie devant le lecteur quand le discours, en tant qu'écrit, ne peut plus trouver dans le monde réel sa référence. Dans ce « suspens de la référence », Ricœur observe que les textes entrent en rapport les uns avec les autres, constituant un « quasi-monde » qui est la littérature. Nous touchions ainsi à l'intertextualité qui, définie comme le souvenir et la représentation active que la littérature a d'elle-même, nous ramenait à la problématique de la mémoire. Celle-ci, d'abord définie comme un ensemble de représentations anciennes de la guerre, voyait ainsi sa nature définie. Purement textuelles, ou, à tout le moins, culturelles, ces représentations en tant que mémoire référencielle ne ramènent plus à l'auteur, à sa vie, donc au monde réel, mais bien à la littérature et à un ensemble de productions culturelles et artistiques qui cohabitent, comme dans la Rome de Freud, avec des édifications plus récentes.

Ce parcours théorique a été rendu nécessaire du fait que nous nous intéressons à la mémoire – sa constitution et son évolution – des représentations de la Première Guerre mondiale dans les écrits de Drieu La Rochelle. Or, il est difficile, s'agissant du premier opus de l'auteur, de déjà voir ces représentations comme œuvre de mémoire. Aussi, nous avons choisi de nous pencher sur une autre mémoire, dont il convenait de définir le contenu et la nature. Nous sommes donc maintenant en mesure de formuler notre approche, de manière plus précise et plus informée.

Problématique.

La lecture d'*Interrogation* offre aux lecteurs d'incontestables effets de réminiscence dans lesquels nous sommes portés à voir une mémoire, faite de différents éléments appartenant à un fond culturel commun qui transparaît à la faveur de certaines postures du sujet, de métaphores, voire, plus explicitement, de références. Ce réseau est convoqué alors que, parallèlement, une expérience intime des combats est poétiquement élaborée et explorée. Il s'agit donc de voir comment cette mémoire agit sur cette élaboration, de quelle manière elle

façonne l'expérience ou, plus exactement, comment cette élaboration configure l'expérience par la parole lyrique.

D'autre part, comme nos recherches portent également sur la constitution de soi dans les évocations de la guerre, il conviendra d'être particulièrement attentif à l'entreprise de légitimation et de revendication de soi, à travers les deux figures du poète et du soldat. Nous tâcherons donc de mettre en lumière la façon dont la mémoire participe de cette dynamique égotique.

Cette première étude sera exhaustive : non qu'elle vise à épuiser les potentialités de signification de l'œuvre, mais la « lecture flottante » définie en introduction favorise ces passages d'une échelle à une autre, faisant d'une phrase, d'un vers, d'une métaphore ou d'un poème entier des unités textuelles d'égale valeur. En outre, *Interrogation* demeure un recueil encore peu traité par la critique : en exposant le tableau complet de la Première Guerre mondiale qui s'en dégage, nous souhaitons combler cette carence et, plus encore, susciter la curiosité d'un lecteur qui serait alors libre d'aller parcourir le corpus rochellien afin de voir l'évolution, à plus grande échelle, des représentations de la Grande Guerre.

Notre examen sera donc guidé et articulé autour des trois substrats culturels qui œuvrent dans *Interrogation* : religieux, historique et littéraire. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur les résonances bibliques et chrétiennes du texte pour en faire valoir la dimension mystique. Un deuxième mouvement permettra, en étudiant les différentes références historiques, de dégager une certaine vision de l'histoire sur laquelle repose le recueil. Enfin, nous concentrerons nos réflexions sur le socle littéraire de l'œuvre.

I. Interrogation mystique

1. Touché par la grâce.

Le premier poème du recueil, « Paroles au départ », se clôt sur un appel éminemment religieux, faisant de l'armée une congrégation pieuse :

> Entre dans les ordres – infanterie, artillerie, génie, aviation.
> Prends cellule dans le poste d'écoute ou la sape – là tu es en présence de la mort, là menace l'abominable souffrance liminaire.
> Ou élève-toi, si tu en es digne, dans l'avion
> Au sommet du champ de bataille, à la clef de voûte sonore, au comble du son humain.

Dans ce poème, où la première personne sature l'espace locutoire dans lequel le sujet se met en scène dans une position volontariste (sur laquelle nous reviendrons), l'émergence d'un vocatif dans les derniers versets crée une rupture. Elle introduit cependant une dimension

mystique et solennelle qui se développera tout au long du recueil. Ici, la terminologie religieuse permet au champ sémantique militaire d'adopter une nouvelle orientation : l'armée n'est plus l'outil de défense ou d'expansion d'une nation ou d'un peuple, mais le lieu d'exercice d'une discipline monastique sévère, le cadre d'une ascèse (et d'un ascétisme) solitaire fondée sur la contemplation religieuse portant sur la mort, l'attente de la mort, et la douleur de l'attente, et dont la transcendance – via la figure de l'avion dessinant un mouvement d'ascendance – n'est pas exclue. L'utilisation de l'impératif à la deuxième personne renforce donc le caractère injonctif du poème, en le faisant dériver vers une tonalité religieuse. Il figure une situation de dialogue et ainsi, ouvre justement ce poème vers une altérité encore mal définie. À qui ou à quoi renvoie ce « tu » ? Rien n'indique qu'il s'agit du lecteur : dans ce poème où le « je » est martelé, se soumettant à une nécessité vitale et un impératif martial, la situation tient en vérité davantage du soliloque, au cours duquel le sujet s'enjoint à lui-même de partir combattre. L'émergence de cette seconde personne permet une sorte de transfiguration des combats, qui n'apparaissent pas comme une lutte armée engageant la vie du sujet : celui-ci, s'adressant à lui-même, se donne à voir comme un moine soldat, pour qui le combat est moins une lutte qu'une méditation.

C'est donc en toute logique que le recueil se poursuit par cette méditation, formant un « Tryptique de la mort », dont le premier volet, « L'annonciation de la mort », s'ouvre ainsi :

> Ô mort, ton appel trouble comme celui de la volupté.
> […] En cet août rempli des pompes de la gloire ressuscitée, parmi la splendeur sonore de la foule, j'écoutai la voix muette de ta révélation.
> Parmi ces prestiges de la force militaire dont s'enivre un adolescent, tu m'es apparue, ô mort : bouche sombre d'où s'épanouit le cri lumineux de la trompette.
> Dès lors, j'ai été celui qui sait.
> J'ai marché ignoré parmi les hommes. (p13)

Une excitation d'ordre sexuel, indiquée par la litote « trouble » et renforcée par la volupté qui sert de comparant, apparaît ici nettement et suggère l'attrait (et la nature de celui-ci) exercé par l'imminence de la mort : cette excitation maintient la richesse sémantique du terme « appel », rendant tout à la fois les idées de signal, d'invitation et de vocation ou de dévotion. Ainsi, la mort, la première, prend en charge la dimension érotique, qui ne cessera de s'étoffer, de cette expérience guerrière. La « bouche » maintient vive la connotation érotique et remotive l'idée de volupté présente en ouverture. Partant, l'épanouissement du « cri lumineux » par une « voix muette » semble suggérer les gémissements de l'acte sexuel. Enfin, la mention de l'adolescent, renvoyant très certainement au sujet, figure une révélation vécue sur le mode du déniaisement, marquant, transformant véritablement le sujet : la locution « dès lors » témoigne de cette rupture, de cette initiation. La mort fait du sujet un être ostracisé,

marqué, élu, que ses semblables ne reconnaissent pas. Incompris, il remarque un peu plus loin que les femmes *« [le] regardent curieusement, tendrement »* : pourtant, *« aucune ne souffre de ne pas comprendre [sa] secrète destinée ».* Et d'ajouter : *« Leur sourire me serait très cruel si j'étais encore de ce monde. »* Enfin, pour étayer ces observations, citons encore ces mots du second volet du « Tryptique de la mort », au cours desquels le sujet rend hommage à ces frères d'armes morts au combat. Se rappelant de nouveau la mobilisation, il déclare : *« nous étions élus dans la foule indigne ».* Cette formule cristallise une élection qu'elle explicite et l'exclusion des hommes qu'elle touche, opérant une distinction nette entre les « élus » et « la foule indigne ».

Il s'agit donc bien ici d'une « apparition » au sens religieux : « L'annonciation de la mort » fait référence à l'épisode biblique au cours duquel l'archange Gabriel apparaît à Marie pour lui annoncer sa maternité divine. De l'association de l'annonciation et de la mort émerge un trouble, une ambiguïté : plutôt que d'un simple renversement du terme (l'annonce de la mort serait bien l'antithèse de l'annonce de la maternité), il s'agit d'un enrichissement. En effet, l'annonciation, en tant que présage d'une extraordinaire naissance à venir, introduit une connotation vitale dans cette déclaration de mort. C'est donc à ce point du recueil que se nouent, pour ne plus jamais se délier, vie et mort : le soldat rochellien tient à l'expérience d'une vérité selon laquelle la mort est *« le secret de la vie »* (p.18). Davantage qu'un oxymore qui viserait un simple effet de style, davantage qu'une opposition qui tendrait à annihiler ses deux composantes, cette nouvelle adresse directe et religieuse à la mort (*« O mort, tu es le secret de la vie »*) vise à exprimer leur enchevêtrement : la densité des liens qui les unissent ne permet plus de les opposer.

N'oublions pas non plus que la trompette est l'instrument d'une autre annonciation, celle de l'Apocalypse, dont l'étymon grec rend l'idée de renouveau et de dévoilement. Le sujet parle d'ailleurs de la mort en termes d'apparition, et évoque plus loin *« l'inénarrable révélation »* : il s'agit donc de quelque chose qui est dévoilé, découvert, et le mouvement est ainsi celui d'une révélation de la vérité. L'Apocalypse désigne, en outre, la destruction d'un ancien monde puis l'avènement d'un nouveau. Cette idée de régénération soutient l'ensemble du recueil, nous y reviendrons. Nous sommes donc toujours au contact d'un arrière-plan culturel qui vise à ne plus opposer vie et mort, mais à les maintenir entremêlées.

La trompette réapparaît furtivement à l'occasion d'une comparaison dans « Plainte des soldats européens » : le locuteur revient sur la mobilisation des hommes, grisés, pris par l'*« ivresse versée par la coupe ensoleillée des trompettes »*. Cette image rend bien compte du travail poétique opéré par le texte sur un réel qu'il transfigure : les cuivres martiaux deviennent

les instruments d'une libation extraordinaire. Quelques vers plus loin, le sujet mentionne de nouveau *« ces clairons qu'on nous sonne aux oreilles et qui nous entraînent dans les siècles des siècles »*. L'ivresse devient l'expression d'une expérience mystique, la sensation consécutive d'un appel vers l'éternité, l'intemporel. L'expression qui clôt ces vers est notamment présente dans la prière du « Notre Père », qui se conclut ainsi :

> Car c'est à Toi qu'appartiennent le règne, la puissance et la gloire, pour les siècles des siècles. Amen.

On la trouve également dans la « Gloire au Père » :

> Gloire au Père,
> Et au fils,
> Et au Saint-Esprit,
> Comme il était au commencement,
> Maintenant et toujours,
> Pour les siècles des siècles.
> Amen.

Cette intertextualité a des effets majeurs sur la lecture de l'hypertexte. Elle permet en effet de revenir sur les termes de l'engagement personnel du sujet dans le poème liminaire du recueil et, plus largement, sur certains emplois des termes « gloire » et « puissance » dans l'ensemble du recueil. Nous reviendrons plus longuement sur le premier poème, « Paroles aux départs », lorsque nous étudierons le traitement textuel du corps. Mais il convient ici de s'y arrêter une première fois, pour évoquer deux assertions importantes dans le contexte qui nous occupe. En effet, dans ce poème qui lui permet de détailler les termes de son engagement, le sujet évoque l'impératif qui le meut : *« La totale puissance de l'homme, il me la faut. »* Et d'ajouter : *« Je ne puis être celui qui renonce à une gloire de la vie. »* Il reprendra très clairement, et plus sobrement cette idée dans « Silence », qu'il conclut en déclarant : *« Je suis venu chercher la gloire »*. Pour lui en effet, *« de nouveau règne l'action ».* La guerre est donc l'avènement d'un nouveau règne, qui hisse au premier rang les hommes qui n'auront pas négligé leur hygiène corporelle et physique : c'est le temps de « la gloire de l'athlète », inauguré dans un bain de foule préliminaire. En effet, après l'annonce de la mobilisation par des affiches sur lesquelles paraissent *« des signes encrés de puissance »*, la foule *« nous poussait les épaules vers l'effarante gloire »*. On retrouvera ce lien entre foule et soldats dans « Plainte des soldats européens » :

> Derrière les horizons nous entoure et nous obsède
> Notre gloire
> Clameurs de la foule en cercle, qui heurtent les murs du ciel entre qui sonnent nos artilleries.

La guerre revêt ainsi la forme d'un spectacle, d'une manifestation sportive antique (nous y reviendrons), et peut-être aussi d'une messe ou d'une célébration religieuse, au centre de laquelle figurent et officient les combattants. Plus tôt, le locuteur avait déjà mentionné le début des hostilités en des termes assez proches. S'adressant à la mort, il déclarait :

> En cet août rempli des pompes de la gloire ressuscitée, parmi la splendeur sonore de la foule, j'écoutai la voix muette de ta révélation.

Ce détour par la gloire et la puissance fait donc jaillir davantage la dimension spirituelle et mystique qui soutient et façonne véritablement l'écriture de l'expérience guerrière – à ce point encore limitée principalement à ce qui la devance immédiatement. Ayant défini la mémoire comme un ensemble de représentations que nous avons choisi de décomposer selon le texte en trois catégories (religieuse, historique et littéraire), il apparaît à ce point de notre étude que le substrat culturel chrétien agit avec force dans la représentation de la réception de la guerre. Elle permet au sujet de définir sa position, voire sa posture. Refusant de se présenter comme un homme mobilisé, réquisitionné, il préfère se donner à voir comme un ascète (mais un ascète du corps plutôt que de l'esprit) dont l'engagement est décidé par un destin qui le transcende et qui coïncide, comme nous le verrons, avec un désir d'épreuve physique. La mort, se substituant à toute autre figure divine, scelle le destin du sujet, non en tant que terme de sa vie, mais comme son principe directeur : à ce titre, elle fait véritablement *sens*. La mémoire, dans sa composante religieuse, façonne une représentation d'abord individuelle, centrée sur le sujet lui-même, avant de déborder sur ses pairs. Ce fond culturel n'apparaît donc pas s'opposer strictement à l'événement historique, ni l'aliéner tout à fait : le sujet nous expose ici les termes avec lesquels il se noue à l'Histoire, grâce auxquels il la réceptionne pour lui conférer un sens. Par conséquent, cette mémoire est à voir comme un recours à l'inédit, qui de fait impose précisément qu'il soit dit. Les historiens s'accordent, devant l'imposante production d'écrits de poilus (qu'il s'agisse de correspondances, de journaux, ou d'entreprises plus littéraires), pour dire que la guerre a suscité un impérieux devoir de dire, de témoigner, de rapporter. Les stratégies devant cette nécessité sont évidemment variées. Il nous semble à ce point de notre travail qu'*Interrogation* exprime un choix complexe : le sujet maintient vivantes des représentations passées, suffisamment claires pour qu'il nous soit possible d'en mesurer l'impact, et qui ne tendent pas à recouvrir complètement l'événement pour en faire un duplicata des guerres passées. Cette orientation religieuse et mystique n'indique pas un refus de l'Histoire. La mémoire permet au contraire d'en représenter les éléments marquants (pour l'instant la mobilisation, sa solennité et sa liesse) en s'y associant : elle montre le sujet négocier, transiger avec l'événement.

De plus, nous sommes désormais en mesure de définir plus précisément la nature de cette gloire et de cette puissance. En effet, dans le contexte de la guerre, elles peuvent apparaître en première lecture comme étant rattachées aux combats : la gloire militaire peut se gagner grâce au bon maniement d'une certaine puissance de feu. Mais ici, le sujet oriente clairement ces deux notions dans le champ religieux et laisse percevoir une entreprise de redéfinition de certains termes militaires, dont nous verrons ailleurs d'autres exemples. Ainsi, la gloire entendue à ce point du recueil ne constitue pas un renom gagné par un exploit. Elle est à entendre davantage comme, selon la définition du TLF, une *« élévation des élus à la splendeur divine, à la béatitude céleste »*. Le prochain développement de cette étude consacrée au champ religieux, démontrera comment effectivement la peinture de l'épreuve concrète des combats relève d'une telle expérience d'élévation. La puissance quant à elle est toujours rattachée à l'humain, plus précisément au corps en tant qu'il soumet la volonté à l'action. Nous aurons l'occasion d'y revenir lors d'un développement consacré précisément au corps et à l'intensité physique.

En attendant, reprenons cette étude de l'élection du sujet, et revenons au second volet du « Tryptique de la mort ». « Commémoration des morts » se termine sur un éloge du *« don sans retour »* :

> Pas de résignation, mais une acception qui s'avance fièrement.
> Nous acceptions la vie de toute notre chair et de toute notre pensée. Quelle profonde communion de toutes les parties de notre être dans cette obéissance à la vie et à la mort, dernier commandement de la vie.

De nouveau, le vocabulaire chrétien est ostnesiblement présent ici. Cette idée du « don sans retour » réactive et oriente ailleurs la notion laïcisée et militaire du sacrifice, en la dépassant quelque peu : la notion de sacrifice limite l'action à la mort et ses circonstances. Le « don sans retour », pris dans ce contexte textuel religieux, prend en considération cette marque, cette élection des hommes touchés par la mort. Il ne s'agit pas de se constituer malgré soi en offrande à quelque divinité capricieuse, mais d'un geste qui marque une générosité : on s'offre, en une totale oblation, à son destin, à la mort. Dans ces lignes, les termes s'inscrivent dans deux champs, militaire et religieux : « obéissance » et « commandement » sont remotivés dans leur acception pieuse et, partant, le départ à la guerre ne se fait plus sous l'égide d'une mobilisation subie, mais au nom d'une volonté d'aller religieusement à la mort célébrer la vie. Commandé par cette dernière, le sujet se soumet en répondant à l'*« [a]ppel du royaume lointain où sont d'autres joies »*. Par conséquent, le sujet lyrique destitue les sèmes des discours officiels, et, en les mettant au jour, les remotive dans un contexte discursif différent, leur insufflant de nouvelles charges évocatrices.

La peinture de la mobilisation dans « Départ des hommes », premier poème de la seconde section, est donc logiquement soutenue par un registre spirituel marqué. En effet, à l'*« heure divine »* du *« [m]ystère de la première journée »*, *« [p]êle-mêle tous les hommes qui avaient deux mains s'assemblèrent »*, se constituant soudainement en une confrérie de combattants qui destitue les hommes de leur individualité :

> En tête il y a écrit : "République Française".
> Entre les lettres vision imposante de troupes d'hommes qui se lèvent avec leurs deux poings et leur bouche qui récite : "Nous sommes tous ensemble contre les autres".
> À ce moment se répand dans mes veines, ainsi que dans celles de tous ceux-là qui se retournent vers moi, une chaleur. Serrement de mains par quoi toutes nos artères se pénètrent, où nous sentons battre un cœur millionnaire. Cette pulsation est trop forte. Nos poignets explosent : grande effusion.
> […] On se regarde avec émerveillement, et on conjugue le verbe qui crée : "Je suis Français, tu es Français".
> Les hommes sont dans la main du grand être intangible qui comme Dieu est partout et nulle part, qui est chacun de nous et son être propre.
> […] Toi et moi n'existons plus. Mais nous sommes. La France est.

Avant d'étudier les enjeux de ce passage, il convient pour notre analyse de mentionner également la fin du poème qui représente le départ des hommes :

> Dans le train, ils furent des hommes les uns en face des autres. Et chacun voulait être un personnage devant les sept camarades du compartiment.
> Selon la parole écrite dans les journaux, ils se voulaient citoyens admirables.
> Et parce que dans le chant on déploie de la force
> Ils chantèrent
> Pour que la force descendît en eux.

Ici, la « parole écrite » évoque indéniablement les textes sacrés, de même que « le verbe qui crée » renvoie immanquablement à la Genèse. Enfin, le chant rappelle différentes étapes des cérémonies religieuses. Mais cet aspect quasi divin de la parole et du discours se trouve en même temps contesté par la relation qu'entretiennent les hommes avec la parole. Le singulier de la bouche marque certes une union des hommes, mais également leur aliénation. De plus, le choix des verbes est éloquent : cette bouche unanime « récite », ajoutant à l'image de la prière et de la messe celle, moins valorisante, des écoliers en classe. L'utilisation du verbe « conjuguer » renforce cette image. Enfin, « la parole écrite » achève de les infantiliser : elle dicte la conduite à tenir, et les hommes se soumettent sagement *(« Ils ne songèrent pas aux gestes de révolte »* avait d'ailleurs précisé plus tôt le locuteur). Ne faisant que réagir aux affiches de mobilisation puis aux articles de presse, les hommes n'ont pas l'initiative de la parole : celle-ci est autoritaire, affaire de déchiffrement et de récitation. Elle marque une complète aliénation des individus qui culmine évidemment dans cette formule « Toi et moi n'existons plus ».

Le substrat religieux, chrétien en l'occurrence, permet donc de prendre en charge une expérience martiale individuelle et collective. Le sujet se présente comme un moine soldat partant méditer sur la vie et sur la mort, tandis qu'il peint la mobilisation dans une ferveur religieuse où ne manque de transparaître l'effacement de l'individu nécessaire à la constitution d'une communauté combattante. L'ambivalence de cette représentation marque d'ailleurs une première atteinte à ce registre, ou du moins, elle en montre l'ambiguïté : si la mobilisation est une liesse qui célèbre l'élection des hommes choisis pour faire don à la mort, elle maintient une vision de la foule totalement aliénante. Ce second aspect permet cependant au sujet de faire prévaloir sa singularité, en maintenant ferme une distinction entre l'expression de son individualité (« je ») et une pluralité (« les hommes ») puérile et menaçante. En ce sens, on perçoit bien combien les représentations soutenues par la religiosité et la mystique s'attachent pour l'instant à l'expression de l'individualité du sujet, qui trouve dans ce registre le moyen de se rassembler, de revendiquer son statut.

2. La formation de la masse combattante.

Aussi, à ce stade de notre analyse, est-ce un autre hypotexte qui surgit de ces évocations de la mobilisation de la masse. Ce « mystère », selon le terme du sujet d'*Interrogation*, ne manque pas de renvoyer à ce que Freud nomme quant à lui l'*« illusion »*. Nous souhaiterions donc ici suspendre cette analyse, pour opérer un premier détour du côté de la psychanalyse afin d'éclairer ce qui nous semble être les véritables enjeux de cette peinture de la mobilisation générale. L'effet d'intertextualité que nous voulons ainsi mettre au jour ne saurait cependant être rattaché à la mémoire du sujet lyrique, mais bien à la nôtre, en tant que « lecteur uchronique ».

Le père de la psychanalyse s'est en effet penché sur la constitution et le fonctionnement des masses, auxquels il a consacré plusieurs ouvrages, curieux d'étendre ses observations faites sur des individus à une plus grande échelle. *Psychologie de masse et analyse du moi* principalement va nous servir à discerner un peu plus les enjeux de cette peinture de la mobilisation dans *Interrogation*.

Après un rappel des principales thèses énoncées dans l'ouvrage de Gustave Le Bon qui marqua également profondément Mussolini, *Psychologie des foules*, Freud problématise son approche sous la forme de l'interrogation suivante : *« si les individus, dans la masse, sont soudés pour former une unité, il doit bien y avoir quelque chose qui les lie les uns aux autres,*

et ce lien pourrait justement être ce qui caractérise la masse »[44]. Ayant rappelé que *« le phénomène le plus remarquable et en même temps le plus important qui caractérise la formation d'une masse est l'exacerbation de l'affectivité chez chaque individu »*[45], Freud va donc avoir recours à la notion de libido. Celle-ci désigne *« l'énergie considérée d'un point de vue quantitatif […] des pulsions qui ont affaire avec tout ce qu'on peut réunir sous le terme d'amour »* : *« l'amour sexuel », « l'amour de soi, de l'autre, l'amour pour les parents et pour l'enfant, l'amitié et l'amour pour les hommes en général, sans oublier l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites »*[46]. Ce rappel sert à introduire l'hypothèse selon laquelle *« ce sont les relations d'amour (ou pour dire les choses autrement : les liens affectifs), qui constituent aussi l'essence de l'âme des masses »*[47].

Nous verrons plus tard combien cette hypothèse sera pertinente dans notre lecture, quand il s'agira d'étudier la relation des combattants entre eux. Pour le moment, elle éclaire des formules et des métaphores déjà rencontrées. Pensons notamment à cette union littérale des hommes :

> Pêle-mêle tous les hommes qui avaient deux mains s'assemblèrent.
> La démocratie se dressa énorme et confuse en proie au rythme épique.

On voit ici combien « la démocratie », « la République Française » se constitue de cette association soudaine des hommes. La mention de « toutes nos artères [qui] se pénètrent » formant « un cœur millionnaire » marque également bien ce passage du multiple au commun sur un mode légèrement érotique qui contribue à rendre cette idée d'une fusion, d'une étreinte collective. Mais n'anticipons pas trop sur notre prochain développement, et passons directement à la première étape de Freud pour l'élucidation de cette hypothèse.

Elle consiste à observer *« deux masses artificielles »*, l'Église et l'Armée, lesquelles nous intéressent au plus haut point. Dans les deux cas, *« c'est le même mirage (la même illusion) qui prévaut : il existe un chef suprême – le Christ dans l'Eglise catholique, le commandant en chef dans l'Armée – qui aime du même amour tous les individus composant la masse »*[48]. De plus, *« dans ces deux masses artificielles, chaque individu a un lien libidinal d'un côté avec le chef qui la conduit (le Christ, les chefs d'Armée) et de l'autre avec les autres individus de la masse »*[49]. Ce sont donc bien les « liens affectifs » des individus entre eux qui

[44] *Psychologie de masse et analyse du Moi*, Éditions Point, coll. « Essais », Paris, 2014, p.55.
[45] *Ibid.*, p.72.
[46] *Ibid.*, pp.83-84.
[47] *Ibid.*, p.85.
[48] *Ibid.*, pp.88-89.
[49] *Ibid.*, p.91.

constituent la communauté, basée sur l'amour pour son semblable *et* pour la figure d'autorité. Mentionnons également, en ayant gare de réserver à plus tard ce que ces observations révèlent des relations entre soldats dans *Interrogation*, le fait que Freud insiste sur la notion de fraternité qui sous-tend ces deux communautés d'individus, mettant au jour dans le même mouvement la composante paternelle décelable dans les figures du Christ *(« substitut paternel »* des croyants qui *« s'appellent frères entre eux »*) et du *« commandant en chef »* (*« le père qui aime également tous ses soldats »*). L'infantilisation des hommes au moment de la mobilisation nous semble ressortir de ces articulations : en se joignant les uns aux autres, les hommes se soumettent à la voix d'autorité des affiches et des journaux. L'on verra cependant que le sujet lui-même se présente parfois dans une posture toute paternelle.

En outre, Freud note également que cet amour pour les frères et la figure paternelle est contrebalancé par une haine adressée à l'extérieur, hors de la communauté constituée :

> se trouvent également hors de cet attachement, […] les individus qui ne font pas partie de la communauté de foi, qui ne l'aiment pas et qu'il n'aime pas ; c'est la raison pour laquelle une religion, même quand elle se qualifie elle-même de « religion d'amour », est obligée de se montrer dure et sans amour pour tous ceux qui n'en font pas partie.[50]

Ainsi se révèle l'ambivalence même du sentiment amoureux (fraternel ou autre), et plus généralement de l'attachement libidinal : visible dans *« tout rapport affectif de longue durée entre deux personnes – relation conjugale, amicale, parentale, filiale »*, *« une souche de sentiments de rejet, d'inimitié »* entre également dans la composante affective. Selon d'autres proportions, Freud la voit agir dans le cas *« du Gaulois à l'égard du Germain, de l'Aryen à l'endroit du Sémite, du Blanc à l'endroit de l'homme de couleur »*[51]. Il conviendra donc de définir ce qui, dans *Interrogation*, relève de cet autre à haïr, mentionné dans la proposition « "Nous sommes tous ensemble contre les autres" » : si la relation entre les combattants, assemblés en masse par des liens affectifs nécessite et s'alimente de la haine à l'encontre d'une autre communauté ainsi désignée pour laisser libre cours à l'agressivité, qu'est-ce qui relève d'un tel exutoire ? Au vu des éléments textuels relevés jusqu'à présent, nous ne pouvons que formuler l'hypothèse selon laquelle les Allemands constituent l'ennemi désigné par la situation de guerre.

[50] *Ibid.*, pp.95-96.

[51] *Ibid.*, pp.99-100. Cette idée sera reprise dans *Malaise dans la civilisation* : « Il est toujours possible de lier ensemble, dans l'amour, un assez grand nombre d'êtres humains, pourvu qu'il en reste d'autres envers lesquels manifester leur agressivité. » (*Malaise dans la civilisation*, op. cit., pp.123-124)

Mais cette parole rapportée suffit à voir à l'œuvre les différentes observations de Freud : les hommes mobilisés s'assemblent, dans une « grande effusion » d'affection des uns pour les autres et dans la désignation d'un ennemi commun.

Pour formuler sa conclusion, Freud a besoin d'opérer deux mises au point conceptuelles en introduisant dans son développement les notions d'identification et d'Idéal du moi. Freud situe l'origine de l'identification dans la préhistoire du complexe d'Œdipe. Elle est *« la manifestation la plus précoce du lien affectif avec une autre personne »* : *« [l]e petit garçon manifeste un intérêt particulier pour son père, il voudrait et devenir et être comme lui »*[52]. Mais la constitution du complexe d'Œdipe, préparée par cette identification, va compliquer la situation : l'enfant se trouve alors pris entre deux désirs, être le père et avoir la mère. Cette identification au père prend ainsi rapidement un tour hostile, en tant que le père entrave son désir, fait obstacle à l'accomplissement de celui-ci, de l'investissement libidinal objectal du sujet. Freud explique :

> Contre l'autorité qui empêche l'enfant d'avoir ses premières satisfactions, qui sont aussi de la plus grande importance, a dû nécessairement se développer chez lui une considérable quantité d'agressivité, de quelque sorte qu'aient été les renoncements pulsionnels exigés. Immanquablement, l'enfant a dû renoncer à satisfaire cette agressivité vengeresse. Il se tire de cette situation économique difficile en ayant recours à des mécanismes connus, en intégrant en lui par identification cette autorité inattaquable, qui devient dès lors le Surmoi et entre en possession de toute l'agressivité qu'on aurait, en tant qu'enfant, exercée contre elle. [53]

Pour se débarrasser du père et de toute la violence qu'il génère, l'identification apparaît comme seul recours. Mais elle a pour conséquence de modifier le moi : celui-ci intègre une autorité qui jusque-là n'était qu'extérieure, et qui dès lors va jouer les rôles de modèle, de conscience morale, de censeur, de source d'interdits et d'exigences. Ce sont ces différentes prérogatives qui constituent le Surmoi, que Freud ne distingue pas tout d'abord de l'Idéal du Moi, auquel il réservera donc plus tard la stricte fonction de modèle : *« l'identification s'efforce de configurer le moi propre à l'image de l'autre pris pour modèle »*[54].

L'idéal du Moi est donc consécutif de l'identification, et permet une résolution en quelque sorte pacifique du complexe d'Œdipe. En effet, dans son article intitulé « La disparition du complexe d'Œdipe », Freud explique :

> Les tendances libidinales appartenant au complexe d'Œdipe sont pour une part désexualisées et sublimées, ce qui advient vraisemblablement lors de toute

[52] *Ibid.*, p.105.

[53] *Malaise dans la civilisation*, Éditions Points, Paris, 2010, p.147.

[54] *Psychologie de masse et analyse du moi*, op. cit., pp.106-107.

> transposition en identification, pour une part inhibées quant au but et transformées en motions tendres. [55]

Freud observe qu'il existe des situations où est en place une configuration inverse, totalement opposée à la dynamique de résolution de la situation œdipienne : après un chapitre consacré à l'identification, l'état amoureux fait l'objet d'un second développement. Freud est frappé par un phénomène qu'il nomme *« surestimation sexuelle »*, et qui réside dans *« le fait que l'objet aimé jouisse d'une relative liberté par rapport à la critique, que toutes ses qualités soient davantage appréciées que celles de personnes qui ne sont pas aimées ou qui le sont plus qu'à une époque où l'objet n'était pas aimé »*. Cette *« tendance à* l'idéalisation *»* montre que *« l'objet est traité comme notre propre Moi, que donc dans l'engagement amoureux une plus grande dose de libido narcissique déborde sur l'objet »* [56]. Et d'ajouter :

> Dans bien des formes de choix amoureux, il devient même évident que l'objet sert à remplacer un idéal spécifique du Moi, qui n'a pas été atteint. On l'aime à cause des perfections auxquelles on a aspiré pour le Moi propre et que, par ce détour, on souhaiterait se procurer pour satisfaire son narcissisme. [57]

Au cours de cet *« "abandon" du Moi à l'objet »*, *« les fonctions attribuées à l'idéal du Moi se dérobent absolument »* :

> Silence du côté de la critique par cette instance ; tout ce que l'objet fait et revendique est juste et irréprochable. […] Toute la situation peut être résumée sans reste dans une formule unique : *l'objet s'est mis à la place de l'idéal du Moi.* [58]

Freud peut donc conclure sur ces deux modes d'investissement :

> La différence entre identification et attachement dans ses expressions les plus hautes, qu'on appelle fascination, sujétion amoureuse, est maintenant facile à décrire. Dans le premier cas, le Moi s'est enrichi des qualités de l'objet, il se l'est « introjecté » […] ; dans le second cas, il s'est appauvri, il s'est abandonné à l'objet, l'a mis à la place de sa composante la plus importante. […]
> Dans le cas de l'identification, l'objet a été perdu ou abandonné ; il est alors restauré dans le Moi, le Moi se modifie partiellement sur le modèle de l'objet perdu. Dans l'autre cas, l'objet est conservé et se trouve surinvesti en tant que tel de la part de et au détriment du Moi. [59]

L'auteur note d'importantes similitudes entre l'attachement amoureux et l'hypnose, perçue alors comme *« un abandon amoureux sans restriction avec exclusion de la satisfaction*

---

[55] « La disparition du complexe d'Œdipe », in *Œuvres complètes XVII 1923-1925*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.30.

[56] *Psychologie de masse et analyse du moi*, op. cit., pp.116-118.

[57] *Loc. cit.*

[58] *Ibid.*, pp.118-119.

[59] *Loc. cit.*

sexuelle » [60] : « Même soumission humble, même docilité, même absence de critique vis-à-vis de l'hypnotiseur comme de l'objet aimé. » [61]

C'est donc par le détour par l'hypnose que Freud va revenir à la question de la constitution d'une communauté *: « la relation hypnotique est – si cette expression est permise – une formation de masse à deux »*. En effet, *« [d]ans la structure complexe de la masse elle isole pour nous un élément, le comportement de l'individu vis-à-vis du chef »* [62].

Freud peut désormais conclure :

> C'est une masse primaire de ce genre que constitue une quantité d'individus ayant mis un seul et unique objet à la place de leur idéal du Moi et s'étant donc identifiés par la suite les uns avec les autres. [63]

L'identification, constituée à la suite d'un *« retournement d'un sentiment d'abord hostile en un attachement à tonalité positive »*, *« semble s'effectuer sous l'influence d'un tendre attachement commun à une personne située hors de la masse »*[64].

Revenons-en à *Interrogation* : la peinture de la mobilisation nous semble parfaitement illustrer la thèse freudienne. On découvre dans « Départ des hommes » une euphorie collective : *« Des citoyens défilent en chantant, les autres les regardent et applaudissent. Puis, on renverse les rôles. »* Cette communauté militaire est saisie en pleine formation, selon la dynamique mise au jour par Freud. Au mouvement d'aliénation consécutif de la fusion des hommes, succède la désignation d'une cause commune, à voir comme cet idéal collectif qui prend place chez tous ces hommes désormais un : *« La France est. »* C'est ce *« grand être intangible »* : *« ceux qui pensent l'ont porté dans leur cerveau et l'ont nommé La Patrie »*. Il est *« chacun de nous »*, du fait de l'identification, il est *« son être propre »*, un idéal commun, « hors de la masse ».

Suivons donc maintenant ces hommes jusqu'au front, aux combats, et tâchons de voir désormais ce qui les unit afin d'éclairer un peu plus cette identification et les « liens affectifs » qui unissent les soldats.

3. L'expérience des combats.

Le sujet lyrique, se présentant comme un moine soldat, part méditer sur la mort et la douleur dans un *« royaume » « où s'est exilée la jeunesse des hommes »*. On peut donc s'interroger : l'épais substrat chrétien et mystique travaillé au début du recueil, dans l'évocation

[60] *Ibid.*, p.121.
[61] *Ibid.*, p.120.
[62] *Ibid.*, p.121.
[63] *Ibid.*, pp.122-123.
[64] *Ibid.*, pp.131-132.

de l'engagement volontaire du sujet, sa soumission à son destin scellé par la mort, et dans la peinture de la mobilisation générale, va-t-il résister à l'évocation des assauts ? Comment les combats sont-ils peints ?

Il convient, pour répondre, de distinguer deux ordres de représentations : l'expérience individuelle et le tableau, plus général, de la vie soldatesque à l'Avant. En effet, au vu de ce qui a déjà été aperçu, on pourrait s'attendre à ce que la religiosité soit maintenue davantage pour la représentation de soi que pour le reste des hommes, mobilisé dans une effusion aliénante qui hisse « La Patrie » au rang d'une divinité assoiffée, d'un exigent idéal commun. Commençons donc par ces moments du recueil au cours desquels le locuteur évoque sa propre expérience du feu.

a) L'expérience individuelle.

Il convient de contextualiser d'abord la première évocation. Elle arrive en réalité très tôt, se trouvant à la fin du troisième volet du « Tryptique de la mort » qui clôt la première section du recueil, « L'accomplissement de la mort ». Dans le poème liminaire, précédant le triptyque, on a vu le soldat soliloquer, s'enjoindre de *« rentrer dans les ordres »* pour entrer en méditation sur la mort : le sujet lyrique se met en scène avant les combats, réfléchissant sur ses motivations à aller à la guerre. Les emplois des temps du futur sont à ce titre éloquents :

> Et je vais être seul parmi les troupes d'hommes aux chagrins sourds, aux désespoirs âcres comme leurs pipes mâchées dans l'angoisse.
> Je serai sur les terrains vagues et abstraits où toute végétation depuis ce lointain début fut extirpée par l'obus piocheur.
> […] Brusquement, à une gare, je reconnaîtrai que je suis dans le pays où s'est exilée la jeunesse des hommes pour méditer une douleur neuve et le sens de son effort inconnu.

Le futur proche qui ouvre ce passage dénote une certitude du destin personnel à venir. Les futurs simples, temps des commandements de l'Ancien Testament, sont moins catégoriques et introduisent une tonalité de l'ordre de la prédiction. Mais les propositions qui suivent les verbes surprennent par leur précision, renforçant cet aspect d'anticipation du sujet sur ce qu'il attend, lui conférant déjà de la sorte un aspect prophétique qui, comme nous le verrons, s'étaiera à la fin du recueil. Le locuteur sait ce qu'il attend, et semble presque en avoir déjà fait l'expérience, ne serait-ce qu'en pensée, voire, selon les mots du sujet, en « rêve ».

Le « Tryptique *[sic]* de la mort » constitue, on l'a dit, cette méditation. Le premier volet mêle présent et passé composé : *« tu m'es apparue, ô mort »*, *« j'ai marché ignoré parmi les hommes », « j'ai ignoré la faiblesse de tout mon amour »* sont autant de propositions qui dessinent le mouvement rétrospectif de l'élocution, contesté par le présent qui marque la fin du

poème. En effet, de nouveau s'immisce un futur simple qui tient de la vision (*« Je m'enfoncerai vers les provinces dévorées par les horreurs du feu »*).

Le second volet, « La commémoration des morts » est un hommage aux soldats tombés, un tombeau au sens poétique et musical. Cette pièce s'ouvre sur un vocatif *: « Ô mes frères ! Ô mes tendresses ! »* Au pluriel des hommes se joint le pluriel d'un sentiment distribué à chacun de ces compagnons. La fraternité est ici explicite, et nous semble parfaitement étayer les observations de Freud étudiées auparavant : le sentiment évoqué renvoie exactement aux « liens affectifs », à la libido, à ce « courant tendre » qui scelle les individus au sein d'une communauté. Le terme de « frères », sur lequel Freud insiste, établit une égalité – égalité de statut, égalité d'amour –, et prolonge la connotation religieuse : les frères d'armes sont aussi frères dans l'austérité de la méditation, engagés ensemble dans « les ordres ».

Le terme « tendresses » est repris deux fois par la suite. D'abord précédé d'un déterminant possessif qui renforce l'expression de liens affectifs dans la formulation d'un regret, d'une nostalgie propre au travail du deuil (*« Ô mes tendresses ! / Comme je vous aimais mes amis ! »*), le terme revient à l'extrême fin du poème, alors que l'objet de l'affection change :

> Ô tendresses, tendresse pour la vie, générosité de l'homme qui un don à la vie, qui l'orne d'une forte action.
> Douceurs brisées.

Le pluriel qui inaugure ces deux versets renvoie de nouveau aux « frères » et « amis » du sujet. En revanche, la reprise du terme au singulier, complété par un nouveau nom, introduit une notion nouvelle étayée dans la proposition suivante par la répétition du substantif « vie ». Il s'agit donc de célébrer, et non plus de commémorer, la mort de ses compagnons d'armes. C'est bien l'idée d'un sacrifice qui est formulée ici, grâce à la préposition « pour » qui marque la mort d'une destination, d'une intention. Dès lors, il s'agit non plus de mort, mais d'un don, offert non pas à la patrie, mais « à la vie ». Le dernier verset continue et achève ce travail sur la notion de « tendresses » au pluriel. Les « douceurs brisées » renvoient, vu le contexte, aux hommes tombées : ils sont « douceurs », ils sont « tendresses » que la mort est venue « briser ». On comprend donc qu'il ne s'agit pas simplement de l'expression d'un sentiment, mais d'une équivalence, d'une homonymie.

Les frères ne le sont visiblement pas « en Dieu », mais en « la vie » à laquelle ils se dévouent en un sacrifice qui la célèbre. Au terme de ce poème, la commémoration des morts tourne à la célébration de la vie : ainsi est maintenue l'ambiguïté précédemment perçue dans l'annonciation de la mort. Mort et vie sont étroitement intriquées, dessinant un motif qui sera décliné tout au long du recueil.

Du point de vue temporel, il est désormais clair que nous ne sommes plus dans l'anticipation : le sujet s'ancre dans une position rétrospective. Ses « tendresses » sont « brisées », et lui-même déclare : *« En ce moment je suis dans le lit de l'hôpital, entre les draps où ma lâcheté se dorlote. »* L'imparfait[65], redevable de l'oraison funèbre et de l'épitaphe, est ici très rare, et ne permet pas au sujet de maintenir le régime prédicatif de sa parole. Il s'agit désormais d'un retour sur expérience, soutenu par le registre religieux.

Enfin, dernier volet : « L'accomplissement de la mort » va travailler plus en profondeur cet entrelacs mystique de la vie et de la mort. Dès l'ouverture, le sujet déclare : *« Ô mort je suis sorti de toi »*. C'est de nouveau l'annonciation, où naissance et mort sont mêlées. Plus loin : *« Ô mort, tu es le secret de la vie. »* Le vocatif associé au « Ô » rend bien l'idée d'une prière, d'une incantation marquant davantage la soumission du sujet à l'appel reçu, à la révélation dont il a fait plus tôt l'expérience. C'est donc une résignation grave qui s'énonce, en ayant de nouveau recours au futur simple :

> « Il n'est que la mort.
> Signe obscur.
> Je l'accepterai et me gouvernerai selon sa fatalité.
> Je lui ferai le don de chacune de mes minutes.
> Je vivrai dans son attente. »

Nous voici donc revenu au temps de la prédiction, de la décision. Voire, de la vision. En effet, la première évocation des combats succède immédiatement à ces lignes, et le sujet déclare, en guise d'introduction : *« Mais le moment est proche, je vois. »* Ce qui suit est donc bien de l'ordre de la voyance, de l'anticipation :

> De la tranchée des dernières méditations, je m'élance.
> Je sens l'éternité passer, courant animateur, dans cet instant.
> Choc.
> Je m'effondre dans les fils et les barbelures mordent mes muscles tendus par un si beau paroxysme.

Seuls quelques éléments (« la tranchée », « les fils et les barbelures ») permettent d'ancrer dans une réalité figurable aux lecteurs cet épisode qui tient avant tout de l'abstraction. La phrase nominale, « Choc. », témoigne du refus du sujet de livrer une description réaliste et surtout circonstanciée de ce qui est représenté. Isolé ainsi, le « choc » demeure d'abord énigmatique, presque minimisé, en même temps que la tension y culmine.

Quel est donc ce « choc » ? L'élan hors de la tranchée, l'effondrement, les fils et les barbelés figurent bien un soldat qui tombe au feu, sans parvenir à sortir pleinement du caractère

[65] « Ô mes tendresses ! / Comme je vous aimais mes amis ! Avant la guerre, déjà. Nous étions ambitieux, méfiants et ironiques […]. »

abstrait d'une représentation très picturale. Le soldat est-il blessé ? Mort ? Balle, obus ? On ne saura pas. Le poème se clôt, se refusant à tout débordement narratif ou prosaïque. Est-ce ce choc qui a conduit le sujet « dans le lit d'hôpital » mentionné au poème précédent ? L'essentiel de cette séquence réside peut-être précisément dans ce caractère abstrait, qui tente de rendre compte de cette tension du temps paroxystique, et antinomique, pris entre une éternité qui passe et/en un instant. Si l'origine de la blessure n'est pas évoquée (ni balle, ni obus), et si les mentions concrètes qui permettent de figurer un espace sont si minces, n'est-ce pas justement pour faire de ce temps, qui en un instant concentre l'éternité, le choc ? Moment paroxystique et paradoxal où « l'éternité » se vit dans l'« instant », cette chute du corps est aussi l'effondrement du langage, de sa capacité à figurer. Et n'est-ce pas là, finalement, le témoignage, la manifestation d'une expérience mystique insoutenable, dans la représentation de laquelle culminerait finalement l'intertexte chrétien ? Dans ces lignes, sorte d'anecdote épurée et transcendée par l'arrière-plan religieux, il convient de voir une poétique du moment, de l'expérience combattante en tant qu'elle cristallise temps et absence de temps : le sujet est soumis au moment, à cet éclat temporel durant lequel il fait l'expérience de l'éternité.

Cette mention d'un « paroxysme » n'est pas isolée dans le recueil, et il convient d'en suivre la trace et les répercussions pour continuer cette étude des représentations individuelles du sujet combattant. Dans « À vous, Allemands », ce dernier déclare :

> Quand enfin la plénitude est atteinte qu'elle soit brûlée tout à coup aux splendeurs du paroxysme plutôt que d'attendre les étiolements pacifiques.

Le contexte est différent : il ne s'agit pas ici de relater l'expérience des combats, mais de légitimer la guerre contre la mollesse des temps de paix. Mais pour autant, cette mention s'inscrit dans la continuité de la précédente : on y découvrait le sujet s'élancer « hors de la tranchée des méditations », qu'il nous paraît possible de rapprocher ici de « la plénitude ». Dans les deux cas, le paroxysme qui figure les combats succède à un moment de paix, que celle-ci soit individuelle et intérieure ou, comme ici, vécue par une communauté, un peuple.

Enfin, le terme revient, dans la première strophe du dernier poème, « Thème métaphysique de la guerre », au cours d'une autre (et finalement ultime) évocation d'un épisode personnel sur le front :

> Et quand le 305 accourut sur le long rail de sa clameur une étincelle se raviva sous le souffle.
> Parmi mes stupeurs consumées elle pétilla :
> Je suis donc, je pense encore.
> À cette seconde une explosion lyrique m'ouvrit à l'épanouissement du cratère.
> Toute ma vie je resterai l'inconnaissable initié à cette lueur indicible,
> Je fus dans un tonnerre

la pensée du monde
Qui jouit d'être jusqu'au paroxysme de l'éclatement.

On perçoit de nouveau dans ces lignes l'idée d'une tension. Mais elle ne touche plus à l'expérience du temps, mais à l'intégrité du sujet : le renversement du *Cogito* cartésien, qui permet au sujet de se découvrir toujours en vie, semble d'abord le saisir dans une intégrité, une concentration de soi dont témoignent les trois derniers versets. La vie précède ici la pensée. Cette concentration, véritablement poussée au paroxysme, aboutit à son contraire : « l'éclatement ». Il s'agit bien ici du « dernier commandement de la vie », rencontré plus haut, et qui repose sur une *« profonde communion de toutes les parties de notre être dans cette obéissance à la vie et à la mort »*.

De plus, le réseau sémantique de la lumière place cette expérience, que l'on pourrait dire de mort imminente, sous l'égide du divin : l'obus est d'abord une « étincelle », et son éclatement est figuré au moyen d'une litote, « pétiller ». La véritable explosion est réservée par le sujet à l'instant qui suit, à la prise de conscience d'être toujours en vie et qui constitue donc « une explosion lyrique », une « lueur indicible ». Cette expression d'« explosion lyrique » résonnera fortement dans « l'éclatement » final : de nouveau donc, le sujet semble éclaté sous la pression d'une trop forte concentration de soi.

Enfin, il convient de remarquer combien cette expérience est marquée par le négatif (dont nous allons dès lors suivre la piste) : le locuteur étant l'*« in**connaissable initié à cette lueur** in**dicible »*, cet épisode témoigne d'un échec de l'entendement et de la parole à véritablement saisir ce qui s'est produit. Ce double échec est sans doute ce qui justifie, dans la première évocation, le « Choc. » dont l'expression ne tend pas à minimiser les faits, mais bien, justement, à les concentrer. La mort annoncée à l'autre extrémité du recueil est ici manifestée. Elle n'est plus associée à une « bouche sombre », mais à « une lueur » qui, avant de « pétiller », n'était qu'« une étincelle » : l'« explosion lyrique » rappelle ainsi le « cri lumineux de la trompette ». Cette expérience relève ainsi d'une apothéose, celle du sujet et de la mort à laquelle il survit et qui le marquera « toute [sa] vie ».

Le sujet, s'opposant aux pacifistes dans « Interrogation de la paix », déclare :

Dans la tranchée se révèle le revers insoupçonné de la vie : Tu es de l'autre côté et tu envisages l'effarant soleil des mystiques.

Quel est cet « effarant soleil » ?

Là-bas de l'autre côté du tir de barrage, une vie.

Marqué par la mort comme *« tous ceux qui furent au centre de l'explosive horreur »*, le sujet refuse de céder au pacifisme qui l'obligerait à *« renier des minutes inoubliables »*, et qui

est perçu comme une *« volonté d'étouffer sous la cendre la plus froide, la plus épaisse, toute étincelle après cette guerre, total incendie »*. Cette « étincelle », nous dit encore le sujet, *« jaillit de nous dans l'angoisse du combat, aussi dure, aussi raide que l'éclat décoché par l'obus qui se casse ».* Cette angoisse avait justement été qualifiée auparavant d'« inénarrable ». Rappelons-nous que dans « Parole au départ », le sujet anticipait son engagement, se projetant dans les zones de combats où *« se manifeste l'inénarrable révélation » qui le pousse à « entr[er] dans les ordres »*. Dans « Peur de la paix », mention est faite *de « quelques moments inénarrables »* au cours desquels « l'homme est en proie à l'hallucination sacrée » ; le sujet déclare que *« toujours [il] reviendr[a] à ces moments »* de *« rédemption de l'ineptie du monde »*. Ailleurs encore, il évoque Charleroi où il connut *« l'indéniable minute »* : c'était *« la magnificence des premiers temps »*. La dimension proprement mystique émerge de l'association d'un éloge d'une expérience infra-intellectuelle et de l'intuition d'avoir atteint « la pensée du monde ».

De plus, le négatif à l'œuvre rend compte d'une impossibilité à dire, à témoigner, et vient même contester une expérience en ce que précisément elle échappe à l'entendement. Le registre religieux paraît donc agir comme recours à l'indicible et à l'inénarrable : de nouveau, le mysticisme apparaît, et permet ainsi non pas de figurer ces expériences de combats, mais de les suggérer en les désignant négativement.

À ce point de notre étude, force est de constater l'ambivalence de ces représentations. Le fond chrétien, que l'analyse n'a pas encore épuisé, apparaît pour le moment comme l'unique référent permettant de modeler des représentations du conflit contemporain. L'image du moine soldat et celle de la confrérie soldatesque en tant qu'ordre religieux perpétuent une tradition de représentation historique, héritée certainement romantisme, lequel a réhabilité tout un imaginaire médiéval. Cependant, rien de très chevaleresque ici, au contraire : de manière surprenante, c'est uniquement la dimension religieuse et méditative qui se trouve reconduite, et qui, finalement, recouvre l'aspect proprement guerrier de ces expériences. La gloire du soldat laisse place à l'extase de l'ascète. Le sujet se montre davantage moine que chevalier, d'autant qu'aucune autoreprésentation ne l'instaure dans une pose traditionnellement glorieuse : dans tous les extraits cités, il ne se représente jamais en position offensive. C'est que la gloire visée par le sujet est moins militaire que religieuse : elle est à voir, comme nous l'avons perçu dans le précédent développement, comme l'accession à la splendeur et à la béatitude. La mort, à chaque fois imminente, révèle toujours une telle aspiration, s'inscrivant par conséquent contre une éventuelle pose combattante avantageuse. La première évocation est à ce titre particulièrement représentative : à l'élan succède le choc, et la chute du sujet sur les barbelés.

De fait, cette modalité de représentation, en dominant l'événement de la Grande Guerre, ne l'aliène pas complètement, et à certains endroits, la religiosité ne soutient pas certains assauts textuels devant lesquels elle cède.

Il convient désormais de se pencher sur ces autres occurrences, qui consacrent en quelque sorte cette chute, entraînant avec elle le registre religieux. On peut voir dès le premier poème, avec l'évocation de *« la colique de la peur »* qui *« agrippe » « les entrailles » « et les tord d'une poignée acharnée »*, que le traitement du corps malmène toute noblesse, et l'aveu détonnant de la peur rend triviale cette expérience.

C'est de nouveau dans « Interrogation de la paix » (où l'on avait découvert le sujet évoquer l'« effarant soleil des mystiques » et « l'étincelle » qui faisait de la guerre un « total incendie ») que le sujet revient sur ce type d'expérience, poussant peut-être le plus loin cette chute :

> Mais parmi les jours, je m'en vais traînant ce cri poussé sous l'imminence de l'obus.
> Ce cri de révolte
> Ce cri qui est issu de moi, ce cri que j'ai mis au monde dans une évidence maternelle.
> Il est parti d'un repli de mon corps si creux que je pourrai extirper son germe par nul reniement.
> Il me faudra l'avouer jusqu'à la fin de ma vie.
> Ces jours-là, je fus celui qui crie "non" à la douleur.
> Je fus donc parmi ceux qui crient "non" à la douleur.
> Mais je ne les aime pas et ils me font peur.
> Il est en moi plus vérités
> Il y eut ce cri de ma chair, cette plainte de mon ventre et il y eut aussi la parole vénérable de mon intelligence.

Comme lors de la représentation du « choc », le manque d'indications quant aux circonstances précises de ce qui est relaté ici empêche de rattacher ces lignes à un simple récit narratif anecdotique. La seule mention de « l'imminence de l'obus » permet de se figurer le sujet sur le point de se faire tuer. Pris dans cette situation d'une mort imminente, il pousse un cri, que le mouvement lyrique va tâcher de définir, de réélaborer poétiquement. Aucune mention de peur : c'est un « cri de révolte ». Cette révolte est relayée par la proposition relative répétée à deux reprises, « qui crie/crient "non" à la douleur ». Ce cri se distingue nettement des nombreuses autres occurrences par son ancrage physique : l'image de l'accouchement surgit ici distinctement. En effet, « ce cri qui est issu de moi, ce cri que j'ai mis au monde dans une évidence maternelle », « ce cri de ma chair » relaient d'une part le *« Génie dévastateur, homicide puis fécond »* du poème « Part du feu », ce *« tendre père qui enveloppe de langes délicats une jeune humanité qu'il accoucha de chairs sanglantes »*, et d'autre part l'expression selon laquelle le sujet déclare « je suis sorti de toi, ô mort ». Ici, l'image de l'accouchement donne à voir et à entendre l'intensité de la douleur et celle du cri qui en est la marque. Et surtout,

elle divertit le lecteur, l'éloigne, temporairement, de l'idée d'un cri de peur. Pourtant, c'est aussi bien de ça qu'il s'agit, et qui fait retour dans l'évocation de la *« plainte de mon ventre »*, expression qui cette fois nous renverrait à « la colique de la peur ». D'autres éléments pourraient aller dans ce sens, qu'on trouve à la page suivante : *« l'âme s'enfuyait de mes nerfs, et mon corps se relâchait »*. La révolte, la négation, comme la haine ainsi criées touchent en réalité à la frayeur du soldat. On mesure de fait combien la poésie ne consiste pas à masquer ou passer sous silence ce cri et le sentiment qui le sous-tend, mais à le maquiller d'abord et, par ce maquillage, laisser voir la honte qu'il suscite. Cette honte, elle apparaît très rapidement, au moment où corps et esprit divorcent. Le sujet découvre rapidement en effet que *« la parole vénérable de [son] intelligence »*, qui s'oppose par son élaboration au cri et à son expulsion, l'*« humilie dans [sa] petitesse »*. Cette parole lui avait *« assign[é] la besogne du soldat d'infanterie, qui use ses pieds, qui se traîne contre la terre, et qui tient des propos où la vie est une chose honteuse »*. Voici le sujet souillé, dans une position infantile et animale, rompant avec le mysticisme précédemment relevé et toute la grandiloquence qui marque profondément l'ensemble du recueil.

S'agit-il pour autant de s'avilir, de se laisser aller à un mouvement d'auto dénigrement, qui, par sa position dans le recueil (il s'agit de l'avant dernier poème), pourrait grandement influer sur sa réception ? La suite du texte tend à prouver le contraire, et voit le sujet assumer ce « cri » et tout ce qu'il laisse entrevoir d'humiliant :

> Qu'importe ce que j'ai dit dans la terreur quand je me trouvais devant la mort
> Si d'abord je fus celui qui résolut de la rencontrer.

Le premier mouvement qui s'oppose à cette complaisance est donc pour le sujet une réévaluation de soi et de sa mobilisation : l'important n'est pas la peur de la mort, mais le désir qui avait motivé en premier lieu son engagement volontaire. Se confirme ici cette affirmation initiale selon laquelle le sujet s'était *« soumis avec zèle à la séculaire nécessité de la guerre »*. L'argument peut paraître un peu léger, cependant ce cri fut un *« ressac d'horreur, de révolte, haine »*, venu non plus spontanément de sa chair, mais *« arraché de [sa] gorge par un poing qui y aurait fouillé et tordu »*. On le voit, il s'agit de se déposséder de ce cri, d'en faire l'expression d'une entité autre que soi, extérieure et abstraite. Rapidement, ce cri devient une *« Vérité qui poussera son hurlement hors de moi jusqu'à ma mort où elle rebondira d'une sonorité suprême »*, puis *« une vieille clameur humaine qui a dilaté de nouveau [m]on gosier »*, et au nom de laquelle il conclut : *« L'humanité ne veut pas souffrir. »* Ce cri est donc pour finir celui des Hommes, de tous les hommes assemblés contre la souffrance. Le sujet se lie et se noue à l'humanité dans un désir de cécité, saturation des horreurs :

> Trop atroce, ce sifflement de l'obus, ce souffle qui s'abat sur vous, cette masse qui s'affale et fait tout osciller comme si soudain fonçaient trente trains.
> Alors une volonté forcenée se noue, et je ne veux plus voir et je ne veux plus que des hommes voient et je voue ma vie à détruire.

C'est ainsi que, suivant cette logique qui va du personnel à l'universel, la dernière partie du poème est portée par un « nous », composé des *« hommes d'aujourd'hui »* aux *« corps suppliciés ».* Et quand le sujet se détache momentanément *« des hommes à tête paresseuse »,* c'est pour exprimer de nouveau sa tendresse (*« vous – mes hommes de la tranchée »*).

On remarque donc que l'absence du substrat culturel religieux coïncide avec des représentations qui apparaissent dégradantes pour le sujet. Dans ces quelques passages retenus, il n'est plus question de méditer, mais d'affronter une émotivité générée par l'extérieur. La passivité du sujet dans ces moments marque en effet la disparition résolution intérieure : il subit, sa volonté est brisée et avec elle, ce qui la soutenait, le désir d'une élévation mystique. Pourtant, on remarque qu'il s'agit dans les deux cas d'une expérience similaire, et peut-être de la même : la chute d'un obus constitue ici une *« explosion lyrique »*, *« étincelle »* mystique, tandis qu'elle est là *« trop atroce »*. À chaque fois cependant, le sujet a bien conscience de l'empreinte, de sa profondeur et de sa durabilité, que laissera un tel événement : *« Toute ma vie je resterai l'inconnaissable initié à cette lueur indicible », « Il me faudra l'avouer jusqu'à la fin de ma vie. »*

Quelque chose de mémorable s'est produit, qui impose au sujet un regard prospectif. Ce n'est plus la « marque » de la mort annoncée et révélée, finalement hallucinée ; c'est le « choc », mystique ou dégradant, qui est représenté en tant qu'il laissera une trace, qu'il est déjà une empreinte, à l'image de « l'épanouissement du cratère ». L'événement stigmatise le sujet en bouleversant sa temporalité : il lui ouvre les voies d'un futur à jamais marqué par le passé. La dimension négative, que nous avons liée au registre religieux qui sous-tend parfois l'écriture de l'expérience, est à ce titre éloquente : l'inoubliable se heurte à l'inénarrable qui le constitue, l'indicible garantit l'indéniable. Quelque chose s'inscrit, condamné à persister, à se répéter : *« toujours je reviendrai à ces moments »*. Quelque chose qui ne saura être raconté, sous peine d'être falsifié ou nié. Le caractère abstrait, l'absence d'effet de réel, voire de référentialité, dans toutes ces représentations de soi au combat manifestent la béance du langage consécutive de l'élaboration lyrique : cette abstraction désigne la trace, elle dessine le contour d'un cratère qu'elle ne peut figurer qu'ainsi, négativement, au sens photographique. Elle est la tache aveugle, le pendant de toute la lumière qui émane du mysticisme.

Qu'en est-il au niveau de la communauté ? Retrouve-t-on un tel dualisme dans la représentation des combats ? Les fortes connotations religieuses parviennent-elles à déborder

le sujet pour toucher ses camarades ? Éprouvent-ils ces liens affectifs évoqués par Freud et qui permettent de maintenir soudée une telle communauté ?

b) L'expérience collective.

Rappelons-nous d'abord rapidement que, face aux affiches de mobilisations, les hommes ont *« conjugu[é] le verbe qui crée »*. *« Nous sommes au temps d'une genèse, quand l'esprit du Dieu vole sur les sons chaotiques »* affirme le sujet lyrique au début de « Silence », alors qu'il déclarait, en clôture du poème précédent, « Je ne vous ai pas menti, hommes » : *« Non, les hommes ne veulent pas cracher le fruit défendu et réintégrer l'Eden-du-refus-à-la-Vie »*. La guerre est une charge vitaliste : elle est une genèse qui permet l'avènement d'un monde. Elle est naissance, vie, et paradoxalement perpétue le jugement divin : l'homme ne saurait regagner son immortalité déchue.

Dès lors, le sujet lyrique, combattant uni à d'autres combattants, peut sans fard affirmer : *« c'est nous qui engendrons »*. Les combats ne sont donc pas une mise à mort collective, ni ne peuvent être peints comme une boucherie, au contraire. C'est un autre registre qui est à l'œuvre, et qui travaille les représentations du conflit de manière à pousser ce renversement. De nouveau, c'est une béance qui est mise en évidence, une absence : les hommes dans *Interrogation* peuvent mourir et tuer – le sujet lui-même déclare avoir voulu l'un et l'autre –, mais ces actes, qui feront pourtant le succès d'un certain naturalisme macabre de la littérature romanesque, échappent ici à la représentation.

Alors, qu'est-ce que faire la guerre pour ces hommes lorsque celle-ci est perçue comme une genèse ? Revenons au « Tryptique de la mort », au cours duquel, le sujet, rendant hommage à ses compagnons tombés, promet de les rejoindre : *« je me coucherai entre vous au jour qui m'est marqué »*. Marqué par la mort qui lui est annoncée et apparue, il s'est heurté à l'incompréhension des femmes et déclare que *« [ses] tendresses sont ailleurs »*. C'est à eux, ses frères d'armes et de méditation, que le sujet rend donc hommage :

> Vous êtes couchés dans la terre que je connais. Je l'ai piochée et pellée, contre elle j'ai dormi ; de son pli je me suis élancé au jour de l'assaut et je l'ai pénétrée de mon sang. Oui, un peu de mon sang est déjà mêlé avec le vôtre dans la terre éventrée que le temps refermera sur nos obscures semences.

La terre revêt les traits des figures féminines traditionnelles que sont la mère et l'amante. Elle berce et endort, avant d'être pénétrée d'un élan fatal. Le sang marque symboliquement, à la manière d'un anneau, le lien, l'union établie entre le soldat et la terre et celui des hommes entre eux. La guerre est une noce, et ce baptême du sang ici peint donne à

voir la première nuit des amants, devenus époux et femme, consommant ainsi leur union. Mais l'élan apporte une teinte violente à cette célébration, qui tient davantage du viol que de la nuit de noces. C'est donc une terre qui, théâtre de violences, déniaise les soldats : leur sang (qui d'ordinaire marquerait dans ce contexte la perte de virginité de la femme) accuse d'abord la perte de leur innocence, de leur virginité guerrière, puis, dans le verset suivant, il scelle leur union. Le sujet est lié à ses frères, ses « tendresses », non seulement par le sang « mêlé », mais également par leurs « obscures semences » fertilisantes.

On l'a vu, cette fraternité soldatesque va jusqu'à l'aliénation quelques pages plus tard, dans « Départ des hommes », au moment de la mobilisation. Reprenant plus loin, dans « Je ne vous ai pas menti, hommes », ce souvenir de la mobilisation, le sujet lyrique déploie un peu plus cette image d'une fusion des hommes entre eux : *« Pêle-mêle tous les hommes qui avaient deux mains s'assemblèrent. »* Cette évocation est à voir comme l'achèvement d'une image similaire, très empreinte de sensualité, que l'on trouvait déjà dans « La commémoration des morts » : *« nos mains se sont cherchées »*.

Enfin, « À vous, Allemands » présente une extension à l'ennemi de ce sentiment de fraternité des combattants qui désormais fait fi des lignes de fronts. L'ennemi est d'abord vanté pour sa puissance :

> À vous Allemands — par ma bouche enfin descellée de la taciturnité militaire — je parle.
> Je ne vous ai jamais haïs.
> Je vous ai combattus à mort, avec le vouloir roidement dégaîné de tuer beaucoup d'entre vous. Ma joie a germé dans votre sang.
> Mais vous êtes forts. Et je n'ai pu haïr en vous la Force, mère des choses.

Mise en scène de la parole poétique en exercice par la bouche, qui relaie celle de la mort pour cet acte de révélation, cet extrait travaille le thème de la force pour en faire une figure maternelle et cosmogonique absolue que la majuscule sanctionne. La joie exprimée traduit, à la lumière des images de viols et de déflorations précédemment aperçues, relayée ici par la proximité du verbe « germer » avec « sang », le comble d'une excitation sexuelle, introduite par l'adverbe « roidement », lui-même inscrit dans un important réseau d'occurrences, que nous proposons de rapidement parcourir ici. Dans ce même poème en effet, l'image de défloraison violente revient : *« la guerre fait éclater comme une virginité la grandeur d'un jeune peuple, ou elle pousse à outrance le raidissement d'un peuple qui culmine »*. À l'image des peuples, *« l'âme de l'homme si elle ne roidit plus dans un défi, elle se cassera »*. À la guerre, *« une forte vie se raidit »*, comme ce *« jeune grenadier raidi sur le parapet »* sur lequel nous reviendrons. De même, on se souvient de l'étincelle qui *« jaillit, aussi dure, aussi raide*

que l'éclat décoché par l'obus qui se casse ». Ailleurs encore, *« quand l'acier écartèle ses atomes »,* le sujet écoute *« la roideur des cris acérés »*. Enfin, la guerre étant *« révolution du temps »*, elle permet de *« rebâtir pierre à pierre, avec le plus roide ciment armé et de grands trous pour que passe la lumière » « notre maison, ébranlée pour qu'elle ne choie »*. Toutes ces occurrences dessinent un dressement, une mise en tension verticale et mâle, qui participe de la célébration de la puissance phallique du corps viril.

En outre, la bouche sera de nouveau évoquée un peu plus loin, dans l'image d'un baiser fusionnel et source de vie : *« bouche à bouche, dans le pressant corps-à-corps l'Allemand nous insuffle une ardeur nouvelle à créer le monde. »* Il appartient aux hommes du front de générer, d'engendrer, dans un combat vécu poétiquement comme l'union de deux corps. Le choc ne provoque pas ici d'effondrement, au contraire : ces confrontations, telles des frictions, participent d'un raidissement, d'une tension. L'agressivité de l'autre est alors le moyen d'étayer ses défenses, pour se constituer une puissance encore plus grande. Faire de l'ennemi un digne prédateur, c'est faire de soi une proie digne. Chacun s'échaude à la résistance de l'autre :

> Contre notre résistance vous avez pu déployer votre effort et votre totale grandeur.
> Dans la lutte nous nous exaltâmes.
> Enfin nous sommes égaux dans le triomphe sur la mort.
> Sans haine qui nous sépare et qui nous permet d'être et d'orner le monde des pans magnifique de notre différence.

Les deux premières phrases résonnent comme la description d'une étreinte amoureuse et érotique, à laquelle la résistance redonne son aspect de lutte, qui cependant ici mène à l'égalité des parties. Loin des clichés de la poésie cocardière, le sujet lyrique de « À vous, Allemands », en établissant une *« égalité »* respectueuse de la *« différence »*, donne à voir une guerre dont les ennemis combattent communément (les uns *contre* les autres) pour créer la vie. Les corps s'unissent pour concrétiser cet adage selon lequel *« l'action éjacule le monde »*. Plus tard, le sujet lyrique conclura ainsi son « Chant de guerre » : *« Action. / Il nous est donné de jouir d'un plein contentement. »* En effet, *« les hommes en s'étreignant écrasent d'un commun effort leur nature insoumise qui les force aux conflits. »*

Cet homoérotisme contraste en apparence avec le substrat religieux qui soutient certaines représentations. En réalité, il entre au service d'une vision vitaliste de la guerre qui s'est justement développée en termes mystiques. Les frères, compagnons d'armes, sont les partenaires d'une étreinte qui, perpétuant et renouvelant la vie, se veut une genèse. Partant, l'extase religieuse, jamais mentionnée comme telle, se lie à la jouissance sexuelle (nous avions

d'ailleurs relevé comment l'apparition de la mort était déjà soutenue par la volupté). Triomphe de la vie, la guerre est aussi celui du phallus.

En outre, il convient de voir dans toutes ces représentations l'expression du « lien libidinal » que Freud voyait « dans ces deux masses artificielles » que sont l'Église et l'Armée, ici réunies. Mais, l'on a vu dans la peinture de la mobilisation la constitution de l'idéal, « La Patrie », « la France », qui soude en les aliénant les « frères ». Or, cette étude des relations entre soldats, non plus lors de leur mobilisation mais aux combats, porte atteinte à cet idéal : en célébrant les Allemands qui, par leur force, leur vigueur et leur courage, deviennent les partenaires d'une étreinte génésique débordant des frontières (*« Peu importe les grammaires, les bibles, les drapeaux »*), le sujet conteste cet idéal.

Enfin, comme pour les représentations individuelles, il y a un revers à cette exaltation des combats. À l'expérience paroxystique d'un temps paradoxal, au cours duquel s'écoule l'éternité en un instant et qui concentre le moi du sujet jusqu'à l'éclatement, aux évocations érotiques des combats, s'oppose la *« guerre démocratique »* dont les *« la monotonie s'allonge comme une paix sans vergogne »*. En effet, *« des ans s'épanchèrent monotones »*, durant lesquels le sujet est *« aplati au fond de la tranchée, sous [son] sac et sous la douleur »*, et qui plongent les soldats dans une *« bestiale abomination »*. Une routine s'installe, guerre et paix se confondent presque, l'une prenant les allures de l'autre. À tel point que le sujet note une transposition sur le front de l'organisation du travail industriel, propres aux villes en temps de paix. Si bien que l'aliénation à l'Avant est la même que devant une chaîne de montage, nivelant horizontalement les hommes, révélant le caractère proprement inhumain et absurde de la guerre. Les combats, le risque éminent de la mort sont « réduits » à une activité industrielle. La hiérarchie militaire reprend, quant à elle, l'organisation verticale du travail, avec maîtres et serviteurs, patrons et ouvriers. Les « non-combattants » *« sont les maîtres et les combattants sont soumis à leur inévitable injonction ». « Tout fonctionne bien. L'ordre règne en Europe. Les maîtres maîtrisent et serfs servent. »* Ces trois phrases courtes permettent un rythme sec, machinique. La redondance caractéristique de la dernière phrase mime la répétition du travail moderne, et son exportation sur les lignes de front :

> Sur le champ de bataille, c'est comme à l'usine, les manœuvres de la guerre avec leurs contre-maîtres qui sont les officiers subalternes et supérieurs s'acharnent à des besognes dont l'intelligence leur est refusée.

Ici, la dimension religieuse disparaît complètement : la guerre n'est plus une entreprise spirituelle individuelle, ni un acte démiurgique prêtant aux soldats les caractéristiques d'un dieu. L'industrialisation, en contaminant le front, avilie la guerre, la ravalant à un simple travail

collectif divisé en « besognes ». L'organisation du travail enferme ainsi les hommes dans une fonction dont il paraît impossible de s'affranchir. Toute possibilité de transcendance est par conséquent réduite à néant, et la guerre n'est plus affaire de volonté, d'engagement spirituel, d'entreprise intime soutenue par un souffle collectif qui jette les combattants dans des corps à corps. L'aliénation au nom d'un idéal commun qui rassemble les hommes et les maintient unis laisse place à une pure soumission.

Mais cette représentation n'est pas dominante dans le recueil. Sans être marginale, elle s'inscrit en vérité à la fois dans une entreprise de dépréciation de la guerre moderne, en même temps qu'elle participe d'une élaboration profonde d'une réflexion sur l'Histoire, son sens et son fonctionnement. Nous réservons donc pour plus tard un autre développement sur cette vision.

À ce point de notre étude, nous observons donc une coexistence de deux ensembles de représentations des combats, qui met en tension l'ensemble du recueil. La peinture de soi inscrit le sujet dans une tradition séculaire qui permet de lier faits d'armes et mise à l'épreuve de la foi. L'ensemble de la communauté soldatesque est représentée sur un mode similaire. L'homoérotisme, qui aurait pu être perçu comme une atteinte à ce caractère sacré et mystique permet au contraire de l'étayer, en faisant des soldats, quels que soient leurs uniformes, les acteurs d'une mise au monde qui emprunte beaucoup à la Genèse. À cet ensemble s'opposent des représentations avilissantes, qui touchent également au collectif et au particulier, et desquelles la tonalité religieuse et le substrat chrétien sont totalement absents. Rien pour l'instant ne nous permet d'apercevoir de véritable tentative de résolution de cette tension, de conciliation des deux parties. Il convient donc de prolonger ce parcours dans le substrat religieux, mais en tâchant de mettre en valeur non plus les représentations de combats, mais ce qui les porte : l'élocution lyrique elle-même.

4. Contre le silence, une parole de vérité.

Si la guerre est perçue comme une genèse, au cours de laquelle les soldats en s'étreignant engendrent, il semblerait que la parole engagée dans le recueil tâche de s'assortir à cette prérogative. Dans « Interrogation de la paix », il est dit que *« Toute parole sort de la vie »*, tandis que plus loin, dans « Thème métaphysique de la guerre », on peut lire :

> La pensée du monde est dans l'homme.
> Dans l'homme est le verbe, l'esprit qui crée.
> Le verbe monologue par la bouche humaine.
> Dans son élocution continue, il prononce des noms et ainsi des êtres sont créés.

L'homme se substitue à Dieu dans la cosmogonie : dans le très clair établissement de leur référence au début de la Genèse, ces vers révèlent la fonction créatrice de la parole humaine. Cependant, les hommes lors de la mobilisation n'avaient pas l'initiative de la parole, répétant scolairement des mots imprimés sur des affiches, et tâchant de se soumettre aux représentations des journaux. Dès lors, cette fonction génésique de la parole est davantage à voir comme une réflexion en miroir, qui exposerait le sujet lyrique dans l'exercice de son « cri ». Il se fait démiurge : son verbe, au terme d'*Interrogation* (puisqu'il s'agit là de la dernière pièce), est parvenu à engendrer un monde au sein duquel il réitère son expérience de la guerre d'un point vue poétique. La poésie ainsi expérimentée constituerait un contrepoids à la mort : la simple élocution est une création, une incarnation – comme, ainsi que nous le verrons, la guerre elle-même.

Pour élucider davantage le registre et les enjeux de la parole à l'œuvre dans *Interrogation*, il convient de s'interroger sur la situation discursive, et se demander ainsi : qui parle ? D'où ? Et à qui ?

Concernant l'identité du locuteur, nous savons pour le moment qu'il se donne à voir comme un soldat, animé de résolutions mystiques, marqué par la mort qui lui est apparue et sur laquelle il s'en va méditer au front selon une discipline ascétique et monastique. Il est « celui qui sait », c'est-à-dire porteur d'une vérité. Au fil du recueil, plusieurs affirmations viennent étayer cette déclaration. Évoquant l'Avant, le sujet affirme : *« Là, toute vie, toute vérité s'est retraite ».* Et d'ajouter : *« Il n'est aucune vie à l'Arrière, aucune vérité. Tout y est marqué par la totale ignorance ».* La division de l'espace est également une redistribution de la vérité et du mensonge. Au terme de son entreprise lyrique, dans « Interrogation de la paix », le locuteur déclarera : *« Il est en moi plusieurs vérités »*. *Interrogation* se présente ainsi comme un itinéraire, initiatique, au cours duquel le sujet découvre ces vérités et s'empare d'elles. Pour l'instant, nous pouvons en identifier au moins deux, déjà rencontrées : celle du cri de la peur, effectivement muée en une *« vérité qui poussera son hurlement jusqu'à ma mort où elle rebondira d'une sonorité suprême »*, et une autre à voir pour le sujet dans *« la parole vénérable de [son] intelligence »*, qui lui *« assigna la besogne du soldat d'infanterie, qui use ses pieds, qui se traîne contre la terre, et qui tient des propos où la vie est une chose honteuse »*.

La seule mention spatiale propre à la situation d'élocution intervient très tôt : rappelons que, commémorant ses « douceurs brisées », le sujet mentionne : « En ce moment je suis dans le lit de l'hôpital où ma lâcheté se dorlote ». Le double usage de l'article défini, au lieu d'expliciter la référence, la brouille complètement et participe là encore d'une volonté d'abstraction, au sens étymologique : tirer hors de, isoler. Le terme de « lâcheté », qui peut

paraître sévère, est l'expression d'un jugement porté sur soi au moment d'évoquer ses frères morts aux combats. Aucune clémence donc du sujet envers lui-même. Plus tard, rendant compte du nouveau *« partage de l'humanité »* consécutif de la guerre, il établit deux catégories : les « combattants et les « non combattants », au dernier rang desquels figurent *« les combattants momentanément à l'abri »*. Enfin, dans son éloge de ceux qui ne sont plus ennemis, mais partenaires d'une étreinte génésique, le sujet affirme : *« par ma bouche enfin descellée de la taciturnité militaire – je parle »*. Une telle déclaration suggère en négatif l'impossibilité de parler lors des combats, sur le front. On peut alors s'interroger sur le lien entre parole et vérité : en effet, le sujet semble contraint au silence au front, précisément là où il envisageait avant d'aller où *« toute vérité s'est retraite »* pour être le témoin de *« l'inénarrable révélation ».* Cette incapacité à dire est une impossibilité à dire le vrai. Elle s'assortit très bien de ce que nous avons pu observer chez le sujet, à savoir l'empreinte négative de ses expériences limites au cours desquelles il a visiblement failli mourir : l'« indicible » et l'« inénarrable » contestent la capacité du sujet et du langage à pouvoir figurer ces expériences.

Mais il est peut-être un autre raison :

> Nous sommes ceux qui savons et qui ne pouvons dire.
> Car le Monde nous force au silence.
> Pourtant nous savons ce que nous faisons et ce n'est pas ce qu'ils disent.

L'opacité de cette déclaration tient à l'impossibilité de définir ce qui empêche les hommes de dire, consécutive de l'indétermination des pronoms relatifs et de l'emploi de « Monde » (dont la majuscule rend l'idée d'une force plutôt que d'une personne) et du pronom « ils » sans référent. Cependant, on retrouve ici la soumission des soldats, rencontrée auparavant dans la comparaison avec le travail usinier. Le rapprochement des deux passages nous inciterait d'ailleurs à voir dans ce « ils » les « maitres ». Un autre passage peut certainement conforter une telle interprétation. Le poème « Je ne vous ai pas menti, hommes », s'ouvre en effet ainsi :

> C'est la misère de notre temps que les chefs doivent tant parler au peuple. Car alors ils lui mentent beaucoup.
> Qui a jamais dit la vérité au peuple ?
> Appelez le chef : l'homme-qui-ment.

Cette strophe, qui fait immédiatement suite au titre du poème inscrit en lettres capitale, dessine un regret, désigne une faute que le sujet va entreprendre de corriger. Au mensonge, il va opposer son discours de vérité, au cours duquel la séquence « Je ne vous ai pas menti » constitue un leitmotiv. Nous n'entrerons pas ici dans le cœur de ce discours, qui constitue une autre vérité touchant à la figure chef, que nous réservons à la seconde partie, lors d'une analyse

de la réflexion sur l'Histoire, qui a trait à un autre substrat culturel, une autre mémoire que celle qui nous retient ici.

Cependant, il convient de souligner la manière dont le sujet lie sa parole à la notion de vérité, confirmant toujours plus qu'il est bien *« celui qui sait »*, *« marqué »* et initié. Cette prétention à la vérité l'associe donc encore à un fond culturel religieux, l'assimilant, par sa capacité de prédiction également, à une figure prophétique dans laquelle il verrait une sorte de modèle de discours. En outre, le titre du dernier poème cité, « Je ne vous ai pas menti, homme », maintient son ostracisme, ou du moins sa distinction : seul, singulier, dépositaire de plusieurs vérités, il s'adresse ici à la communauté combattante pour l'éclairer. Cette fraternité, voire cette confrérie, regroupe les soldats sans distinction de nationalité, de langue, de religion.

Revenons donc à ce silence, évoqué dans à « À vous, Allemands », qui, imposé, empêche l'exercice d'une parole lyrique à l'Avant. Une autre déclaration, abrupte, confirme ce constat : *« Silence sur l'Art : maintenant nous en sommes exilés. »* Cette phrase clôt une strophe consacrée à l'expérience vécue à Charleroi, l'« indéniable minute », puis à Verdun où, confesse le sujet, *« par moments je perdais la tête ».* À la suite de ces deux évocations, Don Juan et Pascal sont mentionnés pour illustrer *« la paix avec l'amour »* et *« la paix avec Dieu »* : insérées sans transition, ces deux références demeurent énigmatiques, et leur contexte immédiat ne permet pas de dissiper leur opacité. On trouve cependant ici confirmation de cette incompatibilité entre expression lyrique et combat : l'Art se tait, où est tu, là où les armes parlent.

Il faut attendre la fin du recueil, le dernier poème, « Thème métaphysique de la guerre », pour que s'éclaire rétroactivement cette déclaration à la lumière d'une réflexion « métaphysique » où le substrat religieux émerge de nouveau. Le sujet y développe en effet une trinité, un *« triple accomplissement de l'homme sur la planète »* selon *« trois noms »*, *« trois porte-parole pour le dialogue irréel » : « Dieu / la femme / l'ennemi » correspondent aux « trois œuvres terrestres »* : *« Se donner un Dieu / Se donner une amante / Se donner un ennemi »*. Et d'ajouter : *« Ainsi l'homme s'occupe sur sa terre avec la religion, l'amour et la gloire (Silence sur l'art qui est un regard sur tous ces agissements). »* Ainsi s'éclairent les références précédentes à Don Juan et Pascal : chacun venait respectivement illustrer deux « agissements », Dieu et la femme, pendant que le sujet se livrait au troisième.

Les composantes de ce *« triple prestige projeté par l'œil »* semblent exclusives les unes des autres : en choisissant la guerre, le sujet fait le choix de suivre « [ses] frères ». Souvenons-nous d'une part que le sujet, marqué par la mort, marche ignoré des femmes – qu'il gratifiera en retour, nous y reviendrons, d'un cinglant mépris –, et que, d'autre part, lors de la

mobilisation, « La Patrie » est hissée au rang de divinité, et que, plus largement, le registre religieux est régulièrement utilisé pour évoquer les expériences du feu. Enfin, rappelons également que l'amour, même dans sa composante sensuelle, est pris en charge par les hommes au front, qui s'étreignent pour engendrer. En clôture de ce dernier poème, le sujet déclare donc : *« Par la guerre je connus un grand amour. / Si tu vénères l'Amour, n'insulte pas la Guerre »*. Au terme d'*Interrogation*, le sujet s'est acquitté de ses trois tâches : délaissant les femmes et délaissé par elles, il rencontra à la guerre et par la guerre, par son corps engagé avec ses frères et contre la terre, un amour plus grand, une révélation. De fait, la guerre lui a permis d'associer Dieu, la femme, et l'ennemi, moyennant redéfinition : « La Patrie », « [ses] frères, [ses] tendresses », et un adversaire que nous devons encore identifier, puisque les Allemands ne sont pas l'ennemi, mais des partenaires d'une lutte exaltante à forte charge sexuelle. On comprend dès lors ce dernier vocatif, cette dernière invocation, qui marque, sous l'égide des combats, le rassemblement, la fusion des trois objets : *« Ô guerre, hallucination comme l'amour / L'ennemi est un dieu devant toi »*. La guerre est ainsi, selon le vœu formulé au début du recueil et à la lumière des expériences transcrites, une rencontre amoureuse avec le divin.

Dès lors, elle est l'objet de la même menace de négation qui touche Dieu et la femme :

> […] des hommes tuent Dieu (ou la connaissance absolue).
> D'autres tuent l'amante et l'amour.
> D'autres veulent tuer l'ennemi en tuant la guerre.
> Mais un homme ne nie pas les trois objets. Il nie l'un pour raffermir l'autre, tel est le commandement de la vie.
> Rares sont les zélateurs du néant.

Un nihilisme menace cependant :

> Voici l'état des choses en ce temps-ci :
> Beaucoup d'entre nous ont tué Dieu
> D'autres ont tué l'amour
> Pourquoi ne tuerions-nous pas la guerre ?
> […] L'homme doute de sa création. Il rit du Dieu qu'il a fait et le rejette.
> Il souille son amour avec une bouche prostituée.
> Il n'a plus la force de se créer une haine et un ennemi.
> Renonçons. Renonçons.
> Jusqu'au bout poussons le progrès.
> De par le monde il y a un effort vers le néant.

La paix s'avère plus effrayante que la guerre, et le pacifisme ne peut être que rejeté puisqu'il est pour le sujet négation d'une expérience vive, négation de « l'Amour » et de « Dieu ». En effet, plus tôt, le sujet déclarait quant à la guerre : *« [p]ar elle, la vie nous parut plus adorable et nos ferveurs furent renouvelées. »* Observant ainsi ce mouvement d'anéantissement de l'homme, non pas consécutif de la guerre, mais d'un mouvement plus

large de négation, le sujet nous enjoints donc en premier lieu de le poursuivre, de le contempler faire son œuvre jusqu'au bout.

Mais dans un deuxième temps, il se ressaisit, et refuse cette dynamique :

> Mais moi il faut que je me sépare de tous ceux-là.
> J'irai vers ces autres qui toujours tendent sur le monde les bras pour rassembler les harmonies en déroute.

Les deux derniers passages cités mettent au jour une tension, ou une alternative, entre *« effort vers le néant »* et désir de *« rassembler les harmonies »*. Ces deux expressions révèlent un dualisme dans lequel résonne l'intertexte freudien : la seconde théorie des pulsions repose sur la coexistence d'une pulsion de mort, ou de destruction, et une pulsion de vie, appelée Éros. À ce stade de notre étude, nous tenons simplement à mentionner cette intertextualité, afin de la développer plus tard, quand nous aurons recueilli d'autres éléments qui nous permettront d'explorer plus en détail ces effets d'intertextualité.

Pour le moment, et pour clore cette première partie sur le registre et le substrat religieux qui habitent *Interrogation*, nous souhaiterions revenir au thème du silence : nous avons vu qu'il est une condition des combats, soumettant les soldats à un mutisme, et, d'un point de vue individuel, une modalité du discours en ce qu'il marque l'échec du langage à figurer et narrer l'intensité d'expériences vécues sur un registre mystique. Or, « Silence » sert de titre au dernier poème de la deuxième section, qui s'ouvre ainsi :

> Silence. Est-il un silence.
> Nous sommes au temps d'une genèse, quand l'esprit du dieu vole sur les sons chaotiques.
> En dépit de la cataracte des tonnerres graves qui se répercuteront éternellement à travers le temps et la roideur des cris acérés quand l'acier écartèle ses atomes, par delà je perçois un silence.

La question initiale se change en affirmation au terme de cette première strophe bâtie sur une opposition entre le silence et les bruits de la guerre, « sons chaotiques » au-delà de laquelle le sujet prétend entendre un autre silence. La strophe suivante va ainsi se concentrer sur le premier pôle de cette opposition, et faire état des ravages dont la terre est victime. Cette description détaillée des « conquêtes de la désolation » aboutit à une réfutation de la première strophe et un renversement de la *« totale stérilité […] obtenue »* :

> Silence. Il n'est pas de silence.
> Le parfait silence n'existe pas, car de toutes parts la vie est vigilante et bruissante.
> Mais il est une paix
> quand les sons familiers se concertent. Leur accord n'est plus écouté et on entend une douceur inouïe.

La paix n'est pas ici la cessation des combats, au contraire : le mot désigne ici une sensation liée à l'accoutumance aux sons et aux bruits. Cette accoutumance est marquée par l'adjectif « familiers » et par le passage du verbe « écouter » à « entendre », suivant l'évolution de l'attitude du soldat dans cet environnement sonore. C'est une sorte de musique qui ressort de ces lignes, un « concert » de « sons » devenus « familiers » (plus de cataracte ni de tonnerre) formant un accord : ce sont peut-être là aussi des « harmonies en déroute ».

Cette idée d'accoutumance est ensuite approfondie, à la faveur d'un renversement complet des termes de l'opposition silence/bruit :

> Il y a des chutes de silence. Hiatus béant entre les lignes sonores qui barrent l'horizon.
> On va entendre tomber une pierre dans ce puits d'épouvante.

À travers ces trois passages de « Silence », on observe donc un retournement, une sorte de jeu entre plein du bruit et vide du silence. Dans le premier passage, le silence semble nié, et c'est un effort persistant du sujet qui permet de le percevoir « au-delà » et « en dépit » de « la cataracte des tonnerres ». Dans un second temps, le silence est nié : la vie, « bruissante », c'est, selon un renversement des termes de la comparaison, le « bruit énorme » d'un « brin d'herbe » faisant autant d'effet qu'un obus. Confusion des éléments, des projectiles et des éclats. Si le point qui ponctue la première occurrence semble faire entendre ce silence, la phrase suivante vient le nier de manière purement déclarative. Au vers suivant, la première partie, par la redondance qu'elle crée avec le vers précédent, rompt définitivement avec la possibilité d'un silence, d'une extinction du fracas. Par sa longueur notamment, ce vers semble opérer une saturation phonique, qui se relâche dans le blanc typographique, apaisant, qui suit « une paix ». Enfin, dans le troisième passage, ce ne sont plus des obus qui tombent, mais le silence qui opère par « chutes », termes qui s'inscrit dans la lignée de « cataracte » qui désigne originellement une chute d'eau. Le renversement est le fruit de la jonction du thème du silence et de la paix. Dans le second passage cité, la paix n'est pas la cessation des combats mais le retour de bruits connus : les « sons familiers » évoquent la même cataracte qu'avant, mais témoignent d'un apprivoisement de cet univers sonore. La paix désigne l'harmonie sonore des armes, rompue périodiquement par le silence qui chute.

Cet environnement sonore, bâti sur une inversion qui fait du brouhaha un silence, répond au vœu liminaire du sujet d'aller s'engager dans une méditation. La mort elle-même était révélée par une « voix muette ». On peut voir ainsi dans ce silence, ainsi que dans l'impossibilité des soldats de dire, la réalisation d'un vœu, l'obéissance à une règle monastique. Quelques images des tranchées corroborent cette idée : lors de « La commémoration des morts », le sujet évoquait *« la tranchée entre deux pans de terre avec le couvercle du ciel que*

percent, rudes clous, les balles. » La métaphore est ici empruntée directement au « Spleen » de Baudelaire (*« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle… »*). Les balles perçantes évoquent quant à elles cette autre phrase de Baudelaire : *« La musique creuse le ciel. »*[66] La tranchée est donc perçue comme un espace clos, excluant toute transcendance : à la musique baudelairienne qui en exprimait la possibilité, s'opposent les balles, dérisoires, qui ne font que des « trous », tandis que les obus « barrent l'horizon ».

Plus loin, dans « Plainte des soldats européens », le sujet mentionne *« les murs du ciel entre qui sonnent nos artilleries »*. De nouveau, l'idée de clôture est associée à l'espace des combats, conforme encore une fois à l'injonction de « Paroles au départ », lorsque le locuteur se voyait « prend[re] cellule ».

Pourtant, au terme du recueil, force est de constater que la parole a changé de nature : à la prédiction des premiers poèmes, à l'évocation du silence au front que vient justement rompre la parole lyrique, succède un ton plus menaçant. Un nouveau registre apparaît, qui correspondrait à une vision de la paix, une anticipation, agressive et anxieuse tout à la fois :

> Demain nous dresserons des grues plus hautes que nos canons béants derrière les montagnes, et avec des tonnes de fer et de ciment nous édifierons les monuments de notre Paix aussi grande que notre guerre.

Le futur simple prête au discours une tonalité belliqueuse revendiquée sur laquelle prend appui toute une série de mises en garde et d'avertissements quant à l'après-guerre : la paix venue, il s'agira d'y intégrer par la voie des honneurs cette nouvelle génération née à et de la guerre. Cet avertissement apparaît à trois reprises. La première occurrence figure dans « Restauration du corps » :

> Aujourd'hui gare.
> Car les hommes, à cette heure, pâlissent à la guerre à cause de leur force. Demain, ils reviendront. Saufs, ils laisseront là-bas, dans le pays où les autres n'auront pas été voir, leur peur et le désespoir qui les possédait d'être les plus forts voués à la douleur.
> Allégés, ils se vanteront et seront féroces.
> Au jour de la paix, les temps inquiets ne seront pas finis.

On retrouve ce *« partage tranché »* de l'humanité qui, cette fois, ne se fait pas par le combat, mais par la vue. Ainsi, les non-combattants sont ici ceux qui *« n'auront pas été voir »*, faisant par conséquent des combattants des « voyants », témoins de leur propre force et de la révélation. Le choix du verbe rappelle au lecteur la posture rimbaldienne, énoncée dans la célèbre lettre à Paul Demeny écrite dans un contexte guerrier également : voir (la guerre), c'est

[66] Charles Baudelaire, *Fusées,* in *Œuvres complètes 1,* Bibliothèque de la Pléiade, Galimard, Paris, 1975, p.653.

aussi pré-dire (la paix). L'enjeu ici consiste à dicter les modalités de cette paix selon l'expérience de la guerre.

On retrouve cette forte évocation de la vue dans « Interrogation de la paix » *: « Alors une volonté forcenée se noue, et je ne veux plus voir et je ne veux plus que des hommes voient et je voue ma vie à détruire. »* L'entreprise de destruction vise donc la cécité : il ne faut plus voir cette douleur, cette souffrance à laquelle le sujet avait déjà crié « non ».

Ces « voyants » ne sont pas effrayés par la guerre elle-même, ni par les combats ni par la mort, mais par la force, *« leur force »*. On trouve ici la confirmation de ce qui avait été annoncé d'entrée par la voix lyrique dans « Paroles au départ » : la guerre est l'instrument de mesure de la force, essentiellement physique et, à ce stade du recueil, il semblerait que les combattants aient ainsi pris la pleine mesure de leur intensité physique, si grande (titanesque comme on va le voir) qu'ils en sont eux-mêmes effrayés. Le danger de la paix consiste par conséquent dans le retour de ces hommes, dénués des émotions habituelles qui ne les restreindront donc pas, *« la peur et le désespoir ».* Ils n'auront plus que leur force dans un monde pacifié, et constitueront ainsi une menace, comme des bêtes affamées sans proie désignée. Cette inquiétude, cette menace, est clairement reprise dans « Caserne haïe » :

> Mais gare au retour
> que l'esprit vivement éveillé de la guerre soit respecté, ou nous serons sévères.
> Comme après un cauchemar, l'Armée de la Paix ne se rendormira pas sur l'autre oreille.
> Nous cognerons et pulvériserons les débris.

Aux combattants succède *« l'Armée de la paix »*, qui sera tout aussi alerte et violente, et dont la mission sera de finaliser l'œuvre de guerre : comme le montre le dernier vers cité, il s'agira d'achever les ruines, afin que rien ne subsiste, ni de la guerre elle-même, ni de ce qui l'a précédé. Plus loin, c'est l'image, déjà évoquée, du *« ciment armée »* qui fait écho à cette paix militarisée et belliqueuse. Le terme « cauchemar » marque bien la terreur, en même temps qu'il la conteste, puisque, comme un rêve, il ne s'agit pas de la réalité. La guerre, en troublant le sommeil, perturbera davantage le réveil en l'imprégnant d'anxiété. La paix n'est donc pas envisagée comme un retour à un ordre ancien temporairement déstabilisé par les armes, mais comme la prolongation de la guerre. Si celle-ci était, semble-t-il, une conséquence de la paix précédente[67], la nouvelle paix à venir sera une continuité de la guerre, laquelle ne pourra dès lors pas se lire comme une simple paire de parenthèses assourdissantes.

[67] *« Car peut-être la vie, fatiguée d'avoir tant pensé dans ces derniers temps, va-t-elle maintenant demander la jouvence au bain de sueur et de sang, dans un délassement séculaire de Sport et de Guerre. »*, p.53.

Enfin, cette mise en garde criée se retrouve une nouvelle et dernière fois dans « Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui » :

> Mais gare : l'humanité, à cette heure, trempe une équipe de titans.
> Donnez-nous d'autres ciels à escalader.
> Nous narguons déjà le soleil et tandis qu'il fait lanterne pour une face de la Terre, les frénétiques fulgurances jaillies du front européens s'élancent aux profondeurs du monde.

Comme dans les autres passages, l'utilisation du futur simple prête à la voix lyrique un accent d'oracle. Et il appartient au sujet dans son exercice poétique d'annoncer les dangers à venir et de mettre en garde contre eux. De plus, l'« équipe de titans » s'inscrit dans le réseau textuel sportif et mythologique que nous étudierons. Les soldats ainsi peints dans toute leur puissance et leur appétence constitueraient un danger si leur intensité physique et leurs exploits venaient à être niés dans l'entreprise de pacification.

À chaque formulation de son avertissement, le sujet fait figure d'oracle et de mauvais prophète. Sa parole est tournée vers l'avenir qu'il interroge, et dans lequel il ne semble entrevoir aucune raison de se réjouir de la fin des combats.

Au terme du premier mouvement de ce parcours d'*Interrogation*, revenons à notre problématique afin de voir ce que nous sommes déjà en mesure d'affirmer. Il apparaît que le substrat chrétien d'une part agit comme mémoire préexistante à l'expérience du feu, et d'autre part qu'il la façonne très distinctement. Il semble que les représentations de la Première Guerre mondiale doivent coïncider avec cet hypotexte diffus : chaque constat d'une dissociation, d'une non adéquation est l'occasion d'une plainte, où le cynisme se substitue à la solennité. Le sujet souhaite se conformer à un certain idéal, monastique, ascétique, qui est projeté sur différents aspects de la guerre moderne quitte à défigurer / transfigurer celle-ci : les tranchées sont une cellule, le vacarme des canons un silence, la mort une révélation de soi… On s'aperçoit, grâce à cette analyse de la religiosité, qu'*Interrogation* opère un véritable renversement des valeurs et des significations des expériences transcrites. La guerre n'est plus à lire du côté de la mort, mais comme un acte génésique qui met au monde et perpétue la vie. La parole même du locuteur prend explicitement en charge cette mission, et, se tournant vers l'avenir, ne délivre aucun message d'espérance : au contraire, ses prédictions, centrées sur la figure de l'ancien combattant qu'elle anticipe, dessinent un avenir sombre. L'apothéose et l'extase touchent à la mort imminente puis miraculeusement évitée. L'absence de religiosité révèle l'insoutenable et l'humiliant. On peut donc déduire que le mysticisme permet au sujet de revaloriser une expérience à d'autres moments dégradante.

Mais il est un autre ensemble de références qui permet également de soutenir et transfigurer les représentations de la guerre : *Interrogation* est en effet criblé de renvois à un fond historique commun, à la lumière duquel le sujet s'engage dans une méditation qui ne touche plus simplement l'individu, mais la communauté humaine entière, et qui a pour objet l'Histoire.

II. Interrogation historique : la légitimation de soi

1. Le corps.

Pour aborder ce second ensemble de références, il convient de se pencher sur l'entreprise de légitimation menée par le sujet tout au long du recueil, ponctuée de moments clefs. Cette démarche monopolise la mémoire, c'est-à-dire un fond culturel dont les éléments sont invoqués pour asseoir l'autorité du sujet, à la fois en tant que soldat et que locuteur d'une parole lyrique. Nous avons déjà évoqué comment, dans « Paroles au départ », le sujet se présente sous les aspects d'un moine soldat, désireux d'une expérience spirituelle offerte par la confrontation à la mort. De plus, dans le premier volet du « Tryptique de la mort », nous l'avons également vu se peindre comme un initié, un appelé, touché par la mort qui l'ostracise, l'éloigne du reste de la communauté humaine. Le substrat religieux est ainsi au service d'une justification de soi, qui auparavant monopolise le corps. Et c'est précisément cette prégnance du corps qui engage le sujet à fonder une nouvelle généalogie, intime et culturelle.

a) Le corps d'abord.

« Paroles au départ » est remarquable par l'affirmation appuyée d'un « je » mis au centre de l'espace locutoire : ce martèlement est le fruit d'une saturation de la parole poétique par les déictiques (pronoms personnels sujets et objets, adjectifs possessifs).

Dès le second verset, le « je » lyrique se voit marqué comme une *« monnaie royale frappée à croix et à pile du signe souverain »*. Cette souveraineté assure d'emblée au locuteur une image imposante et autoritaire de pouvoir et de domination, non pas acquise, mais à conquérir : *« La totale puissance de l'homme il me la faut. »* Cette « puissance » n'est *« [p]oint seulement l'évocation par l'esprit, mais l'accomplissement du triomphe par l'œil et l'oreille et la main »* : la répétition du coordonnant rappelle ici le premier verset (*« Et le rêve et l'action. »*). Cette dichotomie d'emblée exposée se trouve de fait résolue par cette primauté du corps sensoriel (la vue, l'ouïe et le toucher) qui assure au sujet sa puissance : le corps est le lieu où

le rêve et l'action se conjuguent et s'unissent et, par conséquent, le moyen et l'expression d'une affirmation de soi.

Cette puissance est en outre vécue sur un mode injonctif, que dénote d'abord cette même répétition du coordonnant, laquelle sature en quelque sorte cette seconde partie du verset. Un impérieux devoir soumet le corps du sujet à une épreuve de vérité, qui est littéralement une épreuve de (la) force, aux enjeux clairement définis : *« Je ne puis me situer parmi les faibles. Je dois mesurer ma force. »* Et d'insister :

> La force est devant moi, pierre de fondation. Il faut que je sente sa résistance, il faut qu'elle heurte mes os.
> – Que je sois brisé.
> Je veux la comprendre avec mon corps.
> Nécessité alimentaire : là-bas je vais chercher ma vie, la vie de ma pensée.
> Peut-être je ne suis pas fort si j'ai besoin de cette expérience corporelle.
> D'autres connaissent la force spirituelle dans les maisons qui sont loin de la guerre. […]
> Mais moi, il faut que je sente la guerre avec mes entrailles.
> Quand la colique de la peur les agrippe et les tord d'une poignée acharnée.

Le corps, soutien de l'esprit, s'offre sans la noblesse terminologique qui viserait sa sublimation. Il est ainsi chanté non pour sa beauté, mais pour sa matérialité, pour le contact qu'il assure avec le réel, jusqu'à la brisure, et duquel émerge un sentiment d'existence. Ainsi, on note une forte relation entre la présence marquée du sujet à travers les pronoms et déterminants possessifs, le champ sémantique du corps, et un registre impératif qui ressort nettement (subjonctif à valeur impérative, verbes « falloir » et « vouloir »). Tout cela institue le sujet en tant que tel, dans un désir de s'éprouver physiquement afin de découvrir une vérité de soi : il doit se ranger soit du côté de « la totale puissance » ou bien « parmi les faibles ».

Ce caractère urgent et injonctif d'une volonté d'en découdre s'avère être en réalité le mode d'expression du désir. Le verbe « vouloir » repéré précédemment avait déjà mis en lien volonté et nécessité. Cette volonté est de nouveau prise en charge plus loin, d'abord à un niveau collectif, qui permet de nouveau de résoudre la dichotomie exprimée au premier verset : *« L'audace d'une génération s'est levée que la gageure de jumeler par son vouloir le rêve et l'action. »* Puis, dans un retour à la première personne, cette volonté sera encore une fois affirmée : *« L'événement va mordre sur le trait que tire mon vouloir »*. Le « vouloir », mu(t)é en nécessité, conduit le sujet à éprouver son corps dans l'accomplissement de son désir qui seul résout la tension entre rêve et action.

La guerre se révèle donc être d'abord pour le sujet un instrument de mesure de la force physique et de la volonté. Ainsi, ce n'est pas uniquement dans l'introspection ou la méditation que se joue l'approfondissement de la connaissance de soi, mais bien dans l'action en tant

qu'elle mobilise, jusqu'à la rupture, le corps, tenu pour seul vecteur de vérité. La guerre, dans « Paroles au départ », est désirée, et presque déjà célébrée comme épreuve de vérité et moyen de « restauration du corps ».

Cette expression sert de titre à un poème important de la troisième section, qui présente une élaboration de ce qui était annoncé dans « Paroles au départ ». En effet, on peut y lire que *« l'esprit n'est point seul » « sur la planète humaine » : « [l]e corps est restauré dans la puissance et la majesté »*. Il s'agit d'une *« rude loi [...] récemment édictée »*, qui est le fait d'un *« double événement »* : la *« [r]estauration du corps par le sport et la guerre »*. Dès lors, le poème explore la pratique sportive avant-guerre et en fait une préfiguration des combats qui, en retour, sont une sorte de consécration du sport, cet *« élan qui enlève l'homme »*, ce *« bond soudain irrépressible »* où se lit déjà quelque chose de l'ordre de la transcendance.

Dans ce poème, la dichotomie corps/esprit réapparaît, mais n'est plus résolue dans un élan de volonté qui les ferait coïncider. Le sujet semble choisir son camp. Le second terme se trouve rejeté et déconsidéré : *« L'imperfection de l'ascète intellectuel est dénoncée et sa pénurie corporelle cause immonde de mainte erreur. »* Par conséquent, le sujet va se référer à un modèle d'hygiène corporelle et d'activité physique : le sport.

b) Le corps en exercice : le sport.

En effet, l'athlète, par opposition à l'intellectuel, *« porte dans son cerveau sobre une part de la vérité humaine »*, et présente une parfaite synergie entre *« [c]erveau intense et muscles denses »*. Plus loin dans le poème, le sujet lyrique met en garde *« ceux qui n'ont que leur esprit »* : *« Leur domination demeurait incertaine. La masse des Corporels, des Manuels n'avait cessé de regimber sous l'avantage de l'Intellect. »* Enfin, loin de la clémence de « Paroles au départ », le sujet déclare que *« [m]aintenant il est honteux d'être faible »*, désavouant *« maint lâche [qui] se félicite de demeurer par la faiblesse de son corps au-dessous du niveau de mort »*. *« Et le rêve et l'action »* qui ouvrent l'ouvrage se retrouvent donc ici réunis dans la revendication d'un *mens sana in corpore sano* futuriste.

Ce changement de vue est le fruit de nouvelles circonstances : la guerre. Si elle s'inscrit dans une certaine continuité, marquée par le culte du corps et de la force physique célébré dans le sport, elle entraîne aussi une certaine rupture. La transition entre le sport pendant l'avant-guerre et les combats est réservée à une strophe qui s'ouvre sur une métaphore saussurienne : *« Après le signe, le fait se signifie »*. La guerre est la consécration du sport dont elle est le signifié. Cette courte strophe se poursuit logiquement par une comparaison entre sport et guerre visant à faire jaillir l'évidence du parallélisme :

> Et le premier obus s'essora dans le ciel d'Europe, comme, au début de la partie, le ballon neuf gonflé de jeunesse et vibrant d'un coup de pied passionné.

Le sport dans sa pratique populaire d'avant-guerre était une sorte de prémonition du conflit, une continuation souterraine de *« l'esprit de lutte »* : *« dans l'enflure autour des gestes des athlètes de la louange sonore, un événement s'enfante »*, la guerre. Il convient donc de ne pas s'en plaindre : *« Foule qui te lamentes aujourd'hui sous la meule de la guerre, tu l'as voulu. »* Ce vocatif place le sujet dans une pose qui rappelle le gladiateur avant le combat, haranguant *« la foule féminine bienheureuse de saluer un vainqueur qui la viole »*. En effet, cette foule s'est *« ruée au spectacle des cognants combats de boxe, aux piétinantes mêlées de rugby »*, desquels elle *« retirai[t] une fausse peur jouissante »* et où, *« avec son odorat atavique »*, elle *« flairait la barbarie ».* Dans le sport, ici marqué par des disciplines viriles de contact, les *« hurlements d'excitation cruelle saluaient la guerre »*.

La dimension sexuelle émerge ici de termes tels que « jouissante », « hurlements d'excitation », et plus nettement de l'utilisation du verbe « violer ». En outre, la distribution des genres est très marquée dans ce poème : la « foule féminine » (à ne pas déjà entendre, nous semble-t-il, dans le sens d'une foule composée exclusivement de femmes), *« avoue sa perpétuelle défaite »*, certainement parce *« la plupart des femmes […] aiment que l'homme soit le plus fort »*. Poussant la logique métaphorique de la domination, le sujet fait pour finir de cette foule féminisée une *« immense prostituée »*, *« saoûlée »* de son *« sadisme ».* Pour leur part, les hommes se voient scindés en *« deux ordres de mâles : les guerriers et les autres »*. Et d'ajouter expressément *: « Le premier ordre est souverain. »* L'adjectif, qui dans « Paroles au départ » marquait la valeur du sujet, revient ici chargé de l'ampleur de son sens : force physique et violence – marquées par le « viol » de la foule, le choix des sports évoqués, avec la lutte et le rugby – fondent sa puissance et sa domination.

Ce travail poétique sur la parenté de la guerre et du sport connaîtra une autre étape importante, dans une évocation pourtant marginale dans le poème où elle figure. Dans « Caserne haïe », le rapprochement du soldat et de l'athlète va en effet jusqu'à l'assimilation, l'identité : *« Le soldat neuf sera un athlète »*. Cette union est en vérité un renversement du parallèle établi dans « Restauration du corps », où le soldat agissait en quelque sorte dans la continuité du lutteur, du boxeur, ou du rugbyman. Ici, c'est le contraire : le soldat deviendra un sportif.

Quel type de sportif ? On l'a vu, les sports évoqués, qu'ils soient individuels (la boxe, la lutte) ou collectif (le rugby), ont en commun de mettre les opposants en contact direct les uns contre les autres, voire les uns avec les autres (c'est l'image de la mêlée). Ces sports,

associés à la charge érotique violente qui caractérise le comportement de la foule, préfigurent l'homoérotisme réservé à l'évocation des hommes au combat.

De plus, une mention, d'apparence anecdotique, a permis dans « Restauration du corps » d'introduire dans le tissu textuel un fil thématique conséquent : l'Antiquité.

c) Le corps historicisé.

« Autrefois, c'était une utopie du passé : on exaltait un moment qu'on appelle la Grèce. » Quelle est cette utopie du passé ? Il s'agit certainement de *« l'éternelle asymptote du rêve »*, *« un accord qui conclue [sic] et somme l'effort humain »*. L'asymptote est un concept mathématique désignant, selon le Trésor de la Langue Française, une *« ligne droite qui s'approche indéfiniment d'une courbe sans jamais la couper, même si on les suppose l'une et l'autre prolongées à l'infini »*. L'« asymptote du rêve » implique nécessairement la présence d'une courbe qu'elle ne pourrait jamais couper, et l'on peut gager ici qu'il s'agit de l'action, décelable à la phrase suivante dans le terme d'« effort ». De nouveau donc, il s'agit de lier l'un à l'autre, d'unir « et le rêve et l'action » – « accord » qui relève de l'utopie que semblait avoir réalisée la Grèce antique. Cette référence au *« moment »* grec met en place les premiers éléments d'une filiation entre le sujet en tant qu'athlète-combattant, et l'Antiquité.

Dans « Chant de guerre », dernier poème de la troisième partie, la référence à la Grèce surgit de nouveau dans une image qui voit justement fusionner ces visions de l'athlète et du guerrier en une représentation antique :

> Enfin le jeune grenadier raidi sur le parapet dans le but héroïque, recrée la gloire de l'athlète, vraie joie de l'homme sur la planète courbe comme un stade. Ici l'enthousiasme se suspend, culminement.
> Vision du grenadier demi-nu, au soleil d'une offensive d'été, balançant la pomme explosive.

Le stade et le sportif sanctionnent la vision athlétique de la guerre, maintenant prégnante l'image d'un spectacle, d'une manifestation sportive. Le grenadier rappelle plus précisément les guerriers de l'antiquité, vélites romains ou gymnètes grecs, guerriers mobiles à moitié vêtus, armés de fronde et issus des couches populaires et formant ainsi les premières lignes au début des affrontements. Ce guerrier rochellien fait aussi la synthèse entre le soldat et le discobole. Il n'est pas question pour autant d'esthétiser le soldat afin de le glorifier dans une pose stéréotypée, mais de souligner sa filiation antique, la pérennité de son « geste musclé » et partant, celles du locuteur.

Cette figure du guerrier-athlète qui amalgame deux temps (les origines fondatrices de l'exercice poétique et de *la « guerre démocratique »*, et la contemporanéité du sujet) renverse

le rapport entre ses deux composantes qui avaient été jusque-là développées. Si le sportif préfigurait le soldat, c'est désormais une seule figure, double, hallucinée : c'est, de l'aveu même du sujet lyrique, une *« vision »* qui commémore l'athlète par la répétition de son geste. Une continuité œuvre donc entre l'athlète de la Grèce antique et le soldat des tranchées : le même geste, la même action est identifiée, qui fond ces deux figures en une seule. De l'aveu même du sujet, *« [c]e geste musclé qui se délie dans l'air se profila précurseur avant la guerre. / La balle annonçait la grenade. »* Grâce à cette vision, le sujet s'affirme également dans son exercice poétique : sa parole est une transfiguration du réel qui, par la rencontre et la cristallisation en une figure de deux périodes, instaure le locuteur dans une position d'interprète et de passeur.

Au-delà du geste lui-même, l'objet en question qui clôt ce passage évoque immanquablement l'antiquité : la « pomme explosive » renvoie avant tout au jugement de Pâris, chargé par Zeus de donner la pomme d'or à la plus belle d'entre Héra, Aphrodite et Athéna. Cet épisode est communément admis comme l'une des causes de la guerre de Troie. Il importe donc de recevoir cette puissante image, non comme un témoignage immédiat d'un soldat au front, mais bien comme une construction poétique dans laquelle le sujet joint son expérience à celle d'une communauté guerrière et poétique, épique (nous y reviendrons au chapitre suivant), s'inscrivant dans une longue tradition. Le projectile concentre en réalité deux ensembles de références : l'Antiquité grecque et la culture chrétienne, la pomme étant également le fruit de la connaissance, défendu, puis consommé par Ève, provoquant l'exclusion du couple génésiaque de l'Eden. Le sujet fait valoir ainsi une ascendance séculaire, qui joue pour beaucoup dans son entreprise de légitimation.

2. Pour une nouvelle ascendance.

Cette légitimité est également acquise au front : c'est en combattant que le sujet et ses frères gagnent leur souveraineté, le bien-fondé de leur parole. En effet, le conflit a permis la réalisation d'anciens mythes, projetant de fait l'humanité dans un nouvel âge :

> Empennés ou écaillés d'acier, pionniers ou grenadiers, nous défions les quatre vieux éléments ; l'eau et l'air, la terre et le feu.
> Arrachement à l'attirance atavique du centre planétaire, avion, flèche dardée contre la loi.
> Accomplie : la légende de Jonas après celle d'Icare et ainsi tout rêve humain projeté sur le futur devra être lu dans la réalité. Le poumon supporte le poids de la lourde mer et l'action est rêve, le rêve est action.
> Affouillement de la Terre. La perforeuse atteint dans la sape un enfer plus horrifiant que celui qu'Orphée força.

Une nouvelle génération a su défier les éléments et repousser les limites du monde. Dès lors, les références sont celles qui induisent cette idée d'expansion. Ainsi, avant de *« réclam[er] comme immédiats géniteurs ceux de 93 et tous ceux de nos ancêtres qui furent vainqueurs »*, le sujet avait dressé un petit inventaire de figures historiques : *« Grognards séculaires, Alexandre nous a poussés jusqu'à l'Inde, Colomb jusqu'à l'Amérique, Bonaparte ailleurs »*. L'utilisation du « nous » est ici fondamentale : elle instaure une continuité de l'Histoire, une pérennité des combattants qui paraissent immortels, survivants aux siècles pour achever de nouvelles victoires et repousser les limites du monde connu. Ce sont les mêmes aujourd'hui, à *« Reims »,* à *« Charleroi »*, à *« Verdun »*, dans *« la Marne »* et en *« Champagne »*.

Et l'on comprend dès lors combien cette vision du grenadier est fondamentale dans le recueil : elle fait d'un geste une geste, cristallisant, concentrant le temps et les périodes en une figure qui est précisément cette atemporalité de la guerre.

Cette nouvelle filiation va de pair avec un rejet de l'ascendance immédiate, une négation virulente de la génération qui précède ces hommes et que le sujet frappe d'anathème. Dans le poème « Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui », au moyen d'un « nous » qui l'inclut dans cette catégorie des « hommes d'aujourd'hui » dont il se fait le héraut, le sujet entend réparer les *« calomnies [qui] couraient de par tout le monde contre les hommes de ce temps-ci »*. Il rejette certaines appellations dont *« ces hommes de peu de foi, ces hommes qui ne croient pas à l'homme »* ont taxé sa génération : *« Ceux qui parlaient de décadence, sur eux confusion et malédiction »* ; et d'ajouter plus loin : *« Nous ne sommes pas "Fin de siècle", nous en construisant un autre et nous le façonnons, de mains de maîtres, selon notre rêve vivant »*. Ainsi, *« forts de mille et mille actions énergiques »* (qui leur confèrent *« le droit de parler »*), *« nous leur lâcherons notre petit mépris, à ces prophètes tristes qui doutèrent comme d'eux-mêmes de nous »*.

À ce verset viendra faire écho celui-ci : *« Dans l'histoire on ne parlera pas de nos pères vaincus »*. En effet, *« nos pères firent Sedan puis y pensèrent sans en parler »*. À cette défaillance dont la génération précédente porte les stigmates, le sujet oppose la revendication et l'exaltation pompeuse d'un héroïsme mystique. C'est un autre silence qui est imposé ici : les hommes, partis *« suer ensemble de peur ou de peine »*, *« laissant derrière eux les femmes, les enfants, et une tourbe d'êtres sur qui le silence sera fait »*, émettent à leur tour cette sentence. Le silence serait ainsi un non-dit, non pas une omission, mais une censure au nom de ceux qui aujourd'hui *« engendr[ent] dans la douleur de cette guerre [leur] joie », « la joie de [leur] force, la joie de [leur] triomphe »*. La louange qui s'entendait auparavant lors des manifestations sportives s'adresse désormais au *« soldat neuf »*.

> Nous avons fait l'histoire. C'est autre chose que de la lire. L'édition s'accroît des lourdes lignes horizontales de notre chant.

Le silence est l'exclusion hors de l'Histoire qui s'accroît et s'écrit sous la main du poète : les « lourdes lignes horizontales de notre chant », faisant échos aux « lignes sonores qui barrent l'horizon », renvoient à l'écriture, celle poétique et guerrière d'une histoire, de l'Histoire. Imposer le silence, c'est aussi, par conséquent, dévitaliser cet espace de l'Arrière déjà marqué par la mort (nous y reviendrons). En effet, au silence s'oppose nécessairement la parole, conquise par les « hommes d'aujourd'hui ». Or, *« Toute parole sort de la vie »*, affirmation immédiatement renforcée par une autre proposition, selon laquelle *« la vie est en nous et parle »*. Dès lors, le silence, c'est l'absence de vie ; l'absence de parole, la mort.

Tout un fond culturel, principalement marqué par l'Antiquité grecque et sa mythologie, permet ainsi au sujet d'asseoir son autorité de poète et sa légitimité de soldat. Mais en revendiquant une filiation aussi lointaine, en s'engageant de la sorte à faire sa propre histoire, il en dessine finalement une autre, plus large, touchant à l'ensemble de la communauté combattante : il met en place une vision de l'Histoire, basée sur la continuité, la pérennité, qui met en crise tout un discours largement répandu quant au caractère inédit et inouïe de la Première Guerre mondiale. Pour le locuteur, celle-ci s'inscrit en continuité avec d'autres (les conquêtes d'Alexandre et de Napoléon, les expéditions de Colomb, les guerres révolutionnaires). On saisit ainsi comment la légitimation de soi engage une légitimation de la guerre qui prend la forme d'une méditation sur l'Histoire.

3. Chefs et guerriers : la marche de l'Histoire.

Cette étroite association s'articule autour d'une volonté d'expliquer la guerre, et plus précisément le rôle des chefs et des soldats. Il convient donc à ce point de suivre les différentes mentions de ces deux « classes », à partir desquelles l'on peut mettre au jour la vision de l'Histoire que le recueil déploie.

Cette double entreprise de légitimation de soi et de la guerre est particulièrement visible dans un poème dont le titre explicite l'enjeu : « Je ne vous ai pas menti, hommes ». Le sujet y entreprend une réflexion, que l'on pourrait qualifier de sociale, sur son expérience de la camaraderie, et qui va également lui permettre d'étayer sa position et son rôle. Nous avons déjà cité la strophe qui ouvre cette pièce, et qui s'emploie à décrédibiliser la figure du chef. Souhaitant se distinguer de *« l'homme-qui-ment »*, le locuteur oppose un discours de vérité, et répète à ses frères : *« je ne vous ai pas menti »*.

Le discours consiste d'abord à réaffirmer la puissance des liens qui l'avaient uni à ces *« hommes du peuple »* :

> nous fûmes camarades, non pas le temps que résonne une tape sur l'épaule ou que dure une extase oratoire, mais jour à jour, à suer ensemble de peur ou de peine.

Le sujet dessine une relation basée sur l'expérience de sentiments éprouvants, et non sur la légèreté d'une parole ou d'un geste hypocrite. Il revient également sur une sincérité réciproque qu'il continue de revendiquer :

> Je ne vous ai pas glissé sous le bras l'insulte de dire que j'étais comme vous.
> Quand nous fûmes face à face, uniformes sous nos armes neuves dans cet août aviné, mais follement tendre, je sus que vous me reconnaissiez sans erreur pour qui j'étais :
> Un bourgeois que vous vous imaginiez vaille que vaille, et qu'on vous avait rudement dénoncé.

Il s'agit donc ici de maintenir, voire de revendiquer encore, une distinction sociale, que la camaraderie ne peut, voire ne doit, effacer. Il semblerait que le respect de l'autre passe ici par la reconnaissance et le respect de l'organisation sociale : mentir reviendrait ainsi à prendre ses frères pour des imbéciles. La prétention à une indistinction, à entendre notamment dans le jeu de mot sur « uniforme », aurait donc constitué le mensonge en question et, par conséquent, révélé l'irrespect, dont le sujet se défend expressément. De plus, le locuteur fait l'aveu d'une certaine appréhension : s'il leur sait gré de ne pas prétendre voir en lui un des leurs, il craint cependant de souffrir de certains préjugés de classe auprès de ces nouveaux camarades. Par opposition, il déclare : *« je venais à vous avec l'immense amour de mon cerveau paternel, inquiet de vos instincts inconnus »*. Cette pose paternelle, bienveillante et curieuse, devrait certainement désamorcer les quelques idées reçues dont il serait victime. Elle permet néanmoins de maintenir l'infantilisation initiée lors des évocations de la mobilisation.

Aussi, à une indistinction hypocrite qui ferait fi des *« subtils partages »*, il oppose le fruit de leur expérience commune : *« nous avons mis au monde une égalité : tous les hommes cheminant ensemble vers l'ennemi »*. Ce n'est pas une égalité de fait, mais d'action. En outre, ce nouveau recours à la métaphore de l'accouchement maintient l'idée de génération comme étant l'affaire des hommes.

Enfin, le sujet tient à réitérer, de manière plus succincte et directe, ce qu'il s'était dit dans « Paroles au départ » : son engagement est volontaire, et il convient désormais d'en assurer ceux avec qui il a combattu.

> Mais je ne vous ai pas menti : et aujourd'hui encore je vous le dis. Je suis parti avec vous parce que je l'ai voulu.

À cette élucidation d'un éventuel mensonge qui le toucherait directement, touchant cette fois à la motivation de son engagement et à la différence sociale qui aurait pu nier une égalité au combat, le locuteur joint un autre discours : il s'agit de rétablir la vérité bafouée par les chefs qui, à *« tant parler au peuple »*, *« lui mentent beaucoup »* – imprimant dès lors au poème un mouvement plus didactique.

Cette première mention explicite de la figure du chef est donc marquée négativement. Mais elle maintient vive l'image d'une société basée sur une distinction, constituée de deux pôles : « les chefs » et « le peuple », dont le poème s'emploie à explorer les relations ambiguës, au sein d'un système d'occurrences déployé tout au long du recueil. Le sujet affirme d'abord que *« le peuple vainement avec une fureur acharnée enfante de nouveaux chefs »* ; ceux-ci nouent entre eux *« un pacte, dont personne ne parle »* et qui consiste à *« maintenir la vie contre le peuple qui voudrait bien retourner au néant »*. Le chef se voit donc associé à la vie et sa perpétuation, alors que le peuple tend à une sorte de non-être. Freud ne manque pas d'apparaître ici en filigrane : cette dichotomie qui distribue vie et mort rappelle la deuxième théorie des pulsions, formulée en 1920. Mais avant de s'engager dans une telle lecture intertextuelle, il convient d'assembler les différentes pièces à convictions.

Revenant à la mobilisation, le sujet évoque *« les hommes-de-la-tête et les hommes-de-la-main »* qui s'apprêtent à partir *« vers l'horizon qui s'offrait encore au rêve humain »*, avant d'expliquer :

> Il est des hommes parmi nous en temps ordinaire pour vous mener au combat. Des chefs vous sont conférés : leur simplicité vous touche, leur audace vous lie.

Mais qui sont ces « chefs » ? Un balayage du recueil à la recherche des différentes mentions qui en sont faites devrait nous permettre d'en présenter un tableau complet. Cependant, le soldat côtoyant presque toujours le chef dans cette méditation sur l'histoire, il est difficile de les traiter distinctement. Nous préférons donc suivre le texte, et présenter côte à côte chefs et soldats pour mettre en valeur ce qu'ils expriment d'une certaine philosophie de l'Histoire.

Dès « Départ des hommes », on trouve une distinction entre chef et peuple, « hommes-de-la-tête » et « hommes-de-la-main ». Rappelons-nous le « grand être intangible » : *«* ceux qui pensent *l'ont porté dans leur cerveau et l'ont nommé La Patrie »* (nous soulignons). Plus loin, on découvre *«* ceux qui besognent *sous les hautes cheminées et dans les glèbes »* (nous soulignons), qui *« savent seulement que le jour des tueries est venu* ».

Dans « Plainte des soldats européens », le sujet expose le *« partage tranché »* de l'humanité en deux catégories : les *« combattants »* et les *« non combattants »*, parmi lesquels

figurent *« la plupart des généraux »* et *« les hommes d'état »*. *« Or tous ceux-ci sont les maîtres et les combattants sont soumis à leur inévitable injonction »* ajoute le sujet. À cette division succède cette comparaison déjà aperçue, et que nous avions alors volontairement tronquée :

> En temps de paix, c'est pareil, il y a des forts et des faibles.
> Tout fonctionne bien. L'ordre règne en Europe. Les maîtres maîtrisent et les serfs servent.
> Les maîtres ordonnent et transposent sur un mode transfigurateur les événements accomplis dans leur obéissance. Sur le champ de bataille c'est comme à l'usine, les manœuvres de la guerre avec leurs contremaîtres qui sont les officiers subalternes et supérieurs s'acharnent à des besognes dont l'intelligence leur est refusée.

Les derniers mots sont particulièrement importants : ils figurent une aliénation, mais surtout une ignorance des « serfs » et des « manœuvres » quant à la finalité de leur tâche et de leurs actions. Ce n'est pas qu'ils n'ont pas la capacité de la saisir, mais cela « leur est refusé ». De la même manière, des chefs « leur sont conférés » : ces deux tournures passives, sans mention explicite de l'agent, suggèrent une instance supérieure, invisible et inconnue. En outre, ce tableau esquisse une série d'oppositions : pensée et travail (précédemment élaborée : la tête et la main, penser et besogner), ordre et exécution, intelligence et ignorance.

C'est également dans ce poème que figure l'affirmation selon laquelle *« la réalité n'est pas, les hommes ne veulent pas la connaître (car ils en mourraient, chut !) »*. Cette ignorance des troupes est donc vitale, et fruit cette fois d'une résolution de ne pas savoir, comme si l'aliénation était finalement volontaire. Ce qui est ignoré, c'est précisément une « réalité », mortelle, expliquée immédiatement après :

> Les hommes se nourrissent d'esprit et non pas de la matérialité de leurs gestes.
> Les hommes font de la vie un rêve et ce rêve ils l'ont appelé l'histoire.
> Nous sommes ceux avec qui on fait l'histoire.

Ainsi se trouvent définis précisément « et le rêve et l'action » ouvrant le recueil, et que le sujet s'était enjoint à assimiler : au premier correspond l'Histoire, écrite par la seconde. Le *« rêve historique »* se concrétise par l'action, *« la matérialité »* de *« gestes »*. Dès lors, les soldats, *« [p]ris dans le réseau de la pensée des maîtres »* sont effectivement les outils d'inscription de l'Histoire : des *« esclaves hallucinés »*.

> La magie du rêve historique est autour des actions à quoi l'on nous force.
> […] Ah ! cette histoire cruelle et magnifique qui assemble ses harmonies hors de nos atteintes.
> Ces clairons qu'on nous sonne aux oreilles et qui nous entrainent dans les siècles des siècles.
> Nous sommes toujours les mêmes et la terre s'use sous nos cheminement éternels.

Soutenu par le registre mystique et religieux, le sentiment de continuité historique et d'identité des guerriers au fil des siècles motive la revendication d'une ascendance guerrière

aperçue précédemment : les soldats de 14 *sont* les grognards de Napoléon, les guerriers d'Alexandre, les expéditionnaires de Colomb et *« ceux de 93 »*. Ils perpétuent en l'ignorant un geste, celui l'Histoire qu'ils écrivent sous la dictée de leurs maîtres :

> Nous allons toujours sans savoir
> Devant nos chefs qui nous propulsent.
> Moteurs de leurs cerveaux qui ronflent au fond de nos troupes.
> Nous allons de chapitre en chapitre sur les voies de nos maîtres.
> Coalition du monde contre nous
> Il nous délègue des maîtres qui viennent partager notre douleur pour nous la rendre plus inévitable :
> Ces hommes riches d'or et d'esprit qui viennent, par-dessus nous, se clouer sur notre croix pour nous y mieux fixer.
> Ces artistes qui viennent mourir parmi nous et ces officiers qui se font casser la gueule.
> Nécessité qui nous fait face de partout ; ces hommes tués sont encore plus nos maîtres et lèguent à leurs survivants un plus fort commandement.

Les combattants suivent un dessein qu'ils ignorent, obéissant au « commandement » de leurs « maîtres », lesquels, ne rechignant pas à se joindre aux troupes, meurent en martyrs. Cette réflexion va dès lors se déplacer de la figure du chef à celle de l'Histoire. Dans « Je ne vous ai pas menti, homme », le sujet déclare à ses frères *que « [ses] semblables [leur] ont donné la civilisation »*, que *« c'est à cause des livres [qu'ils font] la guerre »*. Cette dernière assertion semble invalider d'abord notre conclusion émise plus tôt, lorsque, relevant le débordement de l'élan fraternel et érotique du sujet vers les Allemands, nous avions déclaré que la guerre n'était pas perçue comme une guerre de civilisations ou de cultures. Nous verrons cependant lors de notre troisième partie consacrée à la mémoire littéraire mobilisée dans le recueil, que les « livres » ici mentionnés renvoient moins à des cultures nationales antagonistes, qu'à une philosophie mâle et une esthétique virile qui, justement, dans l'expression desquelles sont associés les différents peuples belligérants.

Ayant ainsi redéfini le statut et la fonction de ses frères en des termes mystiques, le sujet va ensuite les exhorter :

> Et si, pour la durée des systèmes il faut que s'opposent les élites, vous entrechoquerez vos corps afin que le haut conflit spirituel se manifeste en une matérielle évidence.
> Tel est le secret. Telle est la nécessité de la guerre.
> L'élite n'est point faite pour le peuple, mais l'élite et le peuple pour accomplir le commandement de la Vie qui se complaît dans le chaos.

La guerre est vie, soumission au principe vital qu'elle maintient de la sorte (*« Ils demandent à quoi sert la guerre mais ils veulent dire à quoi sert la vie. »*). La guerre présente ne peut donc être une guerre de cultures, ni même de civilisations : elle est l'actualisation, la concrétisation du mouvement et de l'entreprise civilisationnels selon le « rêve » des chefs qui *« méditent nos prochaines étapes »*. Elle concrétise un conflit qui dépasse les hommes qu'elle

mobilise. De fait, loin de marquer une rupture, elle s'inscrit dans un continuum mené de mains de maîtres, lesquels *« ont avec eux les dieux, qu'on appelle maintenant Capital – or et intelligence »*, et *« derrière eux, l'Inaccessible »*.

Le premier poème de la troisième section est un développement important de cette méditation sur l'Histoire, qui, on l'aura compris, doit aboutir à une légitimation de la guerre et à une affirmation de soi. « Explosif » s'ouvre sur une évocation de *« la rue placide »*, où *« les passant frôlent sans le moindre soupçon, dans l'ingénuité de leur mécanique, le tout-puissant explosif intellectuel que quelques-uns trimbalent dans leur tête »*. De nouveau, l'ignorance d'un peuple aliéné par le labeur machinique apparaît ici, par opposition à un groupe marginal caractérisé par sa capacité à penser. Cette dynamite, c'est *« l'idée, éternelle menace de destruction »* :

> Elle est une puissance contre les parois de mon être comme la poudre contre l'écorce d'acier de l'obus.
> Cette négation en moi de tout ce qui est hors moi, germe indestructible de l'histoire aux irrésistibles rythmes.

Ces vers sont parmi les seuls du recueil où le sujet paraît s'associer aux chefs, se comptant au rang des *« quelques-uns »* touchés, habités par l'Idée qui *« veut détruire le monde afin de le recomposer selon un nouvel artifice »*. La destruction n'est donc pas gratuite, elle n'est pas une fin en soi. Elle vise la reconstruction, la restauration : elle est, comme l'apocalypse, le renouvellement même du monde, rendu ici par la métaphore du « germe », qu'ensemencent et fertilisent les hommes en s'étreignant.

L'idée s'empare donc de certains hommes dont elle fait ses *« lieutenants arrogants et implacables »* fomentant *« la grandeur d'un dessein unanime »* :

> ce sont des chefs, or la violence est dans le cerveau des chefs.
> Et le drapeau est rouge que gonfle leur Idée.
> Le monde est fait pour le rêve des chefs. Ils le configurent dans sa matière humide de sang.

On note ici comment le terme d'« Idée », qui, n'apparaissant pas moins de onze fois sur deux pages, se trouve remplacé par « rêve », plus constant dans l'ensemble du recueil, présent notamment en ouverture, dans le verset « Et le rêve et l'action. » Le premier terme se trouve donc défini a posteriori. Mais la coprésence des deux termes « rêve » et « idée » dans le premier poème permet cependant d'en saisir la nuance :

> Non je ne puis être celui qui renonce à une gloire de la vie et qui se satisfait par la magnificence secrète que confine le rêve derrière les deux yeux.
> Ô mon idée, je pousserai plus avant dans la saisissante réalité ta rectitude. L'événement va mordre sur le trait que tire mon vouloir, comme l'eau-forte sur l'image du cuivre.

La métaphore de la gravure en taille douce mérite quelques éclaircissements : la méthode dite à l'eau-forte consiste à enduire une plaque de cuivre d'un vernis qui résistera au bain d'acide dilué (appelé eau-forte), pour ensuite tracer le dessin grâce à un stylet. Les traits ainsi formés, formeront des sillons qui, « mordus » par l'eau-forte dans laquelle est plongée la plaque, retiendront l'encre au moment de l'impression. Selon la comparaison, c'est bien la guerre, en tant qu'événement, qui agit comme la solution acide, ce « mordant » : il vient graver en creux une figure dessinée auparavant, ici par le « vouloir », le désir du sujet. L'Histoire est ainsi révélation d'une individualité marquée préalablement ; elle est mise à nu et étayage, dans l'accomplissement et l'action, du dess(e)in d'une volonté. En outre, une telle comparaison marque bien l'idée d'un « conflit spirituel » mis au jourpar la présente guerre.

De ces lignes, on peut donc déduire une légère nuance entre les termes en apparence concurrents de « rêve » et d'« idée ». Le premier exprime une certaine intériorité avec l'idée de « confinement », il est l'expression d'une individualité, quelque chose de non encore advenu, en maturation, et peut-être entravé (les yeux fermés feraient obstacle) ; l'« idée » en revanche est tendue vers l'extérieur, soutenue par la force du « vouloir ».

L'enjeu de « Paroles au départ » est pour le sujet de se montrer dans une position volontaire : son engagement, verbal d'abord, ne tient pas de la seule mobilisation, mais relève de la résolution solennelle. C'est une vérité sur laquelle il insistera de nouveau dans « Je ne vous ai pas menti, homme ». Dans « Explosif » en revanche, cette volonté semble associée non plus seulement aux hommes dominés par l'idée, mais à celle-ci même : elle *« veut détruire le monde »* (nous soulignons), elle est un *« [d]ésir qui éclate mille et mille fois en éclats féroces, broyants et déchiquetants »*. Immédiatement après cette déclaration, le sujet énonce : *« Idée, désir, ou aussi vouloir. »* Une telle phrase établit clairement une synonymie entre ces trois termes. La notion de désir est donc maintenue dans son lien à l'Histoire. Prenant modèle sur l'obus, c'est lui qui anéantit et qui restaure, distribuant mort et vie, destruction et régénération. Le désir est ainsi le lien entre le rêve et l'action, il est la guerre, il est l'Histoire. Il explique et valide aussi l'homoérotisme en tant qu'il participe de cette vision du désir comme force régénératrice.

En suivant le sujet dans sa méditation, on en vient à « Restauration du corps », qui vise à insister sur la pérennité du principe guerrier à travers les âges : *« le souvenir des temps rouges de l'espèce est remonté »*. Avec l'essor du sport avant la guerre, c'était en réalité *« l'esprit de lutte »* qui *« se lev[ait] parmi les hommes »* et qui mettait en évidence le ressort de l'Histoire : *« la foule avoue sa perpétuelle défaite et l'élite fête son inévitable triomphe »*.

Dans « Part du feu », le sujet revient sur cette élite, ces chefs – *« ceux d'entre nous qui se lèveront avec l'offrande dans leurs prunelles de dessins étonnants »* – :

> À leur signe nous nous mettrons au travail et des monuments imprévus se dresseront sur la Terre en éternelle mue qui satisferont l'orgueil de nos générations.
> Leurs lignes nouvelles-nées combleront soudain d'une beauté bienvenue le besoin de notre intelligence.

De nouveau intervient cette idée d'une communauté concevant les prochaines avancées de *« la jeune et haletante histoire humaine »*, qui sont autant de *« grands actes humains [qui] sont durs, cassants et incendiaires »*. Avec ces deux adjectifs, l'obus intervient de nouveau comme comparant. La paix est ici évoquée, non pas en tant que cessation de la guerre, mais comme sa conséquence : elle marque le renouveau (l'épithète composé « nouvelles-nées » étaye l'idée d'enfantement) que la guerre aura permis. Comme toutes les autres auparavant, elle *« ronge prestement ce qui est empreint de la risible sénilité »*. L'aliénation et l'ignorance des soldats est en réalité soumission à un dessein qui les dépasse, à *« la foi des hommes qui osent renouveler la figure du monde selon l'idéal qu'ils chérissent »*. « Explosif » se concluait également sur l'évocation de la guerre comme mécanisme de l'Histoire *: « Le principe des choses c'est qu'un rêve soit, contre un autre rêve, alors jaillissent les musiques et toujours ronfle le tambour de guerre. »* La guerre matérialise donc bien un *« haut conflit spirituel »*, une lutte entre deux désirs antagonistes. Le locuteur de « À vous, Allemands », souligne en ce sens la *« généreuse ambition des peuples forts qui s'épuisent à atteindre l'absolu de la puissance et qui se livrent au rêve téméraire de propager par delà leurs horizons l'Idée qu'ils adorèrent sous leur ciel »*. L'idée de friction des corps combattant est en outre étendue ici à un domaine plus abstrait. S'adressant à ceux *« de la tranchée d'en face »*, il affirme :

> Avec l'orgueil des races mûres, ainsi préméditèrent vos maîtres, Allemands et votre puissante obéissance accepta la douleur de charrier dans votre sang cette nouvelle invasion du grandiose dans le monde.

Puis, évoquant son camp :

> Il y a seulement cent ans
> Les Français forgèrent contre la paix du monde leur Idée dominatrice.
> Et leurs armées labourèrent l'Europe, vingt-trois ans, du cruel soc de leur bonne nouvelle.
> L'idée est altérée de sang.
> Mais quoi : dix batailles et l'Allemand cesse de somnoler sous d'ineptes roitelets.

Cette guerre correspond donc au *« raidissement d'un peuple qui culmine »* – en l'occurrence allemand, jusque-là endormi –, contre l'*« Idée dominatrice »* de la France à laquelle celle-ci plia le reste du continent. En recourant aux autres indications historiques disséminées dans le recueil, il semble que les « vingt-trois ans » correspondent plus ou moins

à la période qui s'étend de la Terreur à la chute de Napoléon I[er]. Il aura fallu la fin du règne des « roitelets » pour que l'Allemagne s'oppose à cette domination. Or ce réveil correspondrait à l'arrivée au pouvoir de Bismarck et à sa politique expansionniste : la guerre de 1870, source de honte pour les descendants français de la défaite dans le poème suivant, est ici paradoxalement célébrée puisqu'elle témoigne de l'épanouissement d'un peuple alerte. Célébrer la nation ennemie en ces termes, c'est aussi faire l'éloge de la sienne : toutes deux obéissent aux mêmes lois, à la même logique.

De nouveau donc, la notion d'une guerre de cultures est mise à mal : si antagonisme il y a, il n'est pas culturel, mais civilisationnel en tant précisément que la civilisation concrétise des rêves distincts par la voie des armes. En outre, en reconnaissant à l'Allemagne la grandeur de son réveil, le sujet pointe implicitement le déclin de la France depuis la fin des campagnes napoléoniennes : la célébration de l'ennemi est pour le sujet une attaque en règle contre son propre camp. En outre, selon cette vision de l'histoire, les Allemands ne peuvent plus apparaître comme la figure arrangeante de l'ennemi héréditaire. Au contraire, ils forment un peuple jeune qui éprouve la vieillesse d'une France débile. Aucune idée de vengeance n'est à ce titre formulée dans le recueil. D'autre part, l'ampleur de la réflexion historique prête à ce conflit un caractère presque anecdotique, puisqu'il est un parmi d'autres, chaque guerre ouvrant un nouveau chapitre qu'elle inscrit dans l'Histoire. En effet, l'aspect métaphysique de cette méditation, pleinement assumé par le sujet (le dernier poème s'intitule « Thème métaphysique de la guerre »), transcende toute opposition simple entre nations ou peuples.

De ce point de vue, « À vous, Allemands » constitue un moment important du recueil : au moment même où il refuse de faire des Allemands des ennemis, le sujet fait clairement la distinction entre d'un côté *« la guerre virtuelle »* – c'est-à-dire *« la guerre qui menace, la guerre latente dans l'activité du monde »,* le *« germe éternel au cœur de la paix »*, *« l'esprit d'inquiétude »*, *« l'âme de de la guerre »* –, et de l'autre *« la guerre manifestée »* – laquelle *« opère un bienfaisant départ entre les énergies secrètes et celles qui sont marquées par la dissolution ».* Dans cette perspective, *« les combats inscrivent les résultats de la guerre virtuelle »*. Le verbe « inscrire », renvoyant à la métaphore de la gravure et de l'inscription de l'histoire en chapitres, confirme cette idée que la Grande Guerre est perçue comme l'eau-forte, le travail matériel et chimique qui révèle une autre figure, la « guerre latente ».

Ainsi, cette méditation sur l'Histoire permet d'inscrire la Première Guerre mondiale dans une continuité souterraine. L'un des derniers éléments importants de ce développement figure dans « Interrogation de la paix » : le sujet évoque, en échos avec les sports de lutte rencontrés plus tôt dans le recueil, *« les rudes habitudes de la vie qui sont de tuer ou d'être tué*

pour avancer dans ses fréquentes métamorphoses ». C'est dans ce poème enfin que l'on trouve également l'expression « ancien rite de guerre », qui encore une fois vise à inscrire cette guerre dans une continuité, à en faire la nouvelle expression de l'Histoire en marche : le terme « rite » induit quelque chose de l'ordre de la répétition sacrée et archaïque, renvoyant presque aux débuts de l'humanité.

Il convient désormais, après ce balayage des principales articulations de cette méditation, de revenir à la problématique qui nous intéresse, et de voir comment cette réflexion s'articule à la notion de mémoire définie en introduction. L'entreprise du sujet dans *Interrogation* vise à inclure la Première Guerre mondiale dans une dynamique historique de grande ampleur temporelle, marquée et signalée par quelques références dont certaines, notamment la Grèce antique et la période révolutionnaire et impériale, bénéficient d'un traitement plus appuyé. Cette nouvelle guerre ne constitue nullement une rupture dans le mouvement civilisationnel : elle en constitue au contraire l'expression, étant une nouvelle étape de l'évolution humaine. Ainsi, on pourrait peut-être aller jusqu'à dire qu'elle est elle-même mémoire, rendue manifeste par la parole lyrique. C'est en effet dans son exercice poétique que le sujet rattache son expérience des tranchées à un fond culturel occidental, révélé par l'événement, et qu'il porte. La guerre est mémoire d'elle-même. Répétition ? On pourrait en effet le croire, puisqu'elle scande régulièrement la marche de l'Histoire, et qu'elle semble répéter les guerres antiques, les grandes expéditions de la Renaissance, les guerres révolutionnaires et les campagnes napoléoniennes. L'identification du poilu (jamais mentionné comme tel) au sportif et aux guerriers hellènes ainsi qu'aux grognards semble cependant dépasser cette simple idée d'une répétition du même, et induit davantage l'idée d'une permanence, d'une continuité. Certaines expressions viennent étayer une telle vision : « l'ancien rite de la guerre », « l'esprit de lutte » et « l'esprit d'inquiétude » forment « l'âme de la guerre » qui œuvre dans les temps de paix. L'histoire, dans *Interrogation*, ne bouleverse donc pas la mémoire. Il semblerait au contraire que ce soit bien la mémoire qui modèle l'Histoire.

Cette entreprise d'historisation de soi et de la guerre tend en réalité à inscrire ces deux éléments hors de la temporalité humaine : l'apparente répétition en vient à constituer ce qu'André Green, on l'a vu, nomme un *« meurtre du temps »*. De nouveau, c'est toute la dimension spirituelle qui jaillit ici : l'expérience des combats constitue bien une épreuve d'éternité, une tentative de s'inscrire hors de la chronologie pour renouer avec la permanence et la transcendance.

La mémoire qui œuvre dans *Interrogation* n'est donc pas un simple réservoir de références culturelles et historiques communes, au prisme duquel le sujet lirait et décrypterait son expérience. En brisant les frontières entre passé et présent, il fonde une identité qui est permanence, soit une identité-mêmeté (pour reprendre ici les termes de Ricœur) clairement revendiquée (« nous sommes toujours les mêmes »).

Observant cette guerre nouvelle à laquelle il participe, le locuteur rappelle autant ce visiteur féru d'archéologie se promenant dans la Rome freudienne que la ville elle-même : son point de vue révèle un passé dont les principales évolutions sont amalgamées dans le présent, et, lui-même identique aux athlètes et soldats qui ont marqué l'Histoire, il est le lieu où s'amalgament des figures passées. Mais à la différence de Freud, pour qui une telle Rome n'est possible qu'à condition que la ville n'ait souffert d'aucun incident majeur (incendie, pillages, démolitions, épidémie, etc.), et qu'elle ait pu bénéficier du *« développement le plus paisible »*, le sujet d'*Interrogation* fait précisément de la guerre le principe moteur de l'Histoire. Ce sont ces transformations qui inscrivent l'individu et la collectivité dans une sorte de hors-temps.

Nous voici donc à ce point de notre raisonnement en proie à une certaine perplexité, ou peut-être simplement à une indécision interprétative, qui proviendrait de deux tendances du texte qui se trouve pris dans cette tension entre d'une part une vision de l'Histoire qui avance par renouvellement, voire répétition, et d'autre part une volonté d'inscrire l'Histoire dans une pérennité à voir comme la suspension du temps, ou l'inscription hors du temps du principe historique. En effet, la guerre est à la fois ce qui fait retour et ce qui permet à l'humanité (et au sujet) de trouver sa constance.

Plusieurs expressions jalonnent le recueil, qui font entendre cette conception ambiguë d'une Histoire qui serait à la fois permanence et retour. Nous avons évoqué déjà l'*«* ancien *rite de guerre »*, auquel nous pouvons joindre *« ce* vieux *rite »*, *« l'*antique *instrument »*, et l'image du *«* regain *d'une* vieille *méditation humaine »,* ou encore *« l'esprit de lutte »* qui *«* de nouveau *» « se lève parmi les hommes »* (nous soulignons). C'est *« un* ancien *cri »*, au son duquel *« une force* renaquit *»*, *« la force austère du soldat »*. Rappelons aussi cette *« ivresse versée par la coupe ensoleillée des trompettes [qui] nous* reprit *tout d'un coup »*. Car *« voici qu'*encore *la guerre éclata sur le monde »,* et que *« [l]e* souvenir *des temps rouges de l'espèce est* remonté *à la tête »* : c'est une *« révolution du sang »*. L'ensemble de ces citations nous paraissent caractéristiques de cette tension : elles déclinent en vérité la dichotomie entre « guerre manifestée » et « guerre virtuelle » ou « guerre latente ». Cette dernière expression nous paraît à ce propos plus pertinente, et la connotation psychanalytique dont elle s'est chargée

peut certainement enrichir notre lecture[68]. L'idée de latence est à mettre du côté de la pérennité du principe historique et de l'identité-mêmeté : cette guerre-là est constante, travaille souterrainement et ne devient visible que sous la forme de conflits terrestres qui la « manifestent ». Ces guerres (en l'occurrence la Première Guerre mondiale) qui concrétisent *« le haut conflit spirituel »* imprègnent l'histoire d'un mouvement qui n'est pas répétition, mais *« révolution »*, *« restauration »*. Elles ne sont pas le retour du même, mais de *« fréquentes métamorphoses »* faisant avancer l'humanité *« de chapitre en chapitre »* sous l'impulsion des chefs qui *« méditent nos prochaines étapes »*. Ces guerres séculières constituent des marqueurs de temporalité, qui ne figurent pas un retour en arrière, mais de nouvelles naissances qui, comme nous allons le voir, consacrent la jeunesse, et avec elle, la virilité et la vie.

Ainsi, pour clore ce développement consacré à la mémoire historique qui permet au sujet d'asseoir sa légitimité et celle de la guerre présente, il convient d'observer attentivement ces nombreuses évocations des processus de régénération et de répétition. Ce parcours nous permettra d'avoir un tableau clinique plus complet, au regard duquel nous pourrons donc faire valoir l'hypotexte freudien.

4. Renouvellement et répétition.

a) La jeunesse contre la sénilité.

L'idée de renouvellement apparaît très tôt dans le recueil : nous avons vu comment l'annonciation de la mort, en empruntant à l'Apocalypse l'instrument de son annonce, introduit dans *Interrogation* cette notion. Puis, en nous concentrant sur la représentation des combats à l'échelle collective, nous avons pu voir comment l'homoérotisme la maintient et la développe. De plus, l'entreprise de légitimation du sujet, en son nom propre puis au nom de sa génération, passe par la revendication du caractère génésique de cette expérience du feu au nom de laquelle ces « hommes neufs » sont les outils d'inscription de l'Histoire en cours. Enfin, l'analyse de la figure des chefs nous a permis de mettre en évidence le rôle que leur confère le sujet : ils sont ceux qui, *« pour la durée des systèmes »*, *« méditent nos prochaines étapes »*.

Nous souhaiterions donc à présent, sans revenir sur ces occurrences, voir les implications d'une telle vision de la guerre et de l'Histoire, et comment elle s'accommode d'une tendance inverse du texte à nous présenter une pérennité du principe guerrier telle que

[68] L'idée de latence est notamment liée chez Freud au développement de l'enfant : il s'agit d'un temps d'arrêt dans le développement sexuel du sujet, entre la résolution du complexe d'Œdipe et la puberté. Or les combats, la guerre manifestée, sont bien perçus sur un mode extrêmement érotique, qui marque la fin de cette latence d'Eros. Seul le sport pouvait laisser figurer la continuité souterraine d'un érotisme virulent.

nous l'avons mise au jour précédemment. Deux poèmes nous retiendront tout d'abord, qui forment un diptyque cohérent : « Part du feu » et « Caserne haïe ». Le premier s'ouvre, nous l'avons vu, sur l'évocation d'un fait majeur qui marqua les consciences françaises, alimentant les discours cocardiers et pacifistes : le bombardement de la cathédrale de Reims par les Allemands qui, à contre-courant des réactions contemporaines, réjouit le sujet.

> "Notre-Dame de Reims s'écroule au souffle des obus."
> Par la foi de nos cerveaux
> quand cesserons-nous de pleurer l'écroulement des vieux temples ?
> Laissons ces eaux aux vieillards, qui ne sentent pas dans leurs têtes débiles la force de concevoir des chefs-d'œuvre neufs ?
> Mais nous, jeunes hommes ne tremblons pas parmi l'écroulement des beautés vieillies, d'où s'est retiré le sang des hommes qui créent.

Contre *« ces vieilles pierres que broient nos inénarrables canons »*, le sujet évoque *« des grues plus hautes que nos canons »* et *« les Monuments de notre Paix aussi grande que notre guerre »* aux *« lignes nouvelles-nées »* et bâtis avec *« des tonnes de fer et de ciment ».* Voilà l'*« éternelle mue »* selon les *« dessins étonnants »* des chefs. Ce sont donc eux qui conçoivent et qui créent, avec l'aide des soldats. Le renouvellement est donc ici clairement associé à une revalorisation des forces, voire un élagage de la communauté humaine : les *« vieillards »*, avec *« leurs têtes débiles »*, doivent céder la place aux *« hommes neufs »*, aux *« jeunes hommes d'aujourd'hui »*, qui engendrent et dont le corps est célébré pour sa force, sa capacité à soutenir l'esprit. L'*« histoire humaine »*, *« jeune et haletante »*, leur appartient, et enseigne en effet cette *« maxime »* selon laquelle *« "Il faut faire la part du Feu" »*. La guerre, par la mort, permet de se débarrasser de tout *« ce qui est empreint de la risible sénilité »* : elle est un *« Génie », « dévastateur, homicide, puis fécond et dorloteur »* :

> Le matin c'est un massacreur qui enjambe jusqu'à l'horizon les cadavres alignés.
> Le soir c'est un tendre père qui enveloppe de langes délicats une jeune humanité qu'il accoucha de chairs sanglantes.

Mort et naissance sont un même principe, participent d'un même cycle, celui de la vie renouvelée par la guerre. « Restauration du corps », qui précède « Part du feu », se terminaient ces termes :

> la vie, fatiguée d'avoir tant pensé ces dernier temps, va-t-elle maintenant demander la jouvence au bain de sueur et de sang, dans un délassement séculaire de Sport et de Guerre.

Ainsi se justifie, selon les termes du recueil, la saillante et profonde aversion envers les « vieillards ». L'idée de renouvellement vise donc à supprimer tout ce qui témoigne d'une décrépitude. En nous penchant auparavant sur l'entreprise de légitimation du sujet, nous l'avions vu rejeter son ascendance immédiate, et condamner au silence et à l'oubli ces

« vieillards » qui *« ne surent pas nous dérober cette grandeur et nous précéder dans l'action ».* On s'aperçoit donc que ce rejet n'est pas redevable que de ce seul mouvement d'autorité : il est également l'expression et la conséquence d'une vision vitaliste et organique de la société humaine qui, pour se maintenir selon le principe guerrier, doit se débarrasser de ses franges faibles et stériles : dans « Interrogation de la Paix », le locuteur affirmera que *« l'humanité ne perdure qu'en tuant d'âge en âge sa vieillesse »*. Dans le dernier poème du recueil, « Thème métaphysique de la guerre », il voit dans la mort la « défaite du vieux », la *« dissolution des vieilleries »*.

C'est tout l'enjeu du poème « Caserne haïe », que de détruire verbalement tout signe de vieillesse : le cantonnement des soldats en temps de paix fait l'objet d'un anéantissement poétique. Les premiers versets donnent le ton ;

> Caserne : si nous te retrouvons au bout de notre retour nous crèverons ta façade et extirperons tes fondements.
> Caserne tu es la Mort mais nous rapportons de la tranchée franche ouverte au ciel une vie qui te menace.
> Caserne notre haine.

La suite du poème est une description sans concession visant à faire de la caserne le symbole de la décadence d'avant-guerre, d'où, à l'image des *« vieux temples »* du poème précédent, s'est retiré *« l'esprit qui crée »* : les quartiers sont des *« [b]âtisses maçonnées en un siècle qui finit »*. Le sujet évoque les *« latrines comble de puanteurs »*, les *« bureaux foisonnant de paperasses en qui meurt de la vie comme papillons fanés piqués »*, les *« [c]ours étriquées de honteux murs où tournait à vide la mécanique de la manœuvre remontée contre le temps »*, les *« [c]hambres fades d'une propreté mesquine »*. Les soldats y font figure de *« bétail ignorant »* orné d'*« uniformes dont le souvenir nous remplira jusqu'à la mort d'un rire gonflant »*. Et de se rappeler :

> Nous avons agonisé et haï là-dedans.
> Nous avons douté et désespéré.
> Nous avons gâché notre belle jeunesse.

La caserne, où circule *« un air impur »*, est donc marquée du sceau de la mort : l'atmosphère y est lourde du poids de *« la pierre d'infamie »* déposés par *« ces hommes de peu de foi, ces hommes qui ne croient pas à l'homme »*.

Par opposition, la guerre est vue comme le moyen d'une (re)naissance :

> Mais la guerre est venue et tout fut changé.
> Les mitrailleuses ont giflé de leurs sèches ironies nos parades ignares.
> Et les gros canons sur un quart de la France ont défoncé les casernes et les forts séniles.
> Dont il reste des tas de gravas.
> Sortis de cette administration "Empire" vivotant dans un couvent "Louis XIV",

> Nous sommes devenus ce que nous étions en-dessous : neufs.
> À grands coups de canons les Allemands nous ont appris à vivre, à revivre.

Plus tard, dans « Interrogation de la paix », le sujet reviendra sur cet accueil fait à la guerre : elle aura constitué *« une nouveauté merveilleuse, l'accomplissement qui n'était pas espéré de notre jeunesse »*. La guerre offre à cette génération les moyens de vivre, et de respirer (elle est une *« circulante atmosphère autour des poumons humains »)*. Renversant tout ce qui pèse et qui, selon le sujet, les étouffait, l'enjeu est bien d'opposer à la sénilité et la stérilité des vieillards la puissance génitrice et la jeunesse de leurs corps.

> Guerre, révolution du sang,
> puissant flux au cerveau, guerre, progrès, fatalité du moderne
> nettoiement et remise à neuf de notre maison.
> Notre maison, ébranlée pour qu'elle ne choie, nous la rebâtissons pierre à pierre avec le plus roide ciment armé et de grands trous pour la lumière.

Ainsi se clôt « Caserne haïe », dans une description qui nécessairement contraste avec celle de la caserne. À la lumière de ce poème et de « Part du feu » s'éclaire ce qui apparaît comme la véritable violence d'*Interrogation*. Celle-ci n'émerge pas d'une représentation réaliste de la matérialité des combats telle que la prose peut déjà, à la même période, s'en gargariser. La violence à l'œuvre dans le recueil est le fait du sujet lui-même : elle réside précisément dans ce qu'il nomme *« l'énergique méditation de cette guerre »*. En effet, le principe énoncé à la fin du recueil selon lequel *« [l]'humanité ne perdure qu'en se reniant sans cesse, en tuant d'âge en âge sa vieillesse »* conduit à certains excès. Lorsque le sujet affirme vouloir pousser *« les vieillards à la nursery »*, l'ironie le protège encore. De même, l'évocation des bombardements de cimetières est l'occasion d'une formulation métaphorique saisissante, qui peut encore dédouaner le locuteur :

> Nous avons tué les morts une seconde fois afin qu'ils ne soient pas plus nombreux que les vivants. Notre guerre a éventré les cimetières. Nous n'avons point le goût de vivre sur un ossuaire.

Mais la violence et les enjeux d'une telle conception peuvent mettre à l'épreuve notre tolérance, notamment dans la formulation d'un vœu terrifiant :

> La guerre tue les peuples moribonds.
> Qu'une race meure dans un charnier de chairs encore vives plutôt qu'au lit sénile.
> Tel est le sort que je choisirais pour la France si de la combler la fortune était lasse.

On ne manque pas de frémir à la lecture de ces lignes, lourdes d'un avenir qui nous est aujourd'hui connu, et qui touche autant l'histoire collective que le destin de l'auteur. Cette déclaration expose les limites éthiques de cette conception organique de la société humaine et cette vision vitaliste de la guerre, redevables d'une certaine perception de l'individu. On

comprend en effet à ces lignes qu'il vaut mieux, selon le locuteur, mourir jeune au combat que vieux et impotent. Il apparaît donc assez nettement que l'enjeu de la guerre est bien le renouvellement, et non la répétition : chaque conflit permet en effet un « bain de jouvence », entendons le massacre bienheureux des vieux. La métaphore selon laquelle *« [l]a mort est un masque sous quoi le ver ronge prestement ce qui est empreint de la risible sénilité »* est peut-être à voir davantage du côté de la cosmétique que du théâtre : la mort, par la guerre, permet de se débarrasser des peaux mortes. Par conséquent, ce mouvement de rejet de la génération précédant celle du locuteur relève autant de cette entreprise de légitimation déjà évoquée, que de cette vision vitaliste de la société humaine : celle-ci ne souffre pas de la guerre (*« où s'est exilée la jeunesse des hommes »*), mais de sa vieillesse, marquée par la débilité et la sénilité. La guerre, elle, met en branle pour continuer et pousser plus loin l'aventure humaine. Les évocations de la paix à venir sont à ce sujet éloquentes, puisqu'elles sont l'occasion de célébrer la construction de bâtiments neufs, fruits d'une jeunesse assainie et éduquée par la guerre.

L'idée d'une humanité se renouvelant par la mort pour favoriser l'éclosion de la jeunesse légitime donc parfaitement la violence collective, dont la guerre et la révolution sont les expressions les plus nettes :

> Tradition ou révolution la vie continue dans le sang de la France qui en nous se revivifie.
> […] En nous, par la Terre, l'homme renouvelle ses gestes.

Mais bien vite, le sujet en vient à rejeter cette alternative :

> Fi de leur Tradition. Nous avons tué bien des maîtres et nous sommes encore forts.
> Nous casserons les ministères et les casernes.
> Nous poserons des usines ici et là nous ouvrirons des stades.
> Fi de leur Révolution : nous avons restauré la guerre, ce jeu des cruels adolescents.

La guerre est donc le privilège ludique de la jeunesse qui, *« las[se] des histoires anciennes »*, *« [a] conçu témérairement le dessein de changer les rudes habitudes de la vie, qui sont de tuer ou d'être tué pour avancer dans ses fréquentes métamorphoses ».*

En réalité, cette opposition entre les « jeunes hommes d'aujourd'hui » d'un côté, et de l'autre les « vieillards » et « leurs têtes débiles » s'inscrit dans un réseau plus large, un système de valeurs structurant le monde représenté dans l'ensemble du recueil, et auquel nous pouvons déjà rattacher certaines observations.

Les deux figures de l'athlète et de l'intellectuel déclinent effectivement cette dichotomie entre fertilité et stérilité : la mise en valeur et la célébration du corps comme moyen de connaissance immédiate de soi et de la réalité, associées aux figures de guerriers historiques, font de l'intelligence pure et abstraite une marque supplémentaire de débilité. La primauté du

corps revendiquée d'abord personnellement en ouverture du recueil s'étend au-delà du seul locuteur, qui projette cette idée sur l'ensemble de la fraternité soldatesque et sur les sportifs.

La distinction opérée par le sujet entre « combattants » et « non-combattants » est également à inscrire dans ce régime d'opposition. En observant de près la liste des « non-combattants », on découvre que les éléments qui la composent présentent une caractéristique commune : une certaine apathie émane de *« ceux autour de qui l'air est tranquille »,* de *« [c]eux qui ont un lit chaud et dorment de leur saoûl »*. Le confort et le sommeil (contre l'austérité, voire l'ascétisme, et l'activité physique, l'action) les aliènent. Ce sont :

> La plupart des généraux
> Les hommes d'état
> Les neutres
> Les civils
> Les embusqués
> Les combattants momentanément à l'abri.

La violence d'*Interrogation* est par conséquent portée sur tous ceux-là que la guerre doit éliminer pour maintenir le cycle de la vie et permettre d'écrire les prochains chapitres de l'histoire. Une rapide étude des représentations de l'Arrière et, plus généralement, de la société civile, s'impose à ce point afin de mettre en valeur cette fois le phénomène de répétition et sa relation à la mort, ou plus précisément au mortifère.

b) Mort à l'Arrière.

Interrogation relaie la perception répandue d'un espace clivé par les combats : la guerre, en distribuant les hommes selon qu'ils sont « combattants » ou « non-combattants », fait apparaître un « Avant » et un « Arrière ». Nos réservons pour notre prochaine section les évocations des zones de combats. Mais nous avons pu déjà observer combien le registre mystique en soutient les représentations. Selon la vision binaire du monde peinte par le recueil, l'on peut aisément deviner que le sort réservé à la peinture des zones épargnées par les combats bénéficie d'un traitement beaucoup moins valorisant.

L'Arrière est généralement évoqué dans ce qui représente le labeur ordinaire, routinier. Le sujet mentionne *« les hautes cheminées des Usines »* et leurs *« sombres hérissements »* en même temps que les *« glèbes »* et *« les clairs champs de blé »*. Ainsi, ville et campagne sont associées sous le principe du travail, ou plus exactement du labeur qui, précisément, permet au sujet d'élaborer sur le phénomène de répétition auxquels sont soumis les hommes. C'est donc moins l'espace que ses occupants qui constituent la cible du sujet. L'espace urbain est simplement mentionné, fait de *« rue[s] placide[s] »* alignant ces *« maisons qui sont loin de la guerre »*, et où l'on découvre *« le bistrot »* et *« les cinémas »*. Ces lieux ne sont mentionnés

que pour faire valoir les activités de « la foule », qui souvent est gratifiée d'un pluriel où transpire le mépris. Cette approche de l'espace correspond cependant au traitement dédié à l'Avant, où l'activité génitrice des soldats et les expériences mystiques du sujet paraissent épuiser la matérialité de l'environnement dans lequel elles ont lieu.

Par contraste donc, l'Avant se caractérise par une stérilité totale, un hermétisme complet à l'égard de l'Histoire qui s'inscrit ailleurs, et l'on peut ici retourner à ces vers déjà cités : observant d'abord qu'à l'Avant *« toute vie, toute vérité s'est retraite »*, le sujet constate *« [i]l n'est aucune vie à l'Arrière, aucune vérité. Tout y est marqué par la totale ignorance »*. Les *« Habitants de l'Arrière »* sont par conséquent *« frappés de la mort, coupé de ce temps, précipités au néant »* : *« nul miracle de l'esprit ne peut les transmuer et les transposer », ils « besognent »*. La guerre ne les atteint pas, prisonniers du rythme aliénant des *« jours de labeurs qui tournent en cercle »*. L'image semble suffisamment pertinente aux yeux du sujet pour qu'il l'emploie à deux reprises. Il convient ici de mentionner de nouveau la comparaison de la guerre au travail usinier, et qui voit le locuteur déclarer que *« [t]out fonctionne bien »*, *« l'ordre règne »*, *« [l]es maîtres maîtrisent et les serfs servent »*. L'élocution lyrique mime dans cette dernière expression l'aspect répétitif, circulaire de l'acharnement à la besogne. Cette idée de répétition stérilisante et aliénante menace le temps lui-même : aucun renouvellement, aucune restauration à l'Arrière, mais le perpétuel retour du même. C'est bien ici qu'apparait ce « meurtre du temps » qu'évoque André Green à propos du phénomène de répétition. En outre, le travail associé à la répétition crée nécessairement une fatigue : à la fin du recueil, le locuteur mentionne *« [c]es foules qui ont tant ahané et qui veulent dormir »*. Dès lors, la guerre est fertilisante, constituant *« pour les foules la divine inquiétude qui laboure le génie comme la première charrue mord une plaine fumée par de longs combats »*.

Et si elle ne dort pas, la foule s'amuse et se divertit. La figure géométrique du cercle est alors réinvestie pour évoquer les loisirs formant *« le cercle routinier de leurs embêtements et de leurs rigolades »*. *« De l'alcool et des drogues et des films : voici notre "panem et circenses" deux mille ans après »*, déclare le locuteur dans « Peur de la paix ». L'émergence de la mémoire au contact de l'Histoire ici permet de faire jaillir la décadence du temps présent, relayée au moyen d'une ironie cinglante qui touche durement « la foule ». Cette *« tourbe d'êtres sur qui le silence sera fait »* est particulièrement présente dans les évocations des *« solennités corporelles du premier temps de ce siècle »*, comme nous l'avons vu lors de notre développement sur le sport. Nous n'en reprendrons ici que quelques citations pour faire valoir la volonté de dépréciation qui sous-tend ces représentations. La foule est perverse, et si sa jouissance est empreinte d'un érotisme qui œuvre également dans la peinture des combats et

de l'élection du sujet, elle revêt ici une forme plus masochiste : *« avec son odorat atavique, [elle] flaire la barbarie »* au *« spectacle des cognants de boxe, aux piétinantes mêlées de rugby »* dont elle *« retir[e] une fausse peur jouissante »*. Ses *« clameurs glorifiantes »* deviennent des *« hurlements d'excitation »* qui sanctionnent cette forte charge sexuelle. *« [A]moureuse, enjôleuse […] [e]t brutale »*, la *« foule féminine »* avoue *« cet appétit, cette louange de la domination par quoi [elle] avoue sa perpétuelle défaite »*, *« bienheureuse de louer un vainqueur qui la viole »*. Selon cette logique, ce travail de dévalorisation s'achève et culmine dans un vocatif virulent : *« c'est un sadisme dont tu t'es saoûlée, immense prostituée »*. On observe de nouveau la violence du discours, redevable d'une conception de l'Histoire qui glorifie les mâles guerriers et les chefs. Là encore, la guerre fournit à la parole lyrique un modèle de destruction et de dévitalisation que nous traiterons plus précisément lors de notre étude des représentations de l'Avant.

On touche également ici à ce que nous avons perçu plus tôt quant à la constitution des masses : la foule, laborieuse, besogneuse, fatiguée, stérile, constitue le véritable ennemi. *Interrogation* opère ainsi un complet renversement : l'idéal commun évoqué par Freud et que nous avions identifié auparavant à la France, « La Patrie », n'est plus celui-ci, mais la vie et la mort en tant qu'ils sont intriqués dans un même cycle, alors que la haine nécessaire n'est plus dirigée vers les Allemands, mais cette foule. Cette idée est formulée très ouvertement par le sujet justement au cours de sa méditation sur l'Histoire : *« orgueil de l'idée qui braque dix mille canons contre la chair des foules »*. Ce sont ces dernières qui sont ainsi instituées par le texte en tant que figure de l'autre à haïr, pendant du mouvement affectif libidinal qui, selon les métaphores du *« corps-à-corps »,* des mains qui se cherchent et se rencontrent, du cœur singulier qui bat dans leurs artères, soude littéralement entre eux les hommes.

Nous voilà donc revenus à Freud. Et c'est avec lui que nous souhaiterions conclure cette deuxième section qui nous a permis d'assembler suffisamment d'éléments pour étayer ici certains effets d'intertextualité dont nous avons fait l'expérience, et c'est maintenant la question des pulsions de vie et de destruction qui va nous retenir dans une dernière section à lire comme une conclusion.

5. « La vie sera toujours une bête prête à crever ».

Si Freud nous a aidé dans la lecture du substrat religieux pour en faire valoir les limites, il peut ici contribuer à mettre en lumière les enjeux d'une vision binaire qui œuvre et sous-tend *Interrogation*.

Nous avons traité dans notre premier chapitre du phénomène de répétition en relation avec la mémoire, à laquelle elle se substitue conformément aux stratégies de défense de l'inconscient. Dans le tableau de l'Arrière qui émerge d'*Interrogation*, la répétition n'est pas liée à la mémoire, et s'oppose en ceci au principe de renouvellement qui, lui, met au jour, honore et actualise des souvenirs d'anciens temps. La répétition qui rythme l'Arrière est l'antithèse de ce principe : elle est à voir comme la négation du temps en tant qu'il s'écoule tout en inscrivant une permanence. Or, c'est bien ce phénomène de répétition qui a mis Freud sur la voie de la pulsion de destruction, dont il fait l'une des manifestations les plus flagrantes. En effet, elle illustre parfaitement selon lui *« le caractère* régressif *des pulsions »*[69] qui constituent le cœur de sa découverte dans *Au-delà du principe de plaisir*.

Un second élément textuel, qui donne à entendre la voix de Freud, devrait nous permettre d'insister sur ce dernier point. En opposant la foule aux chefs qui sont les moteurs de l'Histoire, le sujet évoque le *« pacte »* que ces derniers nouent entre eux, en quoi consiste l'« accroissement de l'histoire », et qui vise à *« maintenir la vie contre le peuple qui voudrait bien retourner au néant »*. C'est précisément dans cette phrase que l'intertexte freudien est des plus évidents. Freud affirme en effet qu'*«* une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur *que cet être vivant a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures ; elle serait une sorte d'élasticité organique ou, si l'on veut, l'expression de l'inertie dans la vie organique »*[70]. Le peuple, par le labeur des usines et des champs, est maintenu dans cette « inertie » qu'il entretient en retour par ses activités, ce que suggèrent les images du cercle. Selon le TLF, ce terme désigne en physique et en mécanique la *« propriété qu'ont les corps, la matière, de ne pouvoir par eux-mêmes, changer l'état de repos ou de mouvement dans lequel ils se trouvent »*. Au sens figuré, l'inertie est entendue comme un synonyme d'apathie, une *« résistance passive et volontaire qui consiste principalement à s'abstenir d'agir ou à refuser toute contrainte physique ou morale »*. Ces deux acceptions serviraient parfaitement à gloser la description de l'Arrière. L'inertie devient donc la figure exemplaire de l'absence de temps, de cette négation du chronologique vu à l'instant.

Dans ce contexte, la guerre va mettre en branle le monde : elle est, pour reprendre les termes de Freud, *« l'influence perturbatrice de forces extérieures »* destinées à renouveler l'énergie de *« ces peuples qui ont tant ahané au long des époques qui s'appesantissent et qui*

[69] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010, p.143.
[70] *Ibid.*, p.96.

veulent dormir ». À l'inertie s'adjoint donc une autre figure : le sommeil. Cette hantise s'exprime dans ce vœu terrifiant évoqué plus haut : *« Qu'une race meurt dans un charnier de chairs encore vives plutôt qu'au lit sénile. »* Hamlet déjà s'interrogeait :

> Mourir… dormir, – dormir ! peut-être rêver ! Oui, là est l'embarras. – Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort, – quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie ?[71]

On pourrait répondre par cette déclaration du sujet d'*Interrogation* : *« Les hommes font de la vie un rêve et ce rêve ils l'ont appelé Histoire »*. L'histoire s'incarne dans la guerre, qui est la réalisation du rêve de quelques-uns : *« Le principe des choses c'est qu'un rêve soit, contre un autre rêve, alors jaillissent les musiques et toujours ronfle de tambour de guerre. »* Cette « peur de la paix » constitue donc, comme la pulsion de mort, une réaction à la menace de retour au néant, une *« honteuse nostalgie des temps révolus »*. Le sujet met donc en garde : *« Comme après un cauchemar, l'Armée de la Paix ne se rendormira pas sur l'autre oreille. »* La paix ne saurait être identique au temps qui a précédé la guerre, temps des vieillards et des vaincus, des *« beautés vieillies, d'où s'est retiré le sang des hommes qui créent »*. Mais cette hantise du sommeil et de l'inertie affecte aussi la guerre dans sa matérialisation moderne : *« cette guerre démocratique est morne et sa monotonie s'allonge comme une paix sans vergogne »*. Le sujet s'insurge donc contre « la régression et le rétablissement de quelque chose d'antérieur »[72] sous toutes ses formes (sommeil, inertie, paix, guerre moderne). En voulant *« retourner au néant »*, le peuple d'*Interrogation* est soumis à une telle motion pulsionnelle, à l'œuvre dans la répétition qui l'aliène, qui le meut vers la mort.

En effet, le locuteur ne manque pas, dans le dernier poème du recueil, d'affirmer : *« Mais il est aussi dans l'homme la force de dispersement et d'anéantissement, la force de mort. »* Il s'agit là aussi d'une déclaration dans laquelle Freud ne peut manquer d'apparaître au lecteur. L'idée de force, comme principe agissant indépendamment d'une conscience et d'une volonté, relève certainement de la « pulsion ». Mais ce sont les trois termes, autre « tryptique de la mort », qui peuvent considérablement nous troubler dans leur analogie avec la pensée freudienne : « dispersement », « anéantissement » et « mort ». Si le dernier peut se passer de commentaire, on peut en revanche rapidement s'attarder sur les deux autres. Le « dispersement » est précisément ce qui s'oppose à l'ensemble des expériences « paroxystiques » du sujet au front : elles ont été l'occasion d'une « profonde communion de toutes les parties de notre être ». Pour Freud, la pulsion de mort ou de destruction est

[71] Shakespeare, *Hamlet* in *Œuvres complètes*, traduction de François-Victor Hugo, Pagnerre, Paris, 1865, p.274.
[72] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., pp.98-99.

conservatrice en ce qu'elle a précisément *« pour tâche de ramener le vivant organique à l'état inanimé »*[73], qu'elle tend *« à dissoudre ces unités [rassemblées par Éros] et à les ramener à l'état anorganique des tout débuts »*[74].

En outre, au terme du recueil, après avoir rappelé que *« [d]e par le monde il y a un effort vers le néant »*, le sujet déclare vouloir rejoindre *« ces autres qui toujours tendent sur le monde les bras pour rassembler ses harmonies en déroute »*. Le « dispersement » s'oppose donc à la communion et au rassemblement. Or Freud voit précisément là le but d'Éros, qui est *« de compliquer la vie en rassemblant, de façon toujours plus extensive, la substance vivante éclatée en particules, et naturellement, en plus, de la maintenir »*[75]. Selon une autre formule, Éros tend *« à conserver la substance vivante et à la réunir en unités de plus en plus grandes »*[76]. De fait, les expériences marquantes des combats du sujet délivrent de la guerre une vision vitaliste, c'est-à-dire, au-delà de l'acception « profane » du terme, proprement *érotique*, au sens freudien. Les images de viols, de déflorations, d'étreintes masculines, toutes les figures de « raidissement » et de verticalité, de même que les métaphores liées à l'accouchement et à la naissance sont à mettre au compte de cette vision vitaliste et génitrice des combats, s'opposant à la stérilité et à l'inertie mortifère d'une société qui sommeille, au chaud, près du « chauffage central ». Outre les pulsions sexuelles, Éros embrasse donc les pulsions d'autoconservation, dont on pourrait trouver l'expression dans « Paroles au départ », alors que le sujet évoque l'impérieuse nécessité d'aller *« mesurer [sa] force »* : *« si je renonce, mon cerveau meurt »*. La guerre dans *Interrogation* est l'œuvre d'Éros.

On y retrouve ce dualisme, dans des images déjà relevées et que nous reprendrons brièvement ici : il s'agit de la métaphore de la pile dont *« l'énergie s'enfuit » « si tu romps in des pôles contraires »*, et qu'on retrouve appliquée à l'homme qui *« pour vivre a besoin d'englober à un pôle des forces qui lui paraissent extérieures pour que s'amassent au pôle contraire et se fortifient ses propres forces »* (Freud lui-même, on l'a vu, utilise l'expression « forces extérieures »). On voit donc que, si la biologie a fourni à Freud les principaux éléments de ses spéculations dans *Au-delà du principe de plaisir*, le sujet d'*Interrogation* cherche ici plutôt dans l'électricité ses ressources métaphoriques. De la même manière, le combat entre Allemands et Français est célébré comme une friction destinée à intensifier la polarisation.

[73] *Le Moi et le Ça*, op. cit., pp. 90-91.
[74] *Malaise dans la civilisation*, op.cit., pp.130-131.
[75] *Le Moi et le Ça*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010, pp.90-91.
[76] *Malaise dans la civilisation*, Éditions Points, Paris, 2010, pp.130-131.

Ce dualisme paraît aller un peu plus loin, notamment dans « L'accomplissement de la mort » :

> O mort je suis sorti de toi. […]
> Il faut ton ombre pour que repoussée éclate la lumière.
> O mort, tu es le secret de la vie.
> Ta pulpe vivante enveloppe son sec noyau.

La mort, rangée du côté du vivant, accouche du sujet, tandis que la vie paraît en soi stérile, comme en atteste le deuxième hémistiche de l'alexandrin final. On trouvera en outre, plus loin dans le recueil, ces vers qui confirment cette association mort/vivant/guerre : *« Ils demandent à quoi sert la guerre mais ils veulent dire à quoi sert la vie. »* La guerre donc, à voir comme le « fruit » (la pulpe et le noyau nous permettent cette image) de la vie et de la mort – métaphore qui pourrait même nous mener à l'arbre de la connaissance, au fruit défendu, à *« l'Eden-du-refus-à-la-vie »* –, permet, à l'image de l'Éros freudien, de maintenir la vie qui *« voudrait se renouveler par des morts heureuses ».* Les lignes citées ci-dessus dessinent surtout clairement, selon l'heureuse expression d'Olivier Parenteau, une *« interpénétration des motifs de la vie et de la mort »*[77] sur laquelle repose une grande partie d'*Interrogation*. Ainsi, il ne s'agit plus simplement d'une opposition entre deux forces contraires, mais d'une imbrication, d'une tension, que résume sans doute ce vers : *« La vie sera toujours une bête prête à crever ».*

On rapprochera ces lignes de certains propos de Freud qui expriment également des entrelacs entre les deux groupes de pulsions, *« une sorte de rythme-hésitation dans la vie de l'organisme »*[78]. Songeons par exemple à ces lignes extraites de « Le moi et le Ça » :

> Les deux pulsions se comportent […] de façon conservatrice, puisqu'elles tendent à la restauration d'un état qui a été perturbé par l'apparition de la vie. L'apparition de la vie serait donc la cause de la continuation de la vie et en même temps, aussi, de la tendance à la mort, et la vie elle-même serait un combat et un compromis entre ces deux tendances.[79]

En forte résonnance avec celle en place dans *Interrogation*, l'image du combat nous retiendra évidemment. Mais Freud, d'après ses observations, va plus loin que la simple formule d'une opposition : « comme » le sujet lyrique d'*Interrogation*, il détecte une coopération dans la relation entre Éros et pulsion de mort. Reprenant cette idée selon laquelle *« les phénomènes de la vie pouvaient s'expliquer à partir de l'action conjointe et contraire de ces deux*

---

[77] Olivier Parenteau, *L'honneur des poètes. Grande guerre et modernité poétique*, Thèse de Doctorat en Langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, juin 2009, p.329.

[78] *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., pp.104-105.

[79] *Le Moi et le Ça*, op. cit., pp.90-91.

pulsions »[80], Freud réaffirmera que *« seule l'action conjointe et antagoniste des deux pulsions originaires, Eros et pulsion de mort, explique la bigarrure des manifestations de la vie, jamais une seule d'entre elles »*[81]. En effet, *« les deux espèces de pulsions n'apparaiss[ent] que rarement – peut-être jamais – isolées l'une de l'autre, mais forment ensemble des alliages aux proportions diverses, très changeantes, et se rendent ainsi inconnaissables à notre jugement »*[82]. Freud évoque notamment le fait que *« la* pulsion de destruction *est régulièrement mise au service de l'Eros à des fins de décharge »*[83].

Il y a donc bien là aussi « interpénétration », ou, pour reprendre les termes psychanalytiques, « intrication » ou « union » de la vie et de la mort via leur expression pulsionnelle. Cette remarque de Freud touche précisément au registre érotique d'*Interrogation*, pour lequel il permet une nouvelle interprétation. Nous avons plus haut affirmé que cet érotisme pouvait s'entendre dans un sens freudien : la guerre, selon le sujet lyrique, est l'occasion de maintenir et de perpétuer la vie, manifestant une volonté du vivant à se maintenir et se renouveler. Mais cet érotisme ne saurait pour autant être « désintriqué », « désuni » d'une « force de mort » : notamment par sa violence et son assimilation à la mort (dont l'*« appel trouble comme celui de la volupté »*), il participe également de cet *« effort vers le néant »*. Ainsi, c'est une sorte de renversement de l'affirmation freudienne qui s'opère : dans *Interrogation*, c'est bien l'Éros qui est mis au service de la destruction à des fins de décharge. La volonté d'anéantissement semble réquisitionner et utiliser Éros pour parvenir à ses fins. On pourrait ainsi faire l'hypothèse que, dans une guerre de plus en plus marquée par l'abstraction des combats à distance et l'immobilisme des tranchées, la pulsion de destruction est en quelque sorte prise en charge par la machine, réduisant de la sorte le sujet à exécuter « la besogne du soldat d'infanterie, qui use ses pieds, qui se traîne contre la terre, et qui tient des propos où la vie est une chose honteuse ». De fait, sa pulsion de destruction se trouve privée d'objet : Freud définit en effet l'objet de la pulsion comme étant *« ce sur quoi ou par quoi la pulsion peut atteindre son but »*, étant ainsi *« l'élément le plus variable dans la pulsion »* qui *« lui est seulement assigné en raison de sa capacité spécifique à permettre la satisfaction »*[84]. C'est donc l'Éros qui va venir en quelque sorte prêter main forte, et donner à l'agressivité du soldat et du sujet lyrique les moyens de se décharger, lorsque cette pulsion se trouve, toujours en

[80] *Malaise dans la civilisation*, op. cit., pp.129-130.
[81] *Analyse finie et analyse infinie*, op. cit., p.33.
[82] *Loc. cit.*
[83] *Le Moi et le Ça*, op. cit., p.92.
[84] *Pulsions et destins des pulsions*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012, p.68.

terme freudien, *« inhibée quant à son but »*, qui est toujours la satisfaction. En outre, Freud affirmera plus tard, dans un ouvrage qui nous retiendra dans un instant *: « [i]l est intéressant de voir que les tendances sexuelles inhibées quant à leur but sont justement celles qui donnent des liaisons humaines aussi durables entre les êtres »*[85]. Dans cette optique, la fraternisation avec l'ennemi loué pour sa force et sa résistance est éloquente : l'inhibition du corps-à-corps par la guerre moderne intensifie les liens des hommes entre eux, *« [e]nnemis de cette tranchée-ci ou de la tranchée d'en face »*. En faisant des Allemands les partenaires d'un *« corps-à-corps »* tendre et non plus agressif et d'un *« bouche à bouche »* fertile, le sujet lyrique les anéantit en tant que cible de son hostilité (*« je ne vous ai jamais haïs »*). Plus globalement, les expériences de « paroxysme » sont à voir comme d'authentiques moments de jouissance, au cours desquels la destruction et la menace d'anéantissement permettent en effet au sujet de toucher à un état qu'il ne définit que par le négatif : l'*in*oubliable, l'*iné*narrable.

Enfin, de la même manière que le sujet lyrique tente de tirer de sa compréhension de son expérience intime une intelligence plus globale, les écrits de Freud présentent une certaine amplification, en projetant sur la civilisation ses découvertes effectuées à l'échelle de l'individu, celle-là étant alors gouvernée selon les mêmes règles et soumise aux mêmes dynamiques que celui-ci :

> l'idée s'est imposée à nous que la civilisation est un processus particulier se déroulant sur l'humanité entière, et nous nous trouvons encore sous son autorité. Nous ajoutons qu'elle est un processus au service de l'éros, qui veut rassembler des individus humains isolés, puis des familles, puis des ethnies, des peuples, des nations en une grande unité, l'humanité. Pourquoi cela doit nécessairement se passer, nous l'ignorons ; admettons que c'est justement l'œuvre de l'éros. Ces ensembles d'êtres humains sont destinés à être liés par la libido ; la nécessité seule, les avantages de la communauté de travail ne les maintiendront pas réunis. Mais à ce programme de la civilisation s'oppose l'agressivité naturelle des êtres humains, l'hostilité de l'un envers tous et de tous envers lui. Cette pulsion agressive est la descendante et la principale représentante de la pulsion de mort que nous avons trouvée à côté de l'éros, qui se partage avec lui la domination du monde. Dès lors, il me semble que le sens de l'évolution de la civilisation n'est plus obscur. Elle doit nécessairement nous montrer le combat entre éros et mort, pulsion de vie et pulsion destructrice, tel qu'il se livre à travers l'espèce humaine.[86]

On retrouve de nouveau l'idée du combat entre pulsions de vie et de mort, principe historique de la civilisation structurant la société. Une telle image s'assortit très bien de la « guerre virtuelle » et de « l'esprit de guerre ». Le sujet d'*Interrogation* affirme en effet que *« [l]'humanité ne perdure qu'en se reniant sans cesse, en tuant d'âge en âge sa vieillesse »*.

[85] *Psychologie de masse et analyse du moi*, Éditions Point, coll. « Essais », Paris, 2014, pp.121-122.
[86] *Malaise dans la civilisation*, op. cit., pp.134-135.

Freud lui-même, exposant ses vues à Einstein dans un échange épistolaire contracté autour de la question « Pourquoi la guerre ? », avoue sa défiance et son peu de foi à l'égard d'un *« état de tranquillité »* pérenne puisque, *« dès l'origine, la communauté renferme des éléments de puissance inégale — hommes et femmes, parents et enfants »*[87].

La vision de l'histoire à l'œuvre dans le recueil est donc soutenue par cette lutte entre vie et mort qui doit permettre le maintien de la civilisation selon un rythme binaire, paix, guerre. Cette vision est bâtie sur une série d'antagonismes, que nous pouvons pour conclure rassembler sous la forme d'un tableau dont les formules sont extraites du recueil :

VIE : une bête toujours prête à crever	**MORT :** effort vers le néant, force de dispersement et d'anéantissement, force de mort
guerre	paix
guerre virtuelle, guerre latente, instinct de lutte, esprit d'inquiétude	guerre manifestée, guerre démocratique
indéniable minute, inénarrable révélation, moments inénarrables, paroxysme	nos tranchées abominables, des ans monotones, la bestiale abomination
tous ceux de nos pères qui furent vainqueurs	nos pères vaincus
Guerriers, combattants	Faibles, non-combattants
Mâles	Femmes
Athlète	Intellectuel
Chefs	Peuple
Avant	Arrière
nous, jeunes hommes d'aujourd'hui	les vieillards
Individu	la foule, les foules
Engendrement	Reproduction
Renouvellement, restauration	répétition

[87] « Pourquoi la guerre ? », in *Œuvres complètes - psychanalyse - vol. XIX : 1931-1936*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004.

Mensonge	Vérité

Cette conception quelque peu manichéenne s'étaye sur une mémoire historique qui permet au sujet de s'inscrire dans une longue tradition de guerrier. Mais il livre sa bataille dans l'espace textuel qu'il bâtit, et qui, dès lors, laisse transparaître un ensemble de réminiscences littéraires. C'est ce substrat que nous souhaiterions aborder, dans un dernier développement, mettant au jour une méditation qui ne touche plus au monde, à l'Histoire, mais à l'acte poétique et la posture lyrique.

III. Interrogation lyrique

En associant la mémoire à la question de la constitution de l'identité du sujet, la dimension métapoétique d'*Interrogation* ne manque pas d'apparaître. Pris dans son exercice poétique au sein duquel il se pense historiquement, le sujet entreprend de s'inclure dans l'Histoire au recours des références auxquelles celle-ci le renvoie. Ces références, dont nous avons jusqu'à présent étudié les composantes religieuses et historiques, touchent également à la culture livresque du locuteur : la légitimation du soldat et de la guerre passe nécessairement par la légitimation de soi en tant que sujet lyrique, héritier d'une ou de plusieurs traditions livresques que l'Histoire en train de s'écrire éveille et interroge. Car cette Histoire, au contact de laquelle émerge la mémoire, il l'inscrit avec son corps, mais surtout il l'écrit de *ces « lourdes lignes horizontales épiques de [son] chant »*. Cette dernière section souhaite donc interroger ce substrat littéraire. La thèse d'Olivier Parenteau, *L'honneur des poètes*, fournira de nombreux éléments qui permettront d'alimenter et d'orienter nos réflexions.

1. « Vade, liber » : la mobilisation du discours.

Pour commencer ce parcours, nous souhaiterions revenir sur le poème liminaire du recueil, « Paroles au départ ». Il constitue une étape fondamentale dans la constitution d'une représentation de soi, qui emprunte à la mémoire des images de moine chevalier et l'aspiration à une discipline corporelle, laquelle évoque sans qu'elle soit déjà nommée l'antiquité grecque. Nulle référence encore à la bibliothèque, mais le titre du poème entraîne nécessairement une lecture orientée, attentive à la relation entre le locuteur et son discours. De plus, le titre du premier poème de la seconde section établit un effet d'échos qui vient étayer une telle orientation : « Départ des hommes ». Il y a donc deux départs, celui des mots et celui des guerriers, le premier précédant le second. Rétroactivement, on comprend donc que « Paroles

au départ », centré sur l'individu et l'intime, rend compte d'une mobilisation du discours, au sens militaire. Partant, la légitimation de soi en tant que soldat désireux d'en découdre pour faire valoir sa force, sa puissance et sa souveraineté s'associe étroitement à une légitimation de l'activité lyrique, de soi en tant que poète. La saturation de l'espace locutoire par la première personne agit également en ce sens.

Dès lors, le titre ne manque d'évoquer un topos d'une certaine tradition lyrique initiée dans l'Antiquité romaine et abondamment réinvestie à la Renaissance : celle du « vade, liber ». Il convient d'évoquer ici les deux textes fondateurs, l'épître I, 20 d'Horace et les élégies I, 1 et III, 1 des *Tristes* d'Ovide, afin d'en voir les principales caractéristiques et les enjeux majeurs, au regard desquels nous pourront évaluer *Interrogation*.

L'épître I, 20 d'Horace[88] comprend deux parties distinctes. Dans la première, le poète explique à son livre la destinée qui l'attend. Un consensus interprétatif prête à ce passage une ironie consistant en partie dans le traitement ambigu de cette « biblibiographie » : le livre est assimilé à un jeune homme impatient, puis un *puer delicatus* fructifiant ses charmes tant qu'il est jeune, et qui, vieillissant, passant de mode, finira par être négligé, oublié, pour finir comme humiliant support pédagogique destiné à l'apprentissage de l'alphabet. La seconde partie dessine quant à elle la biographie de l'auteur, qui souhaite voir son livre parler de lui à ses lecteurs.

L'ironie et l'humour n'ont plus cours chez Ovide : les enjeux des *Tristes*[89] sont autrement plus graves. La séparation du livre et de son auteur rappelle à ce dernier sa propre séparation d'avec sa terre natale et sa condition d'exilé, ayant été condamné par l'empereur à vivre *« aux extrémités du monde »*. L'auteur, anticipant l'arrivée de son ouvrage à Rome, déclare : *« Que ne puis-je, en ce jour, être mon livre ! »*

Ces hypotextes permettent de voir la figure que le sujet veut donner de soi. Car il s'agit bien (entre autres) de cela : cette tradition littéraire est une stratégie auctoriale qui permet au locuteur de bâtir un espace dans lequel il est finalement moins question de son livre que de lui-même, mais de lui-même tel que le texte le construit. Ce faisant, la bibliothèque est régulièrement invoquée pour s'inscrire dans telle ou telle tradition afin de s'y rattacher, et ainsi acquérir une légitimité qui – le cas d'Ovide est à ce titre exemplaire – n'est pas ou plus assise. Dans les deux textes rapidement évoqués, l'écriture établit comme postulat de base une

[88] Les citations d'Horace proviennent de : Horace, *Œuvres. Odes – Chant séculaire – Epodes – Satires – Epîtres – Art poétique*, Traduction, introduction et notes par François Richard, GF-Flammarion, Paris, 1967.

[89] Les citations d'Ovide proviennent de : Ovide, *Les Tristes*, in *Œuvres complètes* avec la traduction en français, sous la direction de M. Nisard, Firmin Didot Frère, Fils et Cie, Paris, 1869.

distinction entre l'auteur et le texte, une séparation. Le livre est vu comme un être doué de sa propre initiative, mu de sa propre volonté, et leur auteur prodigue alors maints conseils. On rit de lui ou il ouvre une brèche qui permet de se lamenter sur son propre sort. Le texte opère donc là où l'autorité de leur père est défaillante : c'est au premier à aller parler au monde du second. Ce geste de laisser aller le texte pour en faire le héraut de son auteur est dans les deux cas éminemment politique (Horace et Ovide ont chacun été très proches des sphères du pouvoir). Cependant, au-delà de cette séparation établie, discutée, souhaitée voire accélérée (*« propera nobis »*), il y a bien une identification de l'auteur à son ouvrage : le « je » en jeu n'est pas celui du livre, sauf chez Ovide, quand, dans la première élégie du troisième livre, le texte prend la parole. Mais alors, il semble d'abord marquer le triomphe de l'auteur, le succès de sa stratégie : évoquant la destinée et les larmes de son *« maître »*, l'*« exilé »*, il est finalement entré dans Rome. Puis il rencontre un homme (*« uix fuit unus », « à peine y en eût-il un »*) qui accepte de guider ses *« pieds » – « pedes »* désignant aussi bien la partie du corps que la mesure du vers poétique. Le texte raconte alors sa visite, désigne ce qu'il découvre et qui lui est nommé par ce guide aussi précieux qu'impromptu : le forum, le temple de Vesta, la porte Pallatine, etc. Ainsi, le livre se fait les yeux de leur auteur, demeuré *« aux extrémités de l'univers »*. Mais ces yeux, en admettant qu'ils soient ceux d'Ovide, ne peuvent regarder : ce que le texte délivre alors n'est que la projection de la mémoire et des fantasmes de son créateur. En effet, le livre, qui parfois cherche ses frères, se voit chasser de certains endroits, interdit d'entrée à d'autres. Par conséquent, le succès de cette stratégie – que l'on pourrait dire du dédoublement ou de l'ubiquité – est aussi pour le poète la confirmation de sa sentence, et nourrit davantage son désespoir. Cette indépendance du livre échoue donc, puisque le livre est incapable de vivre sa vie propre : il répète et renouvelle les expériences de son auteur, se révélant incapable d'apporter à celui-ci la moindre consolation. Le parcours physique de l'ouvrage marque sa proximité émotionnelle, presque psychique, d'avec son père : ce voyage ne parvient pas à réduire l'écart, à rapprocher l'auteur des personnes qu'il a quittées et des lieux qu'il a abandonnés. Au contraire, refaisant ce chemin et répétant ses expériences, le livre comble moins une distance qu'il ne la dédouble.

Rien de tel chez Horace, dont la seconde partie de l'épître est au contraire la peinture flatteuse d'un homme accompli, sûr de son parcours et de sa valeur présente : il s'agit d'une véritable historicisation de soi, certes brève, mais qui vise à une valorisation du père, condensée dans la formule *« maiores pinnas nido extendisse »*, qui serait aujourd'hui rendue par l'expression de « self-made man ».

Dans les deux cas, l'indépendance que l'auteur croit déceler dans les paroles (*« paucis ostendi gemis et communia laudas »* écrit Horace, *« tu gémis de n'être vu de beaucoup et tu aspires à la louange générale »*) de son texte échoue : ils ne sont que des émissaires.

Revenons aux « Paroles au départ » d'*Interrogation*. Il convient de nuancer cet effet d'intertextualité qui cependant enrichit la lecture du recueil. Sauf à voir dans les marqueurs de première personne l'expression du livre, rien dans ce poème ne permet de voir une quelconque adresse du poète à son texte. Seule les derniers vers pourraient peut-être soutenir une telle lecture : la série d'impératifs dans laquelle nous avions plus tôt vu les signes d'un dialogue intérieur pourrait éventuellement être perçue comme une adresse du sujet à son texte.

En revanche, les emplois des temps du futur, déjà relevés, prêtent au discours un aspect divinatoire, prédictif, présent également chez Horace et plus encore chez Ovide, dont le dispositif en miroir voit la seconde élégie concrétiser ce qui apparaît alors rétroactivement comme autant de prophéties énoncées dans la première. Une telle structure résonne dans le jeu des titres de « Paroles au départ » et « Départ des hommes », et finalement s'avère aussi opérante que dans les *Tristes* : les représentations de soi au combat confirment et réalisent une volonté d'aller au front mesurer son intensité physique et sa « force spirituelle ».

On peut également voir dans les premières peintures de l'Avant, qui occuperont notre prochain développement, un rappel de la topographie dessinée par Ovide. Le locuteur de la première élégie puis le livre lui-même dans la seconde déploient un monde polarisé entre le lieu du départ et la destination : actuellement *« chez un peuple barbare »*, le poète repense à *« [m]a patrie »*, aux *« lieux qui [lui] sont chers »*. Mais « Paroles au départ » ne présente aucun espace d'où le discours est énoncé, et le texte n'évoque que les lieux de combats. Il faut attendre le « Tryptique de la mort » pour voir le sujet se présenter dans un lit d'hôpital, brûlant de retourner aux combats rejoindre ses frères, désireux d'aller mourir aux côtés de ceux déjà tombés.

On comprend dès lors combien *Interrogation* renverse finalement ce *topos* du « vade, liber ». Le locuteur ne se représente pas en train de se défaire, bon gré mal gré, avec anxiété ou ironie, de son ouvrage, mais le texte, le discours en train de se déployer propulse son auteur dans les espaces qu'il décrit. Le sujet de « Paroles au départ » évoque bien un exil, mais c'est un exil volontaire, ardemment souhaité. C'est celui de *« la jeunesse des hommes »,* et, contrairement à Ovide, il désire se rendre dans ces extrémités du monde. Le fantasme n'est pas celui du retour, cher à l'auteur des *Métamorphoses* (et qu'Horace d'ailleurs défend à son livre), mais du départ définitif :

> Je vais être seul parmi les troupes d'hommes aux chagrins sourds, aux désespoirs âcres comme leurs pipes mâchées dans l'angoisse.
> Je serai sur les terrains vagues et abstraits où toute végétation depuis ce lointain début fut extirpée par l'obus piocheur.
> Là, toute vie est broyée au centre de l'explosion […].
> […] Là, retirés du monde qu'ils ont créé, les hommes vivent parmi les cadavres.

La série d'impératif au cours de laquelle le sujet s'enjoint, ou à son texte, de rentrer dans les ordres décline également des lieux périphériques : *« le poste d'écoute ou la sape »*, *« la clef de voûte sonore, [le] comble du son humain »* sont des lieux isolés où la solitude prévaut. Le sujet désire la désolation, il veut en faire l'expérience. Le trajet qu'il dessine est celui de l'exil d'Ovide, et ce qu'il désire est précisément ce qui désole ce dernier. Mais les objectifs sont comparables : Horace demande à son livre de faire le portrait glorieux de son maître, Ovide regrette sa gloire. Mais le premier, parfaitement conscient des effets de mode qui affectent la réception des ouvrages, sait que son livre peut finir par lui être un objet humiliant, et le second se désole de son génie et de sa gloire passés, responsables de sa disgrâce. Le sujet de « Paroles au départ » déclare quant à lui : *« Là-bas je vais chercher ma vie, la vie de ma pensée »*. Il reprendra en outre à la fin de « Silence » : *« Je suis venu chercher la gloire. »* L'exil, volontaire et désiré, doit apparemment permettre l'acquisition d'une renommée. Mais cette gloire n'est pas la *« fama »* d'Ovide : l'épais substrat religieux sur lequel repose les récits d'expériences laisse entrevoir une « gloire » toute mystique. Elle tient donc davantage de la splendeur divine, en tant qu'état-limite du moi, que la réputation acquise par le maniement de la plume et du fusil. La figure de l'autre dans *Interrogation* n'est jamais l'objet d'une séduction, mais au contraire d'une haine farouche (la foule), ou d'une étreinte sans rituel préalable (les soldats). L'enjeu de cette guerre est donc pour le sujet avant tout personnel, et si ses effets sur la société humaine, selon la vision de l'Histoire qui œuvre dans le recueil, constitue un part importante de la méditation lyrique, la guerre apparaît d'abord comme une affaire intime.

En outre, les représentations de l'Arrière forment de la patrie une image où pointent la violence et l'ironie davantage que le regret et la nostalgie. L'éventuel retour, la crainte qu'il génère, c'est la paix, ce retour à une société pacifiée, dormante, stérile, tranquille et tranquillisée par le labeur, les drogues, l'alcool et les films.

Suivons donc les paroles et leur locuteur dans leur exil : dans *« ces provinces dévorées par les horreurs du feu »*, une autre figure antique apparaît, qui subira elle aussi un infléchissement conséquent.

2. L'Avant : sur les pas d'Orphée.

Afin de voir apparaitre cette autre figure, il convient de se pencher sur les représentations de l'Avant : non plus les évocations des guerriers, mais les descriptions des zones de combats. Nous avons déjà vu comment ces lieux constituent pour le sujet un espace d'une extrême religiosité où prennent place d'authentiques expériences mystiques. L'érotisme des peintures collectives des combats soutient quant à lui la célébration du corps mâle et l'idée de genèse et de renouvellement. Il est cependant d'autres évocations, plus descriptives, visant à montrer l'authentique violence de cette guerre.

Les « terrains vagues et abstraits où toute végétation depuis ce début lointain fut extirpé par *« l'obus piocheur »* montrent une *« terre mouvante, oscillante, écrasée sous ses propres masses retombantes et lapidées par ses propres cailloux »* : le paysage est réduit à une idée, une abstraction qui rappelle celle des récits de ses expériences individuelles. On touche ici l'ascétisme de la cellule du moine soldat. D'abord victime de projectiles qui paraissent animés de leur propre volonté, comme l'indique la métaphore de « l'obus piocheur » la terre agit et se meut d'elle-même : la répétition de « ses propres » indique effectivement un mouvement autonome du paysage à l'encontre de lui-même. Ce mouvement tient d'ailleurs davantage de l'élément liquide, de la mer, présent dans « mouvante » et « oscillante ». En même temps, ces deux adjectifs rappellent les bercements d'une terre ailleurs assimilée à la mère et à l'amante : c'est la métaphore de la terre « piochée et pellée » où sont couchés les frères d'armes du sujet, et de laquelle il s'est élancé pour la *« pénétr[er] de [son] sang »*. C'est également dans un cratère creusé par un obus que le sujet découvre *« trente hommes qui étaient trente petits enfants agglutinés par la terreur »*.

Toutes ces évocations se concentrent dans une autre description, que nous avons volontairement laissée de côté auparavant. Dans « Silence », le sujet livre une peinture tout à fait étonnante des combats :

> Un petit homme court au coin du bois.
> La terre bouillonne à côté de lui. Culbute. Tacite enveloppement.

Dans sa thèse consacrée à la poésie de la Grande Guerre, Olivier Parenteau oppose à juste titre ces vers aux expériences individuelles du sujet. En effet, si la solennité caractérise ces dernières, ce passage se démarque par une sécheresse qui peut déstabiliser. Olivier Parenteau y voit ainsi un *« détachement du poète vis-à-vis de cet homme tué devant ses yeux »* : il s'agit d'une *« banale mort » « pour la nation »*, tandis que le sujet, *« apatride »*, combattrait

pour lui-même[90]. De fait, ces quelques vers illustrent aux yeux du critique une tendance du sujet d'*Interrogation* à dénigrer ses camarades, voire une *« condescendance »*. Certes, aucune tonalité mystique, aucun registre lyrique ne permet ici de voir une quelconque glorification du soldat tué. Cependant, l'abstraction de ces lignes (phrases simples et nominales, rythme haché) perpétue selon nous celle qui précisément marquait les descriptions où le sujet se voyait engagé avec la mort. La « culbute » répond au « choc », qu'elle minimise, certes, mais la différence entre les termes tient selon nous de la position du sujet. Il est ici éloigné de la scène qu'il peint : l'adjectif « petit » est davantage à recevoir littéralement que comme l'expression d'une ironie, le défaut de référence à certains objets (comme avant, les « barbelures ») accuse cette distance, et l'absence de mention à l'environnement sonore étaye le titre du poème, « Silence », dont ce passage clôt la seconde strophe. La troisième et dernière strophe s'ouvre d'ailleurs sur cette affirmation : *« Il y a des chutes de silence. »* Ainsi, cette scène marque de nouveau une contamination de la chose représentée à sa représentation : l'abstraction et le silence du paysage sont pris en charge, portés par l'élocution. Le sujet n'est donc pas ici au *« centre de l'explosive horreur »* comme lorsqu'il peint son « effondrement », et son point de vue témoigne d'un retrait, d'une certaine hauteur. Le verbe « bouillonner » maintient le travail textuel qui vise à liquéfier la terre, tandis que l'« enveloppement » reprend cette idée d'une terre-mère qui borde et berce. Cette distance du locuteur ne dénote aucune ironie : elle est une posture lui permettant de se préserver de tout naturalisme descriptif, lequel induirait un pathos qui ne sied pas au sujet. Ou lorsque celui-ci s'y abandonne, c'est moins pour plaindre les morts que pour regretter de n'être pas tombé avec ses frères et célébrer la mort *« que l'homme doit attoucher chaque jour pour être digne de la vie »*. Il ne s'agit donc pas pour nous d'une marque d'ironie visant à singulariser le sujet dans une posture supérieure et condescendante.

Pour étayer davantage notre position, il convient de contextualiser ces lignes dans le poème. La seconde strophe présente sans aucun doute l'élaboration textuelle la plus poussée de l'Avant :

> La terre est abandonnée.
> Voici les conquêtes de la désolation.
> Vastes espaces abstraits.
> Acharnement au défrichement du fer fouilleur.
> Toutes les parcelles de l'humus sont brassées et tamisées par les successives explosions afin que tout germe soit tué.
> Le terroir est dépouillé et les fracassements s'obstinent sur sa carcasse.
> Sous les frénétiques flagellements, la totale stérilité est obtenue.
> Silence. Il n'est pas de silence.

[90] Olivier Parenteau, *L'honneur des poètes*, op. cit., p.171.

> Le parfait silence n'est pas, car de toutes parts la vie est vigilante et bruissante. Un brin d'herbe jaillissant fait un bruit énorme et menaçant comme un 420 qui éructe vers le ciel.

Les « vastes espaces abstraits » font écho en même temps qu'ils confirment les « terrains vagues et abstraits où toute végétation fut extirpée par l'obus piocheur ». Ce dernier est à son tour relayé par le « fer fouilleur », et l'on trouvera plus loin « la perforeuse ». De nouveau, la terre se prend même à imiter ce qui la remue sans répit, comme le suggère la comparaison qui clôt le tableau : le brin d'herbe est semblable à un obus, et dessine de fait ce mouvement de flux et de reflux perçu auparavant dans la métaphore qui associait la terre au liquide.

La différence de traitement entre ce dernier tableau, exhaustif, usant de la gradation jusqu'à toucher l'hyperbole, et l'évocation du « petit homme » est frappante, et confirme à nos yeux la contagion du représenté au représentant. La guerre fournit à la parole un modèle, et renouvelle les modalités de sa représentation. On perçoit dans ces lignes la manière dont le langage s'empare de son sujet pour s'y conformer et s'y appuyer : les allitérations de constrictives et de fricatives donnent à entendre la violence qui, contre une entreprise réaliste, n'est plus simplement peinte mais imitée.

Le second élément de ce tableau des combats qui retiendra notre attention ici est la mention de « la totale stérilité » : conséquence de l'intensité des bombardements, elle semble contredire les observations et conclusions que nous avons formulées jusqu'ici à ce sujet. En effet, la guerre, en tant qu'acte génésique, semble inscrite du côté de la vie, de la jeunesse et de la puissance des corps. La fin du passage cité indique cependant bien le maintien de la vie, « vigilante et bruissante », qui persiste. Mais elle est sans doute à voir dans une forme qui n'est d'habitude pas celle qui lui est associée : la nature luxuriante et verdoyante. Elle se situe ailleurs.

Il convient donc de se rappeler les vers qui ouvrent « Commémoration des morts », au cours desquels le sujet déclare avoir *« pénétré de son sang »* cette terre ici dévitalisée, et là *« éventrée »* et *« que le temps refermera sur nos obscures semences »*. L'association de ces deux passages permet donc de voir dans la dévitalisation mécanique de la nature la condition nécessaire à sa fertilisation par les hommes au feu. Enfin, cette stérilisation n'est jamais tout à fait peinte comme consécutive de l'activité des hommes : elle agit d'elle-même à son propre encontre, et quand les obus figurent dans ces mentions des lignes de front, ils sont mus de leur propre chef. Lorsque le sujet revient sur ces expériences limites de mort imminente, l'obus n'est jamais tiré par aucun camp, et c'est le train qui est réquisitionné pour les besoins de la métaphore : *« plus rapide dans une avalanche de souffle que la locomotive qui fond sur le rail*

prosterné », c'est une *« masse qui s'affale et fait tout osciller comme si soudain fonçaient trente trains »*. Dans « Thème métaphysique de la guerre », on découvre que *« le 305 accourut sur le long rail de sa clameur »*. On pourrait conclure de cette série de comparaisons que, représentée ici par la locomotive qui fonctionne comme totem, la machine est associée à la stérilité, capable uniquement de mort. La dévitalisation de l'environnement, le sac de la nature par les obus confirme une telle hypothèse. Les hommes en revanche, mâles guerriers, maintiennent et perpétuent la vie.

La nature n'est donc plus qu'un *« puits d'épouvante »* dépourvu d'ennemi. Le ciel même reproduit les sons l'*« affouillement de la terre »* : *« Le poing du Dieu se suspend sur le tambour de la guerre : sa peau est le ciel tendu sur le rebord de l'horizon ».* Et quand le poing s'abat, c'est *« un 420 »* qui tombe, formant un *« creux »*. Les éléments se mélangent, fondent et se confondent : *« la terre et l'air n'étaient qu'une seule bouillie malaxée par mille et mille obus tombant en tous sens comme les pas d'un homme ivre »*.

À ce titre, les différentes évocations de ce que l'on pourrait appeler le « creusement » de la terre sont éloquentes. Commençons par revenir sur cette image déjà citée, et qui va nous permettre d'orienter à présent ce parcours : l'*« [a]ffouillement de la Terre »* est le fait de *« [l]a perforeuse [qui] atteint dans la sape un enfer plus horrifiant que celui qu'Orphée força »*. La référence à Orphée est reprise plus loin, lorsque le sujet décrit une *« descente aux enfers, voyage au pays de la quatrième dimension »*. Nous avons vu que ce renvoi assoit la légitimité du locuteur et de sa génération, en tant qu'ils ont accompli ces légendes antiques défiant les éléments. Mais elle joue également à plein dans une autre entreprise de légitimation, qui vise cette fois le sujet, son rôle et son action : Orphée, dieu de la musique et de la poésie, agit ici comme une référence qui inscrit le locuteur dans une lignée et une tradition poétiques antiques.

Cette mention s'inscrit dans le travail du texte visant à représenter et étirer l'espace dans une verticalité que nous avions plus tôt perçue avec toutes les figures de « dressement », que nous avions inscrites au compte d'une célébration de la puissance mâle. Avec Orphée, cette verticalité s'étend non plus en direction du ciel, mais de la terre et de ses profondeurs. Dans le poème « Silence » qui nous a retenu plus haut, le sujet entend le ciel *« résonn[er] de toute la profondeur du monde sur la terreur des hommes »* : on assisterait presque à un renversement du monde, selon laquelle le ciel serait terre, à force d'obus. Cependant, la « bouillie » que les éléments forment conjointement, marque en réalité l'échec de cette inversion : la terre, gagnant le ciel, est incapable à son tour de devenir ciel. Pour atteindre ce dernier, il faut emprunter l'avion qui seul mène *« [a]u sommet du champ de bataille, à la clef de voûte sonore, au comble*

du son humain ». L'Avant est une cellule, un cachot ceint par *« les murs du ciel entre qui sonnent nos artilleries »*.

Comme Orphée donc, les guerriers d'*Interrogation* descendent parmi les morts. Cependant, il n'est pas question d'aller, par leur chant, séduire les gardiens, ni de ressusciter quiconque dans ces nécropoles désormais ouvertes, au contraire : n'ayant *« point le goût de vivre sur un ossuaire »*, il s'agit pour ces *« hommes neufs »* de *« tuer les morts une seconde fois »*. Le mythe orphique subit ici un premier infléchissement. On a vu également que le « chant » est dans le recueil associé à l'Histoire : elle en est l'exécution par un groupe d'hommes privilégiés. Parlant au nom de sa génération, le sujet déclarait :

> Nous avons fait l'histoire. C'est autre chose que de la lire. L'édition s'accroît des lourdes lignes horizontales de notre chant.

Cette citation, enrichie par la figure d'Orphée qui nous guide à présent, ne nous ferait-elle pas entendre « lyre » dans « lire » ? L'association que nous avons faite auparavant entre ces « lignes horizontales » et les « lignes sonores », nous ayant porté à y voir une référence métapoétique à l'élocution en cours, confirmerait ce nouveau lapsus sonore, ou en tout cas, le motive d'autant plus. En tout cas, le chant ne vise à séduire, ni les morts ni ceux qui en auraient la garde : la poésie est ici outil d'inscription, d'« accroissement de l'Histoire » selon le titre de cette pièce, qui condamne au silence les vieillards, et tuent une seconde fois les morts.

Les seuls morts honorés sont ici les guerriers tués au combat. « Commémoration des morts », second volet du « Tryptique de la mort », voit en effet le sujet déclarer :

> Plus profondément vous êtes sous terre, vous mes frères morts. […] Je creuserai ma mine jusqu'à vous et je me coucherai entre vous au jour qui m'est marqué.

On se couche avec ceux-là, on ne les tue pas. On les chante, pour les inscrire dans l'Histoire qu'ils ont contribué à réaliser. Quelques vers plus loin, Orphée refait surface, et le mythe de nouveau est infléchi :

> Vos visages qui me regardent sont trop calmes et empreints d'une trop sûre joie, pour que je ne m'en détourne jamais plus.

Il nous semble en effet que le regard travaille également, au fil du recueil, le mythe orphique dont il est le constituant tragique. La légende est « détournée », faisant apparaît le sujet dans le refus d'une entière assimilation. L'interdit du regard est bravé, la prescription divine transgressé, et le sujet paraît médusé. C'est que son regard ne tue pas ces hommes, contrairement à celui jeté par Orphée sur Eurydice, mais, relayé par le chant élégiaque, les maintient vivants.

Continuons donc ce parcours, suivons ces regards. Dans « Départ des hommes », le locuteur déclarait : *« Ceux qui ont des yeux pour voir connurent que rien n'était changé, malgré deux siècles d'anathèmes contre ce qui est. »* De nouveau, la conception de l'Histoire comme une continuité défiant l'écoulement chronologique réapparaît. On retrouve en outre ici cette structure déterminative « ceux qui », rencontrée auparavant pour établir une distinction entre « l'athlète » et « l'ascète intellectuel ». Elle permet à nouveau de faire la différence entre les guerriers, partis au front, et les « non-combattants » restés dans les villes : les uns voient, les autres demeurent aveugles. L'Avant est justement évoqué dans « Restauration du corps » par la périphrase *« le pays où les autres n'auront pas été voir »*, faisant du front cet Enfer sur lequel les guerriers portent leur regard. Face à ces déclarations, on placera ces lignes d'« Interrogation de la Paix » *: « Je ne vois pas la paix. […] Je ne vois pas. J'ai peur. »* L'inquiétude, l'angoisse naissent paradoxalement de la cessation de la menace de mort. Rien de surprenant en vérité, étant donné que celle-ci est toujours représentée comme une expérience limite, mystique, au cours de laquelle le sujet se rassemble. La paix est donc synonyme d'aveuglement, menaçant le sujet lyrique qui verrait alors son chant réduit au silence.

Enfin, tournons-nous vers la fin du troisième volet du « Tryptique de la mort ». Après avoir désigné le *« signe obscur »* de la mort qui le marque, à laquelle, *« viv[ant] dans son attente »*, il *« fer[a] le don de chacune de [ses] minutes »*, le sujet déclare: *« Mais le moment est proche, je vois. »* Or, c'est précisément la première mention de la mort au combat qui succède à cette déclaration. Ce qu'il « voit » alors, c'est bien son élan hors « de la tranchée des dernières méditations », puis le « choc » et son effondrement. La mort qui l'ostracise lui a donc ouvert les yeux et révélé le monde, lui conférant ainsi une connaissance prédictive : *« Dès lors j'ai été celui qui sait »* déclarait-il dans « L'annonciation de la mort ». Cette connaissance est intuitive, donnée et non acquise au fil d'un apprentissage : il la tient de cette force, la mort, et de la révélation de celle-ci. Cet épisode abstrait du choc est donc, au même titre que la peinture du grenadier demi-nu, une « vision » : une hallucination lyrique anticipatrice. En effet, voir ne constitue plus une proscription, l'interdit du mythe orphique, mais l'exercice d'un privilège multiple : d'une part, en tant que guerrier, le sujet participe à la transfiguration du monde et assiste à ce qui est révélé aux mâles guerriers, et d'autre part, en tant que locuteur, pris dans un espace poétique qui réplique celui des combats, il fait l'expérience d'une élocution qui lui permet, par ces visions dont il fait l'expérience dans le langage, de révéler et de transmettre le sens de cette guerre.

Le thème du regard ressort par conséquent de cette primauté des sens revendiquée en ouverture du recueil, cet *« accomplissement du triomphe par l'œil et l'oreille et la main »* et de

la tradition antique que la célébration de l'athlète antique avait initiée. L'image des Enfers, la référence à Orphée et l'évocation des ossuaires qui font figures de nécropoles participent donc d'un mouvement qui vise à ancrer la guerre et l'élocution lyrique dans une tradition séculaire, remontant à *« ce moment qu'on appelle la Grèce »*. L'on a vu cependant comment le sujet refuse de s'assimiler totalement à la figure d'Orphée : la voix n'est pas ici l'instrument de séduction qui lui ouvre les portes des Enfers, au contraire, elle est ce qui précipite dans l'oubli ceux que sa parole anathématise. Le regard ne constitue plus un tabou mais le privilège de son chant martial, à l'image donc des *« sept camarades du compartiment »* qui *« chantèrent [p]our que la force descendît sur eux »*.

Concluons ce parcours par les dernières occurrences du regard dans le recueil. Dans « Interrogation de la paix », le sujet, après être revenu sur *« ce sifflement de l'obus, ce souffle qui s'abat »*, *« trop atroce »*, avoue :

> Alors une volonté forcenée se noue, et je ne veux plus voir et je ne veux plus que des hommes voient et je voue ma vie à détruire.

Cette affirmation est quelque peu déconcertante, puisqu'elle est la seule dans le recueil qui paraît rejeter la guerre et, partant, nier l'ensemble des autres déclarations la célébrant. La répétition du coordonnant, associée à la reprise de la séquence « je ne veux plus », prête à cette déclaration un accent puéril, qui n'est pas sans rappeler les « trente petits enfants agglutinés par la terreur » évoqués en conclusion de « Silence ». Comme si une saturation de l'horreur, si peu mentionnée par ailleurs, entamait cette capacité du sujet à voir. Comme si, en réalité, cette horreur avait fini par l'aveugler, à l'image de « l'étincelle » et de « la lueur indicible » de « l'explosion lyrique ». Le sujet aurait-il trop contemplé cet « effarant soleil des mystiques » ? Mais il ne s'agit pas d'un éblouissement, et cet aveuglement ne désigne pas une cécité de fait, consécutive d'une trop grande exposition à la lumière : c'est un désir, l'objet d'un désir, une « volonté ». Si bien que ce qui est refusé au regard est peut-être moins l'horreur elle-même que cette capacité, ce don du sujet à voir. Doté d'une vision prédictive qui transcende la matérialité de la guerre pour en livrer la véritable signification, la vérité ainsi découverte n'est ici plus supportable : au terme du recueil donc, le sujet semble finalement vouloir rejeter son statut même. On comprendra alors ainsi cette étrange déclaration : *« Silence sur l'art, qui est un regard sur tous ces agissements »*. En réclamant le silence, il demande la cécité, qui est incapacité à dire et à chanter en tant que le regard et le chant tuent ou ravivent les morts, selon que les hommes sont morts jeunes en combattant ou *« au lit sénile[s] »*.

Initié par la figure d'Orphée, ce contexte antique permet sans doute d'extrapoler un peu, et d'évoquer ici deux noms qui nous viennent à l'esprit dès lors qu'il est question

d'aveuglement mythiques : Tirésias et Œdipe. Chez l'un, la cécité est donnée, et permet au personnage de développer une vision qui n'est plus sensorielle, mais extrasensorielle : Tirésias regarde le temps qu'il anticipe. Chez Œdipe en revanche, la cécité est une punition, un châtiment que le personnage s'inflige à lui-même après avoir découvert qu'il avait réalisé son destin malgré toutes les précautions. La psychanalyse admet depuis Freud la dimension symbolique de cette automutilation, en faisant une représentation de la castration. Cette interprétation peut être maintenue ici : en associant cette verticalité et ce dressement au culte de la virilité qui œuvre dans le recueil, et en ayant à l'esprit combien la guerre permet au sujet de s'assumer en tant que mâle, la paix ne peut manquer d'apparaître à un certain niveau comme éminemment castratrice. D'autre part, le rejet de la femme, le mépris constant et violent dont elle fait l'objet, et enfin l'association de la foule féminisée à une prostituée marquent, on l'a vu, les représentations de l'Arrière et de la société civile d'avant-guerre : la paix constituerait de fait véritablement une menace de féminisation pour tous ces guerriers partis engendrer l'Histoire au front. Retour à cet ordre ancien, elle devient nécessairement source d'angoisse, d'une angoisse proprement œdipienne. La paix relève donc dans *Interrogation* des deux régimes de cécité perçus au travers des figures de Tiresias et d'Œdipe, et témoigne de deux modes d'anticipation, exaltant et revendicatif pour l'un, source de profonde inquiétude pour l'autre.

Enfin, dans « Thème métaphysique de la guerre », le regard apparaît une dernière fois. Nous avons déjà évoqué ce poème, au cours duquel le sujet expose sa vision d'une trinité composé de *« Dieu / la femme / l'ennemi »*. Il s'agit pour lui d'un *« triple prestige projeté par l'œil »*. Le terme « projeté » est intéressant : en l'associant à cette autre affirmation, antérieure, selon laquelle « l'homme est au milieu du monde, au milieu des choses qu'il voit dans ses yeux », on comprend que le regard est bien une sorte de transfert de l'intérieur vers l'extérieur. Par conséquent, il semblerait que le monde sensible, perçu, c'est-à-dire le monde déployé par le texte (ici le chant et le cri) soit en vérité une reproduction du monde intérieur du sujet. Or, ce monde intérieur, constitué d'éléments empruntant à la religion, la mystique, l'Histoire et, comme on le verra, à une certaine tradition lyrique, semble avant tout mémoire. L'événement constitue donc, selon les déclarations liminaires du sujet, l'occasion de mesurer et d'éprouver cette mémoire, en tant que « force », justement par le corps et les sens.

Contestant d'abord le tabou du regard ordonné à Orphée, puisqu'il l'empêcherait d'accéder à la vérité de cette guerre, qui est vérité du fait historique qui inscrit précisément cette guerre dans un mouvement plus ample, presque a-chronologique, le sujet parait retenir l'aspect purement tragique de l'épisode de la descente aux Enfers : le regard en tant qu'il tue.

Associant son chant à cette capacité des yeux à tuer, le sujet assortit son élocution à la guerre qu'il mime.

Cette étude de la figure orphique et de certaines de ses composantes majeures (la musique, le chant, le regard) nous permet ainsi de voir comment, sur ce point, agit l'irruption de l'Histoire, sous la forme de l'événement que constitue la Première Guerre mondiale, dans la mémoire. L'héritage antique se trouve en l'occurrence bouleversé, réinvestit par l'événement de la Première Guerre qui prête précisément à la geste lyrique certaines de ces caractéristiques. La violence, la dévitalisation, l'abstraction, en investissant le discours, ébranle cette mémoire antique, la décompose pour faire le tri : la célébration du corps est maintenue ici, là, Orphée est petit à petit délaissé, au profit d'une nouvelle figure éminemment littéraire. En effet, le thème du regard, associé à notre précédente étude sur le substrat religieux et mystique, nous amène nécessairement à la question du caractère « voyant » du locuteur, que lui-même revendique. L'autre mémoire qui apparaît n'est ainsi plus (uniquement) celle de l'Histoire et de l'Antiquité, mais, plus récente, plus strictement lyrique, celle d'une tradition poétique qui fleure le romantisme et le post romantisme.

3. L'héritage romantique.

a) Un « cri » contre de « vieux moules ».

Avant d'entrer dans le corps de cette étude, il convient de sortir un peu du recueil, et d'évoquer la genèse d'*Interrogation*. Dans une lettre à Jean Boyer, Drieu fait part de son projet de recueil, qu'il songe alors à intituler *Cris*. Drieu reviendra plus longuement sur *Interrogation*, avant d'entamer la rédaction des nouvelles qui deviendront *La Comédie de Charleroi*, puis au moment de rassembler en un volume ses « écrits de jeunesse ». Dans ces témoignages, on comprend que la guerre fournit à Drieu un *pré-texte* : *« Je partis pour la guerre. Avais-je beaucoup à dire jusque là ? Non. […] Sans la guerre, aurais-je eu de longtemps quelque chose à dire ? Non plus […]. »* Et d'ajouter un peu plus loin dans le même article : *« Du jour au lendemain, la guerre me remplit du besoin impérieux de crier, de chanter. Mais comment chanter ? Je n'avais pas de moyens. »* L'ignorance de la poésie moderne, ajoutée à *« [son] intérêt à peu près exclusif pour ce qu'ils [les autres] pensaient ou sentaient plutôt que pour la façon dont ils le disaient »*[91] l'empêche de trouver une forme convaincante et adéquate. Or, Drieu ajoute que la guerre est l'occasion d'émotions sans antécédents, d'où une sensation d'impasse : *« Je me trouvais donc la situation paradoxale de tâcher de rendre des impressions*

[91] *Sur les écrivains, op.cit.,* « Débuts littéraires », p.32.

d'un tour très neuf dans de vieux moules »[92]. Au nom de ce *« besoin de dire »*, il fallait que l'auteur *« trouvasse un moyen qui fût à la mesure de [son] cri et aussi de [son] ingénuité ».*

La *« délivrance »* vient du *« choc »* de la lecture des *Cinq grandes odes* de Claudel : le *« rythme libre, sans contrainte préconçue, qui cherch[e] et trouv[e] sa propre loi »*[93] lui donne les moyens de mettre en place *« une sorte de scansion brutale et haletante qui répon[d] bien à la violence de l'émoi qui s'accumulait dans [son] être ».* Ce choc est libérateur : il fait sauter les barrières qui obstruaient une parole gardée prisonnière de formes anciennes. Dès lors, ce n'est pas la parole elle-même, mais bien sa *« scansion »* qui est vécue comme libératrice et créatrice : *« je devais suivre sur le papier sa transcription […] presque sténographique »*[94]. La parole ainsi modulée n'est plus soumise à une forme. L'expression vue précédemment de « vieux moules » laissait bien envisager que les formes poétiques classiques restreignaient, obstruaient, subordonnaient le cri-chant. L'hésitation d'ailleurs entre « cri » et « chant » est à ce propos éloquente. Le chant se décline principalement en deux formes, deux tonalités : la plainte ou la louange. La poésie « classique » selon Drieu ne lui permet pas de donner à entendre sa voix, ses émotions qui, « d'un tour neuf », ne sauraient se contenter de codes pré-déterminés : *« il s'agissait de crier plutôt que de chanter ; c'est pourquoi j'avais tant besoin des formes modernes qui favorisent le cri mieux que le chant. »*[95] C'est donc bien plus que le moyen de crier que découvre Drieu, c'est aussi le contenu même de son cri. La dichotomie fond/forme s'écroule alors[96]. Le cri est ce qui les fond, défini à la fois par l'image acoustique et les propos tenus. Le vers claudélien permet cette restitution immédiate de l'émotion. Il est cette forme qui permet à l'émotion de trouver son expression dans une fusion qui annihile cette sempiternelle distinction entre fond et forme. Il n'y a plus une émotion et un vers, mais ce cri, qui est l'expression de la double expérience des combats et de la poésie. La guerre moderne ne saurait être rendue que par une modernité poétique.

Ces considérations de l'auteur viennent corroborer notre analyse, qu'elle oriente vers une lecture métapoétique : dans *Interrogation*, tout ce qui renvoie à la sénilité et à la débilité est violemment dévalorisé et constitue le cœur de cible de l'ironie du sujet. Nous avons vu là le signe que la guerre, sa violence et sa dévitalisation, fournissait au discours poétique ses

[92] *Ibid.*, p.33.

[93] *Ibid.*, p.38.

[94] *Ibid.*, pp.39-40.

[95] *Sur les écrivains, op.cit.,* « Débuts littéraires », p.33.

[96] « Les oppositions entre la forme et le fond sont ineptes et prouvent chez ceux qui les admettent le moins du monde cette ignoble méconnaissance de l'expérience d'écrire », *Sur les écrivains, op.cit.,* « Débuts littéraires », p.38.

visées et son registre. L'évocation ici des « vieux moules » est à rattacher à cet aspect guerrier de la parole mobilisée : ils sont inadéquats à une jeunesse trempée dans le sang et la sueur, et témoignent de la sénilité d'une société que la guerre renouvelle par la violence.

En outre, si comme le note très justement Julien Hervier (et, moins directement, Hideki Yoshizawa) cette « transcription presque sténographique » est à rapprocher de l'écriture automatique, elle s'apparente également aux armements, automatiques également, en vigueur dans le recueil. Effectivement, le sujet a fait son véritable apprentissage sur le terrain, face aux *« mitrailleuses [qui] ont giflé de leurs sèches ironies nos parades ignares »*. Et ce sont les mêmes mitrailleuses qui, à Charleroi, *« nous donnèrent une sévère leçon de technique militaire »*, constituant, au milieu du silence en cascade, des « lignes sonores qui barrent l'horizon ». *« À grands coups de canon les Allemands nous ont appris à vivre, à revivre »*. Le combat est le même, à la poésie comme à la guerre : *« Les états-majors en voyage, des livres sous les bras et non point des sabres cassables. Et les vieillards à la nursery. »* Les livres devront se substituer aux vieilles armes et aux vieux papiers. Dévitalisée par des formes désuètes et contraignantes, la poésie doit être restaurée, régénérée par la guerre et le cri : elle doit « gifler », se faire mitrailleuse, canon.

Cependant, si, de l'aveu de leur auteur, *Interrogation* témoigne d'« impressions d'un tour très neuf », il n'en demeure pas moins que la lecture de ce premier opus éveille chez le lecteur d'immanquables réminiscences romantiques. Les effets d'intertextualité consécutifs de notre lecture nous conduisent à évoquer une certaine tradition poétique, très ancrée dans le XIX^{e} siècle : Hugo, Baudelaire, Rimbaud, sont autant de noms qui ne manquent pas de venir à l'esprit. De plus, jointes au registre religieux et à un fond culturel issu de l'antiquité sur lesquels s'étaye une vision mystique de l'événement, ces associations produisent une expérience de lecture proche de celle de la poésie romantique, en dépit (ou peut-être en vertu de) d'une forme moderniste.

Olivier Parenteau consacre à cette question une dizaine de page dans sa thèse, *L'honneur des poètes. Grande guerre et modernité poétique*. Selon lui, le locuteur d'*Interrogation* se saisit de cinq lieux communs du romantisme pour les mettre à mal. En premier lieu, la fonction du poète en tant que « médiateur entre le Réel et l'Idéal » se trouve liquidée : devant l'urgence historique, le locuteur d'*Interrogation* délaisse sa plume au profit de la baïonnette pour une entreprise purement individualiste, voire égotique. Deuxièmement, la *« condescendance »* du sujet *« dénature le leitmotiv romantique du penseur solitaire, du*

poète esseulé victime d'une société incapable de saisir l'étendue de ses dons »[97]. De plus, la Nature, refuge du poète martyr, se trouve ici *« suppliciée »* et n'offre plus de possibilité de contemplation, et, quatrième point, la souffrance, *« au cœur du romantisme »*, est ici *« recherchée »* et provoquée. Enfin, *« la transcendance n'opère plus »* : le *« Poète-mage en contact avec le firmament »* est *« relégu[é] aux oubliettes »* pour une *« élévation mécanique »* décelable dans l'évocation de l'aviateur, qui n'est pas *« en relation avec le Créateur »*, mais *« communie avec le génie industrieux de l'homme »*[98].

Une telle lecture pourrait corroborer la nôtre. En effet, nous avons essayé de montrer combien l'exercice poétique, prenant modèle sur la vision de la guerre qu'il déploie, devient une entreprise de destruction du vieux. Selon cette logique, on pourrait donc tout à fait étayer davantage cette lecture grâce aux analyses d'Olivier Parenteau : cette entreprise de liquidation que nous avons également vue à l'œuvre pourrait viser le romantisme, comme elle a conduit à l'infléchissement de la légende orphique.

En outre, d'un point de vue idéologique cette fois, cette *« dé-figuration en règle de la figure du Poète romantique »*[99] est parfaitement justifiable au prisme de la culture politique de droite des années d'avant-guerre. Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, dans leur excellente mise au point sur le champ intellectuel et artistique des années 1910, évoquent ainsi une certaine vision du romantisme, *« l'ennemi »* des maurrassiens et de la *« génération d'Agathon »*, en tant qu'il *« entraîne le dérèglement maladif des sens et la dévitalisation du corps et de l'âme »*[100] :

> [Ces anti-intellectualistes] couplèrent d'ailleurs l'action intellectuelle et l'engagement physique, réconciliant ainsi deux univers qui avaient trop longtemps été séparés. Sous la « dictature » du romantisme, la pensée s'était faite femelle. Elle devait être virilisée (à l'Action française, on était hostile à toute espèce de féminisme assimilé à la pornographie) et rajeunie parce que, en revanche, on y professait l'amitié pour la jeunesse. D'où la violence outrée des propos qui conjuguent les deux qualités ; d'où également la réintégration de la force physique dans les pratiques intellectuelles. [101]

Nombre d'éléments mis en valeur ici trouvent un écho dans *Interrogation* : dépréciation virulente et systématique des femmes, mise en valeur de l'amitié virile qui conduit à réinvestir la pornographie du côté de l'homoérotisme, virilisation également d'une sexualité qui

[97] Olivier Parenteau, *L'honneur des poètes. Grande guerre et modernité poétique*, op. cit., p.155.

[98] *Ibid.*, op. cit., p.160.

[99] *Ibid.*, p.153.

[100] Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie : Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*, op. cit., p.26.

[101] *Ibid.*, pp.29-30.

s'épanouit dans la violence, apologie de la force physique et du corps sur lesquels doit prendre appui la pensée. En outre, Christophe Prochasson et Anne Rasmussen notent :

> Le ralliement à Rome et à la Grèce (classiques) contre la germanité (romantique), la préférence de l'ordre catholique à la croyance protestante, la rationalité de la monarchie opposée à l'individualisme de la démocratie, bien d'autres couples antagonistes encore, ont comme répondant le clivage romantisme/classicisme. [102]

On retiendra principalement les deux premiers exemples de déclinaison de ce clivage entre romantisme et classicisme : ce « ralliement » à l'Antiquité grecque et romaine dont on a vu plusieurs figures dans *Interrogation*, associé à des éléments hérités de la tradition catholique, saisissent le recueil dans une posture idéologique marquée par le maurrassisme. Ce court détour pourrait nous conduire à affirmer qu'une sensibilité de droite sous-tend déjà le premier opus de Drieu, et que l'esthétique s'assortit complètement de certaines idéologies contemporaines ou immédiatement précédentes à la Première Guerre mondiale. Ainsi, ce serait idéologiquement et esthétiquement que le sujet lyrique se livrerait à une attaque en règle du romantisme.

Cependant, nos analyses ne convergent pas totalement vers celles d'Olivier Parenteau, grâce auxquelles nous pouvons orienter notre parcours en reprenant les différents points de son raisonnement. Il est important néanmoins d'évoquer au préalable qu'Olivier Parenteau appuie sa discussion sur le romantisme d'*Interrogation* sur « Paroles au départ ». Ailleurs, ce sont notamment certains versets de « Je ne vous ai pas menti, hommes » au cours desquels le sujet revendique sa distinction sociale au sein des troupes, que l'auteur de *L'honneur des poètes* étaie sa vision du locuteur à l'œuvre dans le recueil.

b) La fonction du poète.

Olivier Parenteau établit une parenté entre « Et le rêve et l'action » qui ouvre le recueil, et *« le Réel et l'Idéal »* dont le poète romantique se veut « le médiateur ». Il observe ainsi une *« déshumanisation »* de ces termes : l' « action » n'est plus ici celle *« que ses devanciers [Hugo et Lamartine] reconnaissaient à la poésie »*, mais, *« constitu[ant] avant tout un défi personnel »*, elle relève uniquement de la prouesse militaire. Le sujet aspirerait à *« la gloire d'un soldat ayant agi vaillamment »*, *« la destinée édifiante d'un soldat d'exception »* sacrifiant à la figure du poète qui *« doit momentanément laisser sa plume ».*

Une lecture plus globale d'*Interrogation* permet cependant de définir autrement le « rêve » en question : les nombreuses occurrences du terme nous ont conduit à y voir la

[102] *Ibid.*, p.27.

désignation de projets civilisationnels formés par certains esprits, l'élite. Le terme est d'ailleurs mis en concurrence avec « l'Idée », et non « Idéal ». Ce n'est donc pas en tant que méditation, onirique ou pas, s'appuyant sur un modèle transcendant qu'il faut accueillir ce terme de « rêve ». Le sujet lui-même le déclare : ce n'est *« point seulement l'évocation par l'esprit, mais l'accomplissement du triomphe par l'œil et l'oreille et la main »*. S'il est ici un idéal, il s'agit précisément de celui qui lie le corps à la pensée, le désir à son accomplissement : il est la rencontre des deux lignes formant *« l'asymptote du rêve et de l'action »,* réalisé autrefois dans ce « moment qu'on appelait la Grèce ».

L'action quant à elle, dont Olivier Parenteau dit qu'elle *« ne s'accompagne d'aucune prétention altruiste »*, désigne dans *Interrogation* la capacité du corps à soutenir l'épreuve du réel pour concrétiser le rêve historique. Ce rêve, il se réalise collectivement, on l'a vu, au moyen de combats perçus comme autant d'étreintes, et doit bénéficier à l'humanité entière : c'est elle qui doit être restaurée dans et par sa jeunesse, afin de renouer avec « l'esprit qui crée » et en finir avec la sénilité et la débilité. La visée personnelle, indéniable, très clairement exprimée dans « Paroles au départ », touche finalement à la destinée désirée pour la communauté humaine entière. La réputation militaire ne nous semble donc en aucun cas l'objectif du locuteur en jeu dans *Interrogation*, et nous avons pu plus haut définir cette gloire selon une acception religieuse et mystique. Mais Olivier Parenteau passe sous silence ce registre, qui imprègne pourtant en profondeur le romantisme lui-même. En outre, la mention de *« la colique de la peur »* dans « Paroles au départ », l'expression de doute quant à son projet (*« Peut-être je ne suis pas fort si j'ai besoin de cette expérience corporelle »*) contredisent l'idée d'une volonté du sujet à se présenter en vaillant soldat.

Nous maintenons donc la vision d'un poète intercesseur entre l'Idéal et le Réel, à condition que ceux-ci soit défini à la lumière de l'utilisation des termes « rêve », « idée », « action » dans *Interrogation*. Nous ne souscrivons pas non plus à l'image d'un *« poète combattant indifférent au sort d'une piétaille méprisée »*,[103] et pour qui *« tous ceux qui n'ont pas eu le privilège de naître avec un "cerveau", Français inclus, seraient des barbares »*[104]. L'évocation de sentiments paternels, la tendresse évoquée à plusieurs reprises pour ses « frères », l'homoérotisme explicite qui déborde les frontières, le sentiment d'élection du locuteur, la conscience de sa classe et, plus généralement, sa vision « sociale » de l'organisation militaire, sont autant d'éléments qui nous paraissent au contraire témoigner d'une relation

[103] Olivier Parenteau, *L'honneur des poètes. Grande guerre et modernité poétique*, op. cit., p.167.
[104] *Ibid.*, p.166.

ambiguë du sujet avec ses pairs, où volonté de fusion et de distinction cohabitent dans une entreprise pédagogique.

Cette ambiguïté relève en réalité de l'indétermination du sujet lyrique quant à son positionnement : évoquant sa vision de l'Histoire, qui distribue les hommes selon qu'ils la rêvent ou l'exécutent, nous avons déjà rencontré cette difficulté à percevoir dans quelle catégorie il se range, pour finalement le voir dans une sorte d'entre-deux. Cette position nous paraît justement être celle d'intercesseur, d'intermédiaire entre le Réel en train de s'exécuter par des hommes qui n'ont pas l'intelligence de ce qu'ils font, et l'Idéal formulé par les élites et les chefs qui commandent l'humanité selon leur rêve. En énonçant cette vision, le sujet d'*Interrogation* souligne qu'il a l'intelligence du mouvement de l'histoire, sans en avoir le privilège de l'initiative. L'enjeu de poèmes tels que précisément « Je ne vous ai pas menti, Hommes », ou que ceux formant la dernière section du recueil, est bien pédagogique : le sujet révèle aux hommes une vérité qui leur est refusée, qu'ils ignorent et qui pourtant les anime. Cette entreprise de révélation nous paraît s'inscrire dans une tradition lyrique qui s'étend au-delà du romantisme. Cette position intermédiaire nous semble en outre répondre au deuxième point d'Olivier Parenteau : l'isolement du poète.

c) La solitude du poète.

L'auteur de *L'honneur des poètes* note très justement qu'il ne s'agit plus d'une solitude de fait, due au statut même de poète : elle relève dans *Interrogation* d'une résignation très forte du sujet, qui choisit de son plein gré, en allant au combat, de s'extraire de la communauté humaine. De plus, le détour par Ovide nous a permis de mettre en valeur la notion d'exil, souhaité, désiré par le sujet.

Mais rien selon nous n'induit que la *« grandeur »* est *« le corollaire d'une conduite militaire unique et exemplaire »*. Nous avons d'ailleurs souligné combien les attitudes du sujet – lorsqu'il évoque ses expériences intimes du feu –, tranchent singulièrement avec l'héroïsme chevaleresque, marquant ainsi son attachement à la figure du moine plus qu'à celle du guerrier. Ce ne sont donc pas *« ses vertus martiales [qui demeurent] incomprises »* par ceux *« qui l'entoureront sur les champs de bataille »* : il voit au contraire en eux la perpétuation et la pérennité d'un geste qui est celui de l'inscription de l'Histoire. Encore une fois donc, nos analyses diffèrent de celles d'Olivier Parenteau qui livre une lecture très « militariste » et « hautaine » des représentations de soi du sujet.

La solitude du poète est ainsi à nuancer, notamment en gardant à l'esprit l'ampleur de sentiments affectifs qui le lient à « [s]es tendresses », devant lesquels il tient cependant à

maintenir sa distinction : celle-ci est le fait de son statut social, il en a pleinement conscience et ne veut pas « mentir » à ce sujet, mais elle est aussi redevable de cette positon intermédiaire entre eux et les élites. Si condescendance il y a, elle touche la foule, féminisée, aliénée par son travail et ses loisirs : c'est contre elle qu'il dirige sa violence, laquelle tient moins du mépris que de la haine ouverte et assumée. Et cette violence ne vise pas selon nous à dorer le blason du locuteur.

d) La nature.

La Nature est dans l'esprit romantique une source d'apaisement, le cadre d'une méditation sur soi. Mais elle agit aussi comme miroir des joies et atermoiements du moi qui finalement ne fait jamais que s'y contempler. À juste titre, Olivier Parenteau relève combien la nature est mise à mal, dévitalisée, *« suppliciée »*. Nous souscrivons pleinement à l'image du *« décor d'Apocalypse »*, à condition de prendre au pied de la lettre cette expression : à l'Avant se déroule l'avènement d'un nouveau monde, pris en charge par le discours à qui il revient de détruire et renouveler « les foules », *« les Habitants de l'Arrière, frappés de la mort, coupés de ce temps, précipités au néant »*. Ainsi, il s'agit de nouveau d'un infléchissement d'un *topos*, plutôt que de son refus : cette nature, rarement désignée comme telle, constitue bien le lieu de méditation du sujet. Il convient cependant de préciser que cette nature suppliciée est le fruit du travail lyrique : par conséquent, c'est dans cet espace purement discursif, bâti dans et par le texte, qu'est engagé le recueillement. La violence que le sujet perçoit dans cette nature contamine son discours : la dynamique de dévitalisation dont elle est victime par les machines comme condition de sa fertilisation par les hommes et leurs *« semences »*, donne aux paroles leur dimension performative. En outre, ce tableau du sac de la nature par la machine et l'environnement sonore dans lequel il a lieu prête à ce lieu de désolation une luxuriance résolument moderne, machinique et industrielle.

Mentionnons pour finir deux références directes à la *« nature »*. Dans « Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui » : le locuteur déclare que le conflit est une « guerre à ces quatre vieux éléments, à cette nature dont nous sommes les fils dévorateurs ». Puis dans « Interrogation de la paix », il déclare : *« Je jure que la nature ne connaîtra plus longtemps cet insolent assouvissement sur les hommes »*. Ces deux citations renvoient à l'accomplissement des mythes antiques, d'Icare, de Jonas, d'Orphée. La nature ne limite plus l'homme : celui-ci domine désormais celle-là. Et c'est peut-être l'enjeu de cette Apocalypse, qui précipite les hommes dans un nouvel âge. On trouve ici ce qui sera plus longuement développé dans *Fond de cantine*.

e) La souffrance.

« La souffrance rochellienne, écrit Olivier Parenteau, *n'est plus celle de l'âme torturée mais celle du corps mutilé : à la mélancolie féconde s'oppose la blessure de guerre ouvrant sur de nouveaux possibles poétiques. »* En considérant uniquement « Paroles au départ », au cours duquel effectivement le sujet déclare son envie d'aller *« heurt[er] [ses] os »*, on pourrait effectivement souscrire à une telle réception. Par ailleurs, la mélancolie nous semble également quasiment absente du recueil : la mémoire sollicitée par l'événement historique en cours ne génère aucun sentiment de la sorte, au contraire, elle semble pallier l'intensité de l'expérience. Il y a évidemment quelques aveux de nostalgie, mais toujours soutenue par une ironie cinglante (pensons au *« panem et circenses »*) ou par un registre mystique qui la renverse complètement. La « vision » du grenadier sur le parapet ne constitue pas un délire mélancolique, de même que la volonté de s'engager au front pour confronter la mort n'est pas formulée en termes mortifères. Ces deux exemples témoignent d'une volonté du sujet d'inscrire l'événement dans le continuum de la mémoire, mettant ainsi à nu ce qu'il perçoit comme le principe de l'Histoire.

La souffrance évoquée dans *Interrogation* est certes physique, mais elle ne constitue pas l'apologie de la blessure de guerre qui viendrait attacher quelque prestige au soldat : elle touche à la peur, à l'expression parfois de la terreur en tant qu'elles soumettent le corps à des épreuves inédites (le cri, la colique).

f) L'élection/élévation du poète.

La seule figure d'élévation relevée par Olivier Parenteau se situe dans « Paroles au départ », avec l'évocation de l'aviateur qui, *« relégu[e] aux oubliettes la figure hugolienne de l'ange »* et *« communi[e] avec le génie industrieux de l'homme »*.

Là encore, il nous semble que la dimension religieuse et la conception de l'Histoire peuvent atténuer cette analyse, ainsi que la conclusion selon laquelle *« [l]a transcendance n'opère plus »*. La dichotomie instaurée entre la *« guerre virtuelle »* et la *« guerre manifestée »* nous semble au contraire jouer à plein dans la volonté d'inscrire les combats dans une vision transcendante. Les guerriers sont les *« esclaves hallucinés »* d'un *« haut conflit spirituel »* que nous avons lu en terme freudien : l'humanité est déchirée entre *« la force de dispersement et d'anéantissement, la force de mort »* et la volonté de *« rassembler les harmonies en déroute »*. Dans cette configuration, le sujet se pose en intercesseur, et prend des accents profondément hugoliens. Cette capacité à voir au-delà du conflit lui-même la concrétisation du mouvement civilisationnel, mettant ainsi un jour un passé dans le présent, ce désir d'une paix future bâtie selon une logique guerrière relèvent selon nous d'une posture romantique : il est celui qui

« [d]es temps futurs perçant les ombres, / […] distingue en leurs flancs sombres / Le germe qui n'est pas éclos. » En effet :

> C'est lui qui, malgré les épines,
> L'envie et la dérision,
> Marche courbé dans vos ruines,
> Ramassant la tradition.
> De la tradition féconde
> Sort tout ce qui couvre le monde,
> Tout ce que le ciel peut bénir.
> Toute idée, humaine ou divine,
> Qui prend le passé pour racine
> A pour feuillage l'avenir.[105]

Mais un élément nous semble fondamental pour bien saisir l'enjeu de cette transcendance, et finalement du substrat religieux qui supporte le recueil : il n'y a aucune référence à une quelconque force divine. Et c'est là sans doute qu'il faut voir l'influence d'une autre tradition, plus récente, qui force le sujet à profondément remodeler son héritage romantique :

> « À nous autres, jeunes hommes éduqués par le verbe orgueilleux de Nietzsche et de Barrès, Paul Adam, Maurras, d'Annunzio, Kipling, excitateurs du monde occidental, la guerre offrit une fraîche tentation. »

Cette liste réunit des auteurs aux nationalités diverses : français, allemands, italiens, britanniques sont coalisés pour la célébration d'un orgueil qui n'est pas celui des nations ou de Dieu, mais du « verbe », expression d'une pensée mâle qui est action. Avec Nietzsche notamment, la mort de Dieu nécessite chez l'homme une profonde redistribution de ses forces et idées, et il incombe finalement à l'individu de prendre en charge et de porter les attributs jusque là réservés au divin. La volonté de puissance clairement énoncée dans « Paroles au départ » en témoigne : la méditation du sujet porte sur ses propres capacités d'intervenir dans le réel, et non sur le pouvoir d'une instance supérieure. La seule force d'une telle nature est la mort, et par conséquent la vie, les deux étant intrinsèquement liées. C'est elle qui marque et élit le sujet, selon des termes empruntés aux textes fondateurs de la foi chrétienne.

En outre, cette liste s'inscrit également dans le mouvement de légitimation du sujet, et les auteurs y figurant sont à ranger aux côtés des véritables figures paternelles dont le locuteur réclame l'héritage. Ces références explicitent également l'affirmation précédemment rencontrée, selon laquelle *« c'est à cause des livres que vous faites la guerre »*. Les auteurs des livres en question ne sont pas retenus pour leur éventuelle représentativité de telle nation ou telle culture : ils participent tous d'une célébration de l'action humaine, en tant que l'humain

[105] Victor Hugo, *Les rayons et les ombres*, A. Jamar, Editeur-Libraire, Bruxelles, 1840, pp.22-23.

fait siens les caractères divins, associant ainsi très étroitement les substrats religieux et littéraires du recueil.

Dès lors, l'enjeu de la force physique est central : c'est à l'homme de disposé de lui-même selon ses propres moyens. Son corps est le vecteur d'un affranchissement du réel qu'il peut soutenir, éprouver, et éventuellement fléchir. La distinction rêve/action ne peut décidément se comprendre comme une variation de la dichotomie esprit/corps : esprit et corps ne font qu'un quand l'action réalise le rêve. Or, la guerre est précisément perçue comme ce moment historique où ces deux termes se rencontrent et coïncident. Elle matérialise la puissance acquise de l'homme, marquant la coïncidence du désir et de l'accomplissement. La valorisation du sport va dans ce sens. Mais en y voyant la préfiguration de la guerre, le sujet fait de l'activité physique un non événement : le sport célèbre *« l'instinct de lutte »*, mais n'écrit pas l'Histoire.

Plus loin dans ses travaux, Olivier Parenteau semble nuancer ses propos, lors d'une affirmation à laquelle nous souscrivons cette fois sans réserve : *« la poésie rochellienne mobilise l'héritage romantique et le transporte dans un contexte guerrier qui lui donne un nouveau sens »*[106]. L'héritage romantique est ainsi remodelé selon une dialectique de dévastation et régénération. Il s'agit alors non plus d'anéantir, mais de remotiver certains motifs romantiques avec une forme nouvelle, de les translater au contact de l'Histoire. Pour reprendre ici la métaphore des « vieux moules », il apparaît clairement que la guerre les a rendus obsolètes. Cependant, certains motifs (à voir comme autant d'invariant de la posture romantique) persistent pour être renégociés : la guerre entraîne leur redéfinition, et la mémoire du sujet, de la posture dans laquelle elle le campe, les modifie.

En effet, comme l'affirme Jay M. Winter[107], la modernité de cette génération de poètes à laquelle appartient Drieu est *« le fruit d'un remaniement du langage traditionnel et non de son rejet » : « [c]es poètes sont les premiers d'une longue lignée de romantiques modernistes qui entrent à reculons dans le 20ème siècle. »* L'article de Jay M. Winter s'appuie essentiellement sur des poètes anglais (Sassoon, Gurney, Owen, Sitwell et Kipling), et très brièvement sur Apollinaire qui sert à lui seul à évoquer le cas français. Mais on pense cependant bien à *Interrogation* en lisant :

> « Finalement, le poète-soldat était lui-même une figure romantique. C'était lui qui maintenait les valeurs morales. C'était lui qui détenait la vérité, lui qui avait bravé la peur et la mort et qui en parlait au monde encore inconscient de ce qui s'était passé. Il

[106] *Ibid.*, p.327.

[107] Jay Murray Winter, « Les poètes-combattants de la grande guerre : une nouvelle forme du sacré. », in *Vingtième siècle, Revue d'histoire,* n°41, janvier-mars 1994, pp.67-73.

> s'aventurait dans le domaine du sacré, le no man's land qui séparait les vivants et les morts, et servait d'interlocuteur entre les communautés en deuil : soldats et civils, hommes et femmes, jeunes et vieux. […] [Sa] poésie n'était pas celle d'une démystification. Beaucoup cherchèrent à atteindre le sacré à travers la métaphore de la résurrection. »

Basé en grande partie sur le dialogue avec les morts mis en scènes dans certains poèmes agissant ainsi comme des résurrections, l'article de Jay M. Winter explore également l'intertextualité chrétienne de certaines productions poétiques anglaises. Chez Drieu en revanche, il n'est pas question de ressusciter les morts, mais bien, on l'a vu, de les *tuer « une seconde fois »*. L'exercice poétique rochellien n'entend pas donner une voix aux morts, ni faire réapparaître les combattants tombés pour instaurer un dialogue effectivement romantique, voire gothique. En outre, les images bibliques et leurs récurrences ne visent pas à sacrer le poète, qui deviendrait alors ce prophète trop proche du mage romantique, mais à l'inscrire dans une tradition de l'écriture allégorique. Pour cela, le registre religieux dans *Interrogation* ne saurait être totalement isolé : il opère en collaboration avec l'antique et le mythologique, avec le guerrier également, en vue d'une quête d'autorité de la parole poétique. Loin de prophétiser selon les prétentions romantiques hugoliennes, il est davantage question ici pour le sujet lyrique d'*interroger*. L'élection du sujet, marqué, ostracisé presque, n'est pas l'occasion d'une véritable prédiction : sa posture effectivement divinatoire telle que nous l'avons relevée est en réalité l'occasion d'une révélation, certes, mais aussi d'une mise en garde qui ne tient aucunement de la prophétie.

De plus, pour nuancer fortement les propos cités de Jay M. Winter, le sujet lyrique à l'œuvre dans ce premier recueil de Drieu ne se constitue absolument pas en garant de valeurs morales. Il semblerait au contraire que la violence verbale, mise en forme par le verset claudélien qui soutient le cri, vient affirmer un désir de *tabula rasa*. L'entreprise guerrière telle qu'elle est découverte dans l'espace poétique est une entreprise de destruction et d'éclatement visant *in fine* une régénération. La guerre est un *renouvellement* manifesté par le traitement des corps, les connotations fortement érotiques, la stérilisation d'un espace et la refondation de bâtiments. Cette reviviscence n'est donc certainement pas à lire comme un retour à l'ordre de l'avant-guerre.

Pour le reste, il est évident, comme l'affirme Jay M. Winter, que la voix rochellienne se revendique comme étant dépositaire d'une vérité révélée dès avant même l'expérience des combats (*« j'ai été celui qui sait »*) vue à travers le prisme poétique, et qu'il s'agit de transmettre par-delà le « no man's land » (*« Il est temps, ô mes amis, de jeter notre cri. »*). Ainsi, c'est effectivement tout le contraire d'une « démystification » qui est entrepris. En ceci,

il est possible, pour reprendre la formule de Jean-Claude Fizaine, d'avancer que *« l'expérience du langage poétique rejoint la vérité d'une expérience mystique »*[108]. Ainsi, *« le poète veut soulever le voile d'Isis, mais sa poésie est le voile même d'une révélation toujours retardée. »* Difficile en effet, au terme de la lecture d'*Interrogation* de dire quelle est cette « vérité » revendiquée par le locuteur. L'exercice poétique est de fait à appréhender non pas comme le moyen d'une révélation, d'une « annonciation », mais comme l'aveu d'une impossibilité (comme un interdit) à dire. Rappelons-nous en effet combien les cris sont *« inhabiles »*, combien *« le monde nous force au silence »*, rappelons-nous que le *« silence sur l'art »* doit être maintenu. En cela, il nous semble que Drieu est au contraire résolument moderne.

Conclusion

Au terme de ce parcours au fil de la mémoire d'*Interrogation*, il convient de revenir aux questions qui nous ont guidé. Nous avons souhaité dresser un tableau exhaustif de l'image de la Première Guerre mondiale pour mettre en valeur les liens et relations qu'entretiennent deux ensembles de représentations : celles héritées du passé, constituant un épais substrat culturel que nous avons divisé en trois catégories, et celles qui touchent directement à l'expérience du conflit. En ayant soin de redéfinir grâce à Ricœur la « réalité » en tant que « monde du texte » qui suspend la référence, nous avons vu qu'un tel réajustement portait le texte à entrer en rapport avec d'autres textes (ce que Tiphaine Samoyault nomme la « référencialité »), constituant ainsi le « quasi-monde » qu'est la littérature. Nous espérons ainsi avoir mis en valeur la littérarité d'*Interrogation*, généralement appréhendé dans des perspectives biographiques documentalistes. C'est précisément dans ce dialogue du « monde du texte » avec le « quasi-monde » de la littérature que nous pouvons inscrire les rapports entre représentations culturelles passées et écriture de l'expérience de la Grande Guerre. Freud nous avait permis de modéliser trois types de lien, de modalité d'écriture (névrotique, psychotique et refoulante) qui devrait permettre de voir immerger une autre dynamique, celle de la constitution du sujet. Nous allons tâcher de procéder dans l'ordre.

[108] Jean-Claude Fizaine, « Les aspects mystiques du romantisme français. Etat présent de la question. », *Romantisme*, 1976, n°11, pp.4-14.

1. Le monde déployé d'*Interrogation*.

Rendre compte de la vision de la guerre dans *Interrogation*, c'est précisément faire le tableau du monde déployé par le texte. Il s'agit de faire le point ici sur les principaux éléments de représentation de la guerre, afin de voir si, au fil des œuvres, ils seront mutés en invariants, retravaillés ou abandonnés.

L'idée fondamentale, de laquelle vont découler les autres éléments, réside dans une vision vitaliste : la guerre est vie. À ce titre, elle mobilise la force à différents niveaux. D'un point de vue strictement physique, elle requiert une intensité physique et, partant, opère un tri parmi l'humanité. Elle exclut les femmes, et tous les hommes faibles. Par conséquent, elle génère un nouvel ordre social, qui n'est plus basé sur la richesse et la propriété, mais les dispositions physiques de chacun et leur mobilisation pour le combat. L'intellectuel se trouve ainsi délaissé au profit du sportif qui sait maintenir une discipline et une hygiène corporelle. La beauté ne réside alors plus dans la contemplation des idées, mais dans la puissance et la volonté que manifeste le corps. La guerre, comme le sport, est l'occasion d'une parfaite harmonisation, non pas du corps et de l'esprit, mais de la décision et de l'action. Le corps se fait ainsi le principal outil d'appréhension du réel, avant la pensée. Le renversement du cogito cartésien aperçu dans l'une des évocations de l'expérience intime du sujet au combat est là-dessus éloquente : « je suis donc, je pense encore ». Cette « explosion lyrique », qui révèle le sujet à lui-même, accomplit le vœu de « Paroles au départ » : il a « trouv[é] [sa] vie, la vie de [sa] pensée ». C'est-à-dire que, désormais, sa parole est vie, et le sujet prend logiquement appui sur sa culture religieuse pour mettre en valeur cette dimension génésiaque de sa parole, découverte à la guerre. Cette apocalypse est une genèse, le début et la fin du texte sacré se joignent finalement : c'est également le sens du motif, très présent dans le recueil, de l'intrication de la vie et de la mort.

L'autre énergie mobilisée par la guerre est sans nul doute la libido : l'homoérotisme joint à la célébration du corps mâle la dimension vitaliste de la guerre. Le conflit n'est plus perçu comme un affrontement, mais comme une collaboration qui prend la forme d'un acte érotique soutenu par une forte affectivité. Dès lors la violence est dirigée vers l'Arrière et, plus généralement, l'état de la société avant la guerre.

Enfin, la dernière force sollicitée n'est plus strictement humaine, mais son extension. La machine, et plus largement l'industrie, sont toujours évoquées en relation avec la menace de mort (via l'obus, comparé au train ou à la locomotive) ou la répétition stérilisante (la besogne usinière qui contamine l'expérience de la guerre). On touche ici à l'aspect manichéen de ce

monde déployé : notre précédent détour par Freud et la seconde théorie des pulsions nous a permis de voir que la vie est associée à la mort dès lors que cette dernière permet le renouvellement de soi ou de la civilisation. Il ne s'agit donc pas ici d'une glorification du sacrifice en tant que mort militaire, source d'un prestige exclusivement soldatesque : la mort louée est celle qui permet de maintenir et de renouveler la vie. Ainsi redéfinie, elle permet de mettre au jour l'aliénation, la sénilité et l'apathie d'une société en décadence, et c'est précisément là qu'*Interrogation* voit le plus grand danger, dans une dégradation des énergies vitales que sont la violence et la sexualité. La guerre est alors louée en tant qu'elle est l'occasion pour les sociétés vieillissantes et débiles de se régénérer en faisant valoir leur force grâce au combat et à la confrontation.

Mais on le voit, un tel tableau n'est pas satisfaisant, puisqu'il ne fait pas apparaître les ressources qui permettent au texte de livrer une telle vision de la guerre. Ces ressources, nous les avons situées du côté de la mémoire du texte qui, suspendu au-dessus de l'objet qu'il représente et travaille, entre en résonnance avec des représentations culturelles qui le nourrissent.

2. Relation entre les deux ensembles de représentations.

Ce monde déployé lie en effet trop étroitement pour les dissocier trop longtemps les deux ensembles de représentations dont nous avions préalablement formulé l'hypothèse. On ne peut convenablement faire un bilan de la représentation de la guerre sans évoquer les substrats culturels, sur lesquels elle s'étaye, et qui se trouvent en retour investis. Cette distinction, dont nous pouvons dire au terme de ce parcours qu'elle s'effondre, a été cependant nécessaire pour l'analyse : outil artificiel destiné notre interprétation, il nous faut désormais reconnaître qu'elle ne peut résister sous peine d'aliéner le texte. Il convient donc ici de rendre au texte son épaisseur et sa densité en voyant comment ces deux ensembles dont nous avons fait l'hypothèse s'enlacent, se complètent, à l'image du motif de l'entrelacement et de l'intrication de la vie et de la mort. De plus, cette séparation établissait une double association : nous avons posé comme postulat que, d'une part, les anciennes représentations relèvent de la mémoire et, d'autre part, que l'Histoire s'incarne dans l'événement de la Grande Guerre. Nous maintenons ici, pour le bien de l'analyse, cette distinction, mais elle sera sans aucun doute remise en cause également.

L'ensemble de nos analyses nous porte à affirmer ceci : la réception qui est faite de l'événement témoigne de la solidité et de l'imprégnation d'anciennes représentations. Mais c'est une relation réciproque : l'étude des différents substrats montre à chaque fois comment

l'élocution lyrique, prise dans l'événement historique et sa représentation, travaille en retour ces anciennes images, en infléchissant ces héritages. La dimension mystique du recueil évacue toute présence ou manifestation du divin. De fait, la sensibilité romantique se trouve également ajustée, modernisée : elle accuse une filiation philosophique et une sensibilité qui ne laissent aucun espace au divin. Ce sont elles, nous semble-t-il, qui mettent également le sujet sur la voie de la célébration du muscle, laquelle emprunte cette fois à une certaine perception de l'Antiquité. Cette absence du divin n'entraîne cependant pas la chute du sacré, et n'entrave aucunement l'élaboration d'une transcendance : la mort recouvre ici des prérogatives et des fonctions héritées d'une mystique chrétienne retravaillé par le romantisme. En effet, c'est elle qui marque le sujet, c'est à sa rencontre que celui-ci avance et, dans ce cheminement vers la mort, l'expérience corporelle le met sur la voie d'une dialectique de la concentration et de l'éclatement, qui n'est précisément pas sans rappeler Baudelaire.

La mémoire apparaît ainsi comme une ressource dynamique, sollicitée par l'événement. Mais loin d'être fermée au présent qu'elle façonnerait à son image pour l'intégrer sans heurts, elle l'accueille selon ses termes. L'enjeu, on le voit, est précisément celui qui sous-tend le recueil dans son ensemble : inclure l'Histoire dans la mémoire, ce qui revient à nier la dimension inédite du conflit. L'inédit, pour le sujet d'*Interrogation*, touche davantage à l'intelligence de l'Histoire ainsi mise en valeur : cette guerre nouvelle ne l'est pas, elle n'est que la nouvelle occurrence d'un même principe qui continue de régir la progression de l'humanité. Dans cette perspective, dire cette guerre, c'est la légitimer et l'historiciser. Or, les ressources de cette historicisation ne sont précisément pas celles de l'historiographie. On touche de nouveau à la problématique histoire/mémoire. Mais il ne s'agit pas ici de transposer dans l'espace textuel qui nous occupe ce débat tel qu'il s'est posé aux historiens. Cependant, un détour du côté des données du problème, notamment tels que Paul Ricœur les a énoncés et articulées, peuvent contribuer à nos réflexions. Au risque d'anticiper, mais dans une volonté de clarté de la démonstration, nous souhaiterions ici énoncer notre hypothèse : l'histoire n'apparaît jamais comme telle dans *Interrogation*. L'entreprise du sujet n'est pas historienne ou historiographique, mais d'abord intime, donc lyrique. Le traitement de l'événement n'est pas celui de l'historien et les ressources monopoliser pour sa compréhension sont celles de la mémoire, double et une : double, puisqu'elle touche à des représentations collectives, une, parce que cette mémoire collective se trouve mobilisée au niveau individuel du sujet lyrique.

Pour s'en convaincre, il convient ici d'engager la réflexion dans les pas de celle de Paul Ricœur. Une idée directrice oriente ses recherches et son argumentation dans la confrontation de ces deux entités : pour lui, l'Histoire hérite en grande partie des problématiques de la

mémoire. Son argumentation consiste d'abord à repérer dans le legs grec, notamment chez Platon et Aristote, les différentes *« énigmes »* de la mémoire, pour y confronter ensuite la démarche historienne. Nous proposons donc un parcours qui reprend cette mise en perspective pour faire le point sur ce que ces recherches permettent de mettre en lumière dans *Interrogation*.

a) La mémoire.

Pour mettre en valeur l'aporie de la mémoire laissée en héritage par les Grecs, Ricœur commence par définir le souvenir, ou plus exactement, *« l'image-souvenir »* : c'est *« une image qui se donne spontanément comme signe, non d'elle-même, mais d'une autre chose absente qui, dans le cas précis de l'image-souvenir, est désignée comme ayant existé auparavant »*[109]. On saisit grâce à cette formulation tous les nœuds qui fondent la problématique de la mémoire, basés sur ces couples antagonistes, voire antonymiques : présent/absent, présent/passé. De là, Paul Ricœur dégage les *« trois traits »* du souvenir : présence, absence et antériorité.

La présence est celle de l'image-même, *« qui se donne comme la trace, l'empreinte, le signe de la chose absente »*[110]. Pour illustrer son propos, Ricœur recourt à la métaphore platonicienne du sceau dans la cire : l'empreinte est présente, la frappe du sceau est absente. On touche donc au second trait, l'absence, qui *« peut être celle d'une fiction, d'une fantaisie, d'une hallucination ou d'un événement réel ».* Nous voici donc jetés dans *« le redoutable problème de la frontière entre la mémoire et l'imagination, le souvenir et la fiction »*. Difficile de distinguer l'*« irréel »* présent du *« réel passé »*, l'*« irréel de fiction »* et le *« réel historique »*[111] puisque la chose signifiée par l'image présente est justement absente. Le problème qui jaillit alors est celui du *« rapport présumé de ressemblance »*, *« impossible à apprécier, selon Ricœur, en l'absence d'un* tertius comparationis *»*[112], cette qualité commune à deux éléments qui justifie et motive leur comparaison. La *« voie périlleuse de la similitude »*[113] met au jour l'un des enjeux majeurs de la mémoire : la fidélité.

Enfin, le troisième trait est pour Ricœur *« l'énigme de l'énigme »* : il s'agit du *« sentiment de distance temporelle »*[114] qui, sans résoudre la première énigme de la présence

[109] « La mémoire saisie par l'histoire », *Revista de Letras*, Vol. 43, No.2, Memoria e Literatura (Jul.-Dec/, 2003), pp.15-25, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

[110] *Loc. cit.*

[111] « De l'interprétation », *op. cit.*, p.17.

[112] *Loc. cit.*

[113] « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales*. Histoires, Sciences Sociales, 55e année, No.4 (Juillet – Août 2000), pp.731-747.

[114] « La mémoire saisie par l'histoire », *op. cit.*

de l'absent, *« l'étale en quelque sorte dans le temps »*[115]. Pour Ricœur, la mémoire offre à ce *« chapelet d'énigmes »* une *« première et provisoire résolution »*[116] : la *« mémoire heureuse »* manifeste dans *« le petit bonheur, le petit miracle de la reconnaissance »*[117]. Elle est une *« certitude […] inexpugnable au point de nous faire avouer : aussi douteux que soit le souvenir dans le moment de la reconnaissance, nous n'avons pas mieux que lui pour nous faire éprouver, croire, dire, raconter, que quelque chose a eu lieu auparavant tel que nous en faisons mémoire »*[118]. C'est *« un acte de confiance »* : *« nous n'avons pas mieux que l'image-souvenir dans le moment de la reconnaissance »*[119]. La reconnaissance couronne *« le trajet du rappel »,* jalonné de difficultés, que Ricœur établit selon *« trois rubriques »* : « mémoire empêchée », « mémoire manipulée », et « mémoire obligée ». C'est cette dernière qui nous intéresse ici : renvoyant au « devoir de mémoire », Ricœur préfère évoquer un « travail de la mémoire », selon le modèle freudien du « travail du deuil » qui, selon l'auteur de *Mémoire, Histoire, Oubli*, *« consiste à se détacher, degré par degré, des objets d'amour et de haine et à en intérioriser l'image »*. Freud, au début de « Deuil et mélancolie », le résumait ainsi :

> [L]'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et elle somme alors l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet. Contre cela s'élève une résistance naturelle : en général, on observe que l'homme n'abandonne pas volontiers une position libidinale, même lorsqu'il a déjà un substitut en perspective. Cette résistance peut-être si vive que l'endeuillé se détourne de la réalité et s'accroche à l'objet par une psychose hallucinatoire de désir. Normalement, le respect de la réalité finit par triompher. Mais sa mission ne peut pas être remplie sur-le-champ. Elle sera seulement accomplie en détail, par une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et entre-temps l'existence de l'objet perdu est conservée dans le psychisme. Chacun des souvenirs et des espoirs qui liaient la libido à l'objet est repris et surinvesti jusqu'à ce que la libido se détache de lui. [120]

Cet emprunt à Freud du travail du deuil s'inscrit en outre en toute logique dans l'argumentation ricœurienne, et pour bien en mesurer la légitimité et la pertinence, il convient de revenir au trait de l'antériorité :

> Parler de révolu, ce n'est pas seulement voir dans le passé ce qui échappe à nos prises, ce sur quoi nous ne pouvons plus agir, c'est aussi signifier que l'objet du souvenir porte la marque indélébile de la perte. L'objet du passé en tant que révolu est un objet (d'amour, de haine) perdu. L'idée de perte est à cet égard un critère décisif de la passéité.[121]

---

[115] « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *op. cit.*

[116] « La mémoire saisie par l'histoire », *op. cit.*

[117] « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *op. cit.*

[118] « La mémoire saisie par l'histoire », *op. cit.*

[119] « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *op. cit.*

[120] Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011, pp.47-48.

[121] *Loc. cit.*

On comprend ainsi que c'est en tant que signe d'un objet perdu que le souvenir s'apparente au travail du deuil. Nous aimerions ici insister sur le terme de « marque » utilisé par Ricœur, parce qu'il entre en résonnance avec d'autres expressions qui déclinent l'idée de la *« frappe du sceau sur la cire »*[122]. Cette *« marque indélébile de la perte »*[123] sur la chose évoquée est ailleurs *« la marque de l'avant – du proteron »*[124], *« la marque temporelle de l'auparavant »*[125] ou encore *« la marque de l'avant et de l'après [...] déposée sur la chose évoquée »*[126]. C'est donc la « frappe » du temps, sa *« marque distinctive »*[127] qui stigmatise l'image-souvenir en tant que signe d'une chose autre perdue :

> l'image est à la fois inscription actuelle et signe de son autre ; c'est sur cette altérité de l'autre que le temps met sa marque distinctive au plan de la mémoire. [128]

Et c'est précisément en tant que signe de l'autre, d'un autre marqué par le temps, que l'image-souvenir renvoie à la perte qu'elle manifeste : si l'image-souvenir est le signe du révolu, de la passéité de l'absence, la « distance temporelle » signifie quant à elle ce deuil, la perte même. D'absence, nous voilà donc arrivé à la notion, plus affective, plus psychique, de perte qui, ainsi qu'on l'a vu, motive très certainement le renvoi au travail du deuil comme exemple de *« travail de mémoire »*. Concluant son article « La mémoire saisie par l'histoire », Paul Ricœur écrit :

> J'aimerais dire pour finir de quoi il est le plus difficile de faire le deuil afin de faire mémoire, qu'elle soit travail ou devoir : faire, comme on l'a dit, le deuil des objets d'amour et de haine, mais plus encore le deuil de cette sorte de répétition qui serait le retour à la situation antérieure : il restera toujours de l'irréconciliable dans nos différents, de l'inextricable dans nos enchevêtrements, de l'irréparable dans nos ruines. C'est ainsi que se conjuguent travail de mémoire et travail de deuil dans une mémoire blessée par l'histoire.

Freud est évidemment présent dans cette conclusion : la répétition est ici évoquée comme manifestation pulsionnelle, d'une pulsion définie comme *« poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur »*. Cette position entre en très forte résonnance avec ce que nous avons mis au jourde la répétition à l'œuvre dans *Interrogation*, qui menace là aussi, selon le sujet lyrique, la vie de la communauté humaine prise dans le labeur. Mais avant d'entrer de plain-pied dans cette confrontation du premier opus

[122] *Loc. cit.*
[123] *Loc. cit.*
[124] « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *op. cit.*
[125] *Loc. cit.*
[126] *Loc. cit.*
[127] *Loc. cit.*
[128] *Loc. cit.*

de Drieu aux développements ricœuriens, il convient de finir d'exposer l'ensemble des idées du philosophe sur cette « aporie » de la mémoire. Deux points notamment nous semblent importants pour engager la discussion.

D'abord, Ricœur adhère à l'idée d'une mémoire collective, visible dans la précédente citation dans le terme d'*« enchevêtrements »*, notion chère à Ricœur. Elle apparaît en effet dans sa réflexion sur l'identité narrative et la mimèsis. On pourra ainsi rapprocher ces deux citations, tirées respectivement de *Soi-même comme un autre* et de l'article « La vie : un récit en quête de narrateur ». D'abord :

> Les histoires vécues des uns sont enchevêtrées dans les histoires des autres. Des tranches entières de ma vie font partie de la vie des autres, de mes parents, de mes amis, de mes compagnons de travail et de loisir. [129]

De plus :

> Il y a une autre situation à laquelle la notion d'histoire non racontée semble convenir. C'est le cas d'un juge qui s'emploie à comprendre un inculpé en démêlant l'écheveau d'intrigues dans lequel ce suspect est pris. On peut dire que l'individu paraît « enchevêtré dans des histoires » qui lui arrivent avant que toute histoire soit racontée. L'enchevêtrement apparaît alors comme la pré-histoire de l'histoire racontée dont le commencement reste choisi par le narrateur. Cette pré-histoire de l'histoire est celle qui relie celle-ci à un tout plus vaste et lui donne un arrière-plan. Cet arrière-plan est fait de l'imbrication vivante de toutes les histoires vécues. Il faut alors que les histoires racontées émergent de cet arrière-plan. Avec cette émergence, le sujet impliqué émerge aussi.[130]

Cet « enchevêtrement » des mémoires individuelles (et des récits qu'elles mettent en mouvement) permettent de soutenir la thèse d'une mémoire collective, corollaire du point d'articulation entre mémoire et soi. De fait, c'est par un autre recours que Paul Ricœur justifie cette thèse :

> [La mémoire] est aussi auto-désignation de son propre sujet ; nous disons en français que nous nous souvenons. À ce titre, la mémoire est la nôtre, et d'abord mienne. Mes souvenirs m'appartiennent. Mais l'assignation à quelqu'un de l'acte de se souvenir ne se referme pas sur cette auto-désignation du titulaire du souvenir en première personne. Par sympathie, transfert dans un autre psychisme, nous sommes habilités, sur la base de la parole d'autrui, et d'autres signes que verbaux, à attribuer la mémoire à d'autres que nous-mêmes. Cette attribution multiple rend possible le récit des souvenirs d'autres que nous, comme dans le roman, le théâtre. De proche en proche, nous assignons la mémoire à tous les sujets grammaticaux ; je, tu, il/elle, nous, etc… sans omettre le distributif chacun, l'anonyme on, quelconque. C'est sur la base de cette attribution de droit multiple que nous sommes en droit de parler de mémoire collective. [131]

---

[129] *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2015 [1990], p.199.

[130] « La vie : un récit en quête de narrateur », in *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2008, pp.271-272.

[131] « La mémoire saisie par l'histoire », *op. cit.*

Il convient désormais de voir comment ces considérations glanées chez Paul Ricœur peuvent enrichir nos analyses d'*Interrogation*. En premier lieu, la mémoire en tant qu'auto-désignation de son sujet nous semble particulièrement éclairante, puisqu'elle noue solidement les souvenirs au sujet qui se remémore. En ce sens, nous avons à plusieurs reprises souligné l'importance de la mémoire dans la construction du sujet et dans sa légitimation. C'est par sa mémoire que le sujet d'*Interrogation* se rend identifiable, et avant tout à lui-même. Si se souvenir, c'est se reconnaître, c'est se reconnaître marqué de cet auparavant. Dès lors, la distance temporelle, qui témoigne de la perte et du deuil, mettrait au jour une perte de soi : la frappe de l'avant est aussi pour Ricœur une frappe de l'après. Mesurer cette distance, c'est donc accuser une perte, et faire l'expérience de soi en tant qu'autre : le sujet du souvenir ne peut être le même que l'objet du souvenir. C'est ici qu'intervient la notion d'identité narrative, à voir donc comme le fruit d'un récit de mémoire : c'est par le récit et ses différentes ressources qu'un lien est établi entre les deux extrémités, entre le sujet présent se souvenant, et l'objet passé, absent et souvenu. L'identité narrative ne comble ni ne remédie la perte. Pour reprendre les termes d'André Green, le récit suture le blanc, la coupure. L'identité narrative prend en charge ce travail de mémoire qui est travail de deuil : l'investissement se retire petit à petit, moyennant de grands efforts. On pourrait trouver là quelques éléments pour une poétique mémorielle, qui cependant touche de très près à la *« valeur performative »* de *« l'écriture historienne »*[132] définie par François Dosse à la suite de Michel de Certeau. Le récit de mémoire comme l'historiographie permettent d'*« édifier un tombeau pour le mort, au double sens d'honorer le passé, et en même temps, de lui faire place dans le monde du présent des vivants »*[133]. Cependant, le mort du récit historiographique n'est pas le mort d'un récit mémoriel en première personne : là, il est toujours autre que soi quand ici, le mort honoré par l'écriture est le même, ou plutôt, de fait, l'*ipse* du sujet écrivant.

De ce point de vue, et c'est notre second point, *Interrogation* présente une configuration tout à fait originale. La vision de l'histoire témoigne d'une volonté de permanence dans le temps qui va, on l'a vu, jusqu'à mettre en crise le déroulement chronologique et abolir les trois instances temporelles. *« Nous sommes toujours les mêmes »*, écrit le sujet, évoquant différentes figures martiales d'une Histoire/mémoire qui ne passe pas, qui semble s'obstiner à ne pas passer. Le futur que représente la paix est de ce point de vue révélateur : il constitue pour le sujet une menace, celle de ne plus être ce qu'il est et ceux qu'il a toujours été. La réticence

[132] « Histoire et psychanalyse », Françoise Dosse, in *Historiographies. Concepts et débats*, Gallimard, « Folio histoire », Paris, 2010, p.349.

[133] *Loc. cit.*

inquiète exprimée à la fin du recueil relève d'une angoisse de l'être-dans-le-temps. Le sujet du recueil refuse de voir (de) l'autre dans des figures du passé : conquistadors, grognards, gladiateurs, athlètes et guerriers antiques sont présents dans cette nouvelle guerre. Le souvenir est amputé de cette altérité, c'est-à-dire de sa passéité.

On touche ici à la question du registre de l'écriture évoquée en introduction. En effet, refuser cette *« marque de l'auparavant »*, c'est en quelque sorte saboter le travail de deuil, refuser de s'y engager, car la perte même est niée. Rappelons en effet que selon Freud *« l'épreuve de la réalité […] somme […] l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet ».* Ces liens libidinaux sont, dans *Interrogation*, clairement maintenus, vivement revendiqués : l'homoérotisme de la fratrie soldatesque maintient et exacerbe une affectivité qui devrait normalement se soustraire à ces objets. Car si les soldats sont les mêmes, cet investissement libidinal vise la permanence du guerrier, de tous les guerriers. On paraît par conséquent s'approcher de plus en plus d'une « psychose hallucinatoire », que peuvent étayer les différentes « visions » du sujet, notamment celle qui transmue le poilu en gymnète.

Alors, si les différentes « visions » d'*Interrogation* et les différentes mentions de figures, non pas passées mais *du* passé, refusent la passéité et l'altérité du passé, peut-on encore parler d'expériences mnémoniques ? Et plus largement, peut-on maintenir l'idée d'une mémoire ? Oui, pour deux raisons.

La première, c'est que le sujet semble bien vivre certains moments de « croyance fondamentale », petits miracles qui émanent de la reconnaissance, de la coïncidence de deux images – coïncidence qui pour le sujet ne témoigne pas d'une durée écoulée, mais d'une identité consécutive d'une coprésence à laquelle elle est assimilée. Ces différentes évocations d'expériences limites au cours desquelles le sujet témoigne du risque imminent de mort relève sont autant de moment de reconnaissance et d'assimilation. La tension paroxystique que nous avions relevée, entre l'instant et l'éternité, le temps et sa suspension – peut-être sa négation –, repose sur une extase qui menace le sujet d'« éclatement » à force de concentration. Ces moments relèvent précisément de cette abolition de la passéité et de l'altérité de la mémoire. En ce sens, leur caractère « inénarrable » rend bien compte de cette impossibilité à les mettre en récit, c'est-à-dire à les ordonner dans un temps chronologique. Ces expériences échappent complètement à la « narrativité inchoative » ricœurienne : elles ne réclament pas leurs mises en récit parce que le temps y est devenu imperceptible. C'est là l'enjeu de « l'indicible », qui oriente la parole vers la poésie plutôt que le récit. La parole mobilisée trouve sa fondation dans une « explosion lyrique » qui met en échec toute tentative mimétique narrative. Inversement, les expériences marquées négativement, dépourvues de registre religieux, semblent être celles

qui ne parviennent pas à reconduire le passé dans le présent : rien ne s'achemine de l'un vers l'autre. Le présent devient durée, et menace par là même l'intégrité du sujet. Dans ces moments, le sujet évoque ses « cris », alors que pour les précédentes, toute vocalité est absente. C'est le scandale d'un présent qui s'étire : la guerre devient une *« guerre démocratique […] morne […] et sa monotonie s'allonge comme une paix sans vergogne »* où se répètent la vie usinière des « jours de labeurs qui tournent en cercle ». Dans cet étirement du temps, c'est la durée qui menace et avec elle, la dislocation du sujet, lequel revendique et construit une identité-mêmeté sur le principe d'une fusion du passé dans le présent.

Deuxièmement, l'idée de mémoire peut également être maintenue de manière cette fois plus théorique, en recourant de nouveau aux réflexions de Tiphaine Samoyault : si l'intertextualité est mémoire et, partiellement, effet de lecture, elle fait fi des relations chronologiques entre les textes, cette mémoire échappe au temps. Lire Freud dans *Interrogation* en est un exemple : ce phénomène d'intertextualité n'est pas redevable de la disposition et de la relation chronologiques entre le recueil de Drieu et certains textes freudiens. Ou bien, c'est d'une autre chronologie qu'il s'agit, immanente non plus aux objets textuels, mais au lecteur, à sa culture. Ainsi, la mémoire du lecteur défie le temps, et l'expérience de l'intertextualité est à rapprocher du « choc » rochellien, en tant que tension entre l'éternité (l'immense durée de la littérature), et l'instant (celui de la lecture d'un texte donné à un moment donné). Cette mémoire-là n'étale plus le temps de manière horizontale, mais verticale, admettant des effets de superposition et de surimpression. Cette mémoire uchronique du lecteur nous paraît ainsi être celui du sujet lyrique accueillant l'événement de la Première Guerre mondiale. Par conséquent, au risque d'anticiper, nous pouvons déjà affirmer ici que c'est en tant que lecteur que le sujet accueille l'événement de la Grande Guerre.

De fait, la « frappe » ricœurienne « de l'auparavant », dont nous avons dit qu'elle était absente de l'expérience du sujet d'*Interrogation*, manque au lecteur également. Rappelons que, selon Tiphaine Samoyault, le temps de la lecture est précisément *« transhistorique »*. Le renvoi intertextuel n'est jamais renvoi au passé, mais au présent autre, constitué, dans *Interrogation*, des différents substrats culturels. On en revient ainsi à l'énigme du présent de l'absent, mais non plus telle qu'elle se pose à l'image-souvenir. Cette présence/absence est bien celle de l'*eikon*, du texte-souvenir, pourrait-on dire, ou, selon Genette, de l'hypotexte. Ainsi, il nous semble pouvoir affirmer que la mémoire à l'œuvre dans *Interrogation* est une mémoire littéraire, intertextuelle, qui touche à la collectivité. Le sujet lyrique illustre ainsi parfaitement cette série de pléonasmes formulée par Tiphaine Samoyault : *« il n'y a de littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature »*, *« la littérature prend la littérature comme modèle »*. Force est

de constater dans ce premier opus cette *« capacité »* de la littérature *« à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même »*. Dès lors, deux questions se posent : la première concerne la persistance du doute quant au registre d'écriture d'*Interrogation*, et la seconde naît d'une confusion qui semble s'installer à ce point de notre raisonnement entre mémoire, imaginaire et finalement inconscient. En effet, nous n'avons toujours pas répondu : y a-t-il dans *Interrogation* hallucination, « illumination » ? Si tel est le cas, ne relève-t-elle pas plutôt de cette compétence du texte à faire valoir en lui d'autres textes ?

L'hallucination symptomatique de la psychose relève d'un rejet de la réalité et de la construction d'une réalité alternative, supportable pour le sujet. Il y a très certainement dans *Interrogation* quelque chose de l'élaboration, de la construction. Mais que touche-t-elle ? Nous ne croyons pas qu'elle touche le réel. Nous avions d'ailleurs pris soin, en ouverture de ce chapitre, en nous appuyant sur Ricœur, de redéfinir le réel textuel comme le « quasi-monde » de la littérature, lorsqu'un texte entre en rapport avec d'autres. Nous venons de voir que ce renvoi de textes à textes n'obéit pas à la temporalité linéaire de l'expérience humaine. Le réel halluciné d'*Interrogation* ne touche donc pas à la référence. Pour reprendre la distinction établie par Tiphaine Samoyault, si hallucination il y a, elle est de l'ordre de la référencialité, et non de la référentialité. Ce qui est construit ici, ce n'est pas la Première Guerre, mais la mémoire qu'elle suscite et qui, en retour, dans l'acte de lecture – qui est ce mouvement de confrontation du monde du texte au monde sensible du lecteur –, peut investir la référence.

On observe en effet qu'*Interrogation* reprend un certain nombre de motifs littéraires, qu'ils soient d'ordre lyrique, religieux ou mythologique, et développe à partir d'épisodes historiques une certaine vision de l'Histoire. C'est tout cela qui est institué en réel dans le suspens de la référence. C'est donc cette réserve qui est hallucinée, parce qu'elle révèle une sélection évidente. Les motifs mythologiques et littéraires sont revus pour satisfaire le sujet, c'est-à-dire, certainement, pour rendre supportable cette fois la référence. Dans le retour du texte au réel, cette fois concret et actuel, contemporain du sujet et du lecteur, la guerre est désormais supportable : elle a acquis un sens et une signification. Cette réserve, nous croyons désormais pouvoir dire qu'elle est mémoire, dont les fonctionnements révèlent sa propension à choisir, sélectionner, rejeter, remodeler.

De plus, il nous semble que l'événement de la Première Guerre mondiale n'est pas perçu comme un marqueur de l'Histoire, mais bien comme la mémoire elle-même en action. Le sujet du recueil se dit *« marqué »*, conscient que *« [t]oute [sa]vie [il] rester[a] l'inconnaissable initié »*. La Première Guerre est perçue comme la frappe du sceau sur la cire, et *Interrogation* capte ce mouvement d'empreinte de la constitution même du souvenir : non plus image

présente de l'absent antérieur, mais marque contemporaine. La Grande Guerre est représentée dans son mouvement d'empreinte, se constituant souvenir, étant déjà presque souvenir. Ainsi, cette marque n'est pas celle de l'avant, mais bien de l'après. L'interrogation, qui sert de titre au recueil, porte non pas sur le passé, ni même sur les événements en cours (puisque le sujet en expose la vérité cachée), mais bien sur l'avenir que la paix hypothèque. Cette représentation de la Première Guerre ne relève pas de l'Histoire en marche, en train de se constituer, mais de la mémoire, de la capacité du sujet à recevoir l'événement comme souvenir en devenir, à venir. Or, *« pour valoir comme empreinte, écrit Ricœur, une forme en creux doit déjà comporter une dimension d'altérité concernant l'origine de l'empreinte. »* D'ajouter : *« Derrière la marque du sceau, il y a l'acte de sceller, d'imprimer. »*[134] *Interrogation* rend compte de cela, de la constitution du signe en empreinte, en trace, précisément absente du souvenir lors de son retour à la conscience.

Or, cette frappe de la Première Guerre ne vient pas créer une nouvelle empreinte, elle révèle ce qui la forme imprimée au moment du scellé. C'est ce qu'indique l'opposition, ou plutôt la complémentarité de « la guerre virtuelle » et de la « guerre manifeste », ou « guerre latente ». Cette dernière expression nous a déjà retenu, mais nous souhaiterions ici y revenir. Elle induit une certaine pérennité, que nous avions alors vue du côté de l'Histoire selon la vision qu'en livre le sujet. Mais cette vision relève davantage de la mémoire que de l'Histoire. Elle touche à la *« survivance des images »* traitée par Bergson et relayée par Ricœur. Ce dernier voit dans cette thèse une *« solution […] radicale »* à l'énigme de la présence de l'absence. *« Reconnaître un souvenir, c'est le retrouver »* dit Ricœur lisant Bergson, ajoutant : *« le retrouver, c'est le présumer principiellement disponible, sinon accessible. Disponible, comme en attente de rappel »*[135]. La Première Guerre constitue pour le locuteur d'*Interrogation* ce rappel : pris dans les combats, il se rappelle. En effet :

> Il appartient ainsi à l'expérience de la reconnaissance de renvoyer à un état de latence de l'impression première dont l'image a dû se constituer en même temps que l'affection originaire. Un corollaire important de la thèse de la survivance en état de latence des images du passé est en effet qu'un présent quelconque est dès son apparition son propre passé ; car comment deviendrait-il passé s'il ne s'était constitué en même temps qu'il était présent. Comme le note Deleuze : "Il y a là comme une position fondamentale du temps, et aussi le paradoxe le plus profond de la mémoire : le passé est 'contemporain' du présent qu'il a été. Si le passé devait attendre de ne plus être, si ce n'était pas tout de suite et maintenant qu'il était passé, 'passé en général', il ne pourrait jamais devenir

[134] « La marque du passé », *op. cit.*

[135] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris, 2000, p.561

> ce qu'il est, jamais il ne serait ce passé. […] Jamais le passé ne se constituerait, s'il ne coexistait avec le présent dont il est le passé". [136]

Interrogation nous paraît précisément témoigner de ce phénomène : la constitution présente d'un passé, faisant de cette guerre nouvelle un souvenir du présent latent, l'image-souvenir (*« la guerre manifestée »*) du *« souvenir pur »* bergsonien, en l'occurrence *« l'esprit d'inquiétude »*, l'*« instinct de lutte »*. Pour cela, il faut précisément que le sujet se souvienne. Ricœur explique en effet que *« c'est la reconnaissance qui nous autorise à le croire : ce que nous avons une fois vu, entendu, éprouvé, appris, n'est pas définitivement perdu, mais survit, puisque nous pouvons le rappeler et le reconnaître »*[137]. La latence de la guerre renvoie bien à cette survivance des souvenirs, qui n'adviennent comme images que lors de leur reconnaissance. La question est dès lors de savoir où et comment ces images survivent.

Parmi les textes de Freud où la question de la mémoire est particulièrement présente, « Notes sur le bloc magique » nous semble particulièrement intéressant. Freud y étudie un objet dont les enfants s'amusent encore aujourd'hui, et qu'on appelle « ardoise magique » ou « télécran ». Avant d'en faire la description, Freud s'intéresse à deux supports d'écriture, le papier et l'ardoise, afin de mettre au jour deux propriétés qui paraissent s'exclure : la *« conservation de traces durables »* et une *« réception illimitée »* qui, en revanche, sont associées dans *« notre appareil de vie animique »*. Celui-ci *« produit des traces mnésiques durables, quoique non inaltérables »*, et se montre *« de façon illimitée capable de réception pour des perceptions toujours nouvelles »*[138].

Le *Wunderblock* intéresse particulièrement Freud parce qu'il semble fonctionner de la même manière. Il s'agit d'une tablette de cire enchâssée dans un cadre en bois, et recouverte d'une feuille sur rattachée au bord supérieur de la tablette. Cette feuille est en vérité elle-même composée de deux couches : d'une part, la couche supérieure, sur laquelle on applique directement le stylet, est une page de celluloïd transparent, et d'autre part la couche inférieure, mince, contre le bloc de cire, est en papier ciré. Avant d'aller plus loin, il convient d'évoquer pour les besoins de la démonstration la structure de l'inconscient, décrit par Freud :

> Notre concept de l'inconscient nous vient donc de la théorie du refoulement. Le refoulé est pour nous le prototype de l'inconscient. Mais nous voyons qu'il y a deux sortes d'inconscient : celui qui est latent, tout en étant capable de devenir conscient, et le refoulé, qui est en soi, et pour tout dire, incapable de devenir conscient. […] Le latent, […] nous l'appelons préconscient ; quant au nom d'inconscient, nous le réservons au

[136] *Ibid.*, p.562.

[137] *Ibid.*, p.563.

[138] « Notes sur le bloc magique », in *Œuvres complètes XVII 1923-1925*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, pp.139-140.

> refoulé […] ; de sorte que nous avons maintenant trois termes, conscient (cs), préconscient (pcs) et inconscient (ics) […]. Le Pcs, selon nous, se situe beaucoup plus près du Cs que l'Ics […]. [139]

En rapprochant la structure du bloc magique de celle de l'inconscient ainsi décrit, on observe que la couche supérieure, à la capacité de réception illimitée, correspond au système *Pc-Cs* avec son pare-stimulus. Quant à la tablette de cire, elle illustre très bien l'inconscient : de la même manière que *« la trace durable de ce qui est écrit […] est lisible sous un éclairage approprié »*, *« l'écriture [devient] visible et [disparaît] avec le fait que s'illumine et se dissipe la conscience dans la perception »*[140].

Selon André Green, *« la structure du bloc magique »* dévoile *« l'hétérogénéité des éléments qui le composent »*. Par conséquent, l'analogie conduit à voir *« que les trois systèmes sont faits d'une matière différente »* :

> La cire est la "substance" de l'inconscient, la feuille de papier ciré celle du préconscient et la feuille de celluloïd la couche endurcie, "mortifiée", du pare-excitation. […] Freud nous apprend donc que le problème de l'écriture ne dépend pas seulement de la surface et de la discontinuité, mais aussi des propriétés matérielles du support qui recueille les inscriptions. [141]

Par conséquent, *« [s]i le destin de la trace est fonction de ses réinscriptions successives, il l'est aussi du site sur lequel elle vient s'inscrire »*[142].

Que tirer de tout cela ? Premièrement, la notion de mémoire ne recouvre pas totalement celle d'inconscient. Si la mémoire doit ici être assimilée, c'est à l'ensemble de ces trois systèmes qui fondent la première topique. Il en ressort que la mémoire n'est pas simple réserve, quand bien même cette réserve est un principe actif plutôt qu'un simple lieu de stockage. L'inconscient est en effet à voir comme une activité constituée de différents phénomènes (inscriptions de représentations, condensation, déplacement, refoulement, tentative de retour du refoulé vers la conscience, etc). La mémoire, dans sa double acception soulignée par Ricœur de *mnémnè* et d'*anamsèse*, englobe la notion d'inscription, qui dépend selon Freud du système *Pc-Cs*.

Deuxièmement, le phénomène de latence, qui nous a mis sur la voie, relève selon Freud de la possibilité du refoulé à refaire surface. La « guerre latente » devenant « guerre manifeste » est exactement cela dans *Interrogation*, et la pratique sportive et l'hygiène corporelle sont alors

---

[139] *Le Moi et le Ça*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010, pp.44-45.

[140] *Ibid.*, p.142.

[141] André Green, *La diachronie en psychanalyse*, Les Éditions de Minuit, collection « critique », Paris, 2000, p.105.

[142] *Loc. cit.*

les conditions de ce retour. Or, nous avons vu avec André Green que ce qui revient n'est jamais conforme à ce qui a disparu, précisément à cause de ce « séjour » dans l'inconscient latent. Cet écart permet donc à la fois l'identification de la chose oubliée, latente, et de la chose en train de réapparaître, et le constat de leur impossible similarité. C'est cela et ce n'est jamais tout à fait cela. De la même manière, le sujet lyrique reconnaît dans la guerre moderne l'expression de l'instinct de lutte, et voit dans ses frères les expéditionnaires, les révolutionnaires, les soldats de l'Empire, etc. Mais il découvre aussi la nouveauté de la « guerre démocratique » : sa durée et sa dimension industrielle sont les marques de cette différence du même faisant retour. Devant cette différence, le sujet s'obstine, et maintient l'identité, la similitude. Il faudra attendre d'autres textes, qui marqueront l'après-coup de ce retour du même, pour voir investi profondément, avec une ironie qui masque à grand peine le sentiment de désillusion, cet écart entre guerre éternelle et guerre moderne. Dans ce premier opus, le sujet ne fait que l'observer, la constater, et préfère maintenir un discours d'identification qui touche sa propre identité.

En ceci, et c'est notre troisième point, on voit bien comment ces différentes représentations relèvent de certaines propriétés de l'inconscient : *« absence de contradiction, processus primaire* (mobilité des investissements)*, atemporalité et substitution de la réalité psychique à la réalité extérieure »*[143]. Le premier élément est détectable dans ce qui fonde l'ensemble du recueil : l'intrication de la (pulsion de) vie et de la (pulsion de) mort. Le second nous paraît manifeste dans cette vision du grenadier comme guerrier antique : cette image condense des significations venues d'autres foyers de représentations, puisqu'elle renvoie au culte du corps, à l'hygiène corporelle, à l'Antiquité comme modèle à la fois martiale et lyrique. De plus, la charge érotique dénote également cette « mobilité des investissements » : délaissant les femmes qui ne représentent plus la capacité de l'humanité à se générer, le sujet jette son dévolu successivement sur la Terre, ses compagnons d'armes puis l'ennemi. Quant à l'atemporalité, nous l'avons déjà longuement évoquée : elle consiste principalement dans le refus du sujet à faire du souvenir une image marquée de l'auparavant, de la perte et de l'altérité. Le principe historique qui régit l'humanité, « l'esprit guerrier », est lui aussi soustrait à toute chronologie. Enfin, et peut-être surtout, étant donné qu'il s'agit de la question sur laquelle nous buttons, il nous paraît qu'on peut mettre ce qui nous a paru relever de l'hallucination sur le compte de cette *« substitution de la réalité psychique à la réalité extérieure »*. On sait en effet que l'inconscient est régi non par *« cette éducatrice qu'est la nécessité »*[144], à savoir le principe

[143] « L'inconscient », *op. cit.*, p.28.

[144] Sigmund Freud, « La théorie de la libido et le narcissisme », in *Pour introduire le narcissisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012, pp.85-86.

de réalité, mais par le principe de plaisir. Ainsi, le caractère hallucinatoire décelé dans *Interrogation* ne tient pas de l'écriture en tant que refus catégorique de la réalité, mais de la nécessité, pour la supporter, de lui opposer une « réalité psychique », en l'occurrence, littéraire, intertextuelle dans laquelle elle pourra être inclue.

On touche dès lors à un quatrième point : l'inscription de la trace (à entendre ici comme inclusion de la guerre moderne dans la mémoire atemporelle, le « quasi-monde » de la littérature), que nous avons déjà rencontrée via la question de l'oubli de réserve et le détour de Ricœur par Deleuze. Si *Interrogation* témoigne précisément de ce phénomène de « frappe » au cours duquel le présent se constitue déjà comme passé de lui-même, cette constitution du présent en passé met également en branle l'avenir : ce n'est que parce qu'elle est destinée à réapparaître dans le futur que la trace présente peut-être marquée d'un passé, qui est donc passéité à venir – et l'on pourrait, en jouant sur les mots, parler alors non pas d'un souvenir, mais d'un survenir. Nous avons déjà relevé les déclarations du sujet, conscient de vivre quelque chose qui déterminera son futur d'un passé à ce moment présent. Mais avec le détour du côté du bloc magique de Freud, cette observation s'enrichit d'une nouvelle interrogation : comment et sur quoi, c'est-à-dire sur quelle surface, s'inscrit ce survenir ?

« L'événement va mordre sur le trait que tire mon vouloir », affirme dès le premier poème le sujet. Or, on a vu combien cette volonté, ce désir, était fondamentalement lié au corps :

> La force est devant moi, pierre de fondation. Il faut que je sente sa résistance, il faut qu'elle heurte mes os.
> – Que je sois brisé.
> Je veux la comprendre avec mon corps.

La surface d'inscription de la trace mnésique à venir est donc bien celle-ci : la chair et les os. Et toute l'importance du corps, sa primauté sur l'esprit, revêt ici une nouvelle signification : le corps du sujet est institué en mémoire. La blessure de guerre n'est ainsi pas désirée au nom du prestige militaire, selon l'interprétation qu'en livre Olivier Parenteau : mais en tant qu'elle représente, qu'elle signifie la morsure de l'événement, elle doit permettre l'intégration de cette guerre à la mémoire. L'érotisme, violent envers la foule et les femmes, tendre envers ses frères d'armes, témoignent également de cette élaboration du corps en mémoire. Les expériences paroxystiques illustrent ainsi cette morsure en cours, le souvenir en train de se constituer : dans ces moments, le sujet fait corps avec sa mémoire, et fait mémoire avec son corps. Entre l'événement et le corps cependant, comme entre le stylet et la tablette de cire, figure la feuille : l'inscription du texte, la sténographie de l'expérience sur la mémoire-corps passe par le geste d'écriture, l'élocution lyrique. Composé chez Freud d'une feuille de

celluloïd similaire au pare-stimulus, elle amoindrit le choc qui autrement déchirerait la conscience, menaçant le sujet dans son intégralité. Et c'est précisément en cela que l'on peut affirmer qu'il n'est pas d'Histoire dans *Interrogation*.

b) L'histoire.

Néanmoins, *Interrogation* a souvent été perçu comme un document selon des enquêtes historiques ou biographiques. Les références à cet ouvrage ont alors fonction de preuves, apportées dans le déroulement d'une reconstruction de la vie et de la pensée de Drieu. Une telle démarche affecte profondément le texte, touchant à sa nature même : ainsi mobilisé pour une investigation biographique, *Interrogation* fait figure de témoignage. En tant que tel, le recueil serait à inscrire du côté de l'histoire, ce que nous venons de réfuter. Pour maintenir notre position, et penser plus avant la relation d'*Interrogation* à l'histoire, il convient ici de nous pencher sur cette notion de témoignage. Et c'est de nouveau Ricœur que nous solliciterons pour construire notre raisonnement.

Selon le philosophe, c'est parce que *« la mémoire se dit et se raconte »*[145], que le discours est institué en témoignage. Cette dimension langagière du discours de mémoire est absente de la métaphore de l'empreinte que le témoignage ne résout cependant pas, car l'énigme de la ressemblance est désormais celle de la créance, sous la forme de *« l'alternative de la confiance et du doute »*. L'irréductible problème de la trace résiste donc, il constitue même le *« lieu d'origine »* du témoignage[146], dont la racine est une énigme comparable. Comme l'icône et la trace, le témoignage renvoie à *« l'événement antérieur de la frappe, de l'incision, de l'inscription »*[147] que nous voyons au cœur d'*Interrogation* :

> Avant de dire, le témoin a vu, entendu, éprouvé (ou cru voir, entendre, éprouver, peu importe). Bref, il a été affecté, peut-être frappé, choqué, blessé, en tous cas atteint par l'événement. Ce qu'il transmet par son dire, c'est quelque chose de cet être-affecté-par… ; en ce sens, on peut parler de l'empreinte de l'événement antérieur, antérieur au témoignage lui-même, empreinte d'une certaine façon transmise par le témoignage, lequel comporte une face de passivité, de pathos, terme que l'on retrouve dans la définition initiale de la mémoire par Aristote. […] À travers le récit, l'auditeur, devenu témoin au deuxième degré, se trouve à son tour placé sous l'effet de l'événement dont le témoignage transmet l'énergie, voire la violence mais parfois aussi la jubilation. C'est par ce côté de passivité que la problématique de la trace se prolonge en quelque sorte dans celle du témoignage sans s'y dissoudre complètement. [148]

[145] *Loc. cit.*
[146] « La marque du passé », *op. cit.*
[147] *Loc. cit.*
[148] *Loc. cit.*

Ce trait pathique touche également au domaine littéraire : dans le troisième volume de *Temps et Récit*, Ricœur évoquait déjà en ces termes le lecteur et *« sa réponse aux stratagèmes de l'auteur impliqué »* :

> Cet être affecté a ceci de remarquable qu'il combine, dans une expérience d'un type particulier, une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme réception du texte l'action même de le lire. [149]

Ces deux extraits mis en regard l'un de l'autre permettent de comprendre que le témoin est déjà lecteur de l'événement. À ce titre, il conviendrait certainement d'étudier dans l'affect consécutif de l'impact de l'événement lu, la part d'attente du témoin en tant que lecteur. Certes, on n'assiste pas à un accident comme on lit un roman, un poème ou une pièce de théâtre, ne serait-ce que par l'écart de la volonté entre ces deux types d'expérience. Mais cet état d'affect se trouve nécessairement modelé selon les expériences, la culture, la sensibilité du sujet. En ce sens, on touche ici à ce qu'André Green évoquait quant au bloc magique, à savoir que l'impact de la trace, le destin de son inscription, est *également* fonction de la surface sur laquelle elle est effectuée.

Ainsi, la frappe, la morsure de la Grande Guerre sur la chair et les os du sujet d'*Interrogation* est redevable autant de l'événement que du sujet lui-même : sa culture, c'est-à-dire sa mémoire, façonne l'empreinte. Sa lecture et son expérience s'évertuent à fusionner les horizons d'attentes : il tient à faire de cette guerre *la* guerre, celle d'Alexandre, de Colomb, de Robespierre et de Napoléon. Ainsi, il ne convient plus de dire que la Première Guerre mondiale témoigne du surgissement, de l'incursion de l'Histoire dans la mémoire : elle est déjà mémoire, en tant que souvenir en train de frapper son empreinte (le sujet déclare au second verset de « Paroles au départ » : *« Je me payerai avec la monnaie royale frappée à croix et à pile du signe souverain »*). Par conséquent, le témoignage que peut constituer *Interrogation* est exemplaire : l'accent est mis sur l'affect, le pathique, davantage que sur l'événement lui-même. En effet, au terme de la lecture du recueil, nous avons une meilleure connaissance du sujet que de la guerre elle-même à laquelle il dit avoir participé et où il a été blessé, touché dans sa chair. L'événement disparaît, le témoignage le happe dans cette dimension affective, jusqu'à interroger le statut même de témoignage du texte. Drieu avouera d'ailleurs lui-même plus tard que ce premier volume ne constitue pas un « témoignage équitable ».

Pour mettre en mouvement la représentation du passé – problème commun à la mémoire et à l'histoire –, Ricœur met en avant la nécessité de ne plus se concentrer sur la passéité du

[149] *Temps et récit III*, op. cit., p.243.

passé, mais de la mettre en perspective avec *« l'attente du futur »* et *« la présence du présent »*[150]. La question est alors de savoir *« ce que nous* faisons *de notre mémoire pour aujourd'hui et pour demain »*[151]. Cette question est précisément l'interrogation qui donne son titre au recueil de Drieu, dont la fin est entièrement orientée dans la perspective de l'après, c'est-à-dire de la paix : le sujet interroge, aux échelles individuelle et collective, l'avenir de la morsure en cours.

Ricœur ajoute que la posture rétrospective de l'historien est contrebalancée, limitée par un effet de visée du futur. Pour explorer cette mise en tension, ce *« mouvement d'échange »* entre le passé et le futur, Ricœur évoque la catégorie de la dette, définie comme *« le fardeau que fait peser le passé sur le futur »* et *« que le pardon voudrait alléger »*[152]. Mais la dette renvoie également à la notion d'héritage, qui *« est aussi ressource »* et touche ainsi à *« l'oubli de réserve »*. Ricœur va donc *« relier l'idée de dette à celle d'un être-affecté par la frappe de l'événement »* :

> On dirait alors que le passé qui n'est plus, mais a été, requiert le dire du récit du fond même de son absence. Michel de Certeau suggère quelque chose de semblable dans l'Absent de l'Histoire ; absent du dire de l'histoire, le passé ayant-été se fait demande de dire. Tel serait le sens le plus fort que l'on pourrait donner à l'idée d'approximation du passé par la connaissance historique. [153]

En rapprochant ces lignes de celles évoquant la genèse d'*Interrogation*, on est saisi par la prégnance du « besoin impérieux de crier, de chanter ». La « violence de l'émoi » fonde ces « impressions d'un tour très neuf » qui met en branle le témoignage et lui prête sa dimension pathique. Ainsi, si pardon il y a, il est à voir dans *Interrogation* dans ce long mouvement de relégitimation de la guerre présente, qui est en vérité absolution. Certes, ce pardon à la guerre va de pair avec une mise en pièce de la société d'avant guerre et des foules somnolentes et aliénées. Et il nourrit la défiance à l'égard de la paix : la guerre devient cette dette qu'il s'agira de prendre en compte.

Avec cette notion de dette, Ricœur dépasse la question de la trace qui, étant *« pur renvoi au passé »*, *« n'oblige pas »* et ne demande qu'*« à être remontée »*[154]. La morsure représentée en train de se faire est donc aussi, dans *Interrogation*, le moment de contraction de la dette. Et nous pouvons d'ores et déjà émettre ici l'hypothèse selon laquelle les textes à venir de Drieu

[150] « La marque du passé », *op. cit.*
[151] *Loc. cit.*
[152] *Loc. cit.*
[153] *Loc. cit.*
[154] *Loc. cit.*

traitant de la Première Guerre mondiale seront fondés sur cette dette, qu'ils auront à cœur de voir si et comment il pourra s'en acquitter, et avec lui, la communauté. En attendant, force est de constater que la réponse à la « demande de dire » de la chose passée ne revêt pas avec *Interrogation* la forme historiographique. En ce sens, ce recueil manifeste la concurrence de la littérature et de l'historiographie, deux formes de réponse à la dette, à la demande-absence de dire. C'est en cela également, nous semble-t-il, que le témoignage vient aux frontières de ces deux disciplines, de ces deux expressions : à cheval sur la littérature et l'histoire, il fait valoir la porosité d'une frontière qu'il fait bouger, et qui est précisément celle de la référence, de la représentation de la chose passée qui occupe tant Ricœur.

Cela soulève une question déjà évoquée en introduction, et plus largement dans le chapitre précédent : peut-on aborder et traiter un texte littéraire comme d'un document d'archives ? Ce qui est en jeu, c'est la valeur du texte littéraire en tant que document. C'est l'approche que nous avons cru voir dans les principales études dédiées à Drieu, mais c'est aussi l'approche d'une certaine historiographie contemporaine, l'histoire culturelle qui se veut histoire des représentations. Avec la littérature, nous entrons dans la représentation de représentation, ajoutant ainsi un degré supplémentaire dans l'aporie platonicienne. Cette étude n'est pas le lieu d'une telle discussion, mais nous aimerions malgré tout revenir aux propos d'Antoine Prost cités en introduction. Rappelons ainsi que l'historien évoquait la « discordance » (terme éminemment ricœurien) entre *« les représentations de l'arrière »* et *« les représentations que [les poilus] doivent élaborer pour appréhender l'expérience qu'ils vivent »*. C'est sur cette discordance que nous avons fondé la présente étude, croyant pouvoir respectivement associer à ces deux catégories de représentations celles de mémoire et d'histoire. Or, Antoine Prost déclare un peu plus loin :

> Quand on examine plus attentivement les récits de guerre des combattants, il arrive qu'on tombe sur des passages significatifs, où le témoignage est faussé jusqu'à l'invraisemblance par la persistance de traits empruntés aux représentations antérieures. Tout se passe comme si, pour raconter leur guerre, les poilus avaient parfois emprunté des images préexistantes et fausses, sans se rendre compte de la discordance. [155]

Au terme de cette étude d'*Interrogation*, devant la prégnance de la mémoire du sujet, on ne peut que rétorquer par cette question : de quelle autre ressource que ces anciennes représentations disposaient les soldats pour rendre compte de leur expérience, c'est-à-dire pour répondre au besoin de dire intrinsèque à celle-ci ? N'est-ce pas précisément dans cette discordance que se niche ce besoin de dire (les lignes de Drieu sont là-dessus éloquentes) ?

[155] Antoine Prost, « Les représentations de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerre », *op. cit.*, p.16

Peut-on alors raisonnablement parler de témoignage « faussé », voire de faux témoignage ? Oui, dit l'historien. Non, répond le critique littéraire. Et dans la différence de leur réponse repose le traitement de l'objet littéraire par chacun. Et c'est sur ce point également, au-delà ou peut-être en-deçà de la question narrative qui lie ces deux disciplines et qui a occupé Ricœur, que bataillent histoire et littérature, historiographie et critique littéraire. Laurence Campa expose très clairement les différences d'enjeux :

> l'histoire demande surtout à la littérature d'exprimer des significations collectives. C'est pourquoi elle préfère les figures d'intellectuels aux personnages de poète, la cause commune à l'exception. Pour comparer ce qui est comparable, elle se tourne plus volontiers vers l'esthétique réaliste, voire naturaliste, plus favorable à la comparaison avec d'autres sources non littéraires. Mais si chaque auteur puise dans un répertoire collectif, les vrais artistes intègrent les images à une idiosyncrasie qui en change le sens et en inventent de nouvelles qui alimentent à leur tour le fonds commun. À l'inverse, les études littéraires ont tendance à surdéterminer l'autonomie créatrice et à évaluer les œuvres nées de la guerre en fonction de leur capacité de déliaison par rapport aux contraintes et stéréotypes, de leur pouvoir d'invention. [156]

Au désir de réplicabilité de l'historien s'oppose chez le critique littéraire la volonté de voir de l'un, de l'unique : « cause commune » contre « pouvoir d'invention ». Cette tension rend difficile le traitement de la littérature de guerre, et nous espérons être parvenu, ne serait-ce que partiellement, à un certain équilibre, dans un esprit proche de celui de Laurence Campa lorsqu'elle déclare :

> Tentons de dépasser les contradictions de diverses manières : en abordant la littérature de guerre du point de vue de l'adaptation et non seulement de la rupture ; en préférant la notion d'individuation de l'expérience commune à celles d'exemplarité et de représentativité ; en retrouvant la guerre au cœur du processus d'invention afin d'observer comment l'expérience combattante et l'activité poétique interagissent ; en la traitant à la manière de Malaparte dans *Kaputt* : comme « le paysage objectif » d'une expérience humaine prise dans les mots. [157]

Et parce qu'elle est « prise dans les mots », l'expérience humaine ainsi relayée ne peut qu'entrer en contact avec d'autres récits, et faire siens les mots des autres. C'est l'un des précieux enseignements de Bakhtine – auquel on associera l'idée ricœurienne d'enchevêtrement des mémoires et des récits de vie –, que de voir dans le texte comme dans la conscience un phénomène d'absorption, d'entrelacs des différents discours et leurs interactions. Ainsi, l'intertextualité que nous avons évoquée tout au long de cette étude est bien à prendre dans ce sens élargi, définie comme « ouverte » par Tiphaine Samoyault, et pour

[156] Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Éditions Classiques Garnier, coll. « Études littéraires des XXe et XXIe siècles », Paris, 2010, pp.36-37.

[157] *Loc. cit.*

laquelle Sophie Rabau préconise[158], à la suite de Julia Kristeva, de maintenir le terme de dialogisme. Nous espérons en tout cas qu'elle aura permis de relativiser le jugement de l'historien, et de faire valoir la littérarité de ce premier opus rochellien en tant que *« lieu d'un échange entre des bribes d'énoncés qu'il redistribue ou permute en construisant un texte nouveau à partir des textes antérieurs »*[159]. L'étude de la mémoire à l'œuvre dans *Interrogation* illustre en ce sens, selon les mots de Paul Ricœur, *« la fonction de refiguration de l'œuvre poétique »*.

[158] « Mais Bakhtine permet également de penser le rapport de la littérature à la société ou plus exactement aux différents discours qui se tiennent au sein d'une société. L'intertextualité apporte ainsi à la théorie du texte « le volume de la sociabilité », comme l'écrit Barthes et permet de réintroduire dans les études littéraires une dimension plus directement politique, voire idéologique. Mais dire que le sujet entre en rapport avec le discours de l'autre, c'est engager la théorie du texte à une étude plus centrée sur la conscience individuelle et ouvrir la porte à une approche psychanalytique où l'intertexte devient un synonyme d'inconscient. », Sophie Rabau, *L'intertextualité,* op. cit., p.22. Nous nous reconnaissons évidemment pleinement dans ces lignes, et dans le très juste rapprochement entre une telle lecture et la critique d'ordre psychanalytique. La question demeure de savoir cependant à qui ou à quoi rattacher cet inconscient. Et c'est une question qui demeure très embarrassante : rattaché à l'auteur, cet inconscient maintient des approches biographiques dont nous souhaiterions nous maintenir à distance. Associé au texte, l'inconscient ne résisterait pas à toute une série d'objections, notamment celle formulée par Peter Brooks, et à laquelle nous souscrivons, qui voit dans l'inconscient du texte « un "derrière" ou un "au-delà" du travail textuel, un noyau de signification pré- ou hors-textuel ». Pour autant, une telle objection laisse percevoir une acception de l'inconscient quelque peu figée, comme simple lieu, extérieur au texte mais accessible uniquement par lui. Or, notre détour par le texte de Freud de 1915, « L'inconscient », a permis d'insister sur l'aspect dynamique de l'inconscient, à voir non plus comme un espace, mais comme dynamique, fonctionnement. S'il est un lieu, il est alors un espace de transactions, d'échanges, de permutations, de déplacements et de condensations, redevable de la perception et de la conscience desquelles il ne peut être isolé. Nous avons donc préféré maintenir le terme de mémoire et d'intertextualité. D'autre part, le dialogisme bakhtinien justifie pleinement une approche « mémorielle » du texte littéraire.

[159] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature,* p.11.

CHAPITRE III.

Fond de cantine :

l'histoire à partir de la mémoire.

Introduction

Fond de cantine est le deuxième ouvrage publié de Drieu, et son dernier recueil de poèmes. On trouvera encore quelques poésies rassemblées dans le quatrième chapitre de *La Suite dans les idées*. Cependant, leur date de rédaction est sans doute bien antérieure à la publication du volume de 1927 : la plupart avaient été publiées dans diverses revues entre 1919 et 1925. Concernant *Fond de cantine*, paru en 1920, le volume présente les dates de composition à la fin du dernier poème : *« 1915-1919 »*. Sept poèmes avaient déjà été publiés, principalement en 1919. Cette indication placée à la fin est précieuse : on y perçoit une revendication qui très certainement participe d'une certaine stratégie auctoriale élaborée dès le titre : *« fond de cantine »* figure l'idée d'un recueil constitué a posteriori, compilant des textes négligés puis exhumés. La *« cantine »* désigne en effet la malle du soldat, au fond de laquelle celui-ci, démobilisé, de retour à la vie civile, aurait retrouvé quelques papiers assemblés et organisés en vue d'une publication à laquelle ils n'étaient à l'origine pas destinés. Manière de se dédouaner ? Mais de quoi ? D'une hétérogénéité ? On ne sait pas encore ; néanmoins, une attente est générée : nous sommes déjà conditionnés, si ce n'est préparés, à trouver un ouvrage qui revendique son aspect disparate en même temps qu'il s'en excuse. À moins que cette stratégie ne soit au contraire le moyen de créer, de monter de toute pièce et de manière anticipée une telle impression de confusion. Par ailleurs, la première de couverture ne mentionne aucun genre. Il convient cependant de feuilleter le volume pour voir qu'il s'agit de poésie. Quant à l'éditeur, il ne présente pas l'auteur mais fait figurer des éléments bibliographies :

> Du même auteur :
> *Interrogation*, poèmes
> En préparation :
> *Nouvelle patrie*, roman
> *Histoire de mon corps*, roman

Associant la « cantine » aux souvenirs d'*Interrogation*, à la mention faite de ce dernier ouvrage, à la référence un roman en préparation portant sur la « patrie », on se figure aisément que le présent ouvrage offrira une nouvelle exploration poétique de la Grande Guerre par un ancien soldat. Et peut-être la dernière : *Histoire de mon corps* donne l'impression d'un récit qui sortirait définitivement de la matière guerrière.

On s'apprête donc à lire ce volume à la lumière d'*Interrogation*. Peut-être même avons-nous la secrète intention de faire de ces deux premiers ouvrages, quasi contemporains, traitant vraisemblablement d'un même sujet, selon une forme et un genre identiques, un diptyque. On

ne saura en tout cas s'empêcher de les comparer : la mémoire du lecteur est sollicitée, et façonne un horizon d'attente déjà bien étoffé.

La méthode et la démarche retenues pour l'étude de ce texte veulent en quelque sorte embrasser cet horizon d'attente, d'autant que, centrées sur la mémoire et les représentations de la première guerre, nos recherches veulent être particulièrement attentives à ces effets de mémoire. De ce point de vue, la méthode adoptée prend en considération le choc d'une première lecture du recueil, dont il convient de rendre compte brièvement. Un premier balayage du texte tient, au vu des attentes crées, tout à la fois de la déception et d'une incompréhension qui ne font pas justice au recueil. On découvre dans *Fond de cantine* une raréfaction de la matière guerrière, et de tout ce que nous avions observés dans *Interrogation* : le socle culturel, fondé sur les trois substrats mis au jourdans le précédent recueil, semble ici s'effondrer. On constate également (cause ou conséquence de la précédente observation), une fragilité du sujet lyrique qui paraît même disparaître au fur et à mesure de son discours. En outre, la composition confirme l'idée d'hétérogénéité, et la dépasse : si le recueil propose, comme *Interrogation*, quatre sections, il est difficile a priori de voir une continuité sur l'ensemble du volume. L'univers des tranchées est encore un peu présent, mais l'arrivée des contingents américains nous emmène vers des pièces en apparence plus légères dans lesquelles les figures de l'amante et de la prostituée apparaissent. On trouve, en outre, des échos de la Révolution d'Octobre, puis une dernière élaboration sur la Première Guerre dans le cadre d'une séquence sur l'industrialisation. En somme, le « petit miracle » de la reconnaissance à laquelle nous étions si bien préparés et pour lequel nous nourrissions une certaine hâte n'a pas lieu : à la place, c'est une certaine amertume qui s'empare de nous devant un texte qui, à certains endroits, résiste (ou joue à résister), et, à d'autres, surprend du fait d'un langage poétique lui-même indécis. Entre modernité (mais qu'on n'aurait absolument tort d'aller chercher dans les fréquentations surréalistes de l'auteur) et tradition (*Fond de cantine* se caractérise peut-être avant tout par le retour du vers et de la rime), ce recueil provoque sans doute à dessein malaise et incompréhension, déçoit, voire irrite. C'est sur ces émotions que nous nous appuierons, en ce que, d'une part, elles nous paraissent en réalité être les signes d'une mémoire déçue, et parce que, d'autre part, nous pensons qu'elles marquent paradoxalement la réussite d'un locuteur lui-même en proie à une désillusion ainsi transmise.

Ainsi, nous avons choisi de reconduire ici la même approche et le même développement que pour *Interrogation*. Notre étude portera ainsi sur les trois ensembles de références, religieux, historiques et littéraires, afin de mettre au jour leur évolution et faire valoir les éventuelles connexions avec *Interrogation*. C'est ainsi que l'on pourra voir se dessiner les

dynamiques d'une mémoire en train de s'écrire et de se constituer. De nouveau, donc, nous partons explorer un texte avec à l'esprit moins une thèse à prouver ou illustrer, qu'une volonté d'aller à la rencontre du texte. Deux mémoires se rencontrent alors, celle du texte et la nôtre, lecteur, avec cette fois en commun l'expérience d'*Interrogation*. Deux mémoires contrariées, blessées. Nous aurons soin non pas d'étayer le chapelet d'émotions évoqué à l'instant, mais d'en comprendre les causes et les ressorts. Les particularités de ce recueil que nous avons en partie déjà très brièvement énoncées nécessiteront donc une attention particulière. Il s'agira ainsi de voir comment, et peut-être pourquoi, ces trois ensembles de références s'effritent.

I. Le fond religieux

1. Persistance d'une velléité mystique : 1917, ou l'expédition christique.

Les connotations religieuses se trouvent particulièrement concentrées dans la première section du recueil. C'est avec le troisième poème, « Croisade », qu'elles deviennent particulièrement ostensibles, inaugurant une série de poèmes consacrant le registre mystique. L'arrivée des contingents américains est célébrée avec une ferveur transfiguratrice : les Américains sont effectivement identifiés à des « croisés aux couleurs de la terre » venus « sauver le sépulcre du Christ » « au pays des tombeaux ». Le sujet lyrique, sans grande substance et difficilement identifiable encore à ce point du recueil, s'exclame « Hurrah ! » en voyant « le bateau de chair vive / abord[er] à l'aimable rive ». L'adjectif « aimable », vu le contexte guerrier, a de quoi surprendre. Il faudra attendre la prochaine série de poèmes, d'où émerge une figure féminine récurrente, pour être en mesure d'en saisir la valeur. En attendant, ce « vaisseau » à forte résonnance rimbaldienne (la rime « vive / rive » fait entendre le « bateau ivre ») évoque également les nefs médiévales accostant les côtes orientales de la Méditerranée :

> Ça de la tranchée sépulcrale
> Ressuscite d'entre tes morts
> O peuple-Christ
> Mon peuple triste

Ce quatrain qui clôt le poème est une prière, une incantation à ces « croisés » américains. Elle fait entendre l'espoir qu'ils suscitent, et la responsabilité qui pèse sur eux. Ces vers font du conflit évoqué non pas une guerre de religion, mais une mission divine, une conquête messianique. Les contingents américains se voient ainsi attribués des pouvoirs thaumaturgiques qui sont en effet ceux du Christ. L'enjeu de la guerre n'est donc plus la

victoire sur l'ennemi : il s'agit désormais de faire renaître et revivre un « peuple triste », ce qui induit que ce dernier est mort, a succombé. Les Français n'ont pas su vaincre seuls, et attendent avec ferveur leur renaissance par la grâce d'un peuple qui dès lors ne peut être en effet perçu que pourvu de caractéristiques divines et messianiques.

Cette idée est étayée en amont et en aval. Dans le second poème, « Jazz », on trouvait en effet un appel aux peuples non belligérants à s'engager dans la mêlée. Le ton en est très éloigné de la solennité de « Croisade », et relève davantage d'un enthousiasme publicitaire :

> Hourra entrez messieurs
> Dans la terre et les cieux
> Les obus vous font place
> Une parade
> tonne
> sur un continent
> craquant

Le terme « parade » est riche : il peut renvoyer en premier lieu au passage en revue des troupes à l'arrêt, voire à un défilé militaire. Le « tambour » évoqué à la strophe précédente confirmerait cette dimension martiale. Associé cependant aux « rires irascibles » et aux « pantins », il oriente cette parade du côté du cirque, d'un carnaval macabre. D'ailleurs, le terme désigne également la publicité vivante faite par les gens du cirque afin d'attirer les spectateurs aux représentations. Les soldats sont des sortes de camelots, voire des prostituées : la parade est aussi amoureuse et nuptiale, évoquant cette fois une danse et un rituel de séduction. Le vocatif et l'adresse aux « messieurs » ne manquent pas de renvoyer au racolage. Plus loin, en clôture du poème, « la terre pavoisée de journaux » maintient l'équivoque entre registres martial et galant. De ce point de vue, la peinture de l'arrivée des Américains dans « Croisade » est une réelle rupture de tonalité et de registre.

Dans « Secteur américain », qui suit immédiatement « Croisade », le locuteur évoque rapidement l'insuffisance démographique de la France : cette carence légitime et motive cet appel du pied, cette « parade » pour séduire de possibles alliés.

> O France chargée d'hommes, harassée par le fer
> Tu ne sus enfanter tous ces garçons qui campent
> Et célèbrent en tes soirs l'amour d'autres patries.

Il s'agit d'un reproche qui connaîtra sous la plume de Drieu une postérité importante : elle est à la base de la pensée démographique à l'œuvre dans *Mesure de la France*, sur laquelle s'enlèveront d'autres critiques touchant notamment à la virilité du peuple français. En attendant, ces vers justifient la « parade » de « Jazz » et la vision religieusement et historiquement très marquée de « Croisade ». En même temps, elle tempère cette dernière : les

Croisades avaient été politiquement justifiées par la chute de Jérusalem, tombée entre les mains des impies. L'idée de délivrance marqua profondément les consciences, littéraires comprises (pensons au Tasse et sa *Jérusalem libérée*). Or ici, rien de tel : rien n'est dit d'un impie, aucune mention d'un ennemi. La France et les Français paraissent seuls responsables de leur mort. Dans leur agonie christique, ils lancent un appel aux « peuples à la ronde ». On comprend alors comment ce substrat religieux permet ici de maintenir une élégance, un prestige, un sérieux : il convient de soutenir l'épreuve par la gravité, plutôt que par l'ironie présente dans « Jazz ».

« Secteur américain » reconduit donc ce registre, et explore davantage les relations entre un peuple mourant et son messie résurrecteur, désiré et attendu. Le sujet y déclare « [avoir] humé le sang frais des soldats d'outre-mer / Comme un qui a goûté d'un alcool inconnu ». Le référent de l'eucharistie réapparaît dans la deuxième partie du poème, alors que de nouveau le sujet lyrique apparaît clairement :

> Mon frère souviens-toi si je meurs dans ma gloire
> Que mon vœu s'élançait par delà mon déclin
> O mon frère prends pitié de mon sang qui s'écoule
> Et recueille tout ce vin pour la France altérée.

De nouveau, le dialogue instauré par le vocatif et l'impératif évoque la prière. Mais la référence au *Kyrie* et au *Gloria* en dévoile une autre : on entend ici la répétition caractéristique des « Litanies de Satan » de Baudelaire. Le groupe nominal « mon frère », destinataire de cette apostrophe, ne manque d'ailleurs pas d'évoquer l'auteur des *Fleurs du mal*. Le frère d'arme, ici véritablement frère de sang, rappelle également *Interrogation* qui préférait le pluriel et maintenait dans cette fraternité un élément clérical. Ici, ce frère est chargé de récolter le sang qui, s'écoulant, devient du « vin ». Par conséquent émerge une certaine piété qui hisse la France au rang de divinité : elle est plus loin un « pays défendu ». L'épithète élabore une métaphore riche : elle donne d'abord à entendre le travail militaire des soldats sur le sol français, et fait écho au fruit de la Genèse. Ainsi, « défendu » ne désigne plus simplement ce qui est protégé, mais ce qui est interdit, et qui précipite l'homme vers la mortalité.

On peut alors revenir au premier poème du recueil. Le titre, « Chute », renvoyant à l'épisode au cours duquel Adam et Eve sont chassés du paradis pour avoir désobéi, reconduit précisément l'acception biblique du terme. La structure du poème est induite par le titre : selon un mouvement descendant, nous suivons le crash d'un avion. Une série de termes permettent en outre d'établir un lien entre ce crash et la chute du couple génésique. Le dernier vers de la première strophe est une succession énigmatique de termes dont le dernier laisse transparaître le référent chrétien : « Flamme mort épanouie paradis ». Puis l'aviateur est un « lâche » : ayant « lié son corps comme une pierre à son âme », « il s'est précipité hors du supplice, hors du

ciel ». Au sol, son cadavre n'est qu'« un sac d'osselets » : « La laideur l'a soudain avili pour avoir fui la gloire et le feu », tandis que « des hommes chauds au sein nu / sur les routes en poudre / offrent sur leur bras / l'essence et la sueur ». Du paradis, royaume des cieux, nous voici arrivés au royaume des hommes dont la mortalité est éprouvée par la guerre. La chute de l'aviateur est aussi celle de l'idéal chevaleresque qui, au cours de la Grande Guerre, avait trouvé dans l'avion son dernier refuge. On se souvient en effet qu'*Interrogation* avait fait de cette figure un modèle d'ascétisme. Une autre lecture pourrait associer ces « hommes chauds » aux rois mages : l'avion en flamme marquerait, comme l'étoile, leur destination.

L'avant-dernier poème de cette « série américaine », « Métempsychose », marque le comble du registre religieux, notamment dans les deux derniers quatrains. On y découvre la réalisation, inversée cependant, de la volonté du sujet énoncée au poème précédent. Ce n'est pas lui qui meurt, dont le sang se transformerait en vin, mais un camarade :

> Mon compagnon de marche et de méditation
> Invaincu sous le sac à la haute station
> Je l'ai vu transpercé par plus d'un coup mortel
> Sur le parapet nu, notre modeste autel
>
> Métempsychose ardente, il m'a dédié son âme
> Le regard immortel, la contagieuse flamme
> Il vit. J'ai recueilli la prompte migration
> De son éternelle passion.

On retrouve la « méditation », chère au locuteur d'*Interrogation*, et qui reviendra un peu plus loin, dans « Block-notes » (« Et je suis à la guerre méditant la grandeur »). Le terme de « station » reprend le travail de « Croisades » et achève de faire de cette guerre le calvaire du peuple français. La « passion » évoquée ici conclut ce mouvement de transfiguration : la guerre est une expérience religieuse de souffrance, une mise à l'épreuve du corps et de la foi. Le frère « transpercé », « nu », rappelle évidemment le Christ sur la croix, percé au flanc par la lance d'un soldat romain. La mort du soldat tient ainsi véritablement de la Passion et de la cérémonie eucharistique : le soldat meurt en martyr, représentant à lui seul le sort de l'armée française, tandis que le locuteur, lui survivant, commémore cette mort dans un rituel où la métempsychose tient en réalité de la transsubstantiation.

L'épais substrat religieux à l'œuvre ici est en vérité la réalisation des certaines considérations énoncées auparavant dans *Interrogation*. On touche en effet très précisément à l'entrelacs, à l'intrication de la mort et de la vie, au renouvellement de celle-ci par celle-là. Le « compagnon d'arme », en mourant, transmet sa vie au locuteur qui, en la recueillant, la perpétue. L'épithète « éternelle » qui qualifie la « passion » est ainsi à prendre au sens premier :

cette vie, par la mort, est destinée à durer pour toujours. Le cycle de mort garantit l'immortalité. Mais cette immortalité n'est pas à voir du côté de l'individu, mais bien de la vie elle-même : c'est elle qui est immortelle, davantage que le soldat qui la portait jusqu'alors. En effet, en passant d'individus en individus, elle institue ceux-ci en une fraternité mystique, et presque sacerdotale.

Pour s'en convaincre, il convient d'avancer dans le recueil, et de faire un grand pas jusqu'à la fin de la deuxième section. Il s'agit d'une rupture importante dans le recueil : on quitte tout à fait l'univers des tranchées et de la guerre, pour suivre une méditation sur l'histoire de l'humanité sur laquelle nous aurons le temps de nous étendre davantage. Au regard de la religiosité qui nous intéresse maintenant, le dernier poème de la seconde section présente un grand intérêt. Il s'agit une nouvelle fois de représenter la mort, de donner à entendre cette méditation qui finalement était maintenue à distance dans *Interrogation* : le moine chevalier parti à l'Avant méditer sur la mort, son attente et la douleur de cette attente, n'en aura finalement pas dit grand-chose. Ou plus précisément, il ne l'a que très rarement explicitement évoquée. La mort dans *Interrogation* est pour le sujet toujours une menace : ce sont les récits d'expériences limites qui révèlent au sujet l'intensité de son existence. Quand elle touche aux autres, elle est soit abstraite (comme c'est le cas du petit homme qui court et se fait envelopper sous la terre bouillonnante), soit l'occasion d'un hommage mêlant piété et érotisme (rappelons-nous la « Commémoration des morts » au cours de laquelle le sujet formule son désir d'aller se coucher auprès de ses « tendresses », dans une terre qu'ils ont auparavant ensemencée ensemble).

Dans « Péroraison » donc, le locuteur évoque de nouveau sa mort éventuelle, en des termes en apparence très éloignés de la religiosité du précédent recueil, ou même de la série américaine de la première section de *Fond de cantine* :

> Je mourrai mais j'aurai une sale agonie.
> […] Tant pis si je suis laid. Tant pis si je supplie au milieu de mon supplice. Tant pis si je fais l'enfant ou la femme.
> Tant pis si je me souille.
> Je sais bien. Je crèverai lyriquement.

Nous sommes loin de la close hypothétique de « Secteur américain », lorsque le sujet enjoignait son frère d'armes à recueillir son sang au cas où il mourrait « dans [sa] gloire ». Ici, la souillure rappelle évidemment les évocations corporelles dégradantes d'*Interrogation*, notamment la « colique de la peur » et la mention du « corps [qui] se relâchait » devant la menace de l'obus. Dès lors, la « saleté » de l'« agonie » est bien à entendre au sens premier. De plus, l'avilissement, qui dans le précédent recueil sollicitait un comparant animal (« le

soldat d'infanterie […] qui se traîne contre la terre »), mobilise ici « la femme » et « l'enfant », chacun dépourvu de virilité : « faire l'enfant » comme « faire la femme », c'est bien évidemment pleurer, faillir et défaillir. Ce qui souille, c'est autant la saleté corporelle qui témoigne de la peur, que la supplication qui saisirait le locuteur dans une pose à l'encontre du canon du sacrifice. En outre, le rapprochement phonique des termes « supplie » et « supplice » au sein d'une séquence allitérative en /s/, /l/ et /p/ tend à les confondre, et permet également de remotiver la prière dans le contexte à nouveau sollicité du martyre. A priori donc, nous sommes en présence d'une représentation qui va à l'encontre des discours cocardiers valorisant le sacrifice, la mort debout, la mort *pour*. Le terme « lyriquement » qui clôt cette strophe est alors très énigmatique. On pourrait y déceler la perpétuation de « l'explosion lyrique » qui fondait précisément la parole lyrique dans *Interrogation*. Mais le contexte immédiat, en l'occurrence la mention de la souillure et de la saleté, ne permet pas de valider une telle lecture. La question demeure : en quoi consiste ici le lyrisme ? Il nous semble qu'il désigne justement la supplication, la prière, c'est-à-dire le dernier ressort de piété dans une situation aussi extrême. La strophe suivante en apporte la confirmation, tout en renégociant les termes :

> Foi ! ma foi !
> Ça vous tient au ventre. On est d'une race d'esprits comme un chien avec les chiens.
> Car il y a l'amour. Cet amour qui n'est qu'entre les hommes, pour l'idée dont ils crèvent.

Les marques d'oralité (à voir dans les points d'exclamation, les pronoms « ça » et « on » et certains choix lexicaux comme « crever » qui étaye le comparant « chien ») révèlent un élan d'enthousiasme salvateur. Cette célébration de l'amour fraternel, exclusivement masculin, ranime chez le lecteur les souvenirs d'*Interrogation* quant aux relations entre combattants. De nouveau, c'est la tendresse, les liens affectifs qui sont ici célébrés, à un moment clé du recueil : c'est la dernière image des combats et du monde de l'Avant que le lecteur rencontrera. Le titre du poème est d'ailleurs un appel en ce sens, une sollicitation explicite : « Péroraison » désigne en rhétorique la dernière partie ou la conclusion d'un discours. Il s'agit pour le locuteur d'achever de convaincre son auditoire. Ainsi, cette ultime déclaration d'amour d'un homme pour les hommes, d'un soldat pour ses pairs, constitue pour le sujet engagé l'image finale consacrant son discours lyrique. Le poème et la section se terminent sur cette affirmation qui constitue, au regard du premier vers, un renversement étonnant : « En tout cas je serai beau quand je serai mort la face contre terre. » La beauté est ainsi consécutive de la foi du sujet, c'est-à-dire de l'amour fraternel auquel il se voue jusque dans la projection de son dernier soupir. Cet amour fait d'une « sale agonie » une mort digne et glorieuse.

La saleté n'est plus, la souillure a disparu, lavées par le lyrisme, la prière d'un homme pour « cet amour qui n'est qu'entre les hommes ». La « foi » sur laquelle se sont fondées les différentes références au christianisme est, au dernier moment, destituée de sa composante divine, ou plutôt, celle-ci se trouve redéfinie : il n'est pas question d'une intelligence supérieure et transcendante, il ne s'agit pas non plus d'une substitution d'une telle instance par la notion, laïque et militaire, de « patrie ». L'objet de la foi, destination d'une ultime supplication, c'est l'amour fraternel. Au terme de ces deux premières sections, consacrées à la peinture de l'Avant, cet amour est la seule valeur qui subsiste. Et c'est finalement un message que l'on pourrait à certains égards rapprocher des certaines paroles du Christ. Dans cet éloge de l'amour résonne en effet certaines de ses exhortations. Mais le contexte guerrier limite considérablement un tel rapprochement : l'amour fraternel ne concerne pas la communauté humaine dans son ensemble, mais sa composante martiale. Il est le privilège des « hommes chauds au sein nu ».

Le substrat chrétien de *Fond de cantine* est donc décliné selon différents éléments qui constituent une réserve métaphorique particulièrement fertile : les croisades, la passion, l'eucharistie et la transsubstantiation permettent une élaboration poétique qui inscrit la guerre dans une continuité sémiologique. La culture chrétienne semble ainsi mobilisée, comme dans *Interrogation*, en ce qu'elle permet d'élaborer du sens, qui ne saurait cependant être tout à fait celui du référent religieux. L'on a vu avec la dernière exclamation du sujet, le référent chrétien n'est pas sollicité pour calquer sur l'événement et l'expérience sa charge significative : il fournit des éléments qui permettent de lire cette expérience et d'articuler certaines émotions.

Mais il semblerait que le sujet soit bien conscient cependant des limites de cette stratégie, ou du moins, des écueils auxquels une telle intertextualité peut mener, puisque les discours officiels, relayé par les journaux, reconduisent eux aussi une ferveur toute religieuse dans leur appel au sacrifice. Or on a bien vu comment *Interrogation* tord le cou à une telle entreprise, en substituant à l'idéal patriotique et républicain la Vie. *Fond de cantine* est à ce titre surprenant : on note un retour en force du discours cocardier, servi par des formes poétiques qui témoignent elles aussi d'un certain conservatisme (retour de la rime et d'une métrique plus rigoureuse).

2. La férocité du rire.

a) La jeunesse américaine, une première atteinte.

La première section de *Fond de cantine* est remarquable par cette suite de poèmes que nous avons appelée « série américaine ». Elle est importante puisqu'elle marque l'émergence

et le développement des plus fortes marques de religiosité dans le recueil. « Croisade », « Secteur américain » et « Métempsychose » étayent un fond culturel qui va être complètement bouleversé avec le dernier poème de la série, « Yanks ».

Il s'agit d'un autoportrait au cours duquel la parole est prise en charge par un « nous » collectif renvoyant au peuple américain. Le discours énoncé propose une antithèse complète à ce qui désormais apparaît comme le fantasme historico-religieux et européo-centré de « Croisade ».

Ce qui est d'abord remarquable, c'est l'intensité de l'énonciation qui, jusqu'à ce poème, est toujours difficilement identifiable. Or, « Yanks » est criblé de déictiques renvoyant à la première personne du pluriel. Cette abondance prête à ce nouveau sujet une assurance revendiquée, ostentatoire, et souvent inédite dans le reste du recueil. Par ailleurs, la forme même du discours présente une rupture, décelable en premier lieu dans la simplicité de la formulation des propos :

> Nous sommes cent millions.
> Nous nous offrons quelque chose comme territoires pour nous tout seuls.
> Nous cassons en deux un continent. […] Nous avons fait une autre porte au monde.
> Nous en sommes les portiers […].

De fait, c'est une suffisance naïve, mêlée à une arrogance raciste qui émerge. Les redoublements syntagmatiques du type « Nous les Américains » ou « Nous ne sommes pas dégoûtés, nous », associés aux structures d'opposition comme « Mais nous savons hurler au moins. Eux restaient sans voix devant la paix » sont entre autres redevables de cette impression d'insolence qui rompt singulièrement avec la piété anxieuse de « Croisade ». L'autoportrait du « peuple-Christ » ne correspond pas à cette vision hallucinée du peuple salvateur. Une familiarité, voire une grossièreté, permet également de mettre en valeur le locuteur dans un autoportrait souvent bâti sur un principe d'opposition ou de différenciation valorisante. On relèvera à ce titre ce passage de la seconde strophe :

> Nous sommes cent millions, le plus grand peuple blanc, car ces Russes, c'est pitié.
> Oui et le Jap restera sage dans son ilot amarré à la vieille Asie et du pied nous écraserons la vermine chinoise.
> Et l'Anglais, dans son ilot amarré à la vieille Europe, il sera bien gentil, en dépit de tous ses bateaux et de tout son empire noir ou jaune.
> O Pacifique. Entre la vieille Asie et la vieille Europe.

La familiarité du lexique, l'utilisation du futur simple à valeur injonctive, l'actualisation des nationalités par un singulier déterminé par un article défini (« le Jap », « l'Anglais ») ou démonstratif (« ces Russes ») participent d'un mépris non dissimulé, corollaire d'une arrogance clairement xénophobe. Ce dédain trace en négatif les traits principaux des « Yanks » : jeunesse,

nombre, et immensité de leur espace. Il n'est donc pas question de « conquérir ces vieilles contrées » (on pense évidemment à la « vieille Europe », formule célèbre de Donald Rumsfeld, alors secrétaire américain à la Défense de George W. Bush, qui avait servi à désigner le « couple » franco-allemand), ces « vieilles boutiques » peuplées de « foules radoteuses ». Alors certes, « il y avait un cimetière », qui pourrait à première vue rappeler le « pays des tombeaux ». Mais ce n'est pas une croisade pour ceux qui la mènent et qui en parlent : ils ne se voient pas débarquer sur « l'aimable rive » en « croisés » bigarrés et flamboyants. Les Américains sont en effet partis « péleriner au pays de leurs grands papas », et se sont « retenus de rire ». Ils formaient une « "Force expéditionnaire américaine au pays de Lilliput." » Les Américains sont grands, sont jeunes, ayant « une belle situation sur la planète ». Eux dont le drapeau « couvre le monde » s'ébattent et s'ébaudissent dans des « états rectilignes » :

> Nous les Américains nous promenons dans nos autos.
> Nous nous échauffons à toutes sortes de jeux.
> Et nos femmes rient à pleine gorge […].
> Nous ne portons pas les yeux sur nous-mêmes comme ces Européens
> Sales
> Mais droit devant nous.
> La route est droite.
> Nous la suivons et vivement.
> Nous ne sommes pas dégoûtés, nous.

« Yanks » se clôt sur cette double évocation du narcissisme morne et blessé d'Européens désabusés d'une part, et d'autre part du dynamisme et de la vigueur (y compris sexuelle, comme en témoigne la mention du rire franc de leurs femmes) des Américains, dont le rire témoigne de leur insouciance et de leur puissance. L'Europe, par contraste, apparaît comme une terre de vieillesse et de mort, marquée par la tristesse et le désenchantement. Ce poème est donc un premier coup porté à la religiosité qui venait peine d'émerger dans le recueil. Il instaure une ironie qui va, au moins dans les deux premières sections, contaminer petit à petit les différents compartiments de la parole lyrique.

L'ironie de « Yanks » est cependant particulière, propre à ce poème. Elle est double en vérité, puisqu'elle se situe à deux niveaux. Elle est d'abord le fruit d'un changement brusque de locuteur et donc de point de vue. En ceci, l'ironie est le produit d'une distanciation et d'un réajustement de la perspective par rapport à un sujet déjà représenté. « Croisade », ouvrant cette suite américaine, et « Yanks » fonctionnent comme un diptyque dont chaque panneau donne à voir le même événement, en l'occurrence l'arrivée et l'engagement des contingents américains. Le discours américain discrédite complètement celui, intime, lyrique, mystique, européo-centré, de « Croisade ». Pourtant, ce même discours est lui-même criblé d'un sarcasme en

quelque sorte involontaire, redevable non du locuteur mais de son interlocuteur. La grossièreté, l'arrogance – en quoi consiste le second niveau d'ironie – se laissent trop facilement entendre pour ne pas y déceler une volonté délibérée de discréditer cette parole au moment même où elle est énoncée. Il convient dès lors, nous semble-t-il, de rattacher ces éléments à une autre instance que le sujet lyrique. Deux hypothèses se présentent : la première nous oriente directement du côté de l'auteur, tandis que la seconde porterait à voir dans cette première personne du pluriel un masque, masque de théâtre ou de cirque (rappelons-nous la parade de « Jazz »). Dans les deux cas, « Croisade » ne l'emporte pas, et ne ressort pas non plus indemne de cette contre-représentation. La religiosité, la prétention mystique sont fortement abîmées, voir ridiculisées.

b) La tentation nihiliste ?

L'ironie n'est pas cantonnée au seul poème « Yanks », au contraire : elle y émerge de façon significative pour ne jamais tout à fait quitter le recueil, du moins les deux premières sections. A cette séquence américaine succède une série que l'on pourrait cette fois qualifier de « galante » : la figure féminine est omniprésente dans des pièces dont certains titres évoquent une tradition poétique médiévale et renaissante sur laquelle nous reviendrons (« Louange », « Ritournelle », « Romance »).

« Romance », notamment, est remarquable : l'ironie y touche désormais l'intimité du sujet lyrique évoquant la concurrence entre deux amours. L'un revêt la forme du patriotisme, s'exprimant en des termes qui empruntent au registre galant, et non plus religieux, tandis que l'autre, pour la femme, n'est que brièvement mentionné puisqu'il fait les frais de cette rivalité. Le poème s'ouvre sur un regret permettant de nouveau au sujet de projeter sa propre mort :

> O ma patrie si je défaille
> Pardonne
> En somme
> Vaille que vaille
> Au long des ans, au long des guerres
> N'ai-je été bon militaire

La patrie est ensuite personnifiée, pour fait véritablement figure d'amante : « J'ai vu la face endolorie / De mon aimée, de ma patrie ». La troisième strophe poursuit donc très logiquement :

> Vous Français peuple triste adonné au désir
> J'ai rejeté la femme qui veillait dans mon cœur
> J'avais senti la France au fond de la douceur
> Dont m'accablais ses bras
> O peuple jamais las
> D'une volupté fine

À ce stade du poème, le patriotisme, soutenu par un registre amoureux très clair et parfaitement assumé, est institué en valeur absolue qui fait de la guerre une période de noces du couple. Le vocatif « Vous Français » se voit relayé plus tard dans la locution interjective : de nouveau retentissent la prière et l'invocation, instaurant un dialogue dont l'interlocuteur est caractérisé à chaque fois par sa propension sensuelle et libidinale. Cela trouble quelque peu l'opposition entre « la femme » et la patrie. Et si, à ce stade du recueil, le sujet n'a pas encore formulé son amour fraternel, celui-ci ne manque pas de surgir ici dans l'esprit du lecteur, riche de la lecture d'*Interrogation*. En effet, le précédent recueil présentait, nous l'avons vu, des indices non équivoques d'une fraternité soldatesque sexuellement très empreinte d'érotisme. Or ici, l'évocation de ce peuple coïncide avec celle de la patrie. Il pourrait même sembler que l'un se substitue à l'autre, puisque dans cette strophe, le « peuple triste adonné au désir » a supplanté toute mention de la patrie pour constituer « la France » qui cajole désormais le locuteur : cette « douceur » s'inscrit parfaitement entre le « désir » et la « volupté fine » d'un peuple dont l'épithète « triste » fait ici écho aux derniers vers de « Croisade ». La gravité religieuse consécutive de l'intertexte chrétien laisse place ici à une solennité galante qui cependant permet de maintenir une certaine componction.

C'est au terme du poème, dans le tercet final, que ce ton est subrepticement et efficacement rompu :

> Gloriole cocasse discipline
> Aujourd'hui je te soumets
> Mon regret.

Ces vers éclairent le titre du poème, « romance » désignant traditionnellement une chanson, généralement amoureuse, douce et triste. Le « regret » final renvoie certainement à la formule « n'ai-je été bon militaire » de la première strophe, constituant donc en même temps un aveu peu glorieux pour le sujet. En effet, malgré son amour déclaré pour son peuple et sa patrie, il ne renie pas sa défaillance, et se reproche son manque de compétences guerrières. Cette opposition entre la conscience et l'aveu de cette faiblesse et la déclaration très lyrique concernant sa patrie crée une tension qui nuit évidemment davantage à l'idéal patriotique et militaire qu'au sujet lui-même.

Quant au premier vers de ce tercet, le manque de ponctuation isole l'épithète « cocasse », qui, à défaut d'être rattaché à l'un ou l'autre des substantifs qui l'encadrent, peut être perçu comme leur dénominateur commun. Le terme de « gloriole », en tête de vers et ouvrant cette strophe finale, crée la véritable rupture et laisse entendre une ironie que décline et couronne « cocasse ». En outre, l'ironie est ici redevable de la brièveté de la strophe et du

vers final qui donne à cette fin un caractère abrupt, sec, presque violent, en rupture donc avec le lyrisme. Cette brièveté fait entendre à la fois une certaine honte (la volonté de passer rapidement sur ce sujet), mais surtout ce qui, dans le contexte martial, passe pour une certaine insolence. Rétrospectivement, le lyrisme apparaît bien trop prononcé pour être vraiment sincère. On ne compte en effet pas moins de cinq vocatifs (« O ma patrie », « O grand yeux », « O lac comble urne amère », « Vous Français », « O peuple jamais las »), et la galanterie des propos tient dans deux alexandrins trop évidents pour qu'ils se laissent prendre tout à fait au sérieux.

Enfin, le titre du dernier poème de la première section fait directement écho à cette « gloriole » : « Gloire » est également marqué d'une sorte d'insolence décelable dès les premiers mots du poème, rompant avec les attentes dessinées par le titre. Le sujet déclare en effet : « Je suis ivre ce soir ». Or, les vers qui suivent font rejaillir le substrat religieux : le locuteur, qui « règne sur le vrai », au « contact […] avec l'Essence intacte », « rassemble en [sa] grange et le grain et l'ivraie ». Ce dernier terme permet évidemment un jeu de mot : collusion entre les deux termes clefs du premier vers (« ivre » et « vrai »), il fait entendre une ébriété surprenante et finalement peu respectueuse du référent biblique (la parabole de la récolte) ici convoqué. Puis la seconde strophe reconduit l'image eucharistique rencontrée auparavant : « Je veux célébrer mon sang et ce vin fier » déclare le sujet qui fait ensuite rimer « gloire » et « foire » pour conclure sur l'évocation de l'« ascèse altière ».

Puis intervient, en un vers isolé, la rupture : « Mais va-t-en ». Le sujet paraît se ressaisir, refréner l'indécence de son mouvement sarcastique et retrouver un zèle lyrique pour le moins emphatique :

> L'élan pur envahit mon oreille
> D'un soudain clairon droit, sévère et pertinent
> Il dit le génie esseulé de l'Occident
>
> Solitude inouïe de sphère non pareille
> Terre unique au monde
> France étroite en mon sein, réduite à tout péril
> Faut-il nier le cœur, l'éternelle Scythie ?

Nul doute ici que la grandiloquence claironnante est consécutive de l'ébriété du locuteur qui conclut : « C'est là tout mon poème ardent et essoufflé ». Au-delà du poème, c'est le lyrisme et son socle religieux qui s'essoufflent et retombent, à un moment clef, puisque nous sommes ici au dernier vers de la première section. Mais surtout, touchant ici à la parole engagée, au registre lyrique, l'ironie frappe le locuteur dans l'activité qui le définit. Il ne s'agit pas simplement de s'en prendre à une valeur ou un idéal, mais de remettre violemment en cause sa

parole-même, causant de fait une grave crise poétique matérialisée dans le changement de section marquée par quelques pages blanches.

Suspendue quelques temps ainsi, la parole reprend sur un ton plus allégorique : « T.S.F. » s'ouvre, comme la première section, sur la figure de l'aviateur. Au sol, celui-ci découvre « son hélice […] embrouillée de paroles herbes aériennes ». L'avion n'est plus un instrument de guerre et de mort, non plus que le substitut mécanique du cheval, et le pilote n'a plus rien du chevalier. C'est que le ciel n'est ici ni un espace de combat, ni un lieu spirituel où siégerait quelque instance supérieure : c'est une étendue saturée de mots, obstruée de « mâts », de « vergues » et de « câbles ». Le ciel, espace de la télécommunication, est paradoxalement le tombeau où s'échouent les mots : « Nos paroles se dissolvent dans le silence du ciel ». Faut-il voir dans ce mutisme céleste une métaphore relayant la mort de Dieu ? On le peut, puisque l'ironie a précisément, juste auparavant, mis à mal et le substrat religieux et le registre poétique lyrique qui y prenait appui.

Il est donc intéressant qu'après l'essoufflement du poème et du registre lyrique, après la pause du changement de section, la parole reprenne précisément sur un thème qui la désigne, dans une pièce où elle se réfléchit. « T.S.F. » est en réalité structuré selon de cours échanges, petits dialogues entre « les Scythes » et « les Anciens d'Occident » : les premiers n'ont de cesse de déclarer qu'« il vient de se passer en nous quelque chose d'extraordinaire » et qu'ils voudraient « le communiquer » aux seconds. Mais en guise de réponse, ils n'obtiennent que cette injonction : « Nous vous déclarons le silence ». Que s'est-il passé ? Que veulent-ils dire ? La seule indication, « Il y a du rouge mais nous… », est immédiatement interrompue par l'ordre réitéré : « Nous nous avisons du silence ». « Du rouge » : du sang ? Certainement. Mais la mention des « Scythes », opposés à ceux « d'Occident » laissent entendre que ceux qui cherchent ici à parler vivent en périphérie, barbares en quelque sorte.

Le poème suivant, « Transition », tout en maintenant une forme allégorique, maladroitement énigmatique, explicite le rouge, et le désigne rétrospectivement comme celui des drapeaux de la révolution russe, qui sera de nouveau le sujet du très explicite « Révolution ». Nous n'entrerons pas ici dans le détail de cette série, qui constitue le cœur de la seconde section : nous aimerions la réserver pour interroger les liens de *Fond de cantine* à l'Histoire, comme nous l'avons fait pour *Interrogation*. Ce qui nous retient en revanche présentement, à savoir l'ironie, n'apparait pas dans ces poèmes. Il est pourtant une pièce, isolée dans cette continuité thématique qu'elle brise, où le sarcasme fait retour : il s'agit de « Vengeance ». Ce poème est singulier, puisqu'il s'insère mal dans le contexte. Il n'est pas question de la Révolution d'octobre. Le sujet lyrique, identifié à une première personne du

singulier, revient pour évoquer de nouveau l'univers des tranchées. L'image qu'il développe de lui-même reprend les caractéristiques de « Romance ». En premier lieu, le poème s'ouvre de nouveau sur l'aveu d'ébriété du sujet :

> J'ai bu quatre bouteilles avec mes compagnons.
> Qui d'entre nous fut plus bouffon
> Que moi qui feignais la douceur ?

L'affection pour la patrie et la « volupté fine » du peuple français évoqués dans « Romance », puis l'« élan pur » de « Gloire » sont ici définitivement anéantis : cette affectivité n'était qu'un mensonge. L'ironie déjà perçue nous avait certes mis sur la voie. Mais ici, le sujet, dans le costume de « bouffon », pousse plus loin son entreprise sarcastique :

> Trinquant d'un geste bénisseur
> Je les encourageais à souiller de dédain
> Les héros et les saints
> Et l'orgueil de mourir
> Grave frivolité
> Pour une idée.

L'ironie, en s'étend aux valeurs religieuses et martiales de martyrs et de sacrifices, tient du blasphème : « les héros et les saints » sont les victimes d'une souillure iconoclaste, détournement sarcastique du « geste bénisseur », à rapprocher de celle qui touchera le locuteur dans « Péroraison ». La mise en regard de ces deux poèmes montre d'ailleurs l'extension de l'ironie en un final retournement contre soi. À l'image de ces deux classes d'hommes, militaire et religieux, le sujet évoquera sa souillure dans le tableau qu'il livre de sa propre mort.

Puis, évoquant ses camarades, le sujet ajoute ensuite :

> Eux donc me méprisaient non sans cordialité
> D'être homme intelligent, de payer ce délice
> Et de feindre des amours vaines
> Pour quelques sacrées rengaines.

Le substrat religieux est donc réduit à cette dernière image : l'adjectif « sacrées », polysémique, fait entendre ses acceptions familière (synonyme de « fichu ») et propre. Et « rengaine » renvoie à un aspect chansonnier (présent dans certains titres de poèmes, comme « Ritournelle » ou « Romance »), avec une dimension répétitive et lassante qui peut être celle aussi de la prière et des incantations, réduites à une extrême banalité.

Loin des élans libidinaux déjà observés, la fraternité soldatesque se trouve ici mise à mal également : elle laisse place à un mépris des hommes envers le sujet, après que celui-ci a tenté de leur faire dédaigner certaines valeurs qui justifieraient leur mobilisation. La tension entre le locuteur et ses pairs l'isole, comme le laisse voir la dernière strophe du poème :

> Je riais narquoisement

Et tout bénignement
Faisant ma prière au dieu de la guerre
Et des révolutions
Vouais à la juste gueule de ses puissants canons
Ces bons compères
Mes compagnons.

L'ironie bouffonne se mue ainsi en une terrifiante cruauté anéantissant tout esprit de corps. La tension discordante entre les appellations affectueuses des deux derniers vers et l'objet de la prière font en effet entendre une férocité inédite à ce point du recueil, et qui dans *Interrogation* était réservée aux vieillards, à la foule (et plus largement à la société civile en temps de paix) ainsi qu'aux institutions militaires caduques d'avant-guerre (rappelons-nous « Caserne »). Le mysticisme est ici l'expression d'un paganisme cruel.

Au vu de ces différents éléments glanés dans les deux premières sections, on voit comment le substrat religieux est gravement atteint par un rire dévastateur. Elle touche le sujet lui-même, qui se refuse toute grandeur militaire et remet en cause ses capacités à être soldat. Elle l'atteint dans sa capacité poétique à transfigurer le réel : l'hallucination sacrée, pour reprendre ici l'expression d'*Interrogation*, consécutive d'une certaine capacité du discours lyrique à soutenir le réel, est rendue caduque, presque ridiculisée par le changement de locuteur opéré dans « Yanks ». Pourtant, il est difficile de croire que le sujet lyrique a changé : l'ironie qui vise « Croisade » et certaines représentations de la guerre est elle-même criblée de sarcasmes, mettant au jour le masque et la capacité du locuteur à se travestir. Il devient alors très difficile pour le lecteur d'être convaincu : le contrat de confiance passé avec le sujet lyrique est désormais bien abîmé. La profession de foi qui clôt la seconde section doit donc être nuancée.

Après toute l'ironie dont on a tâché de rendre compte, « Péroraison » est désormais une pièce également suspecte. Cette ultime célébration de la fraternité soldatesque, ce retournement final de la souillure à l'affirmation de sa propre beauté par le locuteur sonnent faux désormais. « Péroraison » laisse entendre désormais le verbe « pérorer », « discourir longuement, avec emphase, souvent avec prétention, avec suffisance » selon le TLF. Discours emphatique et pédant, cette péroraison pourrait ne pas être uniquement un phénomène rhétorique, mais bien une dernière saillie ironique d'un sujet qui termine « la face contre terre », alors qu'il avait commencé ces deux premières sections les yeux rivés vers les aéroplanes. Mais justement, rappelons-nous : le premier poème est « Chute », et sera renommé lors de la réédition de 1941 « Crash ». Quant à l'avion sur lequel s'ouvre « T.S.F. », son hélice est encombrée de mots. « Chute » annonçait donc l'écroulement de l'idéal chevaleresque médiéval, qui fondait une

bonne partie de l'entreprise lyrico-guerrière d'*Interrogation*. Et il est tentant de voir dans « T.S.F. » une allégorie qui ne serait pas simplement qu'une référence un peu balourde aux événements russes de 1917, mais qui tenterait de dire quelque chose du travail poétique, de l'élocution lyrique. Les courts dialogues présentent la volonté des Scythes de dire, de parler, vite rabrouée (prolongeant d'une certaine manière le thème du silence dans *Interrogation*). Deux espaces, deux interlocuteurs : les Scythes parlent d'en haut, veulent communiquer, dire, à ceux d'en bas, les Anciens d'Occident. Mais les paroles « se dissolvent dans le silence du ciel » et personne n'entend ou ne veut répondre aux « cris d'un homme [qui] dérangent l'éther » (« éther » désignant chez les Grecs la partie supérieure du ciel, respirée par les dieux, ou, en chimie, un liquide justement solvant, longtemps utilisé comme anesthésique). *Fond de cantine*, à ce stade de notre étude qui ne s'est penchée que sur les deux premières sections, semble bâtit sur une semblable opposition : à l'effort pour dire la guerre répond une ironie systématique qui ne permet plus au lecteur d'adhérer au discours poétique. Cette confiance rompue est un risque pour le sujet qui va donc devoir renouveler son discours et son registre et partant, redéfinir la charge religieuse sur laquelle il avait pu jusque-là bâtir ses propos.

3. La tentation païenne.

Les sections III et IV marquent un net recul du référent chrétien. Certes, on trouve encore des évocations pour le moins explicites, mais elles sont anecdotiques, en ce sens qu'elles ne fondent plus le socle sur lequel s'élève le discours lyrique. Partant, l'ironie tend également à se raréfier pour finalement disparaître au profit d'une nostalgie dont l'amertume supplante le sarcasme.

Cet abandon progressif du substrat religieux chrétien coïncide en vérité avec celui de la matière strictement guerrière : la seconde partie du recueil ne traite en effet plus de la vie au front. Il est encore question de la guerre, notamment dans « Guerre, fatalité du moderne » dans la section III, mais de manière moins appuyée : elle est contextualisée dans le mouvement de civilisation de l'humanité, et devient ainsi un simple épisode du développement de cette dernière. Un autre modèle est donc en quelque sorte réquisitionné, qui n'est plus celui des écrits fondateurs du christianisme : le mythe.

a) Le sport : souvenir d'une perfection perdue.

Une nouvelle religiosité se met en place, mettant le texte en relation avec cette fois un substrat antique autrement absent du recueil. La troisième section fonctionne ainsi comme une véritable cosmogonie, reprenant certaines articulations du mythe des races ou des âges. Quatre

poèmes constituent cette section, dont le premier, « Tennis », est de prime abord quelque peu déstabilisant. Ce n'est que rétrospectivement, après la lecture de l'ensemble de la section – voire du recueil – que son sens s'éclaire. Ce poème est également l'unique moment dans le recueil où font retour les thèmes, fondamentaux dans *Interrogation*, du corps et du sport. Il convient donc de s'y pencher un peu en détails pour voir le destin réservé à cette réflexion dans ce second opus.

Une première observation s'impose, touchant au caractère impressionniste, voir abstrait, de l'écriture : loin des évocations du stade et des foules, des sports de combats comme la lutte, la boxe, ou collectifs et violents, comme le rugby, le tennis n'est ici repérable que dans certains effets de lecture. Le titre conditionne en effet la lecture, et nous met en quête d'indices s'y rapportant. Ainsi, la seconde offre un tableau dynamique du terrain de tennis :

> Terre tapée, tassée, tendue qui repousse le pied qui la frappe avec l'allégresse du tambour.
> […] Terre tangible, évidence volumineuse.
> Terre vibrante sous le talon comme la poitrine du boxeur.

Les allitérations d'occlusives, principalement /t/ et /p/ (relayé par la sonore /b/), font entendre le tambour : le court de tennis est une peau tendue et frappée. La terre battue est une terre battante, vivante, organique, et l'on se souvient alors des premiers vers de « Jazz » : « Il bat au cœur du monde / le tambour de ces nègres ». Le rapprochement de ces deux passages fait clairement apparaître l'élaboration textuelle : les rebonds de la balle de tennis et les jambes des joueurs sont les battements de cœur de la terre-tambour. Or, cette « terre tapée, tassée, tendue » n'est pas sans rappeler, dans le contexte guerrier, la peinture d'un environnement et d'une nature soumis à la stérilisation des machines et des obus dans *Interrogation* : ce court de tennis rappelle en effet le *no man's land* qui sépare les tranchées ennemies. Cependant, « l'élégance stérile » qui ouvre la troisième strophe se rapporte non plus à l'environnement, et sert à décrire l'effort lui-même. Et c'est certainement tout l'enjeu de « Tennis » que de célébrer le sport en tant que « vain exercice » dans lequel « l'homme est confiné ». Le sport en question permet alors de rendre hommage à cette notion de confinement : « Le trait clôt le lieu. / Dans le trait fermé, dans la mesure marquée, le corps se décoche, se suspend. » Encore une fois, l'aspect fermé, ceint du court rappelle certaines évocations des tranchées dans *Interrogation* (notamment avec « les murs du ciel » ou « entre deux pans de terre le couvercle du ciel »). Pourtant, force est de constater que la métaphore touche davantage au dessin qu'à la guerre : plus loin, on retrouve en effet la « blancheur du papier » qui figure la « sérénité offerte à la décision du dessinateur ». La « mesure marquée » évoque quant à elle la musique écrite : le jouer de tennis est une note « décochée », puis « suspendue », enfin « cueilli[e] ». Le sportif

est un artiste, dessinateur ou musicien, et ce rapprochement mène logiquement à la figure du danseur : « Une figure sous le pied prescrit une danse / La ligne lie l'élan. » Cette nouvelle allitération en /l/ (reprise dans le dernier vers du poème, « Un point en son corps rallie les lignes. »), par la fréquence de ses occurrences dans un vers si court qui ne compte pas de mots de plus de deux syllabes, mime ces « bonds profus et brefs ». Le caractère liquide de la consonne prête une certaine grâce au joueur, dont les mouvements évoquent désormais les pas d'un danseur.

Le sport n'est ainsi célébré ni en tant que prémonition de la guerre, ni comme permanence de l'esprit de guerre, et l'athlète n'est plus un modèle pour le combattant. « Tennis » valorise le corps humain monopolisé par une activité « stérile » dans un espace clos. Cette stérilité du « vain exercice » qui met en valeur la « modestie du corps athlétique qui se contente de sa perfection » donne à ce poème toute sa valeur au sein de cette section qui va s'intéresser aux relations entre l'homme et la nature, l'homme et les machines. Eloge de la gratuité, célébration de l'achèvement suprême du corps libre, soumis à aucune force extérieure mais à la seule volonté, « Tennis » est un chant du cygne : c'est une sorte de Genèse avant la chute, le tableau d'une activité idéale dans un espace paradisiaque. A partir de là, les poèmes de cette section laissent percevoir une lente et irrémédiable décadence.

b) La chute.

« La Grue » est l'un des poèmes les plus longs du recueil. Il marque un tournant qui nous intéresse particulièrement puisque, si le fond chrétien demeure au moyen de quelques références isolées, le mysticisme est désormais pris en charge par un autre substrat culturel, à la croisée de la religion, de la littérature et de l'historiographie. « La Grue » est en effet la première étape, le premier chapitre (« Tennis » nous semble davantage tenir du prologue) de ce qui s'apparente à un mythe théogonique.

Ce poème renoue en effet avec une mystique déjà présente dans le recueil, notamment avec la charge religieuse de « Secteur américain » et « Métempsychose » dans lesquels nous avions mis en valeur le référent eucharistique et la notion de transsubstantiation : le soldat mourant, expirant dans les bras de son compagnon d'armes, transmet à ce dernier sa vie, perpétuant ainsi la Vie. Avec « La grue », la métempsychose est à voir dans une longue méditation poétique portant sur le minerai, son extraction puis sa transformation en métal. Dès la première strophe, le sujet crée un parallèle entre la grue et l'arbre, et constate : « Elle ne visse pas des racines dans le sol comme les arbres autrefois loués par les hommes qui sont morts. » Ce constat initial est déterminant, pour plusieurs raisons. Du point de vue de la

progression du poème, il permet d'abord d'établir un autre parallèle, qui cette fois met en lien la grue et le sujet lui-même : « Moi non plus je n'ai pas de racines. Je puis lever haut mon pied. Je pourrais oublier ma mère. » Une relation spéculaire est ainsi établie entre le locuteur et l'objet qu'il contemple. De plus, cette première strophe permet au sujet de se distinguer des « hommes qui sont morts » : lui, homme vivant et nouveau, loue la grue sans racines. Certes, l'objet a changé, témoignant d'un changement d'époque, d'âge ; mais, arbre ou grue, la relation de vénération est la même : la comparaison est là-dessus exemplaire, établissant une parfaite égalité entre le sujet et ces hommes d'autrefois.

Riche de cette mise en relation du sujet et de la grue, la seconde strophe semble en réalité évoquer davantage le locuteur :

> Avant de subir les migrations qui l'ont transporté du règne minéral dans le règne humain
> le métal de cet outil était dans le sein vivant.
> Mésallié à d'autres éléments il attendait quelque part au fond de l'espace.

Le matériau de la grue, dans laquelle se reconnaît le sujet, nous ramène donc à celui-ci. Par conséquent, comme le métal, il semblerait que, « mésallié à d'autres éléments », il ait attendu. La notion de « mésalliance » s'avère ainsi importante, puisqu'elle renvoie à celle d'impureté et de métissage. On pense alors à *Interrogation*, notamment au poème « Caserne » et aux évocations de la foule et de la mobilisation destinée à mettre en valeur le sujet lyrique. La guerre, attendue, désirée, l'aura tirée d'une léthargie commune qu'il n'a de cesse d'attaquer véhémentement. Son élection, par la mort, l'ostracise, et le libère. Il en est de même dans « La grue » : le locuteur, s'étendant longuement sur « les générations du Fer », parle d'une « âme dans l'attente que récemment le pic frappa » puis évoque le minerai « en proie au feu ». Or, à ce stade du poème entre en jeu un registre érotique qui, comme dans *Interrogation*, va soutenir cet enthousiasme et cet élan mystique :

> La matière dissolue cède à l'étreinte torride.
> Des affinités torrentielles se déclarent.
> D'une gestation forcenée sortent des êtres nouveaux comme la portée du ventre.
> De la fonte est née.

Sollicité par cette collusion du registre érotique et de la tonalité mystique, *Interrogation* constitue ici un hypotexte qui permet d'appréhender ces lignes. En effet, cette « étreinte torride » et ces « affinités torrentielles » évoquent sans conteste la virulence de l'érotisme du premier recueil. Comme ici où il intervient après la frappe du pic, l'érotisme se développait dans *Interrogation* après le départ du sujet pour le front, après son élection. Et nous avions en outre relevé comment certaines images évoquant l'accouchement et la mise au monde relayait et étoffait les métaphores fondamentales qui faisaient de la guerre un acte génésique, une

étreinte primordiale. Ici, l'épithète de la gestation donne à entendre une telle violence ; « forcenée », en contact direct avec le nom auquel il se rapporte, laisse entendre un jeu d'homophonie constitué de « force » et « née ». L'autre jeu de mot, à visée moins comique que poétique, touche à l'adjectif « dissolue », sélectionné pour sa parenté avec « dissoute » auquel on s'attend. Cette naissance est reprise en ouverture et en clôture de la strophe suivante : « Son âme est libérée. […] Et c'est devenu cette grue comme moi je suis moi. »

La comparaison se poursuit, évoquant l'enfance du métal (« Au cœur complaisant de la chaleur le métal adulte des machines-outils éduque la flexible fusion »), puis sa vieillesse et sa mort à la strophe suivante :

> Dans son métal il y a plusieurs âmes cohabitantes que décèle la formule comme les âmes de mes ancêtres et celle de mes éducateurs dans mon âme.
> Demain elle sera à la ferraille et moi au charnier. D'autres vies seront découvertes.

Le cycle de vie est ici clairement évoqué, doublement illustré par les destinées du métal et du locuteur qui déclare un peu plus loin : « ma vie de chair s'élance parallèle à cette vie de fer ».

Et puis la grue s'anime, provoquant chez le sujet qui la contemple une vive émotion. Il avait été auparavant touché par « son dressement », évoquant des « paraboles qui se veulent toujours raides et jamais déclinantes, qui se cabrent ». La verticalité est ici un signe de puissance, et l'on ne peut faire l'économie de l'acception sexuelle du mot. Il semblerait d'ailleurs que le sujet lui-même ne soit pas ignorant de la nature de son trouble lorsque, évoquant cette érection de la machine, il déclare qu'« une chaleur prospère dans [son] ventre ». Mais très vite, cette teinte érotique va de nouveau être mise au service d'une certaine religiosité, et ce dressement de la grue suscite une vénération. La piété, ouvertement affichée en ouverture, réapparaît très nettement :

> Ma gratitude s'attarde devant la grue : je la louerai de s'incliner, favorable à la vie dont la comble les bateaux et les trains.
> Elle meut ses chaînes, préhensive.
> Elle tourne, dans l'huile, suave.
> La mâchoire domestique dégorge sa goulée dans les cales obscures et les wagons creux.
> J'approuve ce geste dur et durable et efficace vers les choses vivantes […].

C'est un moment décisif dans le poème : la grue se meut d'elle-même, provoquant une mise à distance du sujet qui cesse ici de se projeter ou de se voir dans l'objet qu'il contemple. La grue est désormais indépendante : on dirait qu'elle danse. D'un point de vue énonciatif, cela coïncide avec l'utilisation répétée du pronom sujet féminin, comme si cette danse agissait chez le locuteur comme la prise de conscience de la différence des sexes. En outre, l'érotisme relevé il y a un instant peut conduire à une lecture très orientée des deux derniers vers de ce passage.

Mais l'image emprunte d'abord à l'ornithologie : le dégorgement évoque immanquablement l'oiseau nourrissant ses oisillons. Un lien de parenté est ainsi établi entre les différentes réalisations industrielles et métalliques (la grue, les cargos et les wagons). Ce lien sera de nouveau exploité à la fin du poème : « Notre frère le Fer sera loué et toute la maisonnée exultante : la Vapeur, l'Electricité et toutes les forces-sœurs de qui nous sommes dans l'attente. » La « maisonnée » figure bien une filiation, une parenté entre ces éléments dont les majuscules visent la personnification de cet échantillonnage de « la floraison inextricable des machines qui se nourrissent de notre cerveau ».

> La grue devient pour finir un véritable objet de culte :
> L'allégresse bondit et crie devant la révélation.
> Qui chantera et dansera devant l'arche d'alliance ? l'alliance de toutes les choses qui sont.
> Voici que sont réaccordées les choses-qui-bougent et les choses-qui-ne-bougent-pas.

La Grue est donc l'instrument d'une « révélation », l'outil de la manifestation d'une divinité. L'« arche d'alliance », censée renfermer les tables de lois, prolonge très clairement cette religiosité, empruntant ici directement à l'Ancien Testament. Le chant et la danse dressent le tableau d'une religion « primitive » et totémique, où les âges se confondent puisque des pratiques antiques servent à vénérer l'outil de la modernité. En outre, le terme d'« alliance » s'inscrit dans une chaîne métaphorique élaborée tout au long du poème : « mésallié à d'autres éléments », « la matière dissolue », « l'étreinte torride », les « affinités torrentielles », les « croisements », la « flexible fusion », les « âmes cohabitantes », le « sceau en fusion » ou encore la « rude alliance » composent un réseau métaphorique et sémantique très dense sur les thèmes de la génération et du métissage (alliance étant à entendre comme « alliage »). Le dernier vers du passage cité à l'instant montre que cette religion permet une harmonisation, une alliance, une réconciliation de ce qui se meut et de ce qui est immobile. L'industrie, n'est-ce pas ce qui fait se mouvoir l'immobile ? C'est bien elle qui permet des « pactes étonnants », nouvel âge de l'humanité : « Le peuple des hommes s'est saisi du totem des titans ». Ce vers rappelle et condense en quelque sorte tout le mythe prométhéen.

Les derniers vers du poème vont donc constituer un « hymne neuf » célébrant la « joyeuse irruption » de « ces temps bénis ». Le sujet, en proie à un « ample émoi », déclare pour finir : « Je caresse le fer de la grue. / Son feuillage orne mes yeux. » Le poème s'achève ainsi sur une dernière note voluptueuse, rétablissant le dialogue entre le locuteur et son objet d'admiration. Cette dernière image permet un effet de clôture qui nous ramène à la première strophe, laquelle s'ouvrait sobrement sur ce vers : « Arbre. » La relation spéculaire s'achève et

culmine dans une fusion ultime, un nouvel alliage. Un nouvel être est né : l'homme et le métal s'associent, couronnant « la rude alliance avec notre frère le Fer ».

La mystique chrétienne, encore présente, n'est donc plus ce qui soutient le discours lyrique : une sorte de paganisme apparaît ici dans la célébration d'un nouveau totem dont un certain érotisme alimente le culte. Au sportif de « Tennis » succède ainsi un nouveau modèle masculin : l'homme-fer, prêtre de la société industrielle dans laquelle la force et l'énergie constituent une valeur primordiale (rappelons la mention des « forces-sœurs » telles que la Vapeur et l'Electricité, dont les majuscules témoignent de leur statut suprême). Cette vision d'une humanité qui délaisse la stérilité d'un mouvement mesuré où la volonté s'exerce dans l'action musculaire pour la vénération de la machine permet de repenser la Première Guerre mondiale, de la mettre en perspective à la lueur de ce nouveau mythe théogonique.

« Guerre, fatalité du moderne », troisième poème de cette section, revient en effet sur la guerre selon les termes mis au point dans « La Grue ». L'enjeu consiste donc à relire cet événement afin d'en révéler la signification et l'impact dans l'économie de cette mythographie qui, renouant avec les récits antiques, doit abandonner ici ou remotiver là certains motifs chrétiens. Seule trace de la culture chrétienne dans le poème, l'expression « le royaume des hommes » fait entendre l'intertexte biblique et la célèbre formule du « royaume de Dieu ». Cette référence permet de faire des hommes les divinités modernes remarquables par leur capacité de destruction. Car c'est certainement dans ce poème que le premier recueil de Drieu résonne le plus. On retrouve d'abord la notion d'exil chère au sujet d'*Interrogation* :

> J'ai vu le royaume des hommes entre la mer du Nord et les montagnes centrales.
> La force des peuples coulait par toutes les routes.
> Là les hordes de mâles se sont exilées.
> Il en est toujours qui se rejettent hors des villes.
> Ces années-ci beaucoup encore se sont arrachés à la soumission de la jouissance.
> Ils sont venus par les mers tachées d'huile et ils poussent leurs troupes à travers les décombres de ce continent.
> Ce sont les hommes de main, les exécuteurs de la vie.
> Leur chant triste et forcené se lève.
> Dans cette aire où nous nous tenons tout a été abattu.

La dimension intime de l'élocution lyrique disparaît ; le mystère n'est pas celui, individuel, d'une intériorité touchée. Il s'agit ici de renouer avec l'échelle de la collectivité, propre à certains genres antiques, aux premiers rangs desquels le mythe et l'épopée. On remarquera à ce titre l'utilisation du pluriel de l'énonciation, et plus particulièrement le passage d'une troisième à une première personne du pluriel. Délaissant une distance sarcastique presque blasphématoire qui offrait un espace à une ironie qui l'isolait, le locuteur s'inclue ici dans la communauté combattante. Ce changement énonciatif intervient à un moment clef, juste

après l'évocation de l'*epos*, le « chant » qui « se lève » alors qu'autour « tout a été abattu ». Le contraste entre les deux verbes (renforcé par les utilisations de l'actif et du passif) prolonge une solennité, une gravité qui, délaissant l'éloge des troupes, va désormais toucher leur environnement, c'est-à-dire le « royaume ». Déjà dans *Interrogation*, le terme était apparu à deux reprises : dès « Paroles au départ », le sujet, évoquant la stérilité de l'Arrière, mentionnait la « frontière de ce royaume » constituée par la vérité et la vie. Puis dans le premier du volet du « Tryptique de la mort », il rappelait l'intensité de cet « [a]ppel du royaume lointain où sont d'autres joies ». Cet espace rappelle d'abord le court de tennis : c'est une même allitération en /t/ qui le désigne ici (« terre tapée, tassée, tendue »). Et puis le choix du terme « aire » permet un dernier jeu de mot avant la peinture des champs de bataille : le « chant » évoqué au vers précédent résonne dans « cet-te air-e ».

Ce qui suit est un tableau de désolation, la description détaillée d'une destruction méthodique à grande échelle. C'est là qu'intervient l'union du locuteur aux « hordes » : le « nous » émerge ainsi de la négation minutieuse de l'environnement. Ce long développement unifie pour les amplifier les descriptions éparses présentes dans *Interrogation*, et la force de destruction à l'œuvre dans ces pages n'épargne pas le registre religieux, totalement absent, et qui ne resurgit qu'à la fin, dans une variation de l'expression déjà rencontrée du « royaume des hommes » : « "Je vous annonce la venue du royaume humain." » Il est difficile d'identifier ici le locuteur. Cette première personne du singulier ne saurait être rattachée au « nous » en jeu tout au long de ces pages. Le contexte immédiat nous incite cependant à attribuer ces propos à la Terre elle-même, dont « la courbe […] plie » et qui « sous nos pieds […] s'émacie comme le corps foulé par la méditation ». Une prophétie se réalise, qui clôt ce poème :

> Il se confirme que la tenace usurpation de l'homme sur les anciens règnes approche de son triomphe terrible.
> Les pierres, les plantes et les bêtes sombrent dans l'humain comme dans le déluge.
> La poussière se fait chair et ne veut pas retourner en poussière.
> De gros os de fer s'implantent dans le ciment impourrissable.

Si le déluge fournit un comparant qui diffère de l'Apocalypse présente dans *Interrogation*, l'idée demeure cependant, qui motive une telle identification biblique : la guerre est une stérilisation nécessaire à l'avènement d'un nouveau règne, celui de l'homme associé au fer. L'ossature métallique du dernier vers reprend bien évidemment le « feuillage abstrait » de la fin du poème précédent (et que l'on entend ici dans le verbe « implanter »), quand le locuteur voyait son visage greffé de métal. Enfin, le « ciment impourrissable » reconduit le béton « armé » d'*Interrogation*, symbole d'une humanité qui s'est renouvelée dans et par la guerre. Pourtant, la réalisation de cette prophétie n'augure rien d'exclusivement positif : c'est en vérité

une « usurpation » de l'homme parvenu à soumettre tous les éléments qui composent son environnement : animaux, végétaux et minéraux se trouvent engloutis, soumis et aliénés par une discipline de fer. Le « déluge » s'entend ainsi dans sa double acception, et son sens dérivé de catastrophe se voit motivé par le verbe « sombrer ». Au vers suivant, la mention de la poussière est également éminemment connotée religieusement. Mais la seconde partie du vers marque une nouvelle fois la négation d'une telle connotation : le sujet refuse ici l'aspect métaphorique et symbolique de l'allégorie biblique pour la ramener à du tangible et du prosaïque. La poussière désormais muée en « ciment impourrisable » ne peut en effet retrouver son état premier. Ainsi, ces derniers vers achèvent certainement de discréditer le référent biblique corruptible, pourrissable.

Le poème suivant, « Atlantide », est le dernier de cette section et achève ainsi ce réinvestissement du mythe des quatre âges. Comme l'indique clairement le titre, il s'agit de remotiver le mythe antique de l'Atlantide à la lumière des épisodes historiques contemporains. Pourtant, à part ce titre et le premiers vers (« Atlantide, ressuscitée des eaux, ressurgie de ton océan »), rien ne semble vraiment se référer immédiatement au mythe dont l'évocation ne saurait ici constituer une authentique réécriture. En effet, il ne s'agit ni d'établir la position géographique de l'île, ni d'en décrire la topographie ou le peuple, ni de faire le récit de sa disparition. Or, ces aspects constituent certainement les invariants les plus connus du mythe. Au contraire, comme le laisse entendre le premier vers, le sujet évoque ici la résurrection, le retour à la surface de l'île mythique. On peut donc s'interroger : si ce poème ne prétend pas être une réécriture, s'agirait-il d'une continuation ? Le caractère éminemment descriptif de cette pièce et l'élision presque totale du locuteur ne permettent pas de le penser. Il convient donc de revenir sur certains aspects du mythe pour comprendre les enjeux de ce poème, et sa pertinence dans cette section du recueil. On trouve ainsi dans le *Critias* de Platon une description du peuple des Atalantes caractérisée par l'état de développement de leur industrie minière.

> […] c'est l'île elle-même qui leur fournissait la plupart des choses à l'usage de la vie, en premier lieu tous les métaux, solides ou fusibles, qu'on extrait des mines, et en particulier une espèce dont nous ne possédons plus que le nom, mais qui était alors plus qu'un nom et qu'on extrayait de la terre en maint endroit de l'île, l'orichalque, le plus précieux, après l'or, des métaux alors connus.[1]

« Atlantide » ne présente pas un peuple mythique, mais traite de « l'homme » en insistant sur son caractère industrieux : le poème présente un réseau lexical dense lié au métal

[1] Platon, *Critias* in *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias,* édition d'Emile Chambry, GF Flammarion, 1969, pp.486-487.

et au minerai. Comme dans « Grue », le locuteur évoque d'abord « la machination prodigieuse du fer extraite du néant », puis une « chimie lascive et trouble ». Mais cette note voluptueuse ne résiste pas à la violence qui est peinte : l'homme, « le plus dur ennemi de la nature […] forge hâtivement l'énorme outil de sa rancune ». L'énumération qui touche à « la matière fondue, forgée, articulée, disciplinée » figure cette soumission par l'homme d'une nature qui « ne blague plus sous nos marteaux-pilons ».

Cette violence qui conduit à l'assujettissement confirme l'« usurpation » évoquée à la fin du poème précédent. « Atlantide » fait le tableau d'un nouveau développement qui s'ouvre avec l'interrogation suivante : « Mais le maître ne s'épuise-t-il pas à nourrir ses esclaves voraces ? » La métaphore maître-esclave permet de porter au comble la brutalité de l'homme tout en en laissant percevoir les limites, au moyen d'une question rhétorique. La suite du poème en effet s'emploie à montrer le renversement de cette dynamique : « L'homme arcbouté aux leviers, pressant un bouton ici et là use de son temps à servir les brutes fragiles qu'il a dressées à la chasse aux atomes. » L'épithète arcbouté suggère un fardeau, figure une soumission, tandis que, plus clairement peut-être, le verbe « servir » indique que l'homme est désormais dominé, aliéné par les machines. Cet inversement du rapport de domination constitue le cœur du poème. Une série de phrases courtes le confirme :

> Cette force qu'il déploie lui échappe.
> Les machines lâchées broient tout.
> Le pouvoir créateur leur est défendu.
> La beauté ne peut sortir de leur étreinte.

Cette évocation du « pouvoir créateur » ne manque pas de rappeler « le sang des hommes qui créent » évoqué dans le poème « Part du feu », dans la troisième section d'*Interrogation*. Or, le vitalisme est refusé aux machines dont l'« étreinte » ne peut par conséquent qu'être stérile. C'est là que réside l'aspect proprement mortifère de l'industrie, déjà rapidement mentionné dans le précédent recueil de Drieu. Le travail répétitif et usinier était aliénant parce qu'il ne permettait pas à la vie de se renouveler : il endormait les masses laborieuses. À l'inverse, et comme ces quatre vers le laissent entendre également, l'étreinte des hommes permet à la vie de se renouveler, et la guerre leur fournit l'occasion d'une telle étreinte génératrice, créatrice. La guerre, en faisant appel aux machines, met donc un terme à ce vitalisme humain, et plonge l'homme dans une stérilité industrielle.

> De ses mains seules l'homme peut former la matière mais il ne peut transmettre son pouvoir aux forces qu'il a domestiquées.
> Les forces transfuges qui sont au service de l'homme ne savent que massacrer les forces rebelles.

Cette idée est à placer en regard du traitement textuel réservé aux combats, aussi bien dans « Guerre, fatalité du moderne », que dans l'ensemble d'*Interrogation*. Il est en effet apparu que la dévitalisation minutieuse et méthodique du paysage était la condition préliminaire à la fécondation de la terre par les soldats, « les exécuteurs de la vie ». « Atlantide » n'apporte pas un démenti à de telles articulations, sauf à considérer cette pièce comme une évocation de la guerre et des combats. Or tel n'est pas le cas, nous semble-t-il : le poème précédent, au titre pour le moins explicite (« Guerre, fatalité du moderne ») et à la longue description de la pulvérisation de l'environnement, était entièrement dédié à la guerre, et avait tenté de l'insérer dans cette réécriture du mythe des âges. « Atlantide », nouveau chapitre de ce mythe, évoque donc logiquement l'immédiat après-guerre. Dans le cadre mythique qui nous retient, cette période se caractérise donc un renversement du rapport de domination, comme si les machines elles-mêmes avaient finalement remporté un conflit élémentaire contre leur créateur. Continuant l'œuvre de destruction initiée par les hommes, incapables de générer de la vie, ces « esclaves brutaux, mauvais serviteurs sourdement hostiles » deviennent des « démiurges vils » : « L'homme est débordé ».

Avant ce constat surgit cependant une autre référence antique et mythique, présente déjà dans *Interrogation* :

> Jadis les pierres cédaient émues et fraternelles à l'ébranlement de la lyre sous les doigts.
> Maintenant c'est la guerre.
> La concasseuse claque le silex et tord le calcaire.

La guerre ici ne nous semble pas faire référence à un événement, en l'occurrence le conflit de 1914-1918. Le terme agit davantage comme descriptif : par opposition à l'épithète « fraternelles » du vers précédent, le substantif tente de saisir le nouvel état des relations entre l'homme et la nature : une lutte dialectique maître/esclave, exposée auparavant et reprise à la fin du poème, oppose les hommes à leur environnement. Comme les bombardements au poème précédent ou les mouvements du tennisman sur le court, la violence des machines est perçue à l'oreille grâce à une nouvelle allitération, ici en /k/ (doublée, dans une moindre mesure, d'une autre en /s/), qui tranche singulièrement avec l'évocation au vers précédent de l'émouvante lyre. La référence au mythe orphique est ici très claire et, comme pour l'Atlantide, la légende n'est pas mobilisée pour être réinvestie : c'est sa valeur métaphorique de comparant qui est retenue, visant moins la réécriture qu'une intelligence nouvelle du passé et du présent.

On s'aperçoit que, ayant été délaissé petit à petit au profit d'une mythographie « antiquisante », le substrat chrétien est désormais complètement absent. Il réapparaîtra une dernière fois dès la seconde strophe de « Auto », premier poème de la quatrième et dernière

section du recueil. De nouveau, il s'agira d'une référence très claire à la Genèse qui achève d'inscrire *Interrogation* dans la catégorie des récits cosmogoniques : « Au commencement était l'action. » La référence est ici renversée, en quelque sorte inversée : on sait que dans le texte original, l'action est consécutive de la parole, du verbe. Les valeurs du texte source sont ainsi bouleversées, et la vie devient consécutive d'un acte, non d'un mot. Cette idée n'est en réalité pas surprenante, à la lueur de notre précédente lecture d'*Interrogation* et de notre analyse du fond religieux de *Fond de cantine* : le vitalisme propre à ces deux recueils place la capacité d'action et création de l'homme en valeur suprême. *Tennis* témoignait ainsi, au sein du récit cosmogonique que constitue cette troisième section, de la volonté du locuteur de faire du mouvement corporel un idéal. Il ne s'agit cependant pas d'un idéal martial, comme dans le précédent recueil, mais d'un modèle originaire, témoignant d'un Eden passé, et, par conséquent, déchu : cette condition du corps délié permet en effet de prendre la mesure de l'aliénation de l'homme, consécutive moins de sa lutte contre la nature que de son hybris. C'est en déléguant ses efforts à ses créations que l'homme perd pied et s'abîme.

On saisit ainsi combien ces deux ensembles de références, chrétien et antique, participent en réalité à l'élaboration d'une lecture qui est aussi écriture. Loin de les opposer au nom de valeurs religieuses ou philosophiques, *Fond de cantine* convoque ces deux substrats précisément pour mettre en valeur l'un de leur point d'articulation, lequel constitue un modèle narratif : le récit d'une chute. Cependant, la raréfaction progressive des références chrétiennes, ébranlées en outre par une ironie dont elles étaient épargnées dans *Interrogation*, menace la solennité d'une vision de la modernité. L'Antiquité et la mythologie apparaissent dans ce contexte comme le recours du discours pour maintenir un socle d'autorité, un réservoir de références visant à faire valoir l'élocution lyrique, à la fois dans le message qu'elle véhicule et la forme qu'elle retient. À ce titre, on remarque combien les emprunts à la cérémonie eucharistique, à la transsubstantiation et à la guerre sainte, si représentatifs de la première section, ne perdurent pas, et cèdent complètement à l'ironie. En revanche, le modèle de la chute, lui, se trouve plus que jamais reconduit, étendu, retravaillé au cours de cette troisième section. C'est à lui que viennent se nouer pour dialoguer les références à l'Atlantide et au mythe des âges : ceux-ci ont en commun de présenter le récit, comme le premier livre de l'Ancien Testament, d'une déchéance. Cet ensemble permet donc au sujet de lire sa propre contemporanéité comme une période de décadence, d'aliénation, d'harmonie perdue.

Mais la section suivante n'offre aucun espoir de rédemption : reconduisant certaines idées formulées au cours de ce nouveau récit génésique, la dernière partie du recueil va voir s'étoffer un pessimisme certain qu'aucune ironie ne viendra nuancer.

c) L'impossible élévation.

Deux poèmes constituent cette dernière partie : « Auto », qui marque un nouveau travestissement du sujet lyrique, et « Rondeur », pièce la plus longue du recueil. Le premier est moins un éloge de l'automobile que de la vitesse, au cours duquel le locuteur s'identifie progressivement à la machine. Cette nouvelle identité est à voir comme une illustration de l'aliénation de l'homme, développée lors de la section précédente. Mais surtout, elle marque l'assujettissement de la parole poétique, à voir d'abord dans la troisième strophe, alors que la syntaxe semble témoigner de cette difficulté pour le sujet, pris de vitesse, à énoncer des phrases complexes :

> Aller éternellement dans l'espace incolore.
> Effort dirigé vers le rien.
> Recherche frénétique d'un résultat inconnu.
> L'homme est avide.
> User son corps à l'air dur comme une meule.
> Que sa tête soit assommée par le vent.
> Boire la vitesse pure.

Dans ces vers, prise entre des phrases infinitives, une seule phrase verbale apparaît, du reste de facture très simple (sujet, verbe, attribut) : elle exprime et condense l'idée d'hybris sur laquelle s'est étendue la troisième partie du recueil. A cet orgueil et cette volonté de puissance que marquerait l'acquisition de la « vitesse pure » succède des vers plus longs où se fait entendre une certaine forme de jugement :

> Une paille ne peut épuiser la boisson infinie.
> La sirène ne peut siffler tout l'air.

Ces deux vers relèvent presque du dicton. Mais surtout, la répétition de la séquence « ne peut » dénonce la vanité d'une telle entreprise. C'est ainsi que se fait entendre le sujet lyrique, dans un poème jusque-là déserté par les marques de première personne : ce jugement relaie certaines sanctions des dieux de l'Olympe, laissant entendre ou percevoir l'idée d'un châtiment.

Pourtant, la strophe suivante marque précisément la prise en charge de l'automobile à la première personne du singulier, comme un défi jeté à toute tentative de sanction :

> De mes prunelles fixes s'étire un double trait sur la campagne.
> Je brise les horizons.
> Les cloisons du ciel sont crevées.
> L'âme des paysages dispersée.
> Le monde est biffé par la promptitude.
> L'homme se dérobe dans le prestige de la roue en fusion.

La voiture, plus que l'avion déjà évoqué à plusieurs reprises dans le recueil, semble le véritable instrument de dépassement de soi, le moyen de sortir de sa condition d'homme. Cette entreprise n'est cependant possible que par la négation du monde, à entendre dans les verbes et adjectifs verbaux (« briser », « crever », « disperser », « biffer »). En outre, l'anthropomorphisation de la voiture (les « prunelles » sont les phares qui, allumés, raturent le paysage) accuse cette identification du sujet à une machine qui, elle-même, emprunte à la mythologie :

> L'air et la terre sont l'un contre l'autre dans un baiser pressant.
> J'arrive et je les sépare.

Le sujet évoque ici l'œuvre de Cronos, fils de Gaïa, la Terre, et d'Ouranos, le ciel : l'auto agit comme la faux conçue par Gaïa, donné à Cronos pour qu'il tue son père. Nous sommes ainsi toujours au contact d'une gigantomachie moderne et industrielle, qui trouve dans le fond mythologique certains motifs. Ici – comme, on s'en souvient, dans *Interrogation* où la guerre était présentée comme l'accomplissement de légendes antiques (Icare, Jonas et Orphée) –, l'héritage culturel grec permet de voir dans cette réalisation technique la concrétisation d'un épisode mythologique. Cependant, il ne s'agit pas d'en tirer un surplus de légitimité : au contraire, la référence a ici valeur de mise en garde. Cronos, châtrant son père, devint comme lui tyrannique. La vitesse constitue alors une menace, si bien que la négation du paysage perçue plus haut n'a plus rien de sa dévitalisation par les armes, laquelle devait permettre à la vie de se renouveler.

On saisit par conséquent combien le substrat antique, se substituant à l'héritage chrétien, ne le remplace cependant pas dans sa fonction essentielle qui était de soutenir et valoriser la guerre par une tonalité mystique. On s'aperçoit d'ailleurs bien que, n'étant pas question ici de l'expérience intime des combats de 1914-1918 ni, plus généralement, de la guerre en tant que fait national ou civilisationnel, le mysticisme chrétien a tout à fait disparu. De même, le recours à certaines composantes religieuses de la culture antique s'amenuise considérablement. Ce tarissement accompagne en réalité l'éloignement de l'univers strictement martial dont « Guerre, fatalité du moderne » constitue au sein des deux dernières sections la dernière représentation conséquente.

La religiosité ne disparaît cependant pas complètement, mais elle n'est plus le fait de références. De fait, notre hypothèse, relayant une première impression de lecture attentive, est que ce double substrat, n'étant plus le fruit de projections textuelles destinées à lire les événements (ou, en termes ricœuriens, à refigurer le monde), demeure et trouve refuge dans l'acte poétique même. En effet, si l'on résume ici les principales références, on constate que la

Genèse côtoie dans l'espace poétique les grands récits antiques des origines, tels que la *Théogonie* d'Hésiode, auquel vient s'associer l'intérêt porté à la formation du métal sur un mode platonicien non dépourvu d'érotisme. Nous sommes ainsi non plus exactement au contact de la continuation de la vie, fondamentale dans le recueil précédent, mais de l'acte génésique, de la création elle-même. Et c'est précisément cela que va prendre en charge l'élocution lyrique. Ainsi, ce que la guerre a révélé de vital n'est plus l'objet de références, mais constitue un modèle d'énonciation. En ce sens, *Fond de cantine* réalise certaines évocations disparates présentes dans *Interrogation*, portant sur « le verbe qui crée ». Souvenons-nous en effet que « [l]a pensée du monde est dans l'homme » :

> Dans l'homme est le verbe, l'esprit qui crée.
> Le verbe monologue par la bouche humaine. Dans son élocution continue, il prononce des noms et ainsi des êtres sont créés.

Toutes « les machines », toutes les créations industrielles évoquées dans *Fond de cantine* sont douées de vie, jusqu'à conquérir leur autonomie complète, en quoi constitue l'aliénation d'une humanité plongée dans un âge de fer littéral. Plus encore, l'automobile et la grue, érigées en symbole ou en totem d'une modernité industrielle aux allures de culte, bénéficient d'un traitement textuel qui les associe étroitement, voire littéralement, au sujet lyrique. Au visage greffé d'un feuillage métallique du locuteur contemplant la grue correspond la fusion du sujet à la voiture :

> Double pulsation accordée comme une étreinte.
> Le bond du sang dans mes artères.
> Le bond des gaz dans le cylindre.
> Mon pied greffe un muscle à la pédale.
> Ma main est au volant une liane.
> L'auto allonge son ventre chaud au ras de la terre.
> Elle se vautre dans une litière de souffles et de poudre.

On remarque d'ailleurs combien cette fusion est soutenue par un registre érotique : c'est une « étreinte », qui lie au sang et au cœur du sujet l'essence et le moteur de la voiture. La greffe est ici inverse de celle présente à la fin de « Grue » : c'est le sujet qui vient se greffer à la machine, qui, au terme de ce passage, suggère autant une courtisane qu'une bête en rut. Enfin, cette étreinte porte ses fruits puisqu'à la strophe suivante, la première personne est définitivement identifiable à la voiture :

> Je suis un souple insecte de métal.
> Je vole bas sur ma planète.
> Mes forces me soulèvent à la lisière d'un monde.
> Je suis aussi fort que quarante-cinq chevaux.
> Ma forme, empennée à la vitesse, transperce la matière comme un désir comble l'offre.
> Je remonte irrésistible le cours inverse de la vie.

L'univers guerrier, le registre religieux, ainsi que toute référence aux textes fondateurs ont disparu. Pourtant, au terme du poème, le locuteur a bien engendré un être doué de vie. Le vers final est à ce titre intéressant : « remonter » signifie qu'il ne suit pas le courant naturel, allant de la vie à la mort. Mais précisément, c'est le cours « inverse », de l'embouchure à la source donc, qu'il « remonte ». Finalement, son parcours est une descente, de la naissance à la mort.

La méditation finale que constitue « Rondeur » présente dès la première page ce verset : « Hier, aujourd'hui et demain sont sans ressemblance. » Cette phrase met en branle une démarche d'historicisation à une échelle très large puisque, comme pour la troisième section, il s'agit de « l'homme ». Cette historicisation, problématisée, se penche une nouvelle fois sur les rapports de l'homme et de son environnement. Mais il n'est pas question ici de s'intéresser à la dialectique d'exploitation de l'un par l'autre, laquelle, on l'a vu, débouche sur une suprématie mortifère de la machine. L'environnement est ici abordé d'un point de vue géographique : « Autrefois – hier, brève histoire – la terre était vaste. » Aujourd'hui, « [t]oute la face de la terre est nue » : « Ç'en est fait // La Terre est prise ». Enfin, évoquant les générations futures, le sujet déclare : « Leur terre sera petite ».

C'est précisément ce futur simple qui nous retient ici, en ce qu'il nous paraît porter une religiosité ailleurs absente. Pour s'en convaincre, il convient de se pencher sur une strophe de la seconde partie du poème, où revient la figure du cercle dans un riche travail textuel qui vise en premier lieu à faire de la Terre un espace confiné, sans issue : le « trait fermé » est une « ligne [qui] revient sur elle-même », alors « le cercle est emprisonné dans son sort ». La ronde de la Terre est une « danse extatique » évoquant « la robe du derviche », lequel, associé au « sort », les idées d'enchantement et de fatalité. Plus loin, le sujet explique que « la ligne revient sur elle-même pour une éternité inexorable ». L'écriture poétique elle-même est ainsi prise dans ce mouvement : « La plume soumise à la prédestination de la pensée retrace la figure inévitable. » Ce terme de « prédestination » éclaire, nous semble-t-il, la nature de la parole poétique d'un sujet lyrique à voir de plus en plus comme un prédicateur. En outre, toute idée de liberté, d'invention et d'inspiration est ainsi exclue d'une vision soudaine de l'écriture en tant que redondance, répétition : cette soumission de la plume à la pensée s'assortit parfaitement du modèle génésique, où la création réalise l'évocation par le verbe. De plus, on touche de nouveau ici à cette écriture « sténographique » évoquée pour la rédaction d'*Interrogation*, rappelant l'écriture automatique, à ceci près qu'il nous avait alors semblé trouver le modèle d'une telle écriture dans les armes utilisées pendant le conflit. Or, dans cette

strophe de « Rondeur », le modèle est d'abord géométrique, puis mystique (désignée par l'extase du derviche tourneur et la capacité de prédire), et enfin biologique :

> Cocon sécrétion de courbes selon une loi
> Comme le vers à soie je porte en moi et je sécrète infiniment la fatalité de mon incarcération.

Dans ce long poème, ces lignes sur lesquelles la strophe se termine revêtent une importance particulière : le sujet lyrique s'y expose clairement, porté par une première personne du singulier pour le moins discrète dans l'ensemble de « Rondeur ». Cette réapparition du locuteur coïncide ainsi avec une élaboration métapoétique qui noue les trois composantes majeures de ce passage : la figure du cercle, et les idées de fatalité et d'emprisonnement. L'écriture poétique, figurant plus haut « la ligne qui revient sur elle-même », « retra[çant] la figure inexorable », dessine un espace de captivité au sein duquel s'enferme le sujet au fil de son écriture. Nous aurons soin de revenir sur ce passage lorsqu'il s'agira d'aborder la mémoire littéraire. Cette dernière cependant recouvre quelque peu la dimension religieuse qui nous retient à présent. En effet, le discours poétique, même s'il est ici réduit à une peine d'emprisonnement prononcé par le sujet contre lui-même, maintient certaines prérogatives presque divines, notamment par la notion de destin : engagé sur un registre prophétique, avec pour prérogative de lire et d'écrire l'avenir, le locuteur semble faire ici l'expérience d'une absence de futur, d'impossibilité à se projeter dans l'espace poétique qu'il bâtit. La prédestination s'avère une incarcération de la parole : le sujet est « inscrit dans une figure close », « la figure inévitable » et l'écriture, touche ainsi sa limite, « le trait fermé d'un dessin ».

Après une longue strophe dédiée à Robinson sur laquelle nous aurons le loisir de revenir, la fin de « Rondeur » (et par conséquent du recueil) voit s'étayer cette tonalité pessimiste, consécutive de ce constat d'un monde clos, qui est aussi celui de l'écriture. La Terre n'est plus qu'« un gros aimant jeté dans l'espace englué de limaille » dont il est impossible de s'extraire : « Si nous pouvions crever la surface de la sphère, nous piquerions sur le centre, les pieds en avant. » Et malgré de risibles tentatives (« on peut bondir, monter à une échelle »), rien n'y fait : même « les avions sont sous l'écorce comme des poissons sous la glace ». Dans cet ultime évocation de l'avion, l'idéal chevaleresque et la possibilité d'une élévation sont réduite à rien : la terre, avec « à bord quinze millions de passager » est inexorablement close. *Fond de cantine* se clôt de fait sur un constat désabusé :

> Il faudrait sauter hors de l'attraction comme on saute la clôture d'une propriété.
> Est-ce qu'on dégringolerait dans un autre astre ? Sans doute.
> C'est tout ce qu'il nous reste à explorer

Les mondes.
La terre, nous la connaissons.

Fond de cantine ne parvient pas à reconduire l'important substrat religieux d'*Interrogation*. S'il ne subsiste logiquement plus en tant que socle d'une expérience individuelle, il persiste comme référent textuel d'un mouvement qui nous emmène littéralement au bord du monde, où il s'échoue. En effet, cet essoufflement est certainement redevable de la structure du recueil qui, délaissant l'univers strictement guerrier des tranchées et des combats, suit un déplacement, un recul du regard et donc un élargissement de la perspective. L'instabilité énonciative caractéristique de ce second opus saisit en vérité les bouleversements consécutifs du conflit, dont la durée recouvre celle de la composition du recueil : l'individu s'efface, et le discours a clairement pour ambition d'embrasser des échelles temporelles et spatiales plus larges. Il convient ainsi désormais de se pencher, comme nous l'avions fait pour *Interrogation*, sur la réflexion historique, voire historiographique, à l'œuvre dans *Fond de cantine*.

II. Le fond historique.

Interrogation présentait une méditation profonde sur l'histoire, en délivrant une vision vitaliste basée sur le renouvellement de la vie dont la guerre constitue le principal ressort. Si des traces d'une telle vision sont visibles dans *Fond de cantine*, ce second recueil de Drieu se démarque néanmoins assez nettement du précédent en élaborant plus spécifiquement certains épisodes précis, au premier desquels l'engagement américain et la révolution russe. *Interrogation*, basé sur une aventure égotique d'un sujet en quête d'une identité empruntant beaucoup au christianisme et à la culture sportive antique, ne faisait que mentionner certains noms : quelques toponymes disséminés (la Marne, Charleroi, la Champagne…) n'avaient cependant pas suffi à engager la réflexion historique ailleurs que vers la philosophie, voire la mystique. La guerre constituait à elle-seule un événement dont l'indivisibilité garantissait au sujet son intégrité. Elle devait être identifiable, c'est-à-dire identique, comparable. Partant, le sujet devait également maintenir son identification aux grands soldats de l'histoire.

Fond de cantine est donc en rupture avec un tel monolithisme, et l'espace poétique se trouve investi, pour ne pas dire conquis, par des épisodes qui justement interrogent cette identité, cette identification du sujet. En ce sens, cette intrusion de l'histoire correspond à une dispersion, un éclatement du sujet lyrique. Et il est d'ailleurs tentant de formuler ici une

hypothèse qui verrait dans l'une la cause de l'autre. Ce second volet de notre lecture de *Fond de cantine* aimerait donc tenter de répondre à cette question.

1. L'intrusion de l'histoire.

a) « Et voici les Américains ».

La série américaine de la première section, sur laquelle nous nous sommes déjà longuement attardé, marque une première prise en considération de l'événement, inédite dans *Interrogation*. Elle coïncide avec la première occurrence d'une première personne du singulier, dès la fin de « Croisade » (« mon peuple triste »), et plus massivement dans les premiers vers de « Secteur Américain », tandis que « Métempsychose » ne compte pas moins de douze marqueurs de première personne. Cette émergence d'une altérité nouvelle parait ainsi permettre la prise de conscience de soi dans l'espace poétique. L'événement désigne le locuteur, l'identifie. À ce titre, le changement énonciatif de « Yanks » est intéressant : s'il semble à première vue contester cette conscience de soi nouvelle, il ne fait en réalité que l'étayer. Car ce changement n'est, nous l'avons vu, qu'un travestissement du sujet qui se manifeste dans l'ironie et le sarcasme soutenant cet autoportrait. Les poèmes qui suivent cette séquence américaine renouent d'ailleurs avec un « je » qui perdure tout jusqu'à la fin de la section. À première vue donc, l'incursion de l'événement dans l'espace poétique, loin de perturber le sujet, le conforte au contraire dans son rôle et ses prérogatives lyriques.

En contestant le fantasme d'une croisade, « Yanks » révèle au sujet en même temps qu'au lecteur la duperie en quoi consiste précisément le geste poétique. Pour s'en convaincre, il convient de se pencher davantage sur le registre galant que nous n'avons fait qu'évoquer plus haut, et qui émerge dès le poème suivant, « Louange » :

> Les soldats d'outre-mer sombraient dans la bagarre
> Où la femme assommait leurs incultes désirs
> À la côte de France ils abordaient barbares
> Mais ils mouraient le soir touchés par nos plaisirs.

Cette première strophe montre bien combien le sujet lyrique est désormais renseigné sur les combattants américains : ce ne sont plus des soldats engagés dans une mission sacrée, mais des hommes finalement assez puérils, se battant entre eux et se livrant à la volupté. Toute lecture religieuse, mystique et finalement transhistorique est ici réduite à rien. De fait, le prestige se déplace : délaissant ces hommes « d'outre-mer », il touche désormais les « Françaises acharnées ». Le baptême de la chair se substitue à celui du feu, et la France devient une grande libertine éducatrice : les soldats américains, déniaisés, constituent une « armée

d'amants qui mourut assouvie […] léguant à la vie / Le désir des français, ô subtil goût humain ». Une sorte de grâce les touche, qui rompt avec la grossièreté et la balourdise qu'ils donnaient à voir précédemment. Cette bénédiction, comme une ultime absolution, n'est pas le fruit des combats, mais elle est l'œuvre de la France, des Françaises, de ce « subtil goût » français. Ce retournement témoigne, nous semble-t-il, de la prise de conscience du sujet lyrique de sa capacité à transfigurer les objets de sa représentation. Si, comme nous venons de l'affirmer, l'intrusion de l'événement et de l'altérité permet au locuteur une prise de conscience de soi et, via l'ironie et le changement énonciatif de « Yanks », une sorte de distanciation, elle joue également en faveur d'une amplification du champ de vision : l'univers poétique n'est plus strictement celui des tranchées, et ce détour par les mœurs américaines sur le sol français va avoir un impact conséquent sur le reste de la section, puisque le sujet va s'employer à explorer ce registre galant et son propre rapport à la France et aux femmes. Ainsi, la prise en compte poétique de l'événement historique ne semble pas menacer l'intégrité du sujet, au contraire. Elle aiguise la perception qu'il a et qu'il livre de lui-même. L'ironie qui émerge dans « Yanks » ne quittera plus cette section : le locuteur, progressant masqué, aura retenu cet enseignement de son geste. Par conséquent, l'histoire présente n'est plus, comme dans *Interrogation*, une sorte de projection hallucinée d'épisodes passés. Elle vient au contraire les contester. L'événement révèle la supercherie, le caractère artificiel d'une poétique soumise à une certaine culture historique : cet imaginaire religieux médiéval n'aura plus droit de cité et toute tentative (voire toute tentation) de renouer avec « l'élan pur » sera virulemment rabroué du fouet de l'ironie. C'est donc riche de ces enseignements que le sujet aborde en ouverture de la section suivante un autre événement marquant des dernières années du conflit : la révolution russe.

b) « Le palais rouge ».

Dès « Jazz », le locuteur avait déclaré : « Le pleur des soldats russes ravagea leur empire / Eau pure qui descelle un serment ». Dans le contexte martial, l'évocation du « pleur des soldats » est quelque peu dénigrante. Mais la métaphore de « l'eau pure » contredit cette première impression (d'autant que le serment n'est ni trahi ni brisé, mais « descellé »), en conséquence de quoi le lecteur se trouve partagé, incapable de démêler clairement la pensée et l'opinion du locuteur quant à cet événement. Lâcheté, faiblesse ? Ou bien est-ce l'expression d'une solennité absente de la « parade » qui « tonne / sur un continent / craquant » ? Car au moment où le sujet se réjouit de « recrut[er] les peuples à la ronde » comme pour les faire entrer

dans une danse macabre, la Russie se dérobe, et ne réapparaîtra qu'au début de la seconde section, pour former un diptyque : « T.S.F. » et « Transition ».

Ces deux poèmes ont également en commun une forme très allégorique qui absorbe complètement le sujet lyrique dont tout signe est absent : aucun pronom personnel, aucun déterminant possessif ne trahissent le locuteur, renforçant ainsi la dimension symbolique et métaphorique de ces pièces. D'un point de vue énonciatif donc, l'évocation des événements russes provoque l'effet inverse de celui observé lors du traitement de l'arrivée des Américains sur le sol français : l'incursion de l'Histoire aliène ici complètement le sujet lyrique. On est ainsi en droit de s'interroger sur l'éventualité d'un lien entre cette dissolution de toute marque de présence du locuteur et ces formes quelque peu cryptiques qui ne facilitent guère l'interprétation. « T.S.F. » ouvre d'ailleurs cette seconde section sur l'image d'un aviateur dont l'hélice est « embrouillée de paroles ». Le poème se termine sur une succession d'images qui font du ciel un espace saturé de mots, raturé par « des vigies », « des mâts », « des vergues », et « des câbles ». Le cœur du poème consiste quant à lui en trois strophes qui sont autant de tentatives pour « les habitants des Pays extérieurs », « les Scythes », d'instaurer le dialogue avec « les Anciens d'Occident ».

> Il vient de se passer en nous quelque chose d'extraordinaire. Nous voudrions vous le communiquer.
> — Nous vous déclarons le silence.

À ce stade du texte, rien ne permet de saisir précisément la nature de ce « quelque chose d'extraordinaire », pas plus d'ailleurs que l'identité des interlocuteurs. Les « Anciens d'Occident » peuvent aisément figurer les peuples d'Europe de l'Ouest, faisant des Scythes, associés dans l'Antiquité grecque aux barbares, un peuple de l'Orient, peut-être de l'Asie. Ces appellations, au sein d'une forme dialogique, participent grandement à la dimension allégorique du texte. Dans le second dialogue, les « Scythes » réitèrent :

> Nous voudrions vous dire. Il y a du rouge mais nous…
> — Nous vous avisons du silence.

Le rouge se rapporte certainement à l'événement extraordinaire dont il est bien difficile de déterminer la nature. À ce stade du recueil, en première lecture, nous ne pouvons que nous contenter d'hypothèses : la première verrait dans cet événement la guerre, tandis qu'une seconde en ferait la révolution russe. Cette seconde hypothèse n'est en réalité étayée et confirmée qu'après-coup : ce sont les évocations du « palais rouge », de la « terre slave » et de « la barbe de Tolstoï » au poème suivant qui permettront de voir dans le « rouge » non pas le sang des soldats, mais le signe de la révolution russe. Mais ce qui nous retient ici touche moins

à l'événement qu'à sa réception, ou plutôt sa non réception. Pris dans un espace saturé de paroles, le Scythe, ne parvient pas à se faire entendre : « sur la terre », chez « les Anciens d'Occident », on ne mord pas à l'événement. La troisième tentative de dialogue se solde de nouveau par le silence, sans que personne n'ait même daigné prononcer le moindre mot : « Nos paroles se dissolvent dans le silence du ciel ».

Le silence est par conséquent une sentence à laquelle sont condamnés ces « habitants des Pays Extérieurs ». Or, on se rappelle comment, dans *Interrogation*, le silence était perçu par le sujet comme un châtiment : les vieillards de la génération de la défaite de 1870 avaient été exclus et maintenus hors de l'Histoire en train de s'écrire. Mais alors, cette sentence était clairement énoncée par le sujet lyrique, alors qu'ici, c'est un personnage, représentant les occidentaux, qui la prononce, et auquel il est difficile d'identifier le locuteur. Nous sommes ainsi en droit de voir dans ce silence la réaction des pays d'Europe de l'ouest face aux récents événements de Russie : le silence est ici absence de reconnaissance, volonté de ne pas inscrire la révolution d'Octobre dans l'Histoire, lui refusant de fait toute légitimité.

Au regard de ces considérations, « Transition » apparaît comme une transgression : le sujet paraît se moquer du silence imposé, et s'étend davantage sur l'épisode russe. Des « chefs tout neufs s'exhortent à commander », et « la mitrailleuse n'a pas l'air militaire » (c'est « [u]n gros tube clos ») tandis que « [d]es soldats sur leur derrière font la guerre à leur façon » et que « [l]e taillis des machines dans l'atelier désert s'empêtre de courroies et de lianes ». Au regard de ces éléments, la révolution ressemble à une trêve, une cessation des combats : « Des armées victorieuses, ayant épuisé toute fureur, se complaisent, au bord d'un fleuve, en des musiques démodées. »

Et comme dans le poème précédent, le locuteur est ici complètement absent. Seule, éventuellement, l'interrogation finale pourrait-elle faire entendre une voix qui ne se contente pas de narrer, et, en questionnant l'avenir, elle laisse entendre une voix qu'il est pour autant impossible d'identifier.

Il semblerait donc bien que cette séquence russe recouvre et étouffe toute présence du sujet lyrique dans son discours, dont on peut douter qu'il soit d'ailleurs le sien. En effet, les formes très allégoriques et le registre métaphorique de ces deux pièces contrastent singulièrement avec les trois autres poèmes de cette section, où précisément le sujet revient en force. « T.S.F. » et « Transition » font donc figure de parenthèses, de suspens : ce diptyque russe est ainsi cantonné, à première vue mis en quarantaine. D'un point de vue économique, le traitement des évènements de Russie ne fournit aucun motif textuel : contrairement à l'intérêt pour les Américains qui avait fait entrer dans le recueil une note galante, la révolution

d'Octobre et la paix de Brest-Litovsk sont poétiquement stériles. La sentence du silence est donc finalement adoptée : d'une part le sujet lyrique ne se fait pas entendre dans ces deux pièces, et lorsqu'il réapparaît, aucune mention ne sera faite de cette actualité.

Est-ce à dire que la révolution russe est sans effet dans cet espace poétique instable ? Non. Au contraire, elle a comme conséquence majeure un nouveau surgissement de l'ironie et touche en ce point les effets de la prise en charge de l'engagement américain dans le conflit. « Vengeance », qui suit « Transition » est, on s'en souvient, l'un des poèmes les plus corrosifs du recueil : le sujet, saoul, tente de corrompre ses camarades en les « encourag[eant] à souiller de dédain / les héros et les saints ». Puis ils les maudit, les vouant « à la juste gueule [des] puissants canons » du « dieu de la guerre /et des révolution ». Le poème suivant – dont le titre, « Révolution », témoigne bien de l'impact des deux premiers poèmes de la section – s'ouvre sur une image qui ne laisse plus transparaître aucun attachement du sujet pour ses « compagnons d'armes » : *« Je suis triste et dérive avec ces corps sans âme »*. L'alcool semble être retombé et, l'euphorie iconoclaste laisse place à l'affliction. La troupe fait figure de défilé macabre. La suite du poème va s'employer à renverser ce pessimisme, à le transmuer en une énergie féconde et dévastatrice : la colère. *« Mais arrive le temps où le garçon qui ose suborne la foule et femme. »* On retrouve les véritables ennemis désignés d'*Interrogation*. Le sujet exalte celui qui *« vivra comme une flamme »* et qui mettra en branle une foule qui, n'ayant *« plus besoin d'alcool ni de chant »*, se meut *« par le simple effet de l'ire »*. « Révolution » se conclut sur un appel à la révolte, et témoigne de l'attrait et de la contamination de la révolution russe sur un mode éminemment rochellien :

> Il est temps qu'on se fâche
> O foule ! ô femme !
> C'est le mâle ou la mort.

À la courte allitération en /f/ succède et s'oppose celle en /m/. La juxtaposition de « mâle » et « mort » crée un jeu de mot reposant sur la confusion phonique entre « mal » et « mâle ». Comme dans *Interrogation*, la foule est féminisée, cause et effet d'un mépris profond, tandis que la virilité est célébrée en tant que principe vital et fécond.

L'évolution de ce court poème laisse ainsi clairement percevoir les motivations du sujet : la révolution n'est pas ici un projet politique, l'expression nécessairement violente d'une force idéologique au paroxysme de sa gestation. Elle est un remède au marasme et, en tant que telle, elle ne fait que reprendre les prérogatives qui étaient dans *Interrogation* celles de la guerre. La révolution d'octobre, la paix signée entre la Russie et l'Allemagne, la démobilisation des soldats russes et la révolution sont valorisées en tant qu'elles permettent au peuple de se

ressaisir : la violence, ne trouvant plus à se sustenter dans une guerre qui s'enlise, trouve une nouvelle forme d'expression. Les hommes, vidés de leur substance, réduits à des « corps sans âmes », renouent avec une brutalité salvatrice et régénératrice.

Le dernier poème de la section est « Péroraison », déjà évoqué précédemment. Nous y avions en effet d'abord vu l'ultime aveu d'un amour fraternel hissé en valeur suprême, seule monnaie dont se paye le sacrifice de soi. Puis, en plaçant ce poème dans la perspective de l'ironie qui habite le recueil, « Péroraison » nous avait apparu quelque peu suspect. Projetant le moment de sa mort, le sujet déclare :

> Ce ne sera pas la mort d'une bête dont la révolte reste inconnue.
> Mais j'aime mieux mon sang que mon encre.

La mention de la révolte confirme que le précédent poème, « Révolution », était bien un cri du locuteur contre sa condition. Mais l'opposition du sang et de l'encre (fertile, puisqu'elle servira de titre à la première partie du *Jeune Européen* et qu'elle deviendra quasiment un poncif de la critique rochellienne sans que jamais ce vers ne soit cité) place la révolte du côté de l'écriture, du geste lyrique : cet épisode russe d'abord, puis cette tentation d'une révolution qu'elle éveille sont ainsi assimilés à du verbiage dont le sujet ne peut se sortir. En effet, il le dit lui-même quelques vers plus loin, rappelons-nous :

> Tant pis si je fais l'enfant ou la femme.
> Tant pis si je me souille.
> Je sais bien. Je crèverai lyriquement.

C'est précisément cette attitude, cette fonction lyrique qui constitue dans le poème la souillure à laquelle le sujet, comme auparavant il l'avait pour la foule subornée, assimile ici la femme. Or, c'est précisément par sa parole (et son encre) que le sujet peut faire connaître sa révolte et s'assurer ainsi une belle mort. En effet, il conclut : « En tout cas je serai beau quand je serai mort la face contre terre. » La locution qui ouvre ce dernier vers, poursuivant l'anaphore « tant pis », laisse entendre le dépit et la résignation du sujet : il n'est pas « le garçon qui ose » évoqué au poème précédent. Cette ardeur révolutionnaire, tout comme auparavant « l'élan pur », s'essouffle et s'inscrit de fait dans ce mouvement de chute que nous avions déjà détecté, et selon lequel le sujet passe de la contemplation du ciel à cette projection mortifère qui le voit « face contre terre ». Cette dernière image, accusant l'échec de l'idéal révolutionnaire et de sa capacité à sublimer la mort que la guerre ne parvient plus à magnifier, est à mettre en regard de l'idéal des Croisades de la séquence américaine et qui, lui aussi, s'était vu anéanti.

De fait, ces deux traitements de deux faits historiques distincts marquent la tension consécutive de l'intrusion de l'événement dans l'espace poétique. Pour reprendre ici l'idée de

réplique, il convient de voir dans l'évocation des croisades (et tout le substrat religieux précédemment étudier), une réplique de la mémoire à l'histoire en cours, la première échouant précisément à transfigurer la seconde. L'arrivée des Américains n'a rien de chevaleresque : ce sont des brutes hautaines et grossières qui viennent se dégrossir auprès des femmes françaises. Après cela, la révolution d'octobre constitue une tentation qui pourrait prêter une nouvelle solennité aux combats. Son effet est donc inverse à celui de l'intrusion des contingents américains sur le sol européen et dans l'espace lyrique : les événements russes n'orientent pas le sujet vers un passé qu'ils anéantiraient, mais ils ouvrent une perspective d'avenir ou, au mieux, une alternative au présent. Cependant, le sujet échoue : très vite, il reconnaît son incapacité, son inaptitude à être dans le camp de l'action ; il ne peut se soustraire à son statut, à ce geste lyrique qui l'humilie. Incapable de sortir de sa condition de sujet lyrique, il ne peut que pérorer ses envies de révolution pour ne pas être cette « bête dont la révolte reste inconnue ». En ce sens, « Péroraison » nous renvoie à « T.S.F. », et nous incite à établir un parallèle entre d'une part ce « Scythe » qui ne parvient à se faire entendre, à faire connaître ce « quelque chose d'extraordinaire », et d'autre part, à l'autre extrémité de cette deuxième section, un locuteur qui refuse d'être réduit au silence.

Enfin, « Péroraison » illustre la forte résistance de l'idéal du sacrifice tel qu'il est redéfini dans le recueil à la suite d'*Interrogation* : le « don sans retour », pour et au nom de « cet amour qui n'est qu'entre les hommes », est maintenu. Valeur absente des évocations de la révolution, cette fraternité exacerbée persiste au-delà de l'ivresse et de l'ironie et fait retour *in extremis*. La « douceur » et les « amours vaines » mentionnées dans « Vengeance », lorsqu'elles ne touchaient pas à « quelques sacrées rengaines » comme ce fut littéralement le cas au cours de la première section, n'étaient donc bien que feintes. Du passé, il semble impossible pour le sujet de faire table rase.

Les deux premières sections présentent ainsi deux réactions, deux effets de la prise en compte de l'événement historique dans l'espace lyrique. Les sections III et IV sont de ce point de vue remarquables puisqu'elles constituent non plus une négociation de l'histoire en train de s'écrire avec le sujet lyrique, mais une tentative de ce dernier de faire œuvre d'histoire.

2. « La ligne lie l'élan » : la tentative historienne.

Nous ne reviendrons pas en détail sur le contenu de la deuxième section. Néanmoins, s'agissant désormais d'aborder le traitement réservé à l'histoire, il convient d'en rappeler les traits majeurs au premier rang desquels sa structure très forte, quasi narrative. De « Tennis », qui constitue une évocation nostalgique de la liberté de l'homme dans l'effort vain, à sa chute

et son aliénation par la machine dans « Atlantide », le locuteur historicise la condition humaine, orientant son récit du point de vue du génie industrieux et industriel de l'homme. D'un point de vue ricœurien, l'effet narratif est donc ici bien consécutif de cette mise en tension configuratrice d'une sélection de faits qui acquièrent ainsi le statut d'événement. De plus, nous avions déjà noté combien les échelles, temporelles et spatiales, n'étaient de loin plus celles des deux premières sections du recueil : loin de l'intimité des tranchées, des nuits voluptueuses ou de l'ivresse grinçante des deux premières sections qui ne traitaient que de la période de la guerre, nous sommes ici au contact d'un récit qui prétend traiter de la communauté humaine entière sur une durée qui, pour indéfinie qu'elle est, laisse cependant figurer une période qui s'étendrait d'avant la révolution industrielle jusqu'à l'époque contemporaine du sujet. Or, « l'articulation des niveaux d'analyse » (économique, social, culturel, politique, etc.) et « les degrés d'échelle » (notion « empruntée à la cartographie ») comptent selon Ricœur au nombre des principales caractéristiques de l'opération historiographique. C'est en manipulant ces deux curseurs que le sujet lyrique de *Fond de cantine* aborde désormais la Première Guerre mondiale et, de fait, l'historicise.

Cette troisième section traite ainsi l'histoire selon quelques-unes des ressources propres à l'historiographie, et que nous venons d'évoquer : le niveau d'analyse (le rapport de l'homme à l'environnement, à la matière) et le degré d'échelle temporelle. Par conséquent, l'histoire n'est plus un ensemble de souvenirs, formant un substrat pour bâtir le chant d'une expérience martiale comme c'était le cas dans *Interrogation*. Elle n'est plus non plus cantonnée à l'intrusion d'un événement dans le champ poétique à l'image des épisodes américain et russe. L'idéal religieux et mystique s'est effondré, et l'incursion de la révolution d'octobre dans le discours lyrique ne suscite aucune référence, aucun souvenir, aucun identifiant venu du passé. La deuxième moitié du recueil présente ainsi une réplique non de la mémoire, mais de l'histoire à l'histoire.

On aura ainsi soin de lier cet abandon de la mémoire à la dispersion, voire, à partir de cette troisième section, à la disparition du sujet lyrique. Certes, elle est en partie consécutive de ce changement d'échelle : le locuteur n'est pas aux prises avec lui-même, mais s'attache à mettre en perspective les événements récents à l'échelle de « l'homme ». Or il nous semble que cet effacement du locuteur résulte également de ce changement de ressource, de ce passage d'une lecture mémorielle de l'événement qui suscitait une réflexion sur l'Histoire, à une écriture de celle-ci. On se souvient en effet que pour Ricœur la mémoire est « auto-désignation de son sujet », mettant ainsi le souvenir sur la voie du récit. De fait, cette raréfaction de la première personne du singulier, l'éclatement de la voix lyrique et la disparition du sujet sont

corollaires de l'effacement de la mémoire et de la perte du souvenir caractéristiques de *Fond de cantine*. L'inconfort et le trouble du lecteur évoqués en introduction réplique donc à ce trouble de la mémoire d'un sujet incapable désormais d'émerger de son propre récit. Les ressources mémorielles sont dans ce recueil gravement mises en crise, mettant en péril le locuteur : insuffisantes, tournées en dérision lors de la séquence américaine, ou bien cédant à la stérilité et l'abstraction du diptyque russe, les références du passé ne parviennent pas à intégrer l'histoire. L'enchevêtrement, dans lequel Ricœur détecte la préhistoire qui rattache le sujet au tout, semble ici ne pas fonctionner, à l'image du refus des « Anciens d'Occident » à écouter le Scythe dans « T.S.F. ». Les deux premières sections de *Fond de cantine* donnent ainsi l'impression d'un récit sans narrateur, tandis que la forte organisation de la troisième partie suggère au contraire une implication, impossible à déceler ailleurs du fait de l'absence d'indices énonciatifs qui renverraient au sujet.

La rupture du recueil se situe donc bien ici, quand le sujet s'engage dans un récit qui n'est pas un récit de soi, mais de la collectivité. Car si une identité émerge de la section III (et du poème fleuve « Rondeur » à la section suivante), c'est une identité collective qui précisément submerge et noie l'individu qui porte le récit. Pourtant, le sentiment d'une présence narrative est ici extrêmement fort, et ne saurait par conséquent être redevable des faibles indices personnels dans cette seconde section. En vérité, le contraste mis en place par cette troisième section tient précisément à la relation du locuteur à son discours. Les deux premières parties abondent de signes manifestes d'un sujet lyrique qui, instable et jouant de travestissements et de passages au pluriel, peine à faire valoir une solide cohérence. À l'inverse, en contrepartie d'une énonciation masquée, la cohérence thématique et la progression du récit prêtent à cette section une indiscutable solidité structurelle. D'un côté donc, nous avons à faire à un narrateur sans récit, tandis qu'avec la troisième section nous sommes en présence d'un récit sans narrateur manifeste, dont seule l'organisation renvoie nécessairement à une telle instance. C'est en ce sens, nous semble-t-il, que nous touchons à une omniprésence et une omniscience caractéristiques du récit, de la narration aussi bien romanesque qu'historiographique.

L'histoire n'est plus simplement abordée en tant que succession d'événements, provoquant d'éventuels phénomènes de reconnaissance et d'identification entre ceux-ci : dorénavant, la dimension scripturaire de la discipline est privilégiée, et l'histoire est avant tout historio*graphie*. En changeant d'échelle comme nous l'avons notée, le locuteur change de registre et presque de statut : le sujet lyrique tend à devenir narrateur, et nous ne nous sommes d'ailleurs pas retenu d'utiliser ce terme, bien conscient cependant d'être toujours au contact du

genre poétique. Cet abandon du moi en tant qu'objet du discours, cette mise à distance du sujet par son propre discours apparaissent par conséquent comme les conditions nécessaires pour passer d'une écriture mémorielle (et du registre lyrique qui lui est attaché) à une écriture à visée historiographique. À ce titre, le dernier poème de la seconde section revêt une signification particulière, puisqu'il consiste en une méditation du sujet sur sa mort, et la trivialité de la formule « je crèverai lyriquement » ne saurait tout à fait nous égarer : il s'agit bien ici pour le locuteur de se mettre en scène et de se voir mourir en tant que lieu d'un discours lyrique, intime et mémoriel que l'histoire ne parvient pas à pénétrer ou qui ne parvient pas lui-même à investir l'histoire.

Le sujet a-t-il cependant complètement disparu ? Seul un « tu » dans « Tennis » laisse entendre la voix lyrique qui revient en force immédiatement après. On se souvient en effet que le long poème « Grue » met en place une relation spéculaire et érotique entre le sujet et la machine. Mais la relation du comparé et du comparant marque précisément une importante étape (la première) de la disparition du sujet : jamais le parallèle entre le locuteur et la grue n'humanise celle-ci et la comparaison permet au contraire une première élaboration du thème de l'aliénation, encore individuelle et intime à ce stade. Au poème suivant, « Guerre, fatalité du moderne », la première personne du singulier n'apparaît qu'une seule fois avant d'être absorbée dans le « nous » des soldats. Cet argument ne saurait cependant suffire à étayer la thèse que l'on voit se dessiner, selon laquelle *Fond de cantine* fait œuvre d'histoire : on se rappelle en effet que la mémoire, non pas en tant qu'anamnèse, peut être collective. En revanche, la disparition totale de toute marque du locuteur permet d'aller dans ce sens d'une historicisation du régime lyrique : il n'y a dans « Atlantide » aucun signe de première personne, singulière ou plurielle. À l'aliénation de l'homme dont le sujet fait l'histoire répond sa propre disparition, et l'on entre ainsi définitivement dans un temps historique, un régime purement historiographique.

Mais avant d'aborder la dernière section, nous souhaiterions revenir sur cette dernière apparition du « je », au quatrième vers de « Guerre, fatalité du moderne » : *« J'ai vu le royaume des hommes entre la mer du nord et les montagnes centrales. »* Nous souhaiterions plus particulièrement faire valoir les premiers mots, « J'ai vu ». Ainsi isolés, ils ne manquent pas de rappeler les occurrences du même verbe et de ses dérivés relevées dans *Interrogation,* établissant pour le sujet, en association avec les idées de marque et d'élection, une parenté lyrique romantique et post-romantique dont nous avons pu discuter. De telles idées ne semblent cependant pas pouvoir être reconduites ici, et c'est selon un angle historiographique que nous souhaiterions interroger cette déclaration du sujet qui marque sa dernière apparition manifeste

en tant que tel. « J'ai vu » n'est ainsi plus l'expression du sujet élu et du poète voyant : la formule renvoie, selon l'expression ricœurienne, au *« niveau déclaratif »* de la mémoire qui, puisqu'elle *« se dit et se raconte »*, entre de fait dans une *« phase publique »*. C'est ainsi que nous pensons être en mesure d'affirmer que le sujet lyrique revendique à cet instant du recueil, dans cette ultime apparition, un autre statut : celui de témoin. Partant, son discours quitte le registre lyrique pour l'historiographique grâce, précisément mais non pas seulement, à cette valorisation de l'acte locutoire en tant que témoignage. Ricœur voit en effet dans ce dernier *« la structure de transition entre la mémoire et l'histoire »*. Arrêtons-nous un moment à cette notion de témoignage.

On a vu précédemment que la mémoire, « auto-désignation de son sujet », bénéficie du « petit miracle » de la reconnaissance comme unique moyen de valider la véridicité du souvenir. Or, si ce « bonheur », si cette *« certitude de la reconnaissance du souvenir passe dans le témoignage »*, la *« sûreté de soi-même »* chancelle, ébranlée par *« l'acception du soupçon de l'autre, de sa méfiance »*. Effectivement, l'autre à qui je témoigne introduit du doute qui rend impossible une reconnaissance identique à celle de la mémoire. Dès lors, il convient de mettre en place des procédés (serments, signatures, transcription…) visant à lier le locuteur à son discours, afin de garantir l'authenticité et d'assurer la fiabilité de ce qu'il rapporte. La désignation de soi en tant qu'auteur crédible et fiable de son discours doit ainsi produire une certitude, une conviction comparable à la reconnaissance du souvenir, laquelle ne passe dans le témoignage (et, partant, dans le champ historiographique) que selon ces procédés. Le témoignage est par conséquent à la fois *« une assertion portant sur une réalité factuelle tenue pour importante et une certification de la déclaration par son auteur »* qui *« ouvre l'alternative de la confiance et du doute »*. Ricœur rapproche cette « structure fiduciaire » de ce que Ginzburg nomme le *« "paradigme indiciaire" commun à toutes les disciplines de connaissance indirecte et conjecturale, de la médecine et de la psychiatrie au roman policier »*.

En outre, on se souvient comment Ricœur met en valeur le témoin en tant qu'il est *«* atteint *par l'événement »*. Le témoignage, transmettant quelque chose de *«* cet *être-affecté-par… »*, laisse ainsi percevoir *« l'empreinte de l'événement antérieur, antérieur au témoignage lui-même »* : *« c'est le voir relayé par le dire et le croire »*. C'est ainsi que l'énigme de la ressemblance propre à la mémoire passe dans le témoignage et le champ historiographique, sous la forme d'une relation fiduciaire constitutive de la crédulité du témoignage. La critique du témoignage consiste en effet à mesurer la distance entre l'événement rapporté (dont *« l'historien présuppose la factualité »*) et le discours lui-même. De ce point de vue, le

témoignage constitue, selon l'heureuse formule de Ricœur, *« une promesse portant sur le passé »*.

En quoi consiste précisément le témoignage du sujet dans « Guerre, fatalité du moderne » ? Il s'agit d'une longue description des ravages de la guerre qui reprend, sur deux pages, les éléments caractéristiques d'*Interrogation*. Après l'évocation de la mobilisation comme un exil des « mâles », le sujet explore la méthodique et minutieuse dévitalisation de l'environnement. La terre ainsi foulée par les obus « roule les cadavres ». Le paysage est fait d'« étranges chantiers » où l'« on trébuche dans la ferraille ». Enfin, « le fleuve de stérilité déborde ».

Cependant, il est une différence majeure : aucun mystère ni mysticisme dans ces pages, aucun récit d'expérience individuelle de mort imminente. Pas de renouvellement de l'humanité selon le principe pérenne et immuable de la guerre. Le grand principe dichotomique qui régissait *Interrogation* (distribuant vie et mort, guerre virtuelle et guerre manifestée, etc.) n'est pas évoqué non plus. Il est difficile d'établir si cette différence est le fruit d'une omission ou d'une amputation résultant de la reprise synthétique de propos antérieurs. Si l'origine de cet écart dans la représentation de la Première Guerre est difficilement identifiable, que peut-on néanmoins en déduire ? En premier lieu, il nous semble possible d'affirmer que ce qui manque touche précisément à ce que Ricœur nomme le « trait pathique » du témoignage. En effet, rien ne transparaît de l'affect, si prégnant dans *Interrogation*. Rien ici ne renvoie à l'empreinte de l'événement : le sujet ne semble pas « atteint » ni « affecté ». Le « je », complètement absent du récit et de la description qui constituent ce témoignage, renvoie au sujet témoignant, faisant discours, et jamais au sujet en tant qu'objet de son souvenir. On trouve en revanche quelques déictiques de première personne du pluriel qui valent certainement comme outil de crédibilité du discours, moyen de dire que d'autres y étaient aussi, qui ont vu la même chose, qui diraient la même chose. L'hallucination, fondatrice dans *Interrogation*, est ici complètement absente. La seconde observation renvoie au constat même de la différence entre ces pages et le précédent recueil : une telle observation n'est en effet possible que si le lecteur a lu *Interrogation*. L'effet de répétition entre les deux textes et la possibilité de comparer ceux-ci sont consécutifs d'un phénomène d'intertextualité qui en fait jaillir la dimension mémorielle. Mais surtout, c'est cet effet de rappel d'une œuvre à l'autre qui rend ce témoignage tout à fait recevable pour le lecteur. Le « petit miracle » de la reconnaissance se produit ainsi bien chez le lecteur, et non chez le témoin. Et c'est bien au nom de cette re-connaissance que je peux, en tant que lecteur, assurer de la fiabilité du témoignage dans un premier temps. Dans un second temps, un doute s'immisce, mettant au jour la différence entre les deux. Mais ce faisant, nous assignons à

chaque texte la même fonction, ou plutôt la même nature, celle de témoignage. La comparaison n'est en effet possible que si nous attribuons aux deux parties le même statut. Faire d'*Interrogation* un témoignage n'est possible qu'à la lecture de *Fond de cantine*, et plus précisément du poème qui nous occupe. Autrement dit, c'est « Guerre, fatalité du moderne » qui rétrospectivement fait d'*Interrogation* un témoignage qu'il invalide en même temps, puisqu'en omettant la dimension pathique et extrêmement lyrique et subjective du texte, il le disqualifie. Notre troisième remarque découle directement de la précédente : si le lecteur, à la lecture de ces pages, jouit de ce bonheur de la reconnaissance, il est dans une position qui touche au souvenir. L'effet d'intertextualité est ici clairement effet de mémoire, et la coïncidence des deux textes est vécue sur un mode jubilatoire qui renvoie directement au miracle ricœurien. Deux observations s'imposent à ce point de notre raisonnement. D'une part, qu'en tant que lecteur du XXI^e^ siècle n'ayant pas fait l'expérience de la Grande Guerre, nous ne pouvons a fortiori pas en avoir de connaissance directe et empirique. Par conséquent, cette guerre ne peut a priori pas constituer pour nous un souvenir. Cependant, en validant ce témoignage, nous faisons l'expérience que la littérature peut fournir un savoir tel qu'il est vécu empiriquement sur le mode du souvenir : le souvenir d'une lecture (et, partant, la connaissance livresque) vaut mémoire – et c'est d'ailleurs l'un des enseignements majeurs d'*Interrogation*. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons à juste titre croire en ce témoignage. Je ne crois pas à ce témoignage en tant qu'il illustre ce que fut la guerre, mais tel qu'il correspond à l'image (au souvenir) que d'autres textes avant auront formée. D'autre part, et en conséquence, je me découvre lieu de mémoire, de la mémoire de l'autre, en l'occurrence du sujet lyrique qui, pour sa part, semble ne pas faire l'expérience de la reconnaissance. À ce titre, nous voyons combien l'énigme de la ressemblance du souvenir s'est mue, sous l'effet du témoignage qui nous y renvoie, en une alternative doute/créance chez le dépositaire du témoignage. Mais plus encore, nous assistons à un échange, une permutation de l'histoire et de la mémoire : avec ces pages, le sujet entre définitivement dans une posture historienne. En instituant par cet effet d'intertextualité le lecteur en lieu de mémoire, le texte devient histoire.

Pour s'en convaincre, il convient de revenir sur ce « trait pathique » détecté par Ricœur, ici involontairement omis ou sciemment amputé. Cette absence, cette lacune suffit-elle à disqualifier ce témoignage ? Autrement dit, s'agit-il d'une falsification ? La première objection que nous pourrions apporter à cette question est de nature strictement épistémologique, et consiste à dire que si l'un des traits caractéristiques du témoignage tel que Ricœur l'a défini et décrit ne se retrouve pas, il semble peut-être excessif de refuser le statut de témoignage à ce passage. En d'autres termes, les observations de Ricœur n'ont pas pour nous valeur de stricte

nomenclature. Elles nous permettent de penser le texte selon une problématique particulière, en l'occurrence l'écriture de l'histoire dans l'espace lyrique. Deuxièmement, à cette idée de lacune ou de faille, nous souhaiterions opposer pour y substituer la notion de symptôme, puisqu'elle permet en effet de préserver au texte sa singularité, de la prendre en compte afin de faire valoir les dynamiques en jeu au sein du texte. Le symptôme est défini selon Freud comme une formation de compromis : c'est une « motion pulsionnelle [ayant] trouvé malgré le refoulement un substitut, fortement atrophié, déplacé, inhibé ». Loin de provoquer une sensation de plaisir, le symptôme revêt un aspect de contrainte : le symptôme met ainsi en valeur la tension entre besoins de satisfaction et de punition dans laquelle il trouve son origine. Ce témoignage nous semble ainsi se trouver à la jonction de deux registres, assurant précisément sa prérogative de « structure de transition » entre mémoire et histoire. Le sujet lyrique, revenant sur son expérience des combats, refuse de se livrer et de se laisser aller à trop de *pathos* comme l'avait fait le locuteur d'*Interrogation*. L'absence de toute émotion, voire de toute émotivité dans la description des ravages de la guerre relève d'une nouvelle posture, qui n'est plus centrée sur le sujet lui-même (et que nous pourrions de fait qualifier de narcissique). Nous sommes donc ici à ce moment clef, *symptomatique* qui constitue l'articulation entre un renoncement au lyrisme et une sorte de réponse à l'appel historiographique. En vérité, nous pensons qu'il s'agit de la dernière étape d'un processus ayant commencé bien avant, dès la première section, et selon lequel le sujet lyrique renonce progressivement pour le délaisser tout à fait au pathos de son expérience martiale : le diptyque que constituent « Croisades » et « Yanks » d'abord, puis « Péroraison », marquent deux étapes importantes qui donnent également la mesure de la distance entre *Interrogation* et *Fond de cantine*.

Nous avons précédemment affirmé que « Yanks » constituait un moment important en ce qu'il portait un coup conséquent au fond culturel chrétien, mettant à mal durablement un mysticisme qui était à la base d'*Interrogation*. Au-delà, c'est le sujet lui-même qui est touché dans son intégrité : « Yanks », même s'il s'agit d'un travestissement du sujet lyrique, marque bien l'intrusion de l'autre dans l'espace lyrique. Le locuteur fait ainsi bien plus que d'admettre l'altérité : il l'intériorise et, s'agissant d'un masque, l'expérimente et la pratique. A ce titre, « Yanks » touche déjà au témoignage. On opposera à juste titre que ce poème ne constitue pas le récit d'un souvenir adressé à un tiers. Néanmoins, la juxtaposition de « Croisades » et « Yanks » fonctionne comme la confrontation de point de vue propre à la critique du témoignage et au traitement réservé au document dans le champ historiographique. Elle a pour résultat d'objectiver une mémoire qu'elle discrédite en tant qu'elle est inapte à rendre compte d'une réalité qui désormais n'est plus réductible au sujet. Autrement dit, l'autre, en

l'occurrence le peuple américain, introduit ainsi un doute et rend impossible l'expérience mystique de la concordance d'un présent et d'un passé, nécessaire à la construction d'une identité-mêmeté. Ainsi travesti, le sujet s'accapare les deux extrémités du témoignage, agissant à la fois comme témoin et dépositaire. Profondément et durablement invalidé, ce qui apparaissait dans *Interrogation* comme le socle culturel permettant de faire face à une expérience inédite, se révèle dans *Fond de cantine* un ensemble de fantasmes narcissiques. Le doute s'immisce alors chez le sujet qui, tout en se fragilisant considérablement, acquiert paradoxalement un surplus de créance de la part du lecteur. En effet, cette juxtaposition de points de vue participe en quelque sorte de l'*ethos* du sujet qui, dépassant le narcissisme caractéristique d'*Interrogation*, gagne ainsi en crédibilité. On sait depuis Aristote que le doute agit en faveur de l'orateur dont le caractère doit être le produit de son discours[2]. Par conséquent, cette capacité du sujet à se contredire, à revenir sur ses propres propos, nous paraît constituer l'un des « procédés d'authentification » propre au témoignage destiné à garantir la fiabilité du discours via celle du locuteur. Ce refus du mysticisme qui est l'une des parts les plus importantes du *pathos* marque ainsi la première étape de la distanciation du sujet d'avec l'affect de son discours.

« Péroraison » est un autre moment fondamental de ce processus, agissant également en faveur d'un sujet qui cultive ainsi une certaine ambiguïté à son propre endroit : l'ironie iconoclaste côtoyant cette sorte de clairvoyance vis-à-vis de soi-même, le lecteur se trouve constamment en position d'attente, guettant chaque geste participant de la bonne foi d'un locuteur qui s'effrite à ce jeu. Dans cette perspective, la clôture de « Péroraison » marque la fin d'un tel double jeu (dans lequel on peut voir les prémices de cette fameuse « sincérité » dont est crédité Drieu), précipitant l'ensemble du recueil dans une nouvelle dimension qui ne peut plus prendre en charge le lyrisme et, partant, le trait pathique du discours. Ce dernier poème de la deuxième section met en scène le renoncement au fantasme poétique : dans une sorte d'épreuve de réalité, le poète se projète mourant en tant que tel : en « crev[ant] lyriquement », il renonce à ses prérogatives strictement lyriques, à la dimension affective d'un discours centré sur le moi. « Péroraison » met ainsi au jour la nécessité de renoncer au *pathos* afin d'être en mesure d'intégrer une posture plus historienne prenant en compte l'altérité selon des échelles qui dépassent l'individu. Cette obstination pour la « belle mort » provoque finalement un

[2] « […] l'homme honnête nous persuade mieux et plus vite dans toutes les circonstances en général, mais surtout et d'une manière absolue, quand la vérité n'est pas facile à saisir et qu'elle reste dans le doute. Il faut que cette confiance naisse du discours-lui-même, et non de l'opinion que nous avons déjà sur le caractère de l'orateur. », Aristote, *La Rhétorique*, trad. Norbert Bonafous, Dunand, Paris, 1856, p.15.

sacrifice de soi qui n'est plus destiné à la patrie, mais, en dernier recours, à la poésie. Et comme pour « Yanks », il nous semble que cette mort, à lire comme un sacrifice, un renoncement à sa propre condition, augmente le capital de crédibilité du sujet.

De fait, ces deux séquences relèvent d'une stratégie textuelle satisfaisant un double objectif : faire évoluer la nature du texte et assurer la crédibilité du témoignage de « Guerre, fatalité du moderne » – qui fera définitivement passer *Fond de cantine* du registre strictement lyrique au registre poético-historique définissant l'épique. Au terme de ce détour, l'absence du « trait pathique », loin d'invalider le témoignage, semble au contraire le fruit d'une stratégie textuelle visant *in fine* la condition de sa crédibilité.

Il semblerait, au terme de cette étude de la troisième partie du recueil, que la transition soit achevée par le témoignage et par la disposition des poèmes. En effet, de « Tennis » à « Atlantide », une mise en tension œuvre, consécutive en réalité d'une configuration temporelle chrono-logique : chaque poème constitue un épisode d'un récit, d'une intrigue qui dispose horizontalement ces épisodes selon une temporalité linéaire. Les deux premières sections avaient vu leur cohérence assurée, parfois assez maladroitement, par les thèmes abordés et la présence, en quelque sorte « coûte que coûte », du sujet lyrique dans son discours. Avec cette troisième section, et plus encore dans la suivante, la cohérence, plus évidente, est redevable d'une configuration narrative, à voir dans le traitement du temps et de l'écriture du temps – au détriment de la présence du sujet dans l'espace locutoire. À ce titre, il semblerait que l'on entre cette fois tout à fait dans l'histoire.

3. « Hier, brève histoire ».

La dernière section du recueil est composée de deux poèmes seulement : « Auto », et surtout « Rondeur », long poème d'une douzaine de pages sur lequel nous allons ici concentrer nos efforts. La volonté d'historicisation est très tôt manifestée, puisque, dès la fin de la troisième strophe, le locuteur annonce : « Hier, aujourd'hui et demain sont sans ressemblance. » Une telle assertion s'inscrit en totale opposition vis-à-vis d'*Interrogation*. Cet aveu de discontinuité vient en quelque sorte accuser l'autonomie de trois temps qui, dans le précédent recueil, obéissaient à un même principe censé assurer leur identité pour finalement les confondre. « Rondeur » va explorer cette dissemblance. Car c'est bien celle-ci qui permet au sujet d'entrer dans une posture touchant de près celle de l'historien, tout en fixant le programme et les enjeux de ce long poème. En effet, le constat de ces différences est ici la condition en même temps que le postulat d'un discours qui, paradoxalement, va tendre à les harmoniser pour lier entre eux ces trois temps. Autrement dit, les différences entre « hier, aujourd'hui et

demain » constituent l'origine d'un poème qui entend configurer des éléments et des événements pour en livrer une compréhension. De fait, on peut s'attendre à ce que « Rondeur » fasse d'une discontinuité une continuité, d'une discordance une concordance, au moyen d'un discours qui par conséquent entrerait dans un registre narratif, mimétique au sens ricœurien.

On remarque en effet que le poème décline un double constat, portant sur le présent et le passé : « Autrefois – hier, brève histoire – la terre était vaste », tandis qu'aujourd'hui « l'espace se replie sur lui-même » et « se rejoint comme la peau qui se rencontrant partout enferme notre âme dans un sac ». Expliquer cette différence, c'est faire l'histoire de la relation de l'homme à son environnement, mais non plus (exclusivement) sous l'angle de l'industrie : ici, c'est la conjonction de la vitesse (introduite auparavant grâce à « Auto ») et des nouveaux moyens de communication et de transport qui constitue les ressources de l'enquête. Mais peut-on seulement parler d'enquête historiographique ? Cette étude de « Rondeur » a pour objectif de répondre et, si l'on considère d'une part la démarche, nous serions d'abord enclin à répondre affirmativement. Mais les pièces à conviction, c'est-à-dire l'ensemble de la documentation réquisitionnée, tempère un tel jugement qu'il conviendra de revoir. La présente étude de « Rondeur » propose ainsi de parcourir l'ensemble de cette documentation afin de déterminer la nature historienne du discours.

a) « le fond même de notre histoire humaine ».

Les différents éléments retenus pour cette nouvelle « méditation » sont en vérité des faits considérablement maigres, empruntant très souvent à d'autres champs que strictement historique. Ainsi, l'« angoisse délicieuse offerte à Ulysse dans l'île de Calypso, proche des colonnes d'Hercule, porte du royaume humain » offre dès la deuxième page du poème la preuve de la thèse du locuteur, selon laquelle « l'espace familier était petit et menacé de mystère comme la chambre de l'enfant qui veille ». Immédiatement après, on découvre « le navigateur latin » qui fait également l'expérience de la limite, de la finitude de l'espace. Cette longue strophe se poursuit par ailleurs au moyen de l'indéfini « on » succédé d'un présent de narration (« partout on est au bord du monde »). Puis ce sont des « explorateurs héros », anonymes, indéfinis, que l'on découvre tels des « fauves » parcourir des forêts qui « étaient de ces femelles mauvaises peut-être vierges qui tout d'un coup vous font couler dans une joie atroce ». À l'« angoisse délicieuse » du héros homérique désireux de retrouver une femme qui l'attend, représentant un temps d'innocence (« dans la maison il y avait encore des couloirs sombres où enfant nous rêvions d'avoir peur »), succède une violence sexuelle qui semble caractéristique du fait colonial. Enfin, au terme de cette strophe, intervient une référence plus identifiable :

Mais Marchand rencontra Kitchener comme sur le boulevard.
C'était fini.

Le grave incident diplomatique que constitua la crise de Fachoda est ici minimisé, ironiquement réduit à une rencontre fortuite en ville. La comparaison, en plus de ridiculiser les deux partis (en l'occurrence les empires coloniaux français et anglais), réduit l'idée d'exploration à la domestication de terres inconnues : l'Afrique « découverte » est désormais un boulevard, un lieu de mondanité, le mystère de la chambre d'enfant a brusquement cessé.

Cette strophe constitue un bon exemple de la fébrilité de la documentation : la légende vaut autant (si ce n'est plus, en termes de quantité de vers qu'elle motive) que le fait historique. En outre, les deux valent comme bornes temporelles, délimitant sans les dater le début et la fin de ce passé. Et puisque que nous évoquons ici des bornes, revenons rapidement sur celle mentionnées dans le texte : les colonnes d'Hercule, marquant les limites du monde connu, sont à rapprocher du « trait fermé » qui « clôt le lieu » dans « Tennis ». Ce rapprochement permet également de faire valoir la qualité « génésique » de ce temps homérique : objet d'un amer regret, il constitue une sorte d'état de grâce, de perfection désormais inaccessible. Et effectivement, comme on va le voir, l'ensemble de « Rondeur » tend à faire de ce passé un état révolu que rien ne saurait reconstituer. De plus, cette vision idyllique d'Ulysse mélancolique dans un monde cerné d'inconnu, en se rapprochant d'un état originaire, inscrit « Rondeur » dans une temporalité qui est davantage redevable du fait religieux que de l'écriture historienne. Partant, ce poème reprend ainsi l'organisation de la troisième section, mais en l'unifiant dans un seul et même poème. Enfin, une telle organisation permet en outre de mettre en valeur une notion qui n'est jamais nommée encore dans le recueil, mais qui est promise à un bel avenir sous la plume de Drieu et de ses critiques : la décadence. Le mythe des âges, le livre de la Genèse et même, d'ailleurs, le mythe de l'Atlantide, ont en commun un schéma narratif reposant sur l'idée de chute – terme qui, rappelons-le, sert de titre au premier poème du présent recueil.

La comparaison de « l'espace familier » d'Ulysse à « la chambre de l'enfant », puis la mention à la page suivante de « la maison [où] il y avait encore des couloirs sombres où enfant nous rêvions d'avoir peur » achèvent de faire de cette période un temps béni. D'ailleurs, le locuteur ne manque pas de se trahir dans un lapsus : le singulier de « enfant » le révèle tout entier, en dépit du pronom pluriel « nous » qui dès lors doit être perçu comme l'expression d'un seul.

Qu'il nous soit permis de faire un bond dans le poème, et d'empiéter sur notre prochain développement concernant le substrat littéraire de *Fond de cantine*. Nous aimerions ici évoquer

une figure centrale de ce dernier poème, elle aussi promise à une certaine prospérité dans l'univers littéraire de Drieu : Robinson. Sur une page, dans le dernier quart de « Rondeur », est retranscrit une sorte de dialogue, ou plutôt, un soliloque du sujet méditant sur Robinson dont le nom surgit sans aucun avertissement, sur un mode qui est justement celui de la mélancolie (« Robinson, pauvre Robinson »). Le sujet s'adresse directement à lui au moyen d'un « tu » qui témoigne d'une proximité entre eux, d'une familiarité :

> Des océans d'éther personne ne surgira pour te rapatrier.
> Tu es au large de tout.
> Tu es naufragé au plein des mers sans orient.
> Faire le point ? Mais quoi au-delà de l'archipel solaire ?
> Pourtant tu es hors du cercle.

Robinson, on le voit, rappelle immanquablement l'Ulysse du début et, par conséquent, cette figure de l'enfant rapidement évoquée. Sa solitude et son isolement permettent en effet de reconduire l'idée d'un monde fini, à la fois central (« au plein des mers ») et marginal (« au large de tout »), voire excentré (« hors du cercle »). Le héros de Defoe permet ainsi une nouvelle élaboration sur cette idylle, cette utopie d'une enfance de l'humanité qui n'est pas sans rappeler les conditions du bonheur de Jean-Jacques dans la « Cinquième promenade ». Souvenons-nous en effet que, vivant alors sur une île « bien peu connue, même en Suisse », « fertile et solitaire, naturellement circonscrite et séparée du reste du monde »[3], au milieu d'un lac lui-même ceint par les montagnes, Rousseau, s'endormant parfois dans sa barque, est en proie à un bonheur qu'il avoue inégalé. En poursuivant encore un peu, cette promenade insulaire devient une méditation sur le bonheur, qui nous paraît éclairer « Rondeur », cet heureux âge homérique et cette enfance involontairement évoquée. L'aspect temporel est fondamental dans ce développement sur la félicité : évoquant le « flux continuel sur la terre », Rousseau constate amèrement que « nos affections […] rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit point être », ne constituant ainsi « que du plaisir qui passe »[4]. « Et comment peut-on appeler bonheur un état fugitif ? »[5] Le promeneur solitaire évoque alors d'autres dispositions, définies comme

> un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps [n'est] rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession […].[6]

---

[3] Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau, Citoyen de Genève*, Tome Dixième, Genève, 1782, p.434.

[4] *Ibid.*, p.442.

[5] *Ibid.*, p.443.

[6] *Loc. cit.*

En quoi ces considérations de Rousseau sur le bonheur sont-elles éclairantes ? Aucun élément dans « Rondeur » ne développe cette « angoisse délicieuse » d'Ulysse. La métaphore de « l'enfant qui veille », « menacé de mystère », puis « des couloirs sombres » « dans la maison » ne font que décliner sur le mode métaphorique l'émotion oxymorique ulysséenne. Quant à Robinson, l'épithète « pauvre » qui lui est immédiatement attaché laisse entrevoir une condition suscitant la pitié du locuteur. En liant entre elles ces différentes figures, nous avons découvert une sorte de topographie commune, qui met en valeur un modèle insulaire commun visant à valoriser l'aspect fini, borné de l'espace. « Tennis » nous est alors apparu comme pouvant intégrer ces différentes références, projetant sur cet ensemble sa composante nostalgique : « Tennis » était l'évocation d'une condition humaine désormais passée. Ulysse, l'enfant et Robinson sont autant de figures d'un idéal que le temps a frappé d'altérité et de passéité.

Dans ce contexte, motivée par ce modèle insulaire, la référence à Rousseau nous semble donc éclairer la nature de cette idylle, de cet Eden perdu. Les considérations temporelles de la cinquième promenade ainsi mises en valeur figure un bonheur que l'on pourrait qualifier d'achronique – l'achronie désignant, selon le TLF, le « caractère de ce qui se situe hors du temps, de la durée, du discontinu, et s'inscrit dans l'intemporel et le continu ». Cet extraction hors du temps est dans les références de « Rondeur » extraction hors de l'espace : de fait, l'insularité n'est plus uniquement un modèle topographique, elle figure un état de félicité qui ne connaît pas le temps mais que le temps a isolé, rendu désormais inaccessible à l'homme. Or, ce bonheur achronique tel que Rousseau le formule nous semble correspondre à *Interrogation*, au sein duquel nous avons pu observer un sujet désireux de s'extraire du temps par le recours à la mémoire. Nous avions en effet remarqué que l'événement de la Première Guerre mondiale était reçu et perçu en tant qu'il « mordait », c'est-à-dire tel qu'il était en train de constituer une trace. Ricœur, relayant Bergson et Deleuze, nous avait aidé à percevoir ce qui, dans une telle perspective, est apparu comme le cœur de l'œuvre : la constitution d'un présent en passé futur. Les expériences limites de paroxysme illustraient cet agglomérat des trois temps, à voir également comme autant d'exemples de ce « petit miracle » de la reconnaissance caractéristique du régime de la mémoire. Contre l'histoire aliénante, divisant le moi en tant que sujet se souvenant et objet du souvenir, le locuteur d'*Interrogation* avait mis en place une stratégie mémorielle visant à l'union (ou, en terme freudien, à l'Eros). C'est précisément une telle vision, une telle construction de soi, du temps et de l'espace qui constitue le cœur du temps homérique évoqué dans « Rondeur ». Par conséquent, et pour conclure sur ce point, il nous semble que *Fond de cantine* relègue *Interrogation* au passé : loin d'y être oublié, le premier

recueil y est en quelque sorte consacré. C'est-à-dire que *Fond de cantine* marque et frappe *Interrogation* du sceau de la passéité. « Tennis » évoque ainsi une utopie qui était toujours présente dans *Interrogation*, et selon laquelle le soldat était un athlète, l'obus un ballon, le champ de bataille un stade, les affrontements des corps-à-corps. L'asymptote du rêve et de l'action était reconduite dans l'expérience de la guerre. Nous avons vu *« trente hommes qui étaient trente petits enfants agglutinés par la terreur »* : la guerre fabriquait ces « couloirs sombres », et, les obus dévitalisant « l'espace familier » permettaient au mystère d'être dévoilé. Le sujet lyrique, marqué, ostracisé, s'était exilé dans des « terrains vagues et abstraits », comme échoué sur l'îlots de ses fantasmes mystico-guerrier. *Etat-Civil* confirme :

> J'ai vécu solitaire comme Robinson Crusoë. Ce beau mystère, celui de la solitude de notre planète parmi les autres astres, je l'ai vécu comme jamais je ne saurai le revivre par l'artifice de l'esprit. Avec mon chien et mon fusil caché, au fond d'un jardin, j'ai connu l'angoisse, le fond même de notre histoire humaine, que je n'ai retrouvée que dans un trou d'obus, sur la terre déserte, sous un firmament qui s'effondrait.[7]

Robinson, le mystère, l'isolement, l'angoisse, l'histoire, la guerre… Ce court paragraphe est une brève synthèse associant les éléments ailleurs disparates que nous rapprochions. La frappante association entre l'enfance, la jeunesse de l'humanité et l'expérience des tranchées sous l'égide du mystère et de l'angoisse étaie ainsi notre hypothèse : l'âge heureux de l'humanité correspond à l'enfance de l'individu et caractérise à un penchant pour la peur à propos de laquelle *Etat-Civil* présente d'autres anecdotes. *Interrogation* constitue alors un document, un témoignage du mystère de ce temps, de ce bonheur achronique, atopique, au même titre qu'*Ulysse*, que *Robinson Crusoé* et que l'enfance du sujet.

b) La « face nue » de la Terre.

Après avoir ainsi présenté l'âge d'or, le locuteur de « Rondeur » évoque le temps présent : ce mouvement d'alternance entre *« hier, aujourd'hui et demain »* a été en réalité annoncé dès la fin de la troisième strophe et va constituer la matrice irrégulière du poème, justifiant certaines phases explicatives à propos desquelles on peut dire ici quelques mots.

L'évocation de la crise de Fachoda initie une dynamique textuelle et rhétorique qui vise à associer l'ironie à un fait historique plus ou moins identifiable au moyen d'une comparaison dévalorisante. L'ascension de l'Himalaya est ainsi évoquée *: « on est monté sur le Gaurisankar comme au faîte d'un toit pour considérer la demeure des hommes »*. Puis, les faits historiques disparaissent, entraînant ces références à des moments du passé ou du présent en marge du champ historique, franchissant les limites de l'écriture historienne. La comparaison s'associe

[7] Pierre Drieu La Rochelle, *Etat-Civil*, Edition de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1921, p.70.

ainsi à la métaphore dans la dernière strophe : « les avions sont sous l'écorce atmosphérique comme des poissons sous la glace ». Cette situation de captivité de l'homme sur sa planète résulte de la colonisation et du développement des moyens de transports. L'association de ces deux phénomènes est particulièrement visible à la fin de la première partie du poème. Selon la même logique à l'œuvre dans *Interrogation*, on y découvre un parcours par l'homme des trois éléments : il *« a creusé des trous sous le sol », des « câbles sous-marins sont tendus du quai de l'Orient au quai de l'Occident ». « La mer est écumée par l'hélice comme un pot »* et *« tout l'air est reniflé par l'aviateur »*. Enfin,

> L'homme se transporte en tous lieux dans un appareil de songe.
> Il procède à une visitation méticuleuse comme une femme qui s'ennuie tâte son corps.

Le cliché de la masturbation féminine consécutive de l'oisiveté couronne ici une tendance du texte à solliciter la femme en tant que comparant ou référence métaphorique, et dont nous n'avions que rapidement souligné la première occurrence. Les « explorateurs héros », comparés à des *« fauves [qui] cherchaient l'étreinte »* pénètrent des *« forêts qui étaient de ces femelles mauvaises peut-être vierges qui tout d'un coup vous font couler dans une joie atroce »*. La femme sert à anthropomorphiser la Terre, afin de rendre compte d'un espace vierge à défricher. Une telle comparaison, si elle vise à ridiculiser le comparé, dévalorise aussi considérablement le comparant. À la page suivante, le rapprochement n'est pas explicite, mais quelques mots suffisent au lecteur pour rattacher ces lignes au passage précédent :

> Les expéditions ont foncé au plus épais des forêts.
> Les mains ont fouillé les lianes de l'ombre.
> Pas à pas les savanes ont été enjambées.

La reprise de « forêts », la mention des « mains » puis le verbe « enjamber », qui tous deux développent l'anthropomorphisation, déclinent le rapprochement entre exploration et violence sexuelle : la découverte de nouveaux espaces correspond à une certaine excitation sexuelle, et l'on pourrait alors associer cet âge non plus à l'enfance, réservée aux mystères d'une obscurité respectée, mais aux désordres de l'adolescence et d'une jeunesse désireuse de s'expérimenter. En effet, la relation charnelle des hommes à leur environnement sera reprise dans la troisième partie du poème, grâce à une autre figure littéraire destinée à illustrer non plus le passé ou le présent, mais l'avenir : les enfants *« jetteront sur la montagne le regard de don Juan sur une millième femme »*. La Terre sera devenue le *« visage trop connu d'une femme »*, obligeant les hommes à se tourner vers *« mieux que les alcools / et les drogues »* : *« la vitesse »*.

> L'homme sur les quatre roues de son désir
> Il lèche l'espace

> Mais l'espace se replie sur lui-même comme la peau qui se rencontrant partout enferme notre âme dans un sac

Nouvel échec : la finitude d'un espace totalement découvert compromet l'ivresse promise par la vitesse. L'association du « désir », du verbe « lécher » et du comparant « peu » motive une lecture érotique qui, en associant l'auto (*« les quatre roues de son désir »*) au membre viril, jette un autre jour sur cette déception introduit par le coordonnant. Ce regret, c'est celui d'une jouissance qui n'a pas lieu : Don Juan, blasé, essayant de se revigorer par la vitesse, ne parvient plus à jouir. Et tout espoir de transcendance se voit balayé au terme de « Rondeur » et du recueil.

Ce tissu métaphorique féminin et sexuel est en réalité commandé par la strophe destinée à rendre compte de l'état présent de la terre :

> Toute la surface de la Terre est nue
> Nous sommes encore liés.
> Nos lèvres sont lentes à connaître la saveur de toute la face.

La nudité de la surface terrestre associée à l'évocation de « nos lèvres » ouvre effectivement un espace investi ensuite par toutes les occurrences évoquées à l'instant : on passera ainsi de ce baiser à l'homme « léch[ant] » « la peau » qui le retient prisonnier.

Ce réseau métaphorique alterne avec les évocations des dernières avancées techniques de la civilisation occidentale, ainsi qu'en témoigne le *« bitume mord[ant] les campagnes comme une femme brûle sa beauté avec des fards »*. On notera ainsi la conjonction des termes relevant de la géographie et des transports et communications : plaines, montagnes, mers, campagnes, forêts, savanes, déserts sont les proies des paquebots, du rail, des trains, de l'hélice, des récepteurs, des projecteurs, des sirènes. Les *« lignes de la sphère »*, *« méridiens »* et *« équateur »*, sont également évoquées, qui figurent avec le *« rail »* et *« les câbles sous-marins »* le *« filet »* d'*« ondes circulaires »* qu'est désormais la Terre : *« l'homme est ramassé »*. Nous sommes ainsi loin d'*Interrogation*, qui avait représenté ces conquêtes élémentaires comme autant de réalisations de mythes antiques. La technologie n'est plus le recours de la légitimation d'une génération sacrifiée, mais l'instrument d'une aliénation et d'un emprisonnement qui hypothèque l'avenir.

c) Une nouvelle interrogation ?

Le futur est ainsi peu évoqué. Il permet certes de mettre en tension le récit d'une progressive réclusion, accélérée par la révolution industrielle. Cependant, il suscite moins d'imagination et de débordements métaphoriques que les différents moments qui ont précédé cette incarcération. Or, on se souvient que l'interrogation à laquelle renvoyait le titre du premier

recueil portait précisément sur l'avenir. La problématique était alors différente, puisqu'il s'agissait d'interroger la paix et le retour d'une communauté d'hommes trempés à la guerre à une normalité douteuse, sinon honnie, perçue comme mortifère. Cette interrogation faisait voir une peur sous-jacente qui l'alimentait. Ici, le futur motive un constat désabusé, des phantasmes blasés qu'un dernier élan mystique ne suffit pas à masquer. « Les enfants seront ondoyés par une froide révélation » : « Leur terre sera petite ». Ce n'est là que la répétition, la confirmation de la divination formulée au centre du poème :

Demain parmi les foules diurnes s'effeuilleront les journaux où les langues bruissent.

C'en est fait

La Terre est prise

À l'image de l'espace terrestre se renfermant sur lui-même, le temps ne semble offrir aucune promesse, aucune possibilité à l'homme de s'extraire de sa condition et de son environnement. La seule question possible porte alors sur la possibilité, les moyens de renouer avec l'inconnu et ainsi, peut-être, avec cette sensation d'excitation, cette « angoisse délicieuse » des premiers temps.

Un tel constat ne manque d'évoquer les travaux de François Hartog[8], sollicités également par ce que constitue finalement le cœur du présent développement : un regard sur « les modalités d'articulation des catégories du passé, du présent et du futur »[9], constituant précisément les « régimes d'historicité ». C'est donc en recourant à cet « outil heuristique »[10], « construit par l'historien »[11], que nous souhaiterions conclure.

Nous pouvons ainsi rapidement évoquer les différents régimes d'historicité modélisés par François Hartog pour éventuellement rattacher à l'un d'entre eux *Fond de cantine*. Le premier est le *« régime héroïque »*, qui fait du passé *« une vaste réserve de schèmes d'actions possibles »*[12]. De fait, *« l'événement est immédiatement perçu "selon l'ordre reçu de la structure, comme identique à l'événement originel". Il n'advient pas, mais il revient, il n'est pas unique, mais répétition. »*[13] Par conséquent, François Hartog note qu'*« on ne fait l'expérience du passé que dans le présent »* : *« la coupure des deux »* n'existe pas, mais une

[8] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit.
[9] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », in *Historiographies. Concepts et débats*, op.cit., p.766.
[10] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.27.
[11] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », op.cit., p.769.
[12] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.43.
[13] *Ibid.*, pp.43-44.

« coexistence » à voir comme *« "réabsorption" du passé dans le présent »*[14]. C'est à un tel modèle que nous pourrions rattacher *Interrogation*.

François Hartog, dans les pas d'Hanna Arendt, recourt à Ulysse pour mettre au jour une *« brèche »*, une *« crise du temps »* importante en Occident. Ecoutant l'aède faire le récit de ses aventures, Ulysse fait l'expérience d'une *« non coïncidence de soi à soi »*[15], *« d'un temps qui, dans la distance durement éprouvée de soi à soi, est finalement reconnu et découvert comme son passé »*[16]. François Hartog ne manque pas d'ailleurs d'évoquer Ricœur : Ulysse, qui pleure parce qu'il *« ne sait pas appréhender le passé, le sien, dans sa dimension de passé »*[17], *« n'éprouve aucunement ce plaisir lié à la reconnaissance »*[18], ce « petit miracle » consistant à *« enrober de présence l'altérité du révolu »*[19]. L'enjeu pour le naufragé est de *« se reconnaître comme identique et différent »*[20]. Les *« larmes du souvenir »* scelle cette *« rencontre avec l'historicité »*[21].

Puis il y a le *« régime ancien »*, fondant le *« puissant modèle de l'*historia magistra vitae *»*[22]. L'histoire est *« dispensatrice d'exemples »*[23] : *« pour comprendre ce qui advient et pour agir, on commence par se tourner vers le passé »*[24]. Centré sur ce dernier en tant qu'il procure une intelligibilité aux autres catégories temporelles, ce régime est *« repris par l'Eglise et par les clercs médiévaux quand leur est revenue la tâche d'écrire l'histoire »*[25]. Cependant, *« l'événement décisif de l'Incarnation »*[26] constitue une autre *« brisure du temps »* propre au christianisme : il instaure *« un temps d'attente »*[27] entre la mort de Jésus et le retour du Christ et le Jugement. Ce *« présent eschatologique »*[28] se trouve en tension *« "entre l'événement*

[14] *Ibid.*, p.44.
[15] *Ibid.*, p.64.
[16] *Ibid.*, p.68.
[17] *Loc. cit.*
[18] *Ibid.*, pp.63-64.
[19] Paul Ricœur, *La mémoire. L'histoire. L'oubli.*, op.cit., p.47.
[20] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.67.
[21] *Ibid.*, p.64.
[22] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », in *Historiographies. Concepts et débats*, op.cit., p.767.
[23] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., pp.84-85.
[24] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », in *Historiographies. Concepts et débats*, op.cit., p.767.
[25] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., pp.118-119.
[26] *Ibid.*, p.73.
[27] *Loc. cit.*
[28] *Ibid.*, p.74.

décisif par quoi tout est déjà accompli et le dénouement final qui montre bien que tout n'est pas encore achevé" »[29]. Dans cette configuration, *« le déjà pèse plus lourd »*[30].

La révolution française constitue un événement qui coïncide avec un autre point de rupture de l'expérience temporelle. Le *« régime moderne d'historicité »* est une redistribution des équilibres, *« un renversement »*[31] : *« désormais la lumière vient du futur, l'expérience du temps est portée par le progrès »*[32] et *« l'exemplaire, comme tel, disparaît pour faire place à ce qui ne se répète pas »*[33]. Dès lors, le passé est *« dépassé »*[34], et la foi est placée *« dans un futur à faire advenir »*[35].

Avec la chute du mur de Berlin et *« l'effacement de l'idée communiste portée par l'avenir de la Révolution »*, le futur *« perd de sa force d'entraînement »*[36]. Alors *« s'impose l'évidence d'un présent omniprésent »*[37], *« seul horizon »*[38] : le *« présentisme »*. À l'autre extrémité, la mémoire concurrençant l'histoire, *« il y a un passé qui ne passe pas »*[39]. Entre les deux, *« le présent à la fois s'abolit dans l'instant et semble perpétuel »*[40].

Suivant la métaphore de François Hartog, il convient maintenant de voir d'où vient la lumière dans *Fond de cantine*, quelle catégorie temporelle se trouve privilégiée, valorisée, apportant aux autres leur intelligibilité, comment s'articulent passé, présent et futur. Une première réponse, spontanée, s'impose : il n'y a que peu d'espoir, et aucune catégorie ne semble vraiment valorisée en tant qu'elle peut précisément éclairer les autres.

Commençons par le passé. L'ironie de « Yanks » balaie les prétentions du passé à constituer un exemple et un modèle : les croisades sont une lecture erronée, rendue incongrue par le présent qui ne coïncide plus avec son héritage. L'idéal d'une belle mort, sacrificielle, ne peut par ailleurs persister qu'au prix de la mort du registre lyrique. Enfin, les deuxième et quatrième sections du recueil sont organisées selon ce que nous avons rapidement nommé un modèle narratif décadent : « Tennis », Ulysse et Robinson converge vers un point de fuite,

[29] Hannah Arendt, *La crise de la culture*, citée par François Hartog, François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.74.
[30] *Loc. cit.*
[31] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », in *Historiographies. Concepts et débats*, op.cit., p.767.
[32] *Loc. cit.*
[33] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.117.
[34] *Loc. cit.*
[35] *Loc. cit.*
[36] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », in *Historiographies. Concepts et débats*, op.cit., p.767.
[37] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.18.
[38] *Ibid.*, p.217.
[39] François Hartog, « Historicité / régimes d'historicité », in *Historiographies. Concepts et débats*, op.cit., p.770.
[40] *Loc. cit.*

l'enfance, reconduisant l'équivalence présente dans *Interrogation* entre personne et société, voire entre individu et civilisation. L'âge d'or, l'état idyllique de la civilisation humaine devient certes un moteur du principe historique, mais selon une vision qui condamne irrémédiablement ce passé au révolu. Dès lors, il ne peut être qu'objet de regrets et de nostalgie, sans aucun autre effet sur le présent. Une rupture a eu lieu, projetant l'homme des rivages de son mystère insulaire dans un espace découvert et connu. Transports, colonisation et télécommunication ont accéléré cet irrémédiable processus d'une familiarisation perçue comme menaçante, instaurant entre présent et passé une frontière désormais hermétique. L'exemplarité d'Ulysse et de Robinson se heurte à cette frontière qu'ils ne peuvent franchir : le passé est, selon le mot de François Hartog, « dépassé », sans aucun espoir de retour à cet état antérieur. Le passé ne se répète pas, ne se prolonge pas dans le temps présent. Le mouvement d'incarcération et d'aliénation peint dans les deux dernières sections touchent autant le présent que le passé. En ce sens, *Fond de cantine* figure une expérience qui est avant tout temporelle : le recueil témoigne d'une rupture, d'un état inédit du progrès humain qui frappe l'avant du sceau du révolu. Or c'est précisément ce contre quoi *Interrogation* avait si ardemment œuvré. Ce premier recueil illustre parfaitement cette dynamique de « réabsorption du passé dans le présent », correspondant de fait parfaitement au « régime héroïque » décrit par François Hartog. Le mythe y côtoyait l'événement dans une indistinction du passé et du présent éprouvée physiquement sur un double registre érotique et mystique.

Mais revenons à *Fond de cantine* : fermé au passé, le présent n'ouvre aucune promesse d'avenir. Le futur est d'abord marqué du sceau de la certitude de la mort : « Je sais bien. Je crèverai lyriquement ». Puis, dépassant l'individu et l'espace étriqué de son moi pour entrer dans les vastes échelles de « l'homme » et de « la Terre », le locuteur d'« Atlantide » rend compte de l'aliénation complète de l'homme par la machine. Puis « Rondeur » fait de l'avenir un tableau assez sombre qui, en vérité, reconduit un présent par conséquent destiné à durer : pas plus qu'aujourd'hui, l'homme ne saura s'extraire de l'attraction et de la rotondité, reconduisant pour toujours l'expérience de la finitude de notre environnement. Une certaine vanité est ainsi associée aux nouvelles aventures techniques, frappant de futilité les hypothèses saugrenues et désabusées énoncés à la fin du recueil. L'avenir n'offre aucune possibilité de sortir d'un présent par conséquent destiné à durer. À ce titre, *Fond de cantine* touche en partie au « régime chrétien », selon lequel le « présent eschatologique » est pris entre un « déjà » et un « pas encore ». Cependant, une différence majeure réside dans le fait que *Fond de cantine* ne fait pas du futur l'objet d'une attente : la fin n'est pas une espérance (« la volonté ne peut dépasser l'épiderme du poing »), le jugement a en quelque sorte déjà été prononcé, qui

condamne l'homme à la prison « pour une éternité inexorable ». Par conséquent, au « déjà », à l'advenu, répond à l'autre extrémité la répétition d'un présent : le « pas encore » chrétien n'a pas cours ici. La « froide révélation » ne sera que la réaffirmation d'un état déjà présent : « la terre nous la connaissons ».

Or, François Hartog, relayant les analyses de Reinhart Koselleck, affirme que l'histoire telle qu'elle se développe aux XVIIIe et XIXe siècle est le fruit du régime moderne : elle s'écrit « du point de vue du futur », et par conséquent « s'attache au caractère unique de l'événement », abandonnant « une conception de l'histoire qui conjuguait exemplarité et répétition » propre à l'*historia magistra*. *Fond de cantine*, renonçant à cette répétition et ce retour du même comme principe historique, ne parvient pourtant pas à faire de l'avenir un « futur éclairant l'histoire passé ». Le « *telos* […] [qui] a pris les habits de la science, tour à tour, le visage de la Nation, du Peuple, de la République, de la Société ou du Prolétariat » ne constitue pas le point de vue organisant la perspective du récit du recueil. Empêtré dans le présent « comme dans un filet », le sujet lyrique ne peut faire de l'histoire un processus qui « s'écrit en allant du futur vers le passé » : l'un est pour ainsi dire hypothéqué, et le second ne répond plus.

On peut dès lors revenir sur l'hypothèse selon laquelle l'incursion de l'histoire dans *Fond de cantine* aurait pour conséquence la disparition du sujet. Cela correspondrait tout à fait avec l'idée d'aliénation et d'emprisonnement qui culmine dans les troisième et quatrième sections du recueil. Néanmoins, si l'on réfute comme nous venons de le faire la dimension historienne à ce recueil, on ne peut décemment imputer la raréfaction des indices de première personne au traitement réservé à l'histoire. Celle-ci fournit au sujet un modèle d'écriture, qui se trouve rapidement confronté à un régime d'historicité rendant difficile, voire impossible, l'écriture de l'histoire. De fait, nous pouvons conclure que ce n'est pas l'histoire qui submerge le sujet : celui-ci disparaît dans un présent qui s'étale. Le point de vue n'offre aucun point de fuite, n'ouvre aucune perspective. C'est de cette impossibilité que témoigne la disparition du sujet, incapable par conséquent de s'historiciser lui-même. Le passé fermé au présent, toute référence à un avant ne peut s'articuler à un présent ou à un futur que pour en faire valoir le caractère révolu. En ce sens, la dévitalisation de l'environnement au centre du témoignage de « Guerre, fatalité du moderne » représente la situation du temps consécutif de la guerre : le présent est une ruine stérile qui, frappé de passéité, ne comporte aucune promesse d'avenir. L'aliénation du sujet lyrique n'est pas le fait de l'histoire, mais bien de la « faille profonde » qu'inscrit la Première Guerre dans le temps.

On peut en outre voir dans cette rupture nouvelle entre passé et présent la cause d'une autre raréfaction que le présent développement sur l'histoire n'a pas manqué de faire apparaître : celle des références proprement historiques. *Interrogation* comptait en effet nombre d'allusions à un passé martial commun. En nous attachant à isoler la documentation retenue pour « Rondeur », c'est la dimension littéraire qui est en réalité apparue. Les innovations techniques, les explorations et missions coloniales sont largement concurrencées, voire évincées, par des figures éminemment littéraires qui laissent entrevoir un substrat sur lequel il convient désormais de se pencher.

III. Le fond littéraire.

1. Retour au poétique : le traitement des ressources historiques.

Nous souhaiterions prolonger d'abord notre lecture de « Rondeur » : le développement précédent n'a pas manqué de faire apparaître les références littéraires les plus explicites d'un recueil qui en est par ailleurs assez avare. Ulysse, Robinson, Don Juan, associés au dense réseau métaphorique associant l'espace au corps (et, partant, les explorations à la sexualité), montrent les liens étroits et proprement déroutants entre les velléités historiennes d'une part et d'autre part la littérarité de *Fond de cantine*. De fait, il nous faut admettre que nous nous sommes laissé prendre par ce que Ricœur nomme « une prétention à la vérité comparable à celles des discours descriptifs dans les sciences »[41], propre à certains types de récit du « champ narratif » au morcellement duquel le philosophe oppose « une unité *fonctionnelle* »[42]. Histoire et fiction répondent à un « besoin de délimitation, de mise en ordre et d'explication »[43] à l'origine du récit, et ont de fait en commun un « caractère temporel »[44] : « la narrativité doit marquer, articuler et clarifier l'expérience temporelle »[45].

Ce qui est en jeu ici, sous-jacent à la question des « documents », c'est le problème de la référence. C'est là, croyons-nous, que *Fond de cantine* brouille les pistes et les distinctions, nous obligeant à plus de rigueur. Il est par ailleurs intéressant de noter que la confusion est motivée par un phénomène inverse à celui qu'a initié le *linguistic turn* en historiographie : la

[41] Paul Ricœur, « De l'interprétation », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, op. cit., p.12.
[42] *Loc. cit.*
[43] *Ibid*., p.13.
[44] *Ibid*., p.12.
[45] *Ibid*., p.13.

dimension narrative des textes historiques ainsi mise en avant a contraint les historiens à redéfinir précisément et profondément leur pratique. De notre côté, c'est une tendance « historienne » du texte qui nous force maintenant à revenir sur sa littérarité. Notre thèse est ici que les références littéraires sont traitées de manière historienne et que, par conséquent, notre premier mouvement qui consiste à voir dans *Fond de cantine* une évolution vers un tel registre narratif est redevable de cette stratégie. Il conviendra en outre de tirer l'enseignement d'une telle confusion en minimisant l'opposition entre champ narratif et champ poétique et lyrique. Apparaîtra alors à l'intersection de l'histoire et du poétique un genre que commandait pour les Grecs une seule et même muse, Clio.

La propension de *Fond de cantine* à configurer le temps nous a donc incité à y voir une démarche penchant fortement du côté de l'histoire. Mais l'examen des documents réquisitionnés pour l'enquête a permis de mettre au jour un régime d'historicité qui rend précisément impossible toute historicisation. De fait, il convient de dire que ce qui est retenu pour ce récit / cette enquête ressort non pas de l'histoire mais de la mémoire. Ulysse, Robinson et Don Juan sont autant de souvenirs littéraires qui, pour le sujet, ont valeur de preuves. Ces références et le traitement poétique qu'elles subissent participent en effet d'une intertextualité davantage que d'une sérieuse enquête historique. Cependant, on ne saurait leur refuser complètement le statut de document, quelque part entre la preuve et l'exemple. À ce titre, Ricœur explique par ailleurs :

> Un document, en effet, n'est pas donné, il est cherché, constitué, institué : le terme désigne ainsi tout ce qui peut être interrogé par l'historien en vue d'y trouver une information sur le passé, à la lumière d'une hypothèse d'explication et de compréhension.[46]

La qualité historique n'est donc pas intrinsèque : c'est la démarche de l'historien qui procure le statut de document à ce qui n'est qu'une trace. Ricœur ajoute en outre que *« l'événement désign[e] globalement le référent du discours documenté »*[47]. On sait que le référent désigne l'objet visé par le discours. Par conséquent, on saisit bien que le référent historique est ce que Ricœur nomme un *« réel historique »* ou *« réel passé »*[48]. Or, l'Odyssée, Robinson et Don Juan correspondent à un autre type de *« mode référentiel »* : *« l'irréel de fiction »*[49]. Ainsi éclairé, le fonctionnement documentaire à l'œuvre dans « Rondeur » relève d'une sorte de corruption et d'une confusion de ces deux modes de référence, historique et

[46] Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », op.cit.
[47] *Loc. cit.*
[48] Paul Ricœur, « De l'interprétation », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, op. cit., p.17.
[49] *Loc. cit.*

fictionnel constituant selon Ricœur une *« asymétrie irréductible »*, un *« chiasme »*[50]. *Fond de cantine* maquille en quelque sorte une telle asymétrie, en faisant de l'irréel de fiction un réel passé. Par conséquent, une équivalence est instaurée : Ulysse et Robinson, en termes de capital documentaire, ont une valeur égale à la crise de Fachoda et aux expéditions dans l'Himalaya. Le sujet trouve dans chacune de ces références *« une information sur le passé »*. Quant à l'*« hypothèse d'explication et de compréhension »*, elle est affirmée dès l'ouverture du poème, sur un ton où se concentre une dernière fois l'effort mystique en une ultime prêche :

> Homme de ce temps
> une joie
> une joie qui finit
> après vous cette joie ne sera plus connue des hommes
> notre joie.
>
> Ce sont les derniers jours où la Terre est grande.
> Une puissance nous est encore refusée. Elle accablera nos enfants.

C'est donc à la lumière de ce qui semble moins une hypothèse qu'une prédiction, que va se dérouler l'enquête. Il est cependant évident que le postulat en question porte moins sur le passé que sur l'avenir : dans ces deux strophes, le présent devance à peine le futur simple, alors que tout passé est encore absent à ce stade (il faut attendre encore un tercet pour voir apparaître « Autrefois » inaugurant la longue méditation sur le passé au cours de laquelle sont évoqués l'enfance et Ulysse). Davantage alors que la posture de l'historien, c'est de nouveau celle du poète voyant, du mage prophétisant qui réapparaît, si bien que ce futur pourrait justifier le fait que « Rondeur » finalement n'aurait aucune prétention historienne. Nous pensons en effet que cette orientation affichée du texte à regarder davantage l'avenir compromet le statut historiographique de « Rondeur », mais ne suffit pas à disqualifier ainsi ce poème. Cet intérêt pour le futur, exprimé ici avec une sombre ardeur, se voit dans l'ensemble du poème fortement contrebalancé par les réflexions sur les origines de ce rétrécissement de l'environnement. D'autre part, on peut percevoir dans ces brèves évocations de l'avenir cet *« effet secondaire de la visée du futur »* qui constitue un *« choc en retour »*, une *« contrepartie »* à la *« représentation du passé »* et à *« la posture rétrospective de la connaissance historique »*[51]. Ce choc, ce mouvement opposé au regard de l'historien et à l'objet de son discours, est à saisir de nouveau dans la notion de dette, déjà rencontrée. Ricœur explique en effet que *« la dette, c'est le fardeau que le passé fait peser sur le futur »* et *« que le pardon voudrait alléger »*[52]. La dette, par

[50] *Loc. cit.*
[51] Paul Ricœur, « La marque du passé », op. cit.
[52] *Loc. cit.*

opposition à la trace qui *« est pur renvoi au passé »*[53], met en branle la catégorie du futur en direction duquel elle *« renvers[e] la mémoire »*[54] selon l'alternative du poids ou de l'héritage. Ce fardeau pesant sur les générations futures est ici très ouvertement mentionné (il *« accablera nos enfants »*), et constitue peut-être même le cœur de la représentation de l'avenir. La dette n'est pas une ressource, et l'exercice de mémoire ne permet d'ouvrir aucune autre perspective que celle d'un prolongement indéfini du présent : *« La plume soumise à la prédestination retrace la figure inévitable. […] Comme le ver à soie je porte en moi et je sécrète la fatalité de mon incarcération. »*

De plus, c'est précisément la présence et l'utilisation de certaines références qui témoignent du retour, discret, de la mémoire : Don Juan, notamment, est inséré dans un développement qui touche à l'avenir (il est d'ailleurs intéressant que cette strophe, initiée par le futur simple de la *« froide révélation »*, s'achève au présent de l'indicatif). Par conséquent, il convient de voir dans ces traces, ces références moins des documents que d'authentiques souvenirs : c'est bien la mémoire qui les sollicite et afin que le développement de la méditation y prenne appui. Ricœur note à ce titre que *« la mémoire est aussi l'ensemble des documents que j'ai sur ma propre existence »*[55]: en ce sens, le récit de vie relève de *« la manière historique [de raconter] qui tient compte des documents »*[56]. Mais la concurrence de *« la manière fictionnelle qui est une exploration de l'imaginaire »*[57] intervient précisément puisque les documents retenus sont de l'ordre de la fiction, et appartiennent à la littérature. La référentialité de « Rondeur » est ainsi proprement « référencialité » textuelle. C'est ainsi du point de vue du renvoi de texte à texte qu'il convient d'aborder ce réseau intertextuel et, plus largement, métaphorique.

Aborder le document comme la conséquence et le fruit d'une démarche permet de mieux percevoir le fonctionnement de la référence (et, peut-être plus généralement, du renvoi intertextuel) dans *Fond de cantine* : *L'Odyssée*, sélectionnée, « instituée » en document, fait de la description d'Ulysse un événement qui constitue le référent d'un discours vers lequel pointent d'autres références, mutées en document. Ce n'est ainsi pas Ulysse seul qui fait de l'insularité un événement, mais son insertion, sa participation à un réseau textuel plus large

[53] *Loc. cit.*

[54] *Loc. cit.*

[55] Paul Ricœur, « Le récit, sa place en psychanalyse », in *Ecrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, op. cit., pp.277-278.

[56] *Loc. cit.*

[57] *Loc. cit.*

dont la perspective pointe vers ce qui est ainsi établi en référent/événement. De ce point de vue, l'événement est saisi dans son acception proprement ricœurienne, à savoir non *« pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive, mais une composante narrative »*[58] : c'est au regard *« de sa contribution au développement de l'intrigue »*[59] qu'il reçoit sa définition et son statut. Ricœur note qu'*« il est source de discordance en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire »*[60]. Qu'il nous soit permis d'entendre ce dernier mot dans toute son ambiguïté et sa polysémie. Ainsi, l'*Odyssée*, en tant que document associé à d'autres, fait de « l'angoisse délicieuse » consécutive de l'isolement d'Ulysse cerné de « mystère » un événement narratif en tant qu'il participe à « l'histoire », à la fois intrigue et construction du discours historien. Don Juan constitue par ailleurs un bon exemple du caractère discordant-concordant : la référence fait irruption, s'intègre d'abord mal dans un contexte qu'elle déstabilise, mais dont, dans l'a posteriori d'une lecture qui se continue, elle tire ensuite sa légitimité en aidant au développement du récit/démonstration.

Mais pour valoir véritablement comme document, ce qui n'est qu'une trace doit être soumis aux règles de validation du champ historique, c'est-à-dire s'inscrire dans le paradigme indiciaire : face aux sciences de la nature régies par le *« rapport entre expérimentation, modélisation, vérification »*[61], explique Ricœur, *« le document d'archive est observé, interprété, soumis au jugement des experts ; il voisine alors avec le symptôme médical et les autres vecteurs d'une connaissance indirecte, conjecturale, probable »*[62]. En associant le document au symptôme, une telle comparaison fait du premier à la fois un signe et une métaphore. En effet, si on s'en tient à l'acception strictement médicale, le symptôme est un signe. En tant que tel, son fonctionnement correspond exactement à ce que nous avons développé à l'instant : ce n'est qu'en relation avec d'autres signes avec lesquels il entre en correspondance qu'il peut faire sens. Autrement dit, le référent du signe n'est atteignable et désignable qu'au moyen d'autres signes. Ricœur a d'ailleurs soin de préciser qu'*« un signe demande à être déchiffré et nécessite un savoir préalable »*, dans lequel se distingue *« un savoir théorique préalable sur les mœurs de qui a laissé une trace, et un savoir pratique concernant l'art du déchiffrage de la trace »*[63]. C'est de ce point de vue que l'on peut également contester

[58] Paul Ricœur, « De l'interprétation », loc. cit., p.14.
[59] Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome I*, op. cit., p.102.
[60] *Ibid.*, p.169.
[61] Paul Ricœur, « La mémoire saisie par l'histoire », op. cit.
[62] *Loc. cit.*
[63] Paul Ricœur, « La marque du passé », op. cit.

aux références de « Rondeur » et, plus largement, aux références historiques disséminées dans le recueil entier, leur statut de document et, partant, le mouvement global d'historicisation du discours. La question de savoir « qui a laissé une trace » est, dans la réflexion qui nous occupe, capitale : sa réponse invalide de nouveau les velléités historiennes du texte. En effet, le « qui » de la trace renvoie, dans *Fond de cantine*, au « qui » du discours. Le document historique, s'il est institué en tant que tel par l'historien, est néanmoins extérieur à celui-ci : l'historien remontant la trace du document arrive à autre que lui-même. Or, on ne saurait contester raisonnablement que les marques d'Ulysse, de Don Juan, et de Robinson sont redevables d'une autre entité, d'une autre figure que de celle du locuteur : ce ne sont pas ces personnages, non plus que Homère, Defoe ou Molière, qui sont venus inscrire leur trace dans le sujet. S'ils documentent ou témoignent, c'est en faveur du sujet lyrique qui, croyant écrire l'histoire de l'humanité, raconte la sienne propre. Ils ne sont la trace que du sujet lui-même vers lequel ils renvoient. Ainsi se fait jour une véritable confusion entre le soi et le monde – celui-ci ne renvoyant pas à la réalité empirique, mais bien au « quasi-monde des textes », à la « littérature » établie par la référencialité. D'autre part, on voit désormais comment « Rondeur » est en réalité un récit personnel dont l'objet est moins l'humanité, que la *persona* du sujet. Il convient en effet de se rappeler que *« la compréhension de soi-même passe par le détour de la compréhension des signes de culture dans lesquels le soi se documente et se forme »*[64] et qui, par conséquent, deviennent les signes d'une culture individuelle. À ce titre, ils viennent faire concurrence à une mémoire strictement intime : Ulysse, « le navigateur latin », « l'enfant qui veille », les « explorateurs héros », Marchand, Kitchener, Robinson, sont assimilés les uns aux autres. Les « signes de cultures », ici références littéraires et historiques, côtoient dans un même espace les souvenirs personnels et les créatures de pure fantaisie. C'est pris dans cette dynamique d'inter(ré)férences que nous pouvons, en tant lecteur, croire en un récit historique. En effet, d'un côté *« le récit que je fais sur moi-même est le roman de ma vie puisque j'essaie, à propos de ma propre existence, différentes intrigues »*. Et puisqu'elle « est l'ensemble des documents que j'ai sur ma propre vie », la mémoire est mise à contribution, faisant des souvenirs sélectionnés les événements de l'intrigue. D'un autre côté, mais identiquement, *« l'historien, lui aussi, […] configure des intrigues que les documents autorisent, mais qu'ils ne contiennent jamais »*[65]. *Fond de cantine* se situe précisément à cette intersection du récit de

[64] Paul Ricœur, « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, op. cit., p.152.
[65] Paul Ricœur, « De l'interprétation », op. cit., p.18.

fiction et du récit historique, faisant la valoir *« la qualité temporelle de l'expérience comme référent commun de l'histoire et de la fiction »*[66].

Dans les deux cas, il faut néanmoins un « savoir » pour conférer une intelligibilité aux documents, en vertu de laquelle il est possible de les mettre en relation. Il y a dans *Fond de cantine* une prétention à un savoir d'ordre historique, à voir dans les références elles-mêmes. Mais ce n'est pas ce savoir qui organise entre elles ces références pour en constituer un récit ou une argumentation : la compétence du sujet de *Fond de cantine* persiste à n'être que poétique, strictement lyrique. Partant, la configuration n'est jamais historique, mais toujours poétique, comme en témoigne le réseau métaphorique sexuel et féminin. Rappelons également que ce « savoir préalable » est double : « pratique », pour déceler le « qui » de la trace, et « théorique », « concernant l'art du déchiffrage ». Nous avons déjà vu que la trace renvoie, dans le cas d'une intertextualité, moins à au texte visé qu'au sujet citant, faisant référence : Ulysse et Robinson touchent au sujet lyrique et à sa mémoire, aux souvenirs de « l'enfant qui veille », du soldat « ivre », « ombrageux et rebelle », « méditant la grandeur ».

Quant à « l'art du déchiffrage », il ressort dans *Fond de cantine* de compétences littéraires, poétiques : il est un second cryptage. On touche ici la dimension métaphorique du symptôme auquel Ricœur associe le document. Lacan avait en effet noté que *« si le symptôme est une métaphore, ce n'est pas une métaphore que de la dire »*[67]. En outre, la même notion de déchiffrage apparaît régulièrement chez Ricœur dans ses réflexions sur la psychanalyse : *« décodage »*[68], *« décryptage »*[69] et *« traduction »*[70] servent également à rendre compte du travail de l'interprétation dans la cure, à voir comme *« substitution d'une signification intelligible à une signification absurde »*[71]. Le travail de la métaphore s'inscrit précisément dans cet encodage d'une *« signification latente »* à une *« signification manifeste »*[72]. Là-dessus, Ricœur s'inscrit en plein dans la tradition freudienne : les processus secondaires du rêve (figuration, déplacement et condensation) relèvent de différentes tropes stylistiques (métaphore, synecdoque, et litote). Mais laissons ici la psychanalyse. Ce que nous avons en vue, en rapprochant le document de la métaphore, c'est de nouveau la mise en valeur de son

[66] *Ibid.*, p.12.

[67] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *Ecrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p.528.

[68] Paul Ricœur, « La question de la preuve en psychanalyse », in *Ecrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, op. cit., pp.67-68.

[69] Paul Ricœur, « Psychanalyse et art », in *Ecrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, op. cit., pp224-225.

[70] Paul Ricœur, « La question de la preuve en psychanalyse » et « Psychanalyse et art », p.42, p.67-68 et p.96.

[71] Paul Ricœur, « La question de la preuve en psychanalyse », in *Ecrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, op. cit., p.42.

[72] *Ibid.*, p.38.

rôle dans le récit et l'argumentation, c'est-à-dire sa prérogative narrative, son rôle dans la démonstration.

Ricœur rapproche récit et métaphore sur la question de l'*« innovation sémantique »*[73]. La métaphore, en tant qu'*« attribution impertinente »*[74], *« détruit […] la pertinence sémantique de la phrase […] instituée par les significations usuelles, c'est-à-dire lexicalisées »*[75]. Mais cette *« torsion que les mots subissent »* permet un *« effet de sens »* qui sauve la phrase : *« nous percevons, à travers la nouvelle pertinence sémantique […] la résistance des mots dans leur emploi usuel et donc aussi leur incompatibilité au niveau d'une interprétation littérale »*[76]. Du point de vue narratif, la configuration en tant que phénomène discordant et concordant agit selon les mêmes ressorts : l'irruption d'un événement menace l'intrigue qu'il fait progresser. Dans le cas de la métaphore et de l'évènement, *« du nouveau – du non encore dit, de l'inédit – surgit »* : ici, *« une nouvelle pertinence dans la prédication »*, là, *« une nouvelle congruence dans la mise en intrigue »*[77]. Dans « Rondeur », comme dans l'ensemble du recueil, cet inédit touche à la fois aux signes d'autres discours (religieux, historique et littéraire) et au discours lui-même : il est une « nouvelle congruence » de références et d'événements qui se voient en retour retravaillé, porteur d'un nouveau sens. Et c'est là que réside précisément le travail intertextuel, dans un mouvement qui va du signe au référent, de l'hypertexte à l'hypotexte. Or, il convient de noter qu'au-delà des références littéraires, c'est l'ensemble des mentions qui se trouvent ainsi touché : les expéditions dans l'Himalaya, la Révolution d'Octobre, la crise de Fachoda acquièrent dans *Fond de cantine* de nouvelles significations, selon un procédé strictement littéraire. L'argumentation échoue en se heurtant d'emblée à ces références qui initient non plus une enquête historique, comme nous en avions fait l'hypothèse selon les attentes formées par le texte, mais comme un authentique récit de mémoire. En faisant du document un symptôme, c'est-à-dire en le réduisant à une métaphore, nous achevons de prouver que le discours n'est finalement jamais parvenu à une dimension historienne, qu'au contraire, il n'a fait que renforcer sa nature lyrique et sa littérarité. La prétention documentariste des références est contrecarrée et anéantie par le procédé littéraire de l'intertextualité.

Néanmoins, il convient de ne pas nier cet élan du texte à vouloir se muter en un autre type de discours. Au contraire, en prenant en compte cette tentative et cette ambition

[73] Paul Ricœur, « De l'interprétation », op. cit., p.20.
[74] *Loc. cit.*
[75] *Ibid.*, pp.19-20.
[76] *Ibid.*, p.20.
[77] *Ibid.*, pp.20-21.

d'historicisation, nous percevons et plaçons le texte à la croisée de l'histoire et de la littérature. Ce chiasme relève en vérité d'un genre très ancien, celui de l'épopée, dont il convient de voir d'abord les traces dans le précédent recueil.

2. Interrogation épique.

La question de l'épopée apparaît avec une certaine évidence : la forme poétique retenue pour chanter la guerre ravive des réminiscences livresques, nourries par les substrats antiques, religieux et historiques. En outre, l'idée hégélienne selon laquelle *« la situation la plus convenable pour l'épopée est* l'état de guerre *»*[78] paraît motiver un tel effet de lecture : la Grande Guerre offre en quelque sorte à l'épopée les moyens de sa résurrection. C'est *« toute une nation mise en mouvement »*[79] par le *« destin »*, cet *« ordre fatal et nécessaire »* qui montre l'homme non *« comme une* personne *»*, mais *« sans préjugé dans son* rôle *»*, et qui laisse voir *« ce qu'il y a de plus glorieux bientôt périr »*[80]. D'un point de vue strictement historique, on saisit de fait comment précisément certaines représentations de la guerre ont nourri certains espoirs que l'expérience du front, à cause de la découverte de matériels inédits, du nombre de morts et de l'enlisement dans les tranchées, a tôt fait de balayer. L'épopée persiste dans la propagande, devenant de fait une référence suspecte – suspicion toujours présente aujourd'hui à la lecture d'un volume comme *Interrogation*.

Notre démarche découle directement de notre hypothèse selon laquelle, parmi le substrat littéraire à l'œuvre dans les deux premiers recueils de Drieu, le genre épique constitue une part importante d'une mémoire littéraire façonnant le discours, à la fois dans les représentations de la guerre qu'ils véhiculent, et dans certaines postures adoptées par le sujet lyrique. Cette problématique du traitement de l'histoire, de l'intertextualité et de la mémoire, limite ainsi considérablement notre approche qui ne prétend être aucunement une réflexion sur le genre. Néanmoins, certains outils sont indispensables pour prétendre ainsi penser l'épique, et la tradition dans laquelle semble s'inscrire ces deux premiers opus nous incite à prêter une attention particulière à certaines thèses qui, pour datées qu'elles soient, nous permettront de bien articuler ce développement à l'ensemble de nos travaux. Nous ne négligerons cependant pas les recherches plus récentes, au premier rang desquels les travaux de Florence Goyet[81] qui,

[78] Hegel, *Esthétique. Textes choisis*, PUF, Paris, 1988 [1953], p.129.

[79] *Loc. cit.*

[80] *Ibid.*, p.134.

[81] Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Champions, Paris, 2006.

en plus de fournir des idées maîtresses, ont pour nous l'avantage de synthétiser les recherches menées sur l'épopée depuis Etiemble.

La difficulté d'un tel exercice consiste néanmoins à établir une méthode qui rende compte des effets de mémoire dans les deux recueils qui nous intéressent, sans prétendre définir le genre épique. En ce sens, ils nous paraît préférable, plutôt que de faire en quelque sorte le portrait modèle du genre de l'épopée qui servirait de mètre étalon, de partir des textes eux-mêmes afin de faire valoir ce qu'ils éveillent de réminiscences épiques, à la suite de quoi nous aurons soin de faire fructifier nos réflexions au contact d'argument plus théoriques.

Concernant *Interrogation* d'abord, nous ne reprendrons pas en détails nos analyses : il s'agit simplement de rappeler certains éléments clefs du texte afin d'en éclairer les parentés avec le genre épique. Le premier élément touche au sujet lyrique et à certains éléments fondateurs de sa démarche de légitimation poétique et guerrière. À ce titre, on se rappelle notamment que son engagement se fonde sur la nécessité et la volonté : la guerre, objet de désir, est l'instrument de mesure de l'intensité physique du sujet. Etablissant un « nouveau partage », la guerre distingue les « hommes-de-la-main » des « hommes-de-la-tête » : il est primordial de se prouver qu'il n'est pas lui-même « l'ascète intellectuel » frappé d'« imperfection » et de « pénurie corporelle ». Dans ce cadre émerge la figure de l'athlète antique en tant que modèle du guerrier : présentant une parfaite synergie entre « cerveau intense et muscles denses », il permet d'associer, de fusionner « et le rêve et l'action ». En outre, l'athlète-guerrier, fusionnant dans l'image centrale du grenadier demi-nu, s'associe à la figure du soldat élu, touché par une force supérieure qui lui dicte son devoir : avec les trompettes de solennité, l'appel de la mort scelle le destin du locuteur d'*Interrogation*. Enfin, cette entreprise de légitimation s'achève avec la revendication d'une nouvelle ascendance, qui ne serait plus prise en charge par la génération de 1870, mais attribuée à « tous ceux de nos ancêtres qui furent vainqueurs » : « ceux de 1793 », les « grognards » de Napoléon, les soldats d'Alexandre et de Colomb. Le sujet lyrique se rêve en héros épique qui « jeté au milieu d'une vaste complication de circonstances physiques et morales », agit « d'une manière libre, de lui-même et pour lui-même ». De ce point de vue, les références aux figures passées ne sauraient être perçues comme constituant le poids d'une détermination historique : elles sont autant de modèles, d'authentiques *alter ego* au nom desquels le sujet, comme le héros épique, « en vertu de l'état général du monde, a le droit de faire valoir ce qu'il est ». Cette nouvelle guerre est une nouvelle occurrence d'un même principe qui a mis en mouvement avant lui des hommes glorieux au service de grands chefs.

De plus, cette guerre est perçue selon la *dispositio* propre à l'épopée, où la guerre des hommes reproduit ou réplique un conflit entre les dieux : « esclaves hallucinés » luttant dans de « vastes espaces abstraits », les soldats manifestent et réalisent le « haut conflit spirituel » opposant vie et « force de mort ». L'observation de Florence Goyet selon laquelle *« la mêlée qui caractérise la "vraie" guerre est presque absente »*[82] peut d'ailleurs parfaitement s'appliquer à *Interrogation*, allant parfois jusqu'à une certaine tendance à l'abstraction. Pensons notamment à l'effondrement du sujet dans les « barbelures » et au « tacite enveloppement » du « petit homme ». De la même manière, la forme éminemment érotique de la lutte peut être assimilée à cette représentation épique de la bataille : l'évocation des « pressant corps-à-corps » relaie et revisite l'image des duels qui tiennent lieu de combats dans l'épopée. Enfin, toutes les expériences limites que nous avons associées à au petit miracle de la reconnaissance s'inscrivent en lieu et place d'un tableau plus global des combats. De fait, ce traitement tient en partie de cette capacité de l'épopée à *« donner de la guerre une épure »*[83], propension que Florence Goyet nomme *« apprivoiser Arès »*. Mais ce dédoublement de l'intrigue propre à l'épopée ici translatée n'est pas sans effet, au contraire : la guerre qui mobilise le sujet subit ainsi un double traitement, que l'on pourrait dire à la fois grossissant et dévalorisant, mélioratif et, par conséquent et en même temps, dépréciatif. En effet, en faisant de cette guerre la manifestation et la réalisation d'un conflit primordial entre Eros et la mort, les combats décrits acquièrent un surplus de valeur, puisqu'ils s'inscrivent sur un plan qui n'est plus celui, étriqué et mesquin, des nations belligérantes. Mais en même temps, cette guerre n'est en quelque sorte *que* cela. Elle n'est plus une occurrence extraordinaire, mais la manifestation de la continuation du mouvement de l'histoire. La guerre est ainsi une synecdoque qu'on dit particularisante ou justement restrictive. Daniel Madelénat note ainsi que

> grâce à la lecture mythico-épique de l'histoire qui procède par métaphore et métonymie, l'événement presque insignifiant (un incident, quelque querelle en chefs), symbolise et reflète les actes nécessaires à la maintenance du cosmos, mais aussi l'élan organisateur du devenir humain.[84]

Le registre et la configuration proprement lyriques propres à *Interrogation* permettent cependant de fusionner le héros et l'aède dans une première personne dont l'intégrité, devant la menace de dislocation (temporelle, identitaire), est certainement l'enjeu principal. La *« polyphonie essentielle »*[85] que Florence Goyet emprunte à Bakhtine et dans laquelle elle voit

[82] Florence Goyet, *L'épopée*, http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet2.html, consulté le 10/10/2016
[83] *Ibid.*
[84] Daniel Madelénat, *L'épopée*, Presses Universitaires Françaises, Paris, 1981, p.112.
[85] Florence Goyet, *L'épopée*, op. cit.

le trait caractéristique de l'épopée, est ici complètement défaillante, voire annihilée : il n'est qu'une voix qui compte, celle du héros devenu aède chantant sa propre gloire. On pourrait cependant nuancer en affirmant que cette voix laisse entendre, et c'est tout l'enjeu de notre étude, différents discours. Ceux-ci ne présentent pas, dans cet *epos* guerrier (nous renvoyons ici aux différentes mentions faites du « chant » dans *Interrogation*), différentes visions du monde qui, incarnées dans différents personnages, s'affronteraient. Au contraire, on note dans ce premier recueil une tendance à vouloir réduire à néant tout signe d'altérité, de tout ce qui ne serait pas soi, témoignant par conséquent d'un authentique narcissisme qu'il convient de rapprocher de la description que Lukács donnait de *« l'âge de l'épopée »*[86]. En effet, si l'on considère que les instants « paroxystiques » tiennent d'une jouissance consécutive d'une parfaite union entre soi et le monde, *Interrogation* laisse voir une volonté de retourner à un monde et un temps *où « être et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions identiques »*. Dans ce monde, écrit Lukács, *« il n'est encore aucune intériorité, car il n'est encore aucune extériorité, aucune altérité pour l'âme »*[87]. L'aspiration du sujet d'*Interrogation*, dans son rapport à l'histoire et au temps, va dans le sens d'un refus *« d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur, significative d'une différence essentielle entre le moi et le monde, d'une non-adéquation entre l'âme et l'action »*[88]. La dévitalisation de l'environnement, la haine adressée à la « foule » (femmes et vieillards en tête), la volonté d'union (charnelle) avec l'ennemi sont autant de symptômes d'un désir épique qui viserait à (ré)inscrire l'individu dans le tout du monde et du temps, dans une société qui *« form[erait] un être vivant, d'une inépuisable richesse intime de vie, qui [aurait] d'autres êtres semblables ou analogues comme frères et comme voisins »*[89].

De ce point de vue, peut-on rattacher *Interrogation* à un certain schéma narratif épique ? Daniel Madelénat, observant les invariants du genre, évoque *« à l'origine, un dérèglement (interne au groupe : dissensions et rivalité ; externe : l'affrontement avec un ennemi ; les deux à la fois, comme dans l'*Iliade*) »*[90]. De ce point de vue, une lecture épique d'*Interrogation* ferait une nouvelle fois jaillir l'originalité d'une vision de la guerre selon laquelle l'ennemi n'est pas l'autre désigné et contre qui l'on se bat : la haine et la guerre vise l'Arrière, la foule. Le « dérèglement » est ici « interne » et nécessite une cure de jouvence qui est un « bain de sueur

[86] Georg Lukács, *La théorie du roman*, Denoël, coll. « Tel » Gallimard, Paris, [1968/1920], 2005, pp.20-21.
[87] *Ibid.*, p.20
[88] *Loc. cit*.
[89] *Ibid.*, pp.61-62.
[90] Daniel Madelénat, *L'épopée*, op. cit., pp.48-49.

et de sang ». À l'autre extrémité, *« la situation finale se caractérise par la conquête d'un équilibre plus favorable aux héros et à sa communauté, avec l'obtention d'honneur, de gloire et de bonheur »*[91]. L'interrogation qui sert de titre porte précisément là-dessus, et le sujet prévient (voire menace) : « Au jour de la paix, les temps inquiets ne seront pas finis ». La fin du recueil ne correspond pas au terme de l'aventure épique. Plus encore, l'idée d'une « paix qui nie », d'un retour à une situation similaire à la période d'avant-guerre est insupportable au locuteur : « notre paix [sera] bouleversée de fond en comble par l'énergique méditation de cette guerre ». C'est là cet *« équilibre favorable au héros »*[92]. On comprend par conséquent combien l'événement déclencheur, perturbateur, a consisté en un certain « dérèglement » de la société que la présente guerre veut corriger. La restauration par la guerre vise ainsi à retrouver un état originaire qui précèderait celui d'avant-guerre. Il s'agirait ainsi de renouer avec le temps épique, en réinstaurant ce qui en fait selon Bakhtine l'une des caractéristiques fondamentales : le *« passé absolu »* qui fonde la *« distance épique »*[93]. Une distance qui ne serait pas vécue sur le mode de l'altérité, mais bien de l'identique : « nous sommes toujours les mêmes », énonce le sujet lyrique. Renouer avec l'épopée, c'est donc aussi retrouver ce temps, et finalement abolir une distance temporelle : c'est ce que nous avions conclu en affirmant qu'*Interrogation* revendiquait une fusion du présent dans le passé. C'est cette *« distance épique absolue du temps présent »*[94] que la représentation de la guerre dans ce recueil souhaite parcourir pour l'anéantir. On perçoit bien que, dans l'esprit du locuteur, la *« destruction de la distance épique » ne signifie pas s'ancrer dans « une réalité actuelle »* [95]. Il s'agit au contraire d'abolir en quelque sorte le temps, puisque l'épique présente un *« temps fermé, arrondi, parachevé »*, *« ni localisé dans un processus historique réel, ni corrélaté au présent ou au futur »*[96]. Les trois substrats étudiés relèvent ainsi d'un même paradigme : refus de l'histoire et de l'historicité, vœu pieux d'éternité au moyen de la gloire et, littérairement, désir d'épopée. Ainsi, l'expression du sujet lyrique fusionne les figures de l'aède et du héros épique : le temps de la récitation est celui du récit, un présent dans lequel se perpétue le passé.

[91] *Loc. cit.*
[92] *Loc. cit.*
[93] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « tel », Paris, 2013 [1975], p.449.
[94] *Loc. cit.*
[95] *Ibid.*, p.472.
[96] *Ibid.*, p.455.

3. Le fond de l'épopée.

Fond de cantine ne semble d'abord présenter comme refuge à l'épopée que son substrat chrétien et mystique. Les Américains perçus d'abord comme des croisés, des combats répliquant la cérémonie eucharistique et cette guerre figurant la passion d'un peuple entier sont autant d'éléments qui témoignent d'une certaine persistance de la mémoire épique. Mais ces réminiscences s'effondrent en même temps que le substrat religieux chrétien et mystique est entamé : l'ironie qui gagne peu à peu différents compartiments du discours relève du *« processus de destruction de la distance épique »* évoqué par Bakhtine. Le sarcasme dont nous avons relevé les principales expressions participe effectivement de *« familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle »*[97]. La guerre est ici une parade, là le pèlerinage de la « Force expéditionnaire américaine au pays de Lilliput ». De plus, l'individu, en l'occurrence le sujet, est ici malmené : son éclatement, ses travestissements et la raréfaction de son expression ne permettent plus à l'idéal du héros épique de se maintenir, désormais source de « dédains » (le sujet en « ri[e] narquoisement »).

Et pourtant, contre toute attente, l'épopée réapparaît sous sa forme originaire dans les troisième et quatrième sections. Retraçant l'histoire de la relation de l'homme avec la machine, le souffle épique se ranime, inscrivant la guerre dans un mouvement civilisationnel étalé sur un temps long. Atlantide est sortie des eaux. Avec elle, le mythe refait surface. Nous avons à plusieurs reprises, concernant notamment la troisième partie du recueil, parler de cosmogonie, de récit des origines, de Genèse. L'aventure industrielle permet une nouvelle mythographie dans laquelle la guerre s'inscrit, gagnant ainsi sens et signification. Elle n'est plus la condition d'existence d'un individu, mais un épisode dans un récit des origines. Dans cette perspective, la réapparition d'une versification plus régulière et de la rime est éloquente : un retour vers une sorte de classicisme formel, contrebalancé souvent par des velléités modernistes maladroites à voir notamment dans les métaphores, agit en faveur d'un retour en arrière. Les *« théogonies »*, écrit Daniel Madelénat, *« dressent une généalogie de la guerre »*, et *« préfigurent l'épopée »*[98]. La guerre est ainsi articulée dans le temps long, se trouve non plus justifiée ni célébrée, mais historicisée selon les ressources de la mythographie. Cependant, le conflit originaire n'est plus celui qui oppose la vie et la mort : ici, c'est l'homme et la machine qui s'opposent, s'aliènent alternativement.

[97] *ibid.*, p.472
[98] Daniel Madelénat, *L'épopée*, op. cit., p.65.

La principale conséquence d'un tel mouvement du texte est l'acception de la passéité de la guerre et, de fait, de la périodisation du temps en trois catégories. L'achronie persiste, non plus en tant qu'idéal épique, mais comme âge mythique : c'est le temps de « Tennis », d'Ulysse et de « l'enfant qui veille ». La guerre, puisqu'elle fait l'objet d'un témoignage, se voit admise comme *ayant été*. *Fond de cantine* ne montre plus un sujet aspirant à *tuer* le temps par la répétition du même, mais au contraire : comme la peau « se rencontrant partout » emprisonne l'âme du terrien, le présent « se replie sur lui-même » et n'offre sur le passé aucune ouverture, aucune possibilité de le reconduire. Certes, comme le note justement François Hartog à propos de l'épopée, il y a bien *« juxtaposition »* du passé et du présent.[99] Seulement rien n'indique un dialogue, une possibilité de retour ou de renouvellement (ou de restauration). L'entreprise visant à chronologiser l'humanité ne fait qu'épaissir la frontière épidermique. La guerre, comprise dans et comme temps du mythe, n'appartient plus qu'à un passé parfait (*perfectum*). Selon cette vision, cette interprétation du progrès de la civilisation occidentale, l'industrialisation fait figure de force perturbatrice et corruptrice. L'aliénation de l'homme par la machine, dont la Grande Guerre aura été la manifestation la plus morbide, relègue définitivement l'épopée aux temps anciens. À ce titre, le sujet de *Fond de cantine* et Drieu lui-même (à la lumière de ses écrits postérieurs) ne renieraient pas cette conclusion de l'ouvrage de Daniel Madelénat :

> La civilisation industrielle et post-industrielle prosaïse l'espace et les mentalités. L'esprit positif, expérimental, « hypothético-déductif » qui la soutient et qu'elle maintient, exclut les transformations légendaires et l'alchimie de l'oralité : on veut connaître avec précision le passé, analyser « scientifiquement » les causes historiques pour parvenir à une précaire synthèse, et non imposer aux souvenirs collectifs une organisation stéréotypée ; la science réhabilite la contingence, l'aléatoire, et ses provinces, différenciées, se murent dans leur particularité : aux antipodes du savoir global et compact que transmettait l'epos. La guerre même, technique et massive, ignore le fait d'arme et l'exploit chevaleresque : le soldat entre au service du nombre. Pour fuir un environnement trop inventorié, décompté et verrouillé, l'imaginaire moderne s'échappe en ratiocinations rousseauistes sur le socle de la paix fraternelle que brisa une mutation catastrophique, en rêveries idylliques sur les « temps des mères », en utopies irénistes, en songe de bonheur intime et extatique : mais Ulysse ni Roland n'obtiennent la joie dans la nature, la sagesse ataraxique, les apaisements balsamiques de la retraite, le repos effusif dans le bras des amantes.[100]

Récusation de l'industrialisation en tant qu'elle met un terme à un certain mystère, rejet du positivisme, dénonciation de la culture et de la connaissance scientifique redevables du « paradigme galiléen » des sciences naturelles, condamnation de la contamination de la guerre

[99] François Hartog, *Régimes d'historicités. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p.66.
[100] Daniel Madelénat, *L'épopée*, op. cit., p.248.

par la logique productiviste, insurrection contre la réduction du champ de l'imaginaire et enfin, attaque en règle contre le romantisme hérité de Rousseau : les principaux éléments de la pensée de Drieu sont présents dans ce paragraphe qui reprend ainsi beaucoup des éléments d'une certaine sensibilité droitière de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle.

De ce point de vue, l'épopée constitue selon Michel Lacroix *« la plus importante, la plus souterraine à coup sûr, des réminiscences esthétiques »*[101] du fascisme. Notre lecture du référent épique dans *Interrogation* et *Fond de cantine* nous a mené à une conclusion très proche de certaines observations de Michel Lacroix :

> En un sens, la société idéale esquissée par le fascisme, celle d'une communauté organique étroitement resserrée sur elle-même, unie par une même pensée et par une même volonté héroïque, d'une société close où tout fait sens, où les hommes sont des êtres entiers exprimant à travers chacun de leurs gestes l'esprit national, où le Tout est incarné dans l'Un et l'Un complètement intégré dans le Tout, cette vision d'une communauté de héros est un rêve d'épopée nouvelle. Au sommet de cette architecture, le Chef, en charge du destin de la nation, possède tout à fait le statut du héros épique par excellence, du moins aux yeux de ses admirateurs. À notre sens, il ne s'agit pas là d'une analogie fortuite, mais d'une consciente et délibérée référence au modèle épique. Il y a là-dessous une volonté de revenir aux sociétés « closes », à l'âge épique ou « poétique » par opposition à l'âge prosaïque […].[102]

La dimension politique de l'épopée, telle que l'a mise en valeur Florence Goyet, s'accommode très mal de cette récupération politique. En effet, le « travail épique » consiste, selon la formule qui sert de titre à la thèse de l'auteure, à *« penser sans concept »*. Si *« l'épopée pense la vie dans la lumière sombre de la guerre »*[103], c'est que celle-ci *« est la métaphore d'une crise politique contemporaine »*[104]. Ce « travail épique », qui consiste à interroger plusieurs options incarnées dans des personnages ou configurées dans des événements narratifs, n'est alors possible qu'au moyen d'une polyphonie. On se doute bien qu'une telle polyphonie, c'est-à-dire une telle capacité à penser, ne peut être reconduite sans dommage au sein d'une pensée politique autoritaire et d'une esthétique valorisant l'uniformité. L'épopée ne saurait être l'outil d'une réflexion politique que si la « crise » est associée à un élargissement démocratique, et que la solution s'incarne dans le Chef.

En ce sens, il nous semble que le référent épique dans les deux premiers volumes de Drieu témoigne d'une lecture assez littérale de l'épopée, c'est-à-dire, finalement, inactuelle, marquée elle-même par les récupérations et relectures politiques du XIX^{e} siècle. La crise n'est

[101] Michel Lacroix, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 2004, p.101.

[102] *Ibid.*, p.103.

[103] Daniel Madeléant, *L'épopée*, op. cit., p.71.

[104] Florence Goyet, *L'épopée*, op. cit.

ici ni déplacée ni mimée, et le locuteur est incapable de *« reprendre inlassablement les termes du problème d'aujourd'hui dans un autre cadre »*[105]. C'est même, on l'a vu, l'inverse qui se produit : dans *Interrogation*, selon le principe d'une histoire qui est répétition et pérennité, le conflit présent est déplacé vers le passé. La Première Guerre mondiale n'est que l'ultime illustration et incarnation de la « guerre éternelle » déclinée dans les grands récits épiques occidentaux. La question d'un registre d'écriture assimilable aux distorsions de la psychose est de fait remotivée : comment rendre compte de cette nouvelle guerre, de sa dimension industrielle, selon le canon de l'épopée et du poème héroïque qui *« voué à la célébration de l'exploit, se refuse à intégrer le combat des masses, le professionnalisme et la division du travail entre "chefs" et "hommes de rangs" »*[106] ? Le locuteur *d'Interrogation*, tout en rendant bien compte de la reconduction de la logique industrielle et de l'organisation du travail usinier sur le front, ne chante aucun exploit ni fait d'arme. Vécue sur un mode intime, où l'aède et le héros ne sont qu'un, l'univocité domine et valorise la dimension spirituelle de l'expérience martiale. Par conséquent, on ne peut que constater, selon l'heureuse formule de Michel Lacroix, qu'*« avec les fascistes, l'épopée tourne au lyrisme politique »*[107].

Avec *Fond de cantine*, la Première Guerre mondiale (et, avec elle, toute la dimension émotionnelle et subjective) appartient à une catégorie temporelle désormais fermée au présent : *« l'interdiscursivité épique apporte au fascisme une vision de la guerre marquée du sceau du "passéisme littéraire" »*[108]. Condamner l'épopée au passé, ceindre Ulysse d'inconnu, c'est renoncer au *« modèle de comportement »* fourni par le héros épique en tant qu'*« homme d'action saturé d'énergie et de dynamisme, numineux, esthétique »*[109] (et qui trouvera à se réincarner dans le soldat fasciste). Ce second recueil est à ce titre exemplaire, puisqu'il est marqué d'une crise singulière et profonde d'un sujet qui ne trouve plus de modèle, qui dès lors ne sait plus comment modeler son action (sauf à avoir recours à l'ironie et au nihilisme) ni son discours (le registre galant côtoie l'allégorie, le récit des origines tandis qu'échoue le discours historien).

[105] *Loc. cit.*
[106] Daniel Madelénat, *L'épopée*, op. cit., p.67.
[107] Michel Lacroix, *De la beauté comme violence*, op. cit., p.106.
[108] *Ibid.*, p.105.
[109] Daniel Madelénat, *L'épopée*, op. cit., pp.57-58.

Pour conclure ce parcours du second opus de Drieu, nous souhaiterions insister sur l'émergence et le développement d'une ironie qui, touchant à tous les compartiments du discours, affectant en profondeur les trois ensembles de références, menace le sujet lui-même. Celui-ci n'est plus absorbé dans une méditation égotique et un récit de soi ayant pour but de s'intégrer dans les signes de cultures l'ayant formé : il est ici difficilement identifiable, éclaté. Ses gestes lyriques évoluent en direction d'une posture historienne : comme si l'historicisation était le moyen de rationaliser une perte de soi, une disparition des trois pans culturels sur lesquels il avait fondé son identité, sa perception du monde et du temps. Cependant, une telle aspiration se heurte au réel du texte et du genre poétique lui-même qui ne peut faire de l'histoire que sous la forme du mythe. Cette confusion entre les catégories de l'histoire et de la littérature révèle en vérité le chiasme de l'histoire et de la mémoire. L'épique, qui se situe précisément à cette intersection, constituant une référence commune aux deux recueils, n'agit cependant pas en faveur d'une meilleure lisibilité. L'épopée révèle dans *Fond de cantine* la réalisation de la plus grande crainte d'*Interrogation*, la « Peur de la paix ». L'univers de *Fond de cantine* tient des « temps inquiets de la paix » anticipés avec appréhension dans *Interrogation*. C'est en cela, nous semble-t-il, que ce second recueil est particulièrement opérant : la sensation générale de déception et de frustration que nous évoquions en introduction correspond à celle du sujet dans son discours. Elle révèle un locuteur dont les repères s'effritent, dont l'entreprise de penser rationnellement sa contemporanéité échoue, puisqu'elle heurte de plein fouet la forme de discours même.

De ce point de vue, l'abandon de la forme poétique et les choix de l'essai (*Mesure de la France*, 1922) et du récit à la première personne (*Etat-Civil*, 1921) sont éloquents. Ils incarnent chacun les deux tendances très présentes dans *Fond de cantine* : jouant sur une échelle large (la communauté, la France, la civilisation, l'homme), une sorte de désir de rationalité pour faire la lumière sur un présent désenchanté d'un côté, et, de l'autre, une irrépressible attention portée sur soi allant jusqu'au dégoût, activant contre soi la « force d'anéantissement ».

CONCLUSION

Il convient désormais de porter ce travail à son terme. Il s'agit moins de reprendre le cours de notre développement, que de le synthétiser afin d'en faire ressortir les éléments et les enjeux majeurs en les articulant autour de questions qui les parcourent. Trois réflexions permettront ainsi de conclure. La première voudrait insister sur ce qui ressort a posteriori de la juxtaposition de notre étude bibliographique et de l'étude des deux premiers ouvrages de Drieu : une équivalence entre les gestes de lecture et d'écriture, nouées par la question de l'interprétation et de la compréhension narratives. Deuxièmement, nos analyses d'*Interrogation* et de *Fond de cantine* semblent pointer en direction d'une concurrence entre littérature et histoire, qui sont précisément, selon Ricœur, « deux manières de raconter ». Il s'agira alors de voir les effets d'appropriation, de contamination entre ces deux modalités narratives, au croisement desquelles ressortira la question du fascisme, à propos duquel, dans un dernier temps, nous tâcherons de fournir quelques éléments de réflexion tirés de notre travail.

Lecture/écriture : l'interprétation, œuvre d'Eros.

Touchant à la fois à l'interprétation, comme nous l'avons vu avec Freud, et à la narration, selon le principe de *mimèsis* développé par Ricœur, la notion de construction est au cœur de ce travail. Se conformant en ceci à l'Eros freudien, elle figure, commun à ces deux actes d'interpréter et de raconter, l'assemblement d'unités singulières pour former un tout plus large : des interprétations fournissent une construction, des événements figurent une intrigue. La construction de soi est ainsi à la fois le tableau des interprétations que l'on a de soi-même (ou d'un autre), et le récit que l'on donne de soi-même (ou d'un autre). Ricœur insiste d'ailleurs sur l'étroite association des deux acceptions, pour dire qu'il n'est de compréhension de soi que narrative[1]. De ce point de vue, il nous semble qu'émerge de ce travail un rapprochement entre deux activités, que nous souhaiterions ici faire fructifier : lire et écrire.

Notre synthèse de la critique rochellienne a en effet mis au jourla propension de certaines monographies à arranger, configurer quelques éléments biographiques, c'est-à-dire historiques pour faire le récit d'une vie destiné à expliquer des faits qui résistent particulièrement à l'entendement, aux premiers rangs desquels, naturellement, l'engagement

[1] « [L]a compréhension de soi par la voie narrative, et il n'y en a pas d'autres, est un très bon exemple de l'intersection des deux grands modes narratifs : le mode historique et le mode fictionnel. », Paul Ricœur, « Le récit : sa place en psychanalyse », in *Ecrits et conférences I. Autour de la psychanalyse*, op.cit., pp.277-278.

en faveur du fascisme et le suicide de Drieu. Il s'agit bien de sélectionner certains faits, en l'occurrence *historiques* puisqu'ils pointent en direction d'un « réel passé », pour bâtir une cohérence devant répondre à des énigmes du type « Comment expliquer que… » (Drieu soit devenu fasciste ? se soit suicidé ?). Ce qui nous intéresse ici relève de la juxtaposition de ces éléments destinés à faire récit, dont il ressort que la cohérence du soi, en l'occurrence l'autre biographique, repose sur une construction. À l'image de l'affirmation de Paul Ricœur et de Michel de Certeau, selon laquelle les événements n'ont en soi que peu de valeur et n'acquièrent de sens que du fait d'être pris dans un ensemble auquel ils participent, ces biographèmes rochelliens construisent, selon les ouvrages, différentes identités narratives « Drieu », différents soi biographiques. Nous avons pu observer, en outre, la manière dont certains de ces textes tendent à mettre en valeur et expliquer la relation de leur auteur à Drieu : le texte penche alors, soit par endroits soit dans son ensemble, vers quelque chose de l'ordre du récit à la première personne, mettant au jour une porosité de la frontière entre essai et confession, étude critique et autobiographie. Drieu lui-même a beaucoup joué avec la souplesse de cette frontière.

La sélection opérée par ces monographies rassemble pêle-mêle documents historiques (faits biographiques) et textes littéraires, ce qui constitue un second problème auquel nous consacrerons le deuxième point de notre conclusion. Notons cependant d'ores et déjà qu'elle relève exactement de la même difficulté rencontrée dans notre étude sur *Fond de cantine*, et « Rondeur » plus précisément : la question de la nature du document s'était déjà posée, qui montrait la tendance du récit à créer une sorte d'équivalence entre références littéraires, faits biographiques et événements historiques (illustrés respectivement par Ulysse, « l'enfant qui veille » et la crise de Fachoda). Mais n'anticipons pas, et reprenons notre parcours de synthèse sur cette question de la construction de soi.

L'étude d'*Interrogation* a révélé, quant à elle, la façon dont le sujet lyrique mêle à l'événement contemporain de la Première Guerre mondiale un large spectre de références culturelles que nous avons subdivisées, pour les besoins de l'analyse, en trois groupes. Napoléon, la Terreur, les expéditions de Colomb et les conquêtes d'Alexandre s'articulent à une certaine vision du geste lyrique hérité du romantisme et à une culture catholique très imprégnée de représentations mystiques. En intégrant toutes ces ressources dans un ensemble textuel, un sens jaillit, qu'il s'agit en l'occurrence de greffer, de projeter sur l'événement, lequel, faisant irruption, menace de disruption. Mais surtout, avec le sens, c'est le sujet lui-même qui émerge. La nature lyrique et poétique du texte limite ici considérablement la notion de récit, sauf à insister sur la capacité du récit à configurer une expérience temporelle, ce qui est précisément l'un des enjeux majeurs d'*Interrogation*. Le soi du sujet lyrique apparaissant

alors dans le recueil se caractérise par son unité, sa solidité, s'intégrant de fait parfaitement à une vision de l'histoire basée sur la mêmeté et l'achronie. Si ce recueil témoigne de la morsure, de la frappe de l'événement, toute l'entreprise du sujet vise à inscrire et écrire ce dernier de manière à ce qu'il emprunte les sillons de traces antérieures qui, en retour, façonnent nécessairement cette nouvelle empreinte. Par conséquent, cette guerre ne peut que ressembler à toutes les guerres antérieures : elle ne doit être que l'expression de la même chose, l'illustration d'un même principe historique, celui de maintien et de restauration de la vie, par la violence, contre la stérilité et la sénilité. Ce procédé de sémantisation de l'événement « selon une marche […] régrédiente » relève très précisément de la constitution du sens en psychanalyse : « c'est du retour sur des voies déjà préparées par l'effet du surinvestissement d'un sillon déjà tracé, que surgit la signification »[2], écrit André Green.

Du reste, cette guerre, comme Drieu lui-même pour ses critiques, nécessite et induit sa propre mise en récit. Ce qui est en jeu, c'est autant la constitution de sens d'un événement (la Grande Guerre, le suicide, l'engagement fasciste), que la construction d'un soi cohérent, lisible, intelligible (le sujet lyrique d'*Interrogation*, le Drieu configuré par telle ou telle monographie).

Fond de cantine en fait d'ailleurs malgré soi la démonstration : l'impossibilité pour le sujet à se saisir et se rassembler témoigne de son échec à tirer d'« un divers d'événements ou d'incidents » un récit unifiant, une histoire totalisante. Touché par l'ironie, aliéné par l'autre, ébranlé par l'intrusion d'une histoire qui ne se conforme plus à la mémoire, prisonnier d'un temps présent distendu à chaque extrémité, le sujet lyrique cède et éclate sous le poids de l'impossibilité à faire récit. La lecture de l'ouvrage en est elle-même affectée. Et nous nous trouvons devant une même difficulté à faire sens de quatre sections aussi distinctes.

De la même manière, se pencher aujourd'hui sur Drieu et parcourir l'ensemble de la bibliographie qui lui est consacrée relève de la gageure. Chaque ouvrage propose une construction, si bien que, prises ensemble, les monographies échouent collectivement et se renvoient finalement les unes aux autres à leur point commun : le constat d'une fragmentation de Drieu en plusieurs facettes, voire la coexistence de plusieurs Drieu, générateurs de confusion. Or, certaines présentent dans leur configuration des événements, des faits communs (pensons notamment à l'échec au concours de Sciences Po, la brouille avec Aragon, sa relation avec Victoria Ocampo, sa relation à son père, son anglophilie, son amitié avec Malraux, la confusion auteur/narrateur/personnage, etc.).

[2] André Green, « La diachronie en psychanalyse », in *La diachronie en psychanalyse*, op. cit., p.32.

Que tirer de cela, si ce n'est que, finalement, les faits résistent à leur mise en intrigue et révèlent, dans la pluralité des configurations auxquelles ils participent, leur contingence intrinsèque : ils ne peuvent épuiser leurs potentialités sémantiques au sein de ces récits. C'est très certainement sur ce point que se noue le drame de *Fond de cantine,* jetant son ombre sur la carrière à venir de Drieu : ce qui s'y est joué est la prise de conscience de l'inaptitude des événements à faire sens hors de tout récit autoritaire et unique. *Interrogation* avait au contraire réussi à bâtir un tel récit selon des « médiations qui, à la limite, peuvent bouleverser la chronologie au point de l'abolir. » Et même pris dans un tel récit, les événements historiques cèdent, comme dans « Rondeur », comme dans les principaux ouvrages critiques recensés, devant les références littéraires et culturelles avec lesquelles elles sont mises en concurrence, plus malléables, plus propres précisément à s'intégrer dans une fiction totalisante en quoi consiste précisément le mythe (en l'occurrence celui de Drieu ou de la guerre éternelle) et une certaine vision de l'épopée (en tant que monde clos homogène où la pluralité des discours n'est pas entendue).

Lecture, écriture et expérience vive ont ainsi en commun une stratégie d'élaboration du sens qui repose donc sur la narration, la mise en intrigue. Selon une vision ricœurienne quelque peu « narrativiste » de la psychanalyse, nous déclarions déjà en ce sens, lors de notre mise au point méthodologique, que l'interprétation dans la situation de cure que nous avons tenté de retranscrire et translater, doit mener à des reconstructions : l'enjeu, disions-nous, est « d'assembler des éléments réactivés et réactualisés pour dresser un tableau thérapeutique, énoncer un texte curatif ». Puis, observant le locuteur d'*Interrogation*, nous avons affirmé que « c'est en tant que lecteur que le sujet accueille l'événement de la Grande Guerre ». La frontière entre littérature « d'imagination » (ou « écriture créative » pour reprendre l'expression en langue anglaise) et littérature critique s'effrite et laisse voir une zone de contact extrêmement riche, à condition d'aborder cette dernière selon une certaine approche, redevable pour nous de la psychanalyse. En effet, Freud, non pas le premier mais plus que quiconque avant lui, s'est employé à se pencher sur ce qui alors était au mieux source d'indifférence, sinon objet de mépris : rêve, lapsus, mots d'esprit, oubli, impressions de déjà-vu et de déjà-raconté, phobies, etc. S'est ainsi dessiné un champ de connaissances immense, pouvant renseigner en retour sur une « normalité » désormais profondément ébranlée. Il nous semble que toute littérature critique gagne à être abordée de manière à dépasser une simple dialectique acception/récusation, adhésion/rejet, afin de voir, au-delà des accords et désaccords qu'elle suscite à bon droit, ce qu'elle construit. La lecture métacritique, s'émancipant de son objet pour ne plus en faire une simple réserve d'arguments isolés, devient ainsi une lecture créative qui

parvient à mettre en valeur les acquis d'un champ de la recherche ainsi topographié et cartographié. En ce qui nous concerne, nous sommes bien conscient de la dette que nous devons à Jean-Baptiste Bruneau qui a ainsi ouvert et facilité la voie d'accès à ce territoire rochellien, au sein duquel nous avons pu progresser avec plus de tranquillité. Il a démontré comment l'historicisation de la critique littéraire permet d'en éclairer les reliefs, c'est-à-dire les enjeux, les équilibres, les forces qui s'y affrontent. La psychanalyse d'un côté, avec l'attention flottante qui fait résonner les répétitions et les lapsus, et d'un autre côté les recherches de Ricœur sur le récit (en histoire, en littérature et en psychanalyse) nous auront quant à nous permis de révéler Drieu comme un lieu de discours et de mémoire, réservoir de fantasmes qui relèvent moins de l'homme que de ses lecteurs. Les réflexions de l'historiographie sur la relation histoire/mémoire et sur la notion de patrimoine auront par ailleurs permis de mettre au jour un état de fait : Drieu est aujourd'hui un monument de la littérature, au sens du monument historique. À ce titre, il est le lieu de rassemblement des uns, et une statue à déboulonner pour les autres dont la mémoire est blessée. C'est pourquoi, en maintenant l'auteur à distance de son expression poétique, on se sera efforcé de ne pas construire une autre, énième figure de Drieu dans un champ qui est saturé de constructions, recouvrant les textes eux-mêmes. Ainsi, en prenant chaque ouvrage pour ce qu'il était et ce qu'il offrait, en essayant de comprendre ce qu'il produisait dans cet espace, nous avons abordé à la fois les textes de Drieu et les ouvrages qu'il a suscités avec une volonté de comprendre et non de trancher, sans passion mais non sans conviction. Le rôle de la critique nous semble en ceci proche des prérogatives de l'historien qui « à la différence du juge et du citoyen volontiers justicier, n'est pas tenu de conclure ; son cadre est celui de la compréhension, de la discussion et de la controverse, et non de la réprobation. »

Pour autant, l'historien, comme le critique, est aussi, et peut-être avant tout, citoyen.

Se dessine cependant une seconde interrogation : y aurait-il, dans les textes de Drieu eux-mêmes, quelque chose qui finalement, sollicite et facilite de telles lectures ? Qu'est-ce qui, dans le corpus de notre étude, justifierait les orientations biographiques d'une certaine tradition critique propre au champ rochellien ?

Littérature/histoire : contamination et perversion.

Au fond, qu'est-ce qui pose autant problème ? On a trouvé chez Ricœur les moyens de penser cette difficulté, et de pouvoir ainsi nommer et identifier plus clairement la nature d'une confusion qui paraît propre au champ rochellien. C'est, nous semble-t-il, le problème de la

référence qui est ici en jeu, faisant jour sur cette « asymétrie irréductible [qui] semble opposer le réel historique et l'irréel de fiction ». Un exemple pourra très certainement nous figurer plus concrètement les enjeux de notre réflexion.

« Le chien de l'écriture », nouvelle de *La comédie de Charleroi* qui devait initialement intégrer ce travail, est l'histoire d'un ancien combattant invité à la projection en avant-première d'un film consacré à la bataille de Verdun. Le récit est structuré en deux parties : les trois premières sections voient le narrateur raconter l'arrivée dans son régiment, quelques semaines avant la bataille, du sergent Grummer. Les sections IV, V et VI situent l'action pendant la projection au cours de laquelle le narrateur finit par remarquer derrière lui la présence du même Grummer. La notice consacrée à la nouvelle dans l'édition de la « Pléiade » revient avec force détails sur l'expérience de Drieu au front en 1916, puis s'emploie naturellement à chercher pour « certains protagonistes » des « modèles identifiables », avant de reconnaître que « Drieu garde cependant toujours sa liberté d'invention », *(sic)*. La notice va jusqu'à identifier « la soirée de gala à laquelle assiste le narrateur », achevant ainsi de confondre fiction (« liberté d'invention ») et réalité (« modèles identifiables »). Mieux encore, le film lui-même est identifié et, pour comble, on nous explique qu'il s'agit d'un « mélange de documents authentiques et de reconstitutions sur les lieux mêmes », avec « des acteurs professionnels mais aussi […] d'authentiques anciens combattants ». Il y a là une sorte de mise en abîme involontaire, quelque chose de profondément ironique, comme si l'objet d'étude et l'étude elle-même se répliquaient, au double sens de répondre et copier. Il s'agit d'un exemple qui illustre tout à fait le problème d'une tradition de critique rochellienne face à laquelle le textualisme aura constitué une tentation importante et récurrente dans notre parcours.

Y a-t-il donc dans les textes eux-mêmes un piège, dans lequel on tomberait régulièrement ? Dans le cas de cette nouvelle, la narration est menée à la première personne. Et pourtant, une identification persiste entre narrateur et auteur, faisant fi de décennies d'avancées théoriques du champ critique. Dans le cas des textes qui forment notre corpus, la figure du sujet lyrique permet également de mettre à distance l'auteur du « je » qui s'exprime. Il faut donc chercher ailleurs les raisons de cette grande confusion.

Revenons d'abord sur *Interrogation*. Nous avons affirmé que les références historiques relevaient en réalité de la mémoire, puisqu'elles surgissent au contact d'un événement, exactement de la même manière que se déroule l'anamnèse provoquée par un stimulus. Par conséquent, l'expérience de la Première Guerre mondiale se fait sur le mode miraculeux de la reconnaissance qui permet d'identifier les références à (de) la mémoire, si l'on souscrit à la thèse ricœurienne selon laquelle l'histoire est privée d'un tel phénomène. L'événement

historique de la Grande Guerre n'est ainsi pas reçu comme un réel présent : il renvoie à un réel passé dont on perçoit bien qu'il a été médiatisé *« par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture »*. Tels qu'ils sont évoqués dans le recueil, le guerrier et l'athlète grecs, comme les grognards napoléoniens, sont redevables des représentations par lesquelles ils sont parvenus jusqu'au sujet. Le substrat romantique montre d'ailleurs l'importance de la littérature dans la constitution de la culture du locuteur. Par conséquent, ce *« réel passé »*, ou *« réel historique »* (Ricœur emploie les deux expressions), est altéré (enrichi ou corrompu selon les points de vue) par de l'irréel de fiction.

En outre, ce miracle de la reconnaissance fonde *Interrogation* et institue le sujet (en cela, la prise de possession de soi initiée par l'« explosion lyrique » d'*Interrogation* s'achève dans le *« je crèverai lyriquement »* de *Fond de cantine*), chez qui se noue alors une volonté d'identification généralisée, de mêmeté. Cette guerre, pour être identique, doit être l'incarnation d'un même principe, et jamais elle ne constitue une occurrence isolée. Les deux termes du souvenir, la morsure présente qu'est la Grande Guerre, et la trace passée (à voir dans les différentes évocations des soldats), coïncident, fusionnent chez le sujet : c'est précisément cette fusion, ce miracle, qui constitue l'inénarrable, l'indicible. Indicible, elle révèle l'inaptitude du langage à figurer et communiquer le cœur d'une telle expérience. Inénarrable, elle résiste à toute configuration, toute mise en intrigue et, partant, c'est fondamentalement le *« caractère temporel »* qui est compromis. Il s'agit bien d'une « hallucination sacrée ».

Fond de cantine diffère dans un premier temps. L'impossibilité du Scythe à s'exprimer n'empêche pas le recueil de contenir quelques références à la Révolution d'Octobre, qui occupera même quelques poèmes entiers. L'arrivée des Américains révèle, quant à elle, l'inaptitude de la mémoire à saisir le réel : l'Histoire fait effraction et s'impose, avec pour le sujet les conséquences que l'on sait (éclatement, fragmentation, aliénation, disparition). La seconde partie du recueil en revanche, c'est-à-dire les troisième et quatrième sections, propose une alternative : la mémoire fait retour sous les allures de l'histoire. Ces deux sections présentent une organisation temporelle inédite dans la première moitié du recueil et dans *Interrogation*, forçant le terme de récit puisqu'elles articulent des faits en les disposant sur un axe chronologique faisant apparaître un avant, un présent et un après. Nous en avons déduit une volonté, ou du moins une velléité d'historicisation, et, partant, un changement de posture chez le locuteur. Il s'agit d'un changement considérable, puisque jusque-là la mémoire avait été mobilisée pour façonner l'expérience et lui prêter un sens. La mémoire rendue caduque, le récit intervient pour faire sens des événements qui se trouvent ainsi coordonnées sur l'axe chronologique. Mais aux faits proprement historiques, pointant vers un réel passé, sont

associées des références d'une autre nature, qui n'ont de commun avec les premiers que leur passéité. La posture historienne ne résiste pas à une telle association composite, puisque la mémoire s'est glissée là : les références littéraires contaminent le récit dont elles révèlent le caractère fictif, mythologique. Ce mythe, favorisant les allusions à certains types de récits, comme la Théogonie, la Genèse, Atlantide, le mythe des races, qui fournissent en retour un certain modèle, est celui d'une décadence de la civilisation européenne. Comme pour « Yanks », cette dernière posture d'historien ne serait-elle, finalement, qu'un masque, qu'un ultime travestissement du sujet lyrique en mythographe-historien ? Quoiqu'il en soit, le double échec de la mémoire et de l'histoire mène à une crise du sens, puisque dans son ensemble, *Fond de cantine* peine à proposer de l'événement une signification.

On trouve ainsi dans *Fond de cantine* une confusion semblable à celle qui touche la critique rochellienne : les textes sont utilisés comme preuves et illustrations de certaines idées ou événements. Les idées elles-mêmes en viennent à être formulées non plus de manière abstraite, mais soit littérairement (nous avons notamment dans « Rondeur » le dense réseau textuel relatif au corps de la femme et à la sexualité), soit directement par la référence. On peut alors rattacher à l'indicibilité relevée dans *Interrogation* cette nouvelle tendance du sujet : en court-cicuitant en quelque sorte l'anamnèse, les *« signes de cultures »* ne sont plus un *« détour »*, mais sont institués en pensée *im*médiate. C'est-à-dire que le médium devient lui-même l'information qu'il est normalement censé véhiculer.

De ce point de vue, un ouvrage tel que *Tout a une fin, Drieu* nous semble pousser jusqu'au bout la logique biographique propre à la critique rochellienne, héritée des ouvrages de Drieu. En effet, toute monographie construit, ainsi qu'on l'a vu, une identité narrative Drieu, un soi, s'appuyant à la fois sur des éléments biographiques et littéraires entre lesquelles s'établit de fait une équivalence. Dès lors, le parti pris de la fiction apparaît comme l'aboutissement d'une telle logique et d'une telle approche : la « fable » – telle est l'indication générique de l'ouvrage de Gérard Guégan – en est l'expression, la forme la plus poussée, la plus aboutie, couronnant une confusion héritée de l'homme, auteur devenu personnage d'une fiction tramée sur ses derniers jours. Encore une fois, cette confusion nous semble moins toucher à la proximité auteur-narrateur-personnage qu'au traitement réservé à la référence.

Dans ce cadre, l'histoire fiction et la fiction historique apparaissent comme deux postures, voire deux genres, particulièrement propices à dédouaner Drieu, puisque, à travers cette manipulation de la référence via le travestissement du document, le récit est réduit à une fonction d'illustration et d'argumentation. Avec une fin donnée d'avance, il devient univoque, étouffe la polyphonie comme Drieu l'a fait pour l'épopée. Plus largement, on peut s'interroger

sur la relation entre une certaine sensibilité politique d'extrême droite et un tel régime discursif, qui valorise la fiction comme réalité, laissant voir le fantasme d'un passé lu à la lumière d'une certaine idéologie.

Désir d'achronie : le fascisme Drieu.

Ainsi, la question du fascisme apparaît, mais non plus comme une donnée biographique, qu'il conviendrait d'expliquer pour la récuser tout à fait ou la minimiser. Le fascisme émerge indiscutablement de la lecture des deux premiers ouvrages publiés de Drieu, particulièrement d'*Interrogation*. Certes, il s'agit certainement d'un effet de lecture, résultant de notre position : l'engagement fasciste de Drieu et le fascisme lui-même constituent pour nous des données qui précèdent la lecture et qui, il serait malhonnête de le contester, influencent notre lecture. Cependant, cette lecture n'a jamais visé à interroger la composante fasciste de Drieu. Celle-ci apparaît immanquablement en fin de parcours : le fascisme devient ainsi le point de fuite de nombreuses lignes de force que nous aurons ainsi mises au jour dans nos analyses. Plusieurs éléments qui pointent en effet en direction du fascisme ne relèvent pas de l'idéologie abstraite, systématique et théorique, mais de sensibilité et de l'esthétique. De plus, certaines interprétations du fascisme de Drieu, parmi les plus répandues dans le corpus bibliographique dédié à celui-ci, ne semblent pas convaincantes : les idées d'une conversion ou d'un ultime geste de forfanterie ne résistent pas à l'analyse des textes. De la même manière, nous ne sommes guère convaincus par une lecture « suicidaire » de cet engagement : le fascisme n'est pas une fin avant la fin, un suicide avant le suicide. En revanche, la défaite du fascisme coïncide avec la fin de Drieu.

Nous ne prétendons pas ici expliquer, interpréter un tel engagement. Mais, en nous penchant sur les premiers textes de l'auteur et non sur ses écrits contemporains de l'affirmation de son engagement, une sensibilité idéologique fasciste nous semble déjà percevable. Elle est cependant moins le fruit d'une réflexion, inaugurée dès après *Fond de cantine*, avec *Mesure de la France*, que d'une esthétique qui témoigne en faveur du fascisme, tendant à montrer finalement que Drieu a toujours été fasciste, et d'abord esthétiquement. Beaucoup des élaborations poétiques de ces deux recueils seront reprises, cette fois théoriquement, dans les essais et articles des décennies suivantes. Concernant la littérature, *La comédie de Charleroi*, dernier ouvrage de Drieu consacré exclusivement à la Grande Guerre, paraît en 1934, année traditionnellement reconnue pour être celle de sa « conversion ». C'est donc un rapide bilan de

certains éléments d'*Interrogation* et de *Fond de cantine* que nous souhaiterions ici reprendre en regard de l'esthétique et de l'idéologie fascistes.

L'idéal du guerrier en tant qu'athlète d'une violence régénératrice est certainement l'élément le plus saillant lorsqu'on place en regard de ces textes de jeunesse des représentations fascistes : le *« guerrier demi-nu »* nous a évoqué le discobole, et l'idéal grec fournit au nazisme, selon George L. Mosse, *« un idéal masculin de beauté »*[3]. Il a fallu cependant *« dépouiller la nudité de sa sensualité »* pour établir une *« nudité abstraite »*[4]. De plus, le culte de l'amitié masculine, virile, dans laquelle entre une composante érotique indéniable dans ces premiers écrits, constitue le pôle positif d'une dynamique qui adresse, à l'autre extrémité, un mépris nauséabond pour la femme et, plus largement, la féminité. Pour l'auteur de *La révolution fasciste*, la *« puissance de l'éros masculin »*[5] est redevable en France de la séduction opérée par le *Männerbund* allemand, qui désigne à l'origine une union fraternelle de guerriers et au regard duquel il conviendrait de placer le *Führerprinzip* longuement évoqué par Michel Lacroix[6]. La vision vitaliste d'une société jeune, soumise à une violence purificatrice afin d'accéder à une homogénéité et une uniformité héroïco-épique ne manque pas de ressortir de ces deux recueils : l'aliénation de l'autre, la fusion avec l'autre visent à faire d'autrui un autre soi, un soi identique. Femmes, vieillards, bourgeois représentent cette altérité menaçante que la *« guerre latente »*, quand elle s'incarne, doit anéantir. Ils incarnent une certaine décadence comme, en Allemagne, quelques décennies plus tard, les malades mentaux, les Juifs, les Tziganes, les homosexuels. Ce sont là les principaux éléments participant d'une esthétique marquée par l'outrance et la violence, au fondement d'ailleurs de l'expérience poétique et mystique telle qu'elle est relatée dans *Interrogation*. On a vu également comment le discours, dans ce premier opus, prend en charge la brutalité des idées au sein d'un recueil qui atteint à cette totalité que nous évoquions à propos du monde et du récit épiques. *Interrogation* est un recueil qui fait système : les différents éléments mis en valeur dans notre analyse peuvent constituer à la fois le postulat et le corollaire tant tout s'y articule et se répond parfaitement. La vision de l'histoire justifie l'érotisme violent, qui fonde en retour cette même vision de l'histoire. Il en va de même pour les notions de fertilité, de restauration. La dimension mystique et l'affirmation de soi s'incluent également parfaitement dans cet ensemble. Bref, nous sommes

[3] George L. Mosse, « L'esthétique nazie : la beauté sans sensualité et l'Exposition de l'art dégénéré », in *La révolution fasciste. Vers une théorie générale du fascisme*, Seuil, Paris, 2003, p.245

[4] *ibid.*, p.249.

[5] George L. Mosse, « L'homosexualité et le fascisme français », in *La révolution fasciste*, op. cit., p.236.

[6] Michel Lacroix, *De la beauté comme violence*, op. cit., pp.83-86.

devant *Interrogation* comme pris dans une totalité dont chaque élément peut être à la fois cause et conséquence. La mémoire court-circuitant l'Histoire, l'œuvre fonctionne en monde clos.

Fond de cantine présente, en revanche, un essoufflement de cette violence et de cette totalité, comme en témoignent très certainement le caractère ironique d'abord, puis la tonalité profondément pessimiste et nostalgique du recueil. Néanmoins, celui-ci nous a permis de percevoir comment l'expérience du temps avait changé, éclairant a posteriori certaines réflexions touchant à *Interrogation*. En effet, l'objet de la nostalgie nous a paru s'identifier à un temps insulaire qui est celui construit par le premier recueil. L'achronie constitue ainsi une aspiration très forte dans l'univers poétique rochellien. De plus, *Fond de cantine* exprime l'insupportable d'un présent qui se replie sur lui-même, condamnant le passé au non retour et l'avenir à une perpétuelle continuation du présent. On peut dès lors concevoir comment le fascisme peut apparaître comme une solution : il est, comme l'idéal socialiste, tourné vers l'avenir. L'hymne du parti fasciste italien s'intitule ainsi *Giovinezza* (« Jeunesse ») : le refrain célèbre la « jeunesse, printemps de la beauté » et, à partir de 1924, le premier couplet salue un « peuple de héros » et une « patrie immortelle » dont les « fils sont ressuscités / Avec la foi et l'idéal ». François Hartog ne peut d'ailleurs passer sous silence une certaine conception fasciste du temps, finalement très ancrée dans le régime moderne d'historicité :

> Le 20e siècle a finalement futurisme et présentisme. S'il a d'abord été plus futuriste que présentiste, il a fini plus présentiste que futuriste. Futuriste, il l'a été avec passion, avec aveuglement, jusqu'au pire, chacun le sait désormais. Futurisme est à entendre ici comme la domination du point de vue du futur.

Puis évoquant précisément l'avant-garde futuriste italienne, dont l'impact se ressent dans les deux recueils sur lesquels nous nous sommes attardé, François Hartog remarque finalement que *« le futurisme est aussi (déjà) un présentisme »* : *« le présent se trouve "futurisé" ou il n'y a déjà plus que le présent »*[7]. *Fond de cantine* semble parfaitement rendre compte de cela : le désespoir d'un futur qui finalement, ayant épuisé toutes les promesses du passé, n'est plus qu'un présent pour toujours côtoie la nostalgie de ce temps épique qui est précisément une inscription de l'homme hors de la temporalité linéaire. À ce titre, l'évolution esthétique du fascisme italien telle que la décrit George L. Mosse est particulièrement intéressante :

> Comme tant de fascistes des premiers jours, les futuristes avaient cru que le fascisme était un mouvement que sa dynamique entraînerait vers des régions inexplorées. […] Mais le fascisme ne devait pas suivre cette voie ; en tant que mouvement politique et

[7] François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p.120.

> que régime, il ne pouvait se permettre de vagabonder dans de vastes espaces ouverts et était contraint de conserver la mesure.[8]

Le fascisme italien perd ainsi *« l'accent qu'il plaçait sur la lutte et l'énergie, ses éléments syndicalistes et futuristes »*[9], au profit d'un néo-classicisme (visible notamment dans le quartier Eur à Rome), copié de l'esthétique nationale-socialiste allemande (dont les œuvres du sculpteur Breker et les réalisations et projets de l'architecte Albert Speer sont les expressions les plus éloquentes). Ce néo-classicisme est à voir, nous semble-t-il, comme la traduction esthétique de la conception d'un temps qui cristallise présent et passé. On rapprochera ainsi nos analyses des moments paroxystiques d'*Interrogation*, au cours desquels le héros vit une expérience mystique qui l'inscrit hors du temps, des observations de George L. Mosse sur la dimension mystique du national-socialisme allemand[10]. Le sujet lyrique du premier opus de Drieu résonne particulièrement lorsque que l'historien évoque la notion de race, si prégnante en Allemagne : « l'homme de l'avenir avait déjà existé, dans le passé même, car la race était éternelle […] ». De fait, le « nouvel Allemand » devait intérioriser et agir selon « une formule souvent utilisée : "Tu es toi-même mille ans d'avenir et mille ans du passé." »[11]

Interrogation et *Fond de cantine* seront inclus par l'auteur dans son volume de 1941, *Ecrits de Jeunesse, 1917-1927*. Dans la préface à cette nouvelle édition, Drieu se fait juge de Drieu. Sur la forme, *« [i]l y avait dans mes écrits le meilleur et le pire »*, déclare-t-il. Pour le fond, à contre-courant d'un cliché tenace qui sévit encore, il écrit : *« ma pensée est cohérente »*. Une telle déclaration a de quoi surprendre, habitués que nous sommes à l'idée d'un Drieu flâneur inconséquent, un collectionneur peu sérieux, un penseur peu fidèle dans le champ intellectuel et idéologique de l'entre-deux-guerres. En vérité, une telle image le dédouane, nous empêchant de prendre véritablement au sérieux ses déclarations. C'est certainement qu'il a beaucoup à perdre, et avec lui, ceux qui l'apprécient même du bout des doigts : sa respectabilité si contestée, et peut-être même son charme *« quand même »*, avouons-le, ne résistent pas à une analyse patiente, à une écoute honnête. Ainsi, cette « cohérence » qu'il revendique cinq ans avant de mourir, à propos de textes rédigés plus de vingt ans auparavant, est un constat à considérer attentivement :

---

[8] George L. Mosse, « Le fascisme et l'avant-garde », in *La révolution fasciste*, op. cit., pp.195-196.

[9] George L. Mosse, « Vers une théorie générale du fascisme », in *La révolution fasciste*, op. cit., p.59.

[10] George L. Mosse, « Les origines occultes du national-socialisme », in *La révolution fasciste*, op. cit., pp.159-178.

[11] George L. Mosse, « Vers une théorie générale du fascisme », in *La révolution fasciste*, op. cit., p.59.

> Le mouvement de cette pensée est visible dès mes premières années. Après le bref mouvement de joie et de satisfaction de la guerre, dès que mes yeux se tournent vers la paix, avant même que la guerre ne soit finie, je deviens sombre. Allant tout droit aux ressorts fatigués de la civilisation, je l'effraie. Un jugement sévère, puis désespéré se forme en moi.[12]

Ces lignes datent de *« mars 1940 »*, deux mois avant la Drôle de guerre. Le contexte est important : il autorise une lecture qui verrait dans cette déclaration d'intégrité et de linéarité de son parcours un argument visant à justifier et légitimer a posteriori sa position dans le paysage intellectuel français. Mais aux yeux de qui ? S'agit-il de rassurer les Allemands ? Vichy ? Ses anciens amis ? S'agit-il de se donner raison en montrant combien les événements récents accréditent son parcours et son engagement ? Quelle que soit ici l'intention de Drieu, on ne peut que constater que nos analyses de ses deux premiers recueils livrées ici convergent avec ces lignes. Le Drieu de 1941 lisant sans le renier le Drieu de 1917 témoigne finalement d'une coïncidence de soi à soi qu'on lui a trop longtemps refusée, favorisant ainsi les idées de forfanterie et d'inconstance qui, elles-mêmes, facilitent certaines reconstructions historiennes parfois clémentes, voire accommodantes. Dès 1934, dans *Socialisme fasciste*, Drieu avait déclaré : *« Sous mon premier veston, portant les idées passionnées d'*Interrogation*, le recueil de mes poèmes de guerre, j'étais tout à fait fasciste sans le savoir. »*[13]

Ainsi, au moment de conclure ce parcours, de mettre un terme à cinq années de cohabitation avec Drieu, il nous faut admettre que pour nous, le « charme Drieu » n'opère plus. Trop lourd, trop conséquent, le « quand même » du « charme quand même » ne nous semble pas autoriser une telle concession.

[12] Pierre Drieu La Rochelle, *Le jeune Européen et autres écrits de jeunesse 1917-1927*, op. cit., p.418.

[13] Pierre Drieu La Rochelle, *Socialisme fasciste*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1934, p.220.

BIBLIOGRAPHIE

I. Pierre Drieu La Rochelle.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Interrogation*, Gallimard, Paris, 1917.

—, *Fond de cantine*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1920.

—, *Etat-civil*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1921.

—, *Mesure de la France*, Grasset, coll. « Les Cahiers Verts », Paris, 1922.

—, *Plainte contre inconnu*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1924.

—, *L'homme couvert de femmes*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1994 [1925].

—, *Les derniers jours : cahier politique et littéraire*, Éditions Jean-Michel Place, 1979 [1927].

—, *Une femme à sa fenêtre*, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1930].

—, *Le feu follet*, suivi de *Adieu à Gonzague*, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1931].

—, *Drôle de voyage*, Le castor astral, Bègles, 2016 [1933].

—, *La Comédie de Charleroi*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1996 [1934].

—, *Socialisme fasciste*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1934.

—, *Rêveuse bourgeoisie*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1995 [1937].

—, *Journal d'un homme trompé*, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1934].

—, *Le jeune Européen et autres écrits de jeunesse 1917-1927*, Bartillat, Paris, 2016.

—, *L'homme à cheval*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1992 [1943].

—, *Les chiens de paille*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1999 [1944].

—, *Histoires déplaisantes*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1964.

—, *Sur les écrivains*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1982 [1964].

—, *Fragments de mémoires*, 1940-1941, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1982.

—, *Journal, 1939-1945*, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992.

—, *Textes retrouvés*, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », Paris, 1992.

—, *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1993.

—, *Notes pour un roman sur la sexualité* suivi de *Parc Monceau*, Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 2008.

—, *Romans, récits, nouvelles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2012.

II. Critique rochellienne.

ANDREU, Pierre, et GROVER, Frédéric, *Drieu La Rochelle*, Hachette, collection « Littérature », Paris, 1979.

AVRIL, Yves, « L'Allemagne de Drieu La Rochelle », *Etudes littéraires,* vol. 3, No. 3, 1970, pp.347-359.

BALVET, Marie, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives critiques », Paris, 1984.

BALVET, Marie, et STERIN, Hubert, *Le roman familial de Pierre Drieu La Rochelle : étude psychogénéalogique*, H. Veyrier, coll. « Les Plumes du Temps », No. 31, 1984.

BASTIER, Jean, *Pierre Drieu La Rochelle, soldat de la Grande Guerre. 1914-1918*, Albatros, 1989.

BOSETTI Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F. » dans l'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste », *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen-Âge, Temps Modernes,* t. 98 ; No. 1, 1986, pp.383-432.

BRUNEAU, Jean-Baptiste, *Le « cas Drieu ». Drieu La Rochelle, entre écriture et engagement. Débats, représentations et interprétations de 1917 à nos jours*, Eurédit, Paris, 2011.

CANTIER, Jacques, *Pierre Drieu La Rochelle*, Perrin, Paris, 2011.

CHADEUIL, Nathalie, « Pierre Drieu La Rochelle : un mystique sans la grâce », in BAUMIER, Matthieu (dir.), *La Sœur de l'Ange*, No. 3, juin 2005.

CORNILLE, Jean-Louis, « Maladroites écritures. Pierre Drieu La Rochelle. », *Littérature*, No. 60, « Corps empêché, corps énoncé », 1985, pp.3-18.

CÔTE, Sébastien, « Difficultés d'une lecture esthétique de *Gilles*, de Pierre Drieu La Rochelle : décadence, antisémitisme et roman à thèse », *Etudes littéraires*, vol. 36, No. 1, 2004, pp.31-44.

DAMBRE, Marc, et RENARD, Paul (dir.), *Pierre Drieu La Rochelle. La comédie de Charleroi et Gilles*, *Roman 20/50*, No. 24, décembre 1997.

DAMBRE, Marc (dir.), *Drieu La Rochelle, écrivain et intellectuel. Actes du colloque international organisé par le centre de recherche « Études sur Nimier », Sorbonne nouvelle – 9 et 10 décembre 1993*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.

DESANTI, Dominique, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Flammarion, Paris, 1978.

DESANTI, Dominique, *Drieu La Rochelle. Du dandy au nazi*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », Paris, 1998.

HANREZ, Marc (dir.), *Drieu La Rochelle*, Éditions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », Paris, 1982.

HERVIER, Julien, *Deux individus contre l'histoire. Drieu La Rochelle. Ernst Jünger*, Éditions Klincksieck, Paris, 1978.

LECARME, Jacques, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives critiques », Paris, 2001.

LEIBOVICI, Solange, *Le sang et l'encre. Pierre Drieu La Rochelle. Une psychobiographie*, Rodopi Bv Editions, coll. « Faux titre », Amsterdam, 1994.

REBOUSSIN, Marcel, *Drieu La Rochelle et le mirage de la politique*, A.-G. Nizet, Paris, 1980.

SAENEN, Frédéric, *Drieu La Rochelle face à son œuvre*, Infolio Éditions, Gollion, 2015.

SAINT-YGNAN, Jean-Louis, *Drieu La Rochelle ou l'obsession de la décadence*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1984.

SAPIRO, Gisèle, « Entre le rêve et l'action : l'autobiographie romancée de Drieu La Rochelle », *Sociétés contemporaines,* 2001/4, No. 44, pp. 111-128.

SARTE, Jean-Paul, « Drieu La Rochelle ou la haine de soi », in *Les Lettres Françaises*, No. 6, Avril 1943.

WITTMANN, Jean-Michel, « Drieu la Rochelle et l'égotisme, ou l'homme romantique et son double », *Insignis*, No. 1, *Trans*, mai 2010, pp.122-132.

YOSHIZAWA, Hideki, *Pierre Drieu La Rochelle. Genèse de sa « voix » littéraire (1918-1927)*, L'Harmattan, Paris, 2015.

III. Littérature du XX^e siècle.

ALAZET, Marie-Hélène et Bernard (dir.), *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, Éditions universitaire de Dijon, collection Écritures, Dijon, 2010.

ANTOINE, Régis, *La littérature pacifiste et internationaliste française. 1915-1935*, L'Harmattan, Paris, 2002.

ARLAND, Marcel, *Essais et nouveaux essais critiques*, Éditions Gallimard, BRF, Paris, 1952.

BAILLAUD, Bernard, et al., *La place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle*, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », Paris, 2009.

BOUJU, Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2006.

CAMPA, Laurence, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Classiques Garnier, coll. « Études littéraires des XXe et XXIe siècles », Paris, 2010.

CREMIEUX, Benjamin, *XX^e siècle*, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », Paris, 2010.

DEGUY, Jacques, *L'intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, Collection UL3, Travaux et Recherches, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993.

GODO, Emmanuel, *Pourquoi nous battons-nous ? 1914-1918 : les écrivains face à leur guerre*, Les Editions du Cerf, Paris, 2014.

LACROIX, Michel, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 2004.

NIZAN, Paul, *Pour une nouvelle culture*. Textes réunis et présentés par Susan Suleiman, Grasset, Paris, 1971.

PARENTEAU, Olivier, *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu La Rochelle, Paul Éluard*, Presses Universitaires de Liège, coll. « Situations », Liège, 2014.

PROCHASSON, Christophe, et RASMUSSEN, Anne, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*, Éditions la découverte, coll. Textes à l'appui / série l'aventure intellectuelle du XXe siècle, Paris, 1996.

PRUNGNAUD, Joëlle (dir.), *Écritures de la Grande Guerre*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection Poétiques comparatistes, Paris, 2014.

RAIMOND, Michel, *Éloge et critique de la modernité. De la première à la deuxième guerre mondiale*, PUF, Paris, 2000.

RIEGEL, Léon, *Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littérature française, anglo-saxonne et allemande). 1910-1930*, Éditions Klincksieck, Paris, 1978.

RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, Paris, 1974.

SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Classiques Garnier, coll. « Etudes de littérature des XX^{e} et XXI^{e} siècles », Paris, 2009.

SERVOISE, Sylvie, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, « interférences », Rennes, 2011.

IV. Intertextualité.

ENGELIBERT, Jean-Paul, et TRAN-GERVAT, Yen-Maï (dir.*), La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », Rennes, 2008.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, coll. « thèmes & études / initiation à », Paris, 2005.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, GF Flammarion, collection « Corpus lettres », Paris, 2002.

SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, collection « littérature 128 », Paris, 2005.

V. Epopée.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2013 [1975].

GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Champions, Paris, 2006.

—, « L'épopée », http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet2.html, consulté le 10/10/2016.

—, « Le "travail épique", permanence de l'épopée dans le roman moderne », in *La Réserve*, volume I, numéro 10, http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/263-le-travail-epique-permanence-de-l-epopee-dans-la-litterature-moderne, consulté le 10/10/2016.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique. Textes choisis*, PUF, Paris, 1988 [1953].

LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, Denoël, coll. « Tel » Gallimard, Paris, [1968/1920], 2005.

MADELENAT, Daniel, *L'épopée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

V. Histoire et historiographie.

BECKER, Jean-Jacques, WINTER, Jay M., KRUMEICH Gerd, BECKER, Annette Becker, AUDOUIN-ROUZEAU, Stéphane (dir.), *Guerre et cultures. 1914-1918*, Armand Colin, Paris, 1994.

DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick, OFFENSTADT, Nicolas (dir.), *Historiographies. Concepts et débats*, Gallimard, « Folio histoire », Paris, 2010.

DE CERTEAU, Michel, *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction*, Gallimard, coll. Folio histoire, Paris, 2002 [1987].

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, coll. « La librairie du XXI^{e} siècle », Paris, 2003.

MOSSE, George L., *La révolution fasciste. Vers une théorie générale du fascisme*, Seuil, Paris, 2003.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, coll. « Quarto », 3 volumes, Paris, 1997 [1984-1986].

VI. Psychanalyse.

FREUD, Sigmund, *L'analyse finie et l'analyse infinie*, suivi de *Constructions dans l'analyse*, PUF, Quadrige, Paris, 2012.

—, *Au-delà du principe de plaisir*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010.

—, *Deuil et mélancolie*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

—, *L'inquiétant familier*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

—, *Malaise dans la civilisation*, Éditions Points, Paris, 2010.

—, *Le Moi et le Ça*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010.

—, *Névrose et psychose*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013.

—, *Œuvres complètes III. 1894-1899*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.

—, *Œuvres complètes XVII. 1923-1925*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

—, *Œuvres complètes XIX. 1931-1936*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

—, *Pour introduire le narcissisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012.

—, *Psychologie de la vie amoureuse*, Rivages & Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010.

—, *Psychologie de masse et analyse du moi*, Éditions Point, coll. « Essais », Paris, 2014.

—, *Pulsions et destins des pulsions*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012.

—, *La technique psychanalytique*, PUF, Quadrige, Paris, 2013.

—, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Editions Points, coll. Essais, Paris, 2012.

—, *Trois mécanismes de défense*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2013.

FREUD, Sigmund, ROLLAND, Romain, *Correspondance 1923-1926. De la* sensation océanique *au* Trouble du souvenir sur l'Acropole, PUF, coll. « Histoire de la psychanalyse », Paris, 1993.

GORI, Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes,* 2003/1 (No. 67), pp.100-108.

GREEN, André, *La diachronie en psychanalyse*, Les Éditions de Minuit, coll. « critique », Paris, 2000.

—, *Le temps éclaté*, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », Paris, 2000.

GREEN, André, RICHARD, François, « Psychanalyse et temporalité», *Adolescence* 2004/4 (No. 50), pp.719-733.

LAPLANCHE, Jean, et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, coll. « Quadrige dicos poche », Paris, 2007 [1967].

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Le laboratoire central*, Editions de l'Olivier, coll. « Penser/Rêver », Paris, 2012.

ROBERT, Marthe, *La révolution psychanalytique. La vie et l'œuvre de Freud*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002 [1964].

VII. Psychanalyse et littérature.

ASSOUN, Paul-Laurent, « La fiction dans l'histoire de la psychanalyse », *Espaces Temps*, 80-81, « Michel de Certeau, histoire/psychanalyse. Mises à l'épreuve », 2002, pp.55-65.

—, « Guerre et paix selon Freud. Destins collectifs de la pulsion de mort », *Topique*, 2008/1 No. 102, pp.135-142.

—, « L'inconscient glorieux : destins collectifs de l'idéal », *Sociétés & Représentations*, 2008/2 No. 26, pp.23-35.

—, « L'introuvable identité. Destins freudiens de l'identification », *Rue Descartes*, 2009/4 No. 66, pp.59-65.

—, « Métaphore et métapsychologie. La raison métaphorique chez Freud », *Figures de la psychanalyse*, 2005/1 No. 11, pp.19-31.

—, « L'œuvre en effets. La posture freudienne envers l'art », *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2 No. 80, pp.27-39.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, PUF Quadrige, 2002.

—, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, coll. « Ecritures », Paris, 1979.

BROOKS, Peter, « Freud's Masterplot », *Yale French Studies*, No. 55/56, « Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise », (1977), pp.280-300.

—, « Fictions of the Wolfman: Freud and Narrative Understanding », *Diacritics*, vol. 9, No. 1, « The Tropology of Freud », (Spring, 1979), pp.71-81.

—, « Repetiton, Represion, and Return: Great Expectations and the Study of Plot », *New Literary History*, Vol. 11, No. 3, « On narrative and Narratives II », (Spring, 1980), pp.503-526.

—, « The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism », *Critical Inquiry*, Vol. 13, No. 2, « The Trial(s) of Psychoanalysis », (Winter, 1987), pp.334-348

—, « Pour une poétique psychanalytique », *Littérature*, No. 71, 1988. Passions/Fictions, pp.24-39.

—, *Psychoanalysis and storytelling*, Blackwell Publisher (The Bucknelle Lectures in Literary Theory), Oxford UK & Cambridge USA, 1994.

—, *Reading for the plot*, Clarendon Press, Oxford, 1984.

CORCOS, Maurice, LEVY-SOUSSAN, Pierre, SABOURET, Emmanuelle (dir.), Babel. *Psychanalyse et littérature*, Édition E.D.K., Paris, 2002.

GREEN, André, BAYARD, Pierre, BELLEMIN-NOËL, Jean, « André Green, Pierre Bayard, Jean Bellemin-Noël », *Littérature* No. 90, « Littérature et psychanalyse : nouvelles perspectives », 1993, pp.108-124.

GREEN, André, « La déliaison », *Littérature*, No. 3, octobre 1971, pp.33-52.

HERLEM, Pascal, « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, 2013/3 No. 202, pp.32-49.

ROUGE, Dominique, « Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires », *Synergies* Pologne, No. 8, 2011, pp.13-20.

VIII. Paul Ricœur.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, *Tome I*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1983.

—, *Temps et récit III. Le temps raconté,* Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1985.

—, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », Paris, 1986.

—, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2015 [1990].

—, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000.

—, *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2008.

—, « La mémoire saisie par l'histoire », *Revista de Latras*, Vol. 43, No.2, « Memoria e Literatura » (Jul. = Dec/, 2003), Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, pp.15-25.

—, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoires, Sciences Sociales*, 55e année, No.4 (Juillet – Août 2000), pp.731-747.

—, « La marque du passé », *Revue de Métaphysique et de Morale*, No.1, Histoire (janvier-mars 1998), pp.7-31.

—, « Le temps raconté », Revue de Métaphysique et de Morale, 89e Année, No. 4 (Octobre-Décembre 1984), pp.436-452.

—, « Ce qui me préoccupe depuis trente ans », *Esprit*, No. 117/118 (8/9) (Août-septembre 1986), pp.227-243.

—, « Aux origines de la mémoire, l'oubli de réserve », *Esprit*, No. 266/267 (8/9) (Août-septembre 2000), pp.32-47.

—, « Identité narrative », *Esprit*, No. 140/141 (7/8) (Juillet-août 1988), pp.295-304.

—, « The Human Experience of Time and Narrative », *Research in Phenomenology*, Vol. 9 (1979), pp.17-34.

RICŒUR, Paul, et GOLDENSTEIN, Catherine, « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit*, No. 323 (3/4) (Mars-avril 2006), pp.17-26.

RICŒUR, Paul, et JARCZYK, Gwendoline, « Soi-même comme un autre », *Rue Descartes*, No. 1/2, « Des Grecs » (Avril 1991), pp.225-237.

VIII. Autres ouvrages cités.

ARISTOTE, *La Rhétorique*, traduit par Norbert Bonafous, Dunand, Paris, 1856.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes 1,* Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris ,1975.

HORACE, *Œuvres*, traduction de François Richard, GF-Flammarion, 1967.

HESIODE, *Théogonie*, *Les Travaux et les Jours*, traduit par E. Bergougnan, Garnier Frères, Paris, 1958.

HUGO, Victor, *Les rayons et les ombres*, A. Jamar, Editeur-Libraire, Bruxelles, 1840.

OVIDE, *Œuvres complètes* avec la traduction en français, sous la direction de M. Nisard, Firmin Didot Frère, Fils et Cie, Paris, 1869.

PLATON, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias,* édition d'Emile Chambry, GF Flammarion, 1969.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau, Citoyen de Genève*, Tome Dixième, Genève, 1782.

SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes*, traduction de François-Victor Hugo, Pagnerre, Paris, 1865.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à mes directeurs de recherches. Merci à Dominique Carlat d'avoir accepté de m'accompagner durant ce parcours, et d'avoir guidé certains de mes pas. Je vous suis redevable de ma curiosité pour Drieu, et je suis très heureux, et fier, d'avoir pu la porter jusqu'ici avec vous. Merci à Françoise Grauby d'avoir également voulu encadrer mes travaux. J'ai mûri, autant que ce travail, grâce à votre constance, votre rigueur, et votre bienveillance. Les bénéfices de votre soutien et de votre patience s'étendent bien au-delà de ces pages.

Merci également à Martine Boyer-Weinmann, Michèle Clément, Olivier Ferret et Denis Reynaud, pour avoir facilité certaines démarches et favorisé le bon déroulement de ce projet. Je voudrais également remercier vivement Laurence Hidani : je ne saurais suffisamment vous exprimer ma gratitude pour votre gestion de mon incompétence administrative.

Je tiens à exprimer ici ma vive reconnaissance à l'ensemble du département des French Studies de l'université de Sydney. Je remercie particulièrement Alice Caffarel-Cayron, Agnès Pelage, Caroline Lipovsky, Elizabeth Rechniewski, Michelle Royer, Carolyn Stott et Sonia Wilson, pour la qualité de leur écoute, leur bienveillance, leurs conseils et leur exigence.

Les recherches et la rédaction de cette thèse se sont déroulées entre Sydney, Lyon et Perth. Je tiens à remercier chaleureusement toutes celles et tous ceux qui ont rendu possible une telle mobilité, et qui ont, par les différentes formes et manifestations de leur soutien, pris part à cette aventure. Merci à mes parents et merci à Pitou. Merci à Bill (the thesis is actually going very well now!), Rachel, Hannah, et Sue. Merci à Séverine Barbier, à Mrs Bear, Moursk (and because you did not want to be in a list, I am going to write a long one now), Platysburg, Festibul, Mil, les Cafetiers, Twin Peaks Coffee Roasters, Little Marionette, Trafalgar St Espresso et Bossman.

Et merci, Amelia, merci d'avoir soutenu et stimulé autant qu'enduré, parfois, ce travail, de l'avoir nourri de tes réflexions autant que de ta confiance. Merci d'avoir douté comme moi. Merci d'avoir toujours été là, depuis cette conversation en terrasse au cours de laquelle s'est nouée mon envie d'entreprendre cette thèse, jusqu'à tes si précieuses relectures. Ce travail, qui pourtant recouvre la plus grande partie de notre histoire, n'aura pas su nous aliéner, ni nous dissoudre.

Cette thèse est aussi la tienne. Elle t'est dédiée.

Je me réjouis que nous puissions désormais nous retrouver.