

Pierre Drieu la Rochelle et la mort

« On ne peut écrire que sur la mort, sur le passé. Je ne puis te comprendre que le jour où tu es fini. »

Pierre Drieu la Rochelle, *Adieu à Gonzague*.

Le suicide de Drieu la Rochelle

« L'homme passé vous fait un adieu aigre-doux,
Ce n'était pas mauvais de mal vivre avec vous ».

Extrait de *Demi-mots amers* de Philippe Léotard.

Bien trop facile serait d'expliquer le suicide de Drieu la Rochelle en 1945 par l'unique peur des représailles pour son engagement d'intellectuel aux côtés des fascistes. Persécuté par une chienne de garde se vantant d'obtenir la tête de «l'homme couvert de femmes», «cerf exténué traqué par les chiens»¹ dira François Mauriac, Drieu se serait suicidé par peur d'être emprisonné et condamné. Certes, un mandat d'amener était lancé contre lui, lui qui «socialiste fasciste» jusqu'en 1943, s'était fait par intermittence le thuriféraire de Doriot. Proche d'Otto Abetz, qui l'avait pleinement averti des risques qu'il encourait à suivre cette position difficile, il dirigea sans trop y croire la *Nouvelle Revue Française* pendant l'Occupation et rédigea aussi quelques articles antidémocrates et antisémites dans des journaux collaborationnistes. En 1945, Drieu écrivit dans la lettre d'adieu adressée à sa dernière femme qu'il refusait d'être «touché par des pattes sales» pendant son procès et qu'il acceptait mal d'être enfermé. En aristocrate convaincu, il préférait alors se donner la mort «volontairement et proprement».

Mais est-ce là l'unique raison ? Déjà en 1944, excédé par le rôle qu'il lui fallait tenir, Drieu tenta de se suicider et fut miraculeusement sauvé par ses deux anciennes femmes. De plus, dès 1943, il avait cessé toute activité politique. Ayant enfin compris que l'Allemagne voulait détruire l'âme de la France et non pas la régénérer comme il le souhaitait, c'est-à-dire la transformer en nouvelle force fasciste, prévoyant d'autre part la défaite politique des nazis face aux bolcheviques, Drieu se plongea dans l'étude des religions. Il sut alors pertinemment qu'il allait être réduit à une image qui ne lui correspondait plus et cela pour des activités politiques qui ne l'intéressaient également plus. Il refusa dès lors d'être emprisonné pour une chose à laquelle il ne croyait plus depuis déjà trois ans².

Bernard Frank affirmait dans sa *Panoplie littéraire*³ qu'il fallait cesser d'être dupe et de trouver des bonnes raisons au suicide de Drieu et lançait dans une assertion sans appel : «On se tue par fatigue de raisons.»⁴ Drieu, ennuyé d'avoir collaboré si bêtement et sans vraiment y croire, fatigué par avance d'avoir à traîner les pieds dans un procès populaire digne de 1793, se serait suicidé comme on prend le train, pour changer d'air. Mais après l'échec de sa première tentative, Drieu lassé de la politique et trouvant après Mallarmé la chair devenue

¹ Drieu (Revue *La Table ronde*, juin 1949).

² C'est ce qu'il explique clairement à son frère Jean dans la lettre d'adieu qu'il lui adresse le jour de sa première tentative de suicide en 1944. Cette lettre est publiée en document annexe au *Journal 1939-1945* de Drieu (Gallimard, coll. Témoins, 1992).

³ Bernard Frank, *La panoplie littéraire* (Flammarion, 1958), réédité en collection 10/18.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

bien triste, se serait plu dans *Récit secret*⁵ à créer sa propre mythologie personnelle pour sa gloire future, en invitant ses lecteurs à visiter le musée de son destin de suicidaire. Nous n'affirmons pas que toutes les explications accumulées dans cette autobiographie funèbre soient sincères, mais dans ce cas que faire de l'angoisse métaphysique qui taraude l'écrivain et qui est selon nous l'unique source de son œuvre ? Pourquoi Drieu aurait-il alors tant lu et écrit sur la religion et sur Van Gogh dans les oubliés *Mémoires de Dirk Raspe* s'il voulait simplement contribuer à l'élaboration d'un mythe ? Sartre, ancien professeur nourri de Gustave Lanson et déguisé en intellectuel de masse au service du totalitarisme marxiste⁶, dans son école du crime des crimes, réduisait déjà l'écrivain dans un rythme ternaire meurtrier à un être qui ne «pensait rien», qui ne «sentait rien», qui «n'aimait rien», mieux encore à un individu «lâche et mou, sans ressort physique ni moral»⁷, commettant ainsi l'erreur de confondre l'écrivain et quelques-uns de ses personnages, comme s'il nous fallait aussi juger Sartre à l'aune de *La Nausée*. Le chroniqueur polémiste, dans son portrait-charge, confondit lui aussi Drieu et ses personnages, jugeant avant tout l'homme comme un décadent qui s'ennuie et qui s'en prend pour cela à la terre entière, et non comme l'écrivain engagé qu'il était avant tout.

Le désir de suicide de Drieu nous semble bien plus lointain, inhérent à son être à dire vrai. Les confessions de son *Récit secret* sont à cet égard révélatrices. Écrit entre les deux tentatives suicides plus haut mentionnées, le récit oscille entre genèse de l'idée de suicide et méditation philosophique. Sa résolution prend racine dans la peur du vieillissement et de la décrépitude observés chez ses grands-parents, étant enfant : «De bonne heure, je m'étais mis en tête qu'il ne fallait pas mourir plus tard que cinquante ans»⁸. A la manière de Benjamin Constant analysant l'origine du caractère solitaire et mélancolique d'Adolphe dans les premières pages de son roman éponyme, Drieu, qui admirait profondément Amiel et l'autobiographe du *Cahier rouge*, affirme que le germe de sa manie suicidaire repose dans sa nature mélancolique et sauvage : «La solitude, c'est le chemin du suicide, du moins c'est le chemin de la mort»⁹. Drieu relate ainsi de manière dramatisée et chronologique son long cheminement vers la mort, insistant sur les étapes de sa vie qui firent de cette «rêverie nostalgique» une obsession permanente. Ainsi, son échec douloureux à la sortie de l'École des Sciences Politiques qui sanctionne selon lui le «désordre dangereux» de son esprit, crée en lui un syndrome de persécution qui ne le quittera plus guère : «Les hommes commençaient à m'avoir à l'œil»¹⁰ écrit-il à ce sujet. La rupture avec Constance Wash, si tragiquement reconstituée dans *Gilles*, l'amène à concevoir le suicide comme ultime vengeance contre l'être aimé, cette Dora qui préfère la placidité morne et bourgeoise de son existence maritale à la passion de Gilles. Les années de la Collaboration sont dominées par cet appel incessant, fruit du sentiment permanent d'un à quoi bon tout bernanosien mais vide d'espérance.

Mais, par-delà les blessures qui le conduisirent à la mort volontaire, Drieu esquisse ici une réflexion éclairante sur la mort d'après *Les Litanies de Satan*¹¹ de Baudelaire, analyse qu'il approfondira dans *La Note sur la doctrine religieuse de Baudelaire*¹². Dans ce bref essai,

⁵ *Récit secret* est publié à la suite du *Journal*, *op. cit.*

⁶ C'est ainsi que Bernanos se plaisait à désigner dans ses articles de combat les intellectuels communistes, voir pour cela *Français si vous sachiez*.

⁷ Article des *Lettres Françaises* datant de mars 1943.

⁸ *Ibid.*, p. 476.

⁹ *Ibid.*, p. 481.

¹⁰ *Ibid.*, p. 483.

¹¹ *Les Fleurs du Mal*, section *Révolte*.

¹² Ce texte, écrit pendant l'hiver 1944-45, fait partie d'un ensemble d'essais critiques réunis par Frédéric Grover dans l'ouvrage *Sur les écrivains* (Gallimard, 1964), dans la partie intitulée *La poésie au-dessus de tout*.

l'écrivain analyse l'œuvre baudelairienne sur le seul plan religieux et justifie la croyance luciférienne du poète – qu'il semble faire souvent sienne – en critiquant vers après vers les *Litanies*. Il s'attarde ainsi sur deux vers-clefs auxquels il fait déjà allusion dans son *Récit secret* :

« *Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,*

Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre. »

Pour Drieu, il ne s'agit évidemment pas du canon et de la révolte sociale dont Baudelaire se moquait d'ailleurs bien, mais du suicide par le moyen du pistolet. Le suicide, ainsi favorisé par Satan, devient alors non pas acte de lâcheté, mais acte de révolte, au même titre que l'alcool ou la luxure. Le suicide s'élève en audace criminelle, en protestation sublime, ultime révolte de l'homme las d'accomplir d'autres actes. Ainsi, Drieu élabore en creux une définition luciférienne du décadent : ne croyant plus au jugement d'un Dieu personnel, le décadent est l'homme touché par la grâce démoniaque, toujours enclin au risque – maître mot de la pensée de Drieu – à l'expérience par-delà le bien et le mal et les limites du convenable social. On peut se souvenir alors de la pensée de Nietzsche, définissant l'héroïsme comme la bonne volonté absolue avec laquelle un être consent à sa propre destruction. Nous sommes loin ici des raisons les plus basses qui ont aussi incliné Drieu à se donner la mort.

La décadence et la mort comme sujet littéraire absolu

«La littérature n'est ni un passe-temps ni une évasion, mais une façon – peut-être la plus complète et la plus profonde – d'examiner la condition humaine.»

Ernesto Sabato, *L'Écrivain et la catastrophe*¹³.

Dans les années 1970, les chantres du Nouveau Roman ont reproché à Drieu, outre son engagement politique, d'être un écrivain d'idées, pour qui le roman ne serait que prétexte à divagations politiques et métaphysiques. Aux antipodes du romancier objectal chosifiant l'homme en se moquant de la psychologie des personnages, l'auteur de *Rêveuse bourgeoisie* serait un penseur politique et un philosophe raté. Or, pour Drieu, la nouvelle ou le roman constituent l'unique moyen d'exprimer son obsession de la décadence et de la mort. Là encore, Sabato nous délivre une réflexion qui par sa fulgurante évidence aurait dû nous préserver de tous les Philippe Delerm actuels : «Ayant entendu dire que les idées sont le propre de la philosophie ou de la science, beaucoup d'écrivains ont essayé de les proscrire de leurs fictions, pratiquant ainsi une sorte d'étrange irréalisme ; bien ou mal, les hommes ne cessent jamais de penser et on ne voit pas pour quelle raison ils devraient cesser de le faire à partir du moment où ils deviennent des personnages de roman. Il suffit, pour constater l'ampleur de la plaisanterie, d'imaginer un instant ce qui resterait de l'œuvre de Proust, de Joyce, de Dostoïevski, de Thomas Mann ou de Tolstoï si nous enlevions les idées.»¹⁴

Née du traumatisme de la Première Guerre mondiale, la vocation littéraire de Drieu jaillit de l'expérience de la mort. Dans le recueil d'essais intitulé *Sur les écrivains*, Drieu témoigne de ses débuts littéraires : «Comme au lendemain matin de Charleroi, j'avais de nombreuses choses urgentes à crier sur la guerre, sur l'homme dans la guerre, sur la confrontation de la vie et de la mort et il fallait que je trouvasse un moyen qui fût à la mesure de la violence de mon cri.»¹⁵ Il rédige alors en 1917 *Interrogation*, journal lyrique d'un combattant. Les thèmes du

¹³ Ernesto Sabato, *Crise de l'art ou l'art de la crise*, in *L'Écrivain et la catastrophe* (Seuil, 1986), p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, *Le roman comme reconquête de l'unité originelle*, p. 61.

¹⁵ *Sur les écrivains, Débuts littéraires*, op. cit., p. 36.

risque physique et moral, présents dès ces premiers versets claudéliens, n'ont de cesse dès lors de parcourir l'œuvre. L'œuvre littéraire ne provient donc pas d'une volonté de faire carrière, du plaisir narcissique de s'épancher sur soi-même – Drieu fustigeait par avance les imbéciles qui réduiraient son œuvre à de la littérature personnelle –, mais d'un besoin viscéral de crier la déshumanisation de l'homme après la Première Guerre mondiale, de la nécessité de trouver un sens dans une Europe devenue insensée. Et c'est en cela que l'œuvre de Drieu nous paraît essentielle, car elle reflète le drame de l'homme plongé dans la civilisation moderne, au même titre que celles de Dostoïevski, de Malraux et de Bernanos¹⁶.

Drieu témoigne des misères de son temps qui avilissent la France de l'entre-deux guerres avec une visée essentiellement satirique. Il analyse le nouveau mal du siècle, la décadence, qui touche ses contemporains des grandes villes creuses comme Paris, grâce à un examen sévère de son époque à travers son être propre. Frédéric Grover affirme à juste titre que le thème central de l'œuvre de Drieu est métaphysique¹⁷ : la décadence repose sur le sentiment du vide qui ravage les hommes après la disparition d'une mystique, la «mort de Dieu» clamée par Nietzsche. L'homme, privé de mystique, s'achemine pas à pas vers le néant. Cassandre des temps modernes, Drieu fustige ce mal dans toutes ses manifestations : la religion, l'art, le gouvernement, l'alcool, la drogue et surtout le sexe. La misère sexuelle représente pour lui le nœud viscéral du mal, «là où toutes les décadences se résument et se consomment»¹⁸. Roman de la décrépitude sexuelle, *L'Homme couvert de femmes* montre Gille opprimé par ses débauches stériles avec des femmes vides, s'enfonçant «dans une méditation sur l'amour où se joignent la raison et la mystique»¹⁹, tant il est vrai que «la débauche n'est souvent que l'effet de l'impatience d'une nature voracement amoureuse»²⁰. Ce tableau de la misère sexuelle ne peut se résumer à la seule description crue de la débauche et de l'adultère, car Drieu n'a de cesse de la transcender par une réflexion douloureuse sur le manque qui obsède le décadent dès qu'il songe à son vice : le souvenir cruel d'un idéal perdu qui torture celui qui tombe et l'amène à déchoir plus profondément. Semblable au Don Juan kierkegaardien, le décadent dans une pose méditative et ironique ne jouit plus. Nulle légèreté ici, nul hédonisme naïf et niais, aucune compassion pour la chair : le sexe conduit irrémédiablement à la décrépitude et à la mort, et les femmes ravagées par les traces de leurs amants portent en elles leurs blessures, semblables aux blessures de guerre.

Mais du déclin de la France se développe toute une vaste panoplie de dégénérescences. *Gilles*, roman de la vie de Drieu entre les deux guerres, condamne sur un mode baroque toutes les dérives qui lui sont chères : l'art dégradé en un surréalisme de pacotille dans les mains du groupe Révolte qui n'en porte que le nom, la politique soumise à l'opium du radicalisme et à la lutte intestine des familles dirigeantes ... Autant de situations qui pourraient prêter à rire, car Drieu peut exceller dans l'art des caricatures, mais qui conduisent irrémédiablement les plus faibles à la mort. Ici Paul Morel, fils du Président, mêlé au groupe Révolte par haine de son père, et qui, comprenant combien le groupe s'est joué de lui par intérêt politique, sombre dans la démence et se tue. Dans *Gilles*, Drieu rassemble les symboles du déclin dans une «apocalypse» qui clôt la dernière section du roman avant l'épilogue militaire : perte des illusions politiques après le volte-face de Clérences qui refuse de créer un parti réformateur et après l'échec des ligues ; perte des illusions littéraires quand la revue *Apocalypse* fondée par Gilles se saborde à force de satire ; mort définitive de l'amour après la disparition de Pauline.

¹⁶ Ces écrivains font partie des maîtres littéraires de Drieu.

¹⁷ Frédéric Grover, *Drieu la Rochelle* (Gallimard, collection Idées, 1978), p. 190.

¹⁸ Préface à *L'Homme qui était mort* de D.H. Lawrence.

¹⁹ C'est par ces termes que Drieu résumait le débat présent dans son œuvre.

²⁰ *Journal d'un homme trompé*, cf. première nouvelle du même nom, (Gallimard, coll. Folio, 1986).

Métaphore lourde de sens, le corps de Pauline, la femme de Gilles, rongé par le cancer, agonise au moment même où les derniers espoirs d'une union possible entre les ligues et les communistes s'effondrent au lendemain du 6 février 1934. Déjà la mort de l'enfant dans le ventre de Pauline signifiait pour Gilles l'impossible renouveau de la France, désormais abandonnée aux Juifs et aux étrangers. Seul exutoire alors possible à la décadence pour ce personnage si proche de son auteur : la plongée héroïque mais sans espoir dans la guerre, au côté des ligues franquistes en Espagne, qui incarnent «le catholicisme viril» seul capable de régénérer la France. L'apocalypse retrouve alors son sens plénier : catastrophe qui aboutit à une chute finale, ultime source cependant de rédemption. C'est cette possibilité de pulvérisation du monde ancien qui conduit Drieu à organiser la mort volontaire de Gilles dans une implosion militaire sans issue.

Il nous semble dès lors impossible de comprendre l'œuvre de Drieu sans prendre la juste mesure de cette obsession apocalyptique qui le dévore. Nietzsche mais anti-matérialiste, – et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il refuse l'idéologie communiste –, il ne peut pas écrire des œuvres positives, ou alors mal (*Avec Doriot*), car «les seules bonnes choses aujourd'hui sont négatives»²¹ écrit-il à son amie Victoria Ocampo. Les *Notes pour comprendre le siècle* et l'analyse de son contemporain Céline²² éclairent cette pensée de la décadence et de la mort. En effet, l'admiration qu'il porte aux grands écrivains chrétiens, comme Léon Bloy, Paul Claudel ou Georges Bernanos, «les seuls derniers grands artistes»²³, nous montre combien la quête eschatologique est pour lui primordiale : «Dans cette cathédrale redressée par les meilleurs écrivains français, au-dessus d'un peuple morne et assoté qui reste rencogné dans son bistro ou dans son salon, Céline est le plus puissant sculpteur des gargouilles [et] Bernanos retrace le Christ en gloire au milieu du tympan.»²⁴. S'il reconnaît en Bernanos «le plus puissant des écrivains chrétiens», il lui reproche son anarchisme patriotique et s'en éloigne par son absence de foi en la Révolution spirituelle que prône l'écrivain chrétien aux derniers hommes libres de son temps. Drieu admire la foi et l'espérance qui l'habite mais ne peut la partager car selon lui rien ne peut réveiller «un peuple abruti par deux siècles d'enseignement rationaliste et individualiste»²⁵, si ce n'est la force et la violence. Dans son propre «voyage au bout de la nuit», Drieu refuse finalement la révélation chrétienne, lui préférant un faux exutoire fasciste, et se rapproche alors de Céline, chez qui il reconnaît son propre cri. La réflexion qu'il développe alors sur Céline, dans un article de la *NRF* datant de 1941, pourrait très bien s'appliquer à lui-même. Comme lui, Drieu se donne pour mission de gronder contre le monde moderne et de sculpter les différents visages de la décadence : «Il y a du religieux chez Céline. C'est un homme qui ressent les choses sérieusement et qui, en étant empoigné, est contraint de crier sur les toits et de hurler au coin des rues la grande horreur de ces choses».²⁶ L'auteur du *Voyage au bout de la nuit* incarne aux yeux de Drieu l'écrivain décadent par excellence qui dévoile l'immonde et lui donne vie dans une syntaxe dérégulée, seule capable de mimer «le désastre de l'être usé et tordu».²⁷ Point de création syntaxique et langagière célinienne chez Drieu, mais l'écrivain use dans *Le feu follet* d'un langage froid et cru aux phrases courtes et syncopées qui traduisent la pauvreté spirituelle d'Alain, d'un style réaliste dépouillé de tout lyrisme, refusant ainsi à la

²¹ Extrait de la lettre à Victoria Ocampo publiée par Frédérique Grover dans *Drieu la Rochelle, op. cit.*

²² Nous faisons ici référence aux *Notes pour comprendre le siècle* et à un article de la *NRF* sur Céline publié en mai 1941 publiés dans *Sur les écrivains*.

²³ *Ibid.*, p. 208.

²⁴ *Ibid.*, p. 209.

²⁵ *Ibid.*, *id.*

²⁶ *Ibid.*, p. 259.

²⁷ *Ibid.*, p. 260.

drogue tout le mystère poétique que souhaiterait lui donner Urcel, l'écrivain opiomane qui «voulait sauver le prestige poétique de la drogue».²⁸ Alain se pique une dernière fois avant de se tuer d'un coup de pistolet, et c'est tout. De même, dans la peinture de la guerre, on observe dans l'œuvre de Drieu ni illusion lyrique» malrucienne, ni transfiguration du réel, ni trace d'héroïsme antique. Drieu clôt son article sur Céline par une assertion qui rend compte de son unique dessin littéraire : «Dans une décadence, ceux qui l'acceptent franchement, qui la déclarent, sont les seuls qui peuvent encore s'exprimer».²⁹

Le suicidé de la société dans *Le feu follet* et les *Adieux à Gonzague*.

«Que ton règne arrive – ah, qu'il arrive ! Nous avons soif de ce qui dure. Nous avons assez respiré le soufre des flambées éphémères, assez pleuré sur les cycles fermés du temps !».

Paul Gadenne, *Baleine*.

Méditation angoissée sur le suicide de son ancien compagnon surréaliste Jacques Rigaut, le très bel *Adieu à Gonzague* qui conclut le *Feu follet* est aussi le portrait en creux de l'auteur. Dans ce cri directement adressé à Gonzague par-delà la mort, Drieu affirme sans ambages que «les hommes ne peuvent rien faire au monde que mourir»³⁰. C'est dans cet hommage souffrant que Drieu nous dévoile les raisons métaphysiques qui peuvent conduire l'homme, au regard dépris du chrétien sur le monde, à l'acte ultime. Loin d'y voir un geste de faiblesse ou de lâcheté, il le considère comme «l'arme la plus forte qu'ait un homme»³¹, «la ressource des hommes dont le ressort a été rongé par la rouille, la rouille du quotidien», «un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres»³². L'homme suicidaire, dans un geste très pascalien³³, joue sa vie d'un coup sur une pensée, sur une émotion. Dans ce bref écrit à la syntaxe de plus en plus fragmentée, aux paragraphes de plus en plus courts et disloqués et où s'affrontent le vocabulaire de la religion et du sadisme, l'angoisse qui habite l'écrivain prend alors un visage précis : celui de l'incapacité de s'opposer à la mort d'un homme qui n'a jamais voulu aider la vie, de délivrer à l'ami défunt des raisons valables pour continuer à exister. Avec une lucidité tragique, Drieu conclut alors par ces mots : «ce ne sont que les plus grossiers appâts qui t'auraient rattaché à la vie, à nous. La vie ne pouvait remporter sur toi qu'une bien médiocre victoire [...]. Mourir, c'est ce que tu pouvais faire de plus beau, de plus fort, de plus.»³⁴

Alain, le héros décadent et drogué du *Feu follet*, refuse de se soumettre aux déterminations sociales et politiques, veut échapper dans la mort aux responsabilités de l'âge. Il cherche des raisons de vivre : auprès d'une riche Américaine douce et amoureuse mais qui, apeurée par son vice, repart aux États-Unis, préférant la force virile du Léviathan³⁵ au pâle navire en perdition ; auprès de son ami Dubourg, ancien compagnon de fête marié et égyptologue, qui tente en vain de lui faire comprendre qu'en ayant l'air de vivre moins on vit plus, sans parvenir cependant à lui donner des raisons de rester en vie. A la fois libre de tous les possibles, disponible, mais incapable de saisir la vie et surtout de garder les femmes – Alain

²⁸ *Le feu follet* suivi de *Adieu à Gonzague* (Gallimard, coll. Folio, 1998), p. 123.

²⁹ Article de la NRF sur Céline dans l'opuscule déjà cité intitulé *Sur les écrivains*, pp. 260-261.

³⁰ *Le feu follet*, op. cit., p. 176.

³¹ *Ibid.*, p. 175.

³² *Le feu follet*, p. 159.

³³ Drieu, comme son personnage Gilles, s'abreuvait des *Pensées* pendant la Première Guerre mondiale.

³⁴ *Adieu à Gonzague*, op. cit., p. 185.

³⁵ Le bateau qui la ramène aux États-Unis

affirme à Dubourg qu'il se drogue parce qu'il fait mal l'amour –, le feu follet se consume. Dans sa révolte suicidaire, Alain refuse de résumer son être à une fonction, tout comme Drieu refusait dans un procès tronqué par avance d'être réduit à un rôle politique. Ne possédant aucune ressource, ni dedans, ni en dehors de lui-même, le drogué n'existe qu'aux yeux d'une société riche et dépravée qui l'humilie en lui renvoyant l'image de son échec. Épris d'idéalisme mais en dehors de toute vie religieuse, Alain apparaît alors comme un mystique perdu dans une époque matérialiste, qui «n'ayant plus la force d'animer les choses et de les sublimer dans le sens du symbole, entreprend sur elles un travail inverse de réduction et les use et les ronge jusqu'à atteindre en elles un noyau du néant»³⁶. Personnage faible et pitoyable, à l'âme exsangue, le drogué ne peut atteindre une grandeur tragique qu'en s'élevant dans la mort, tant il est vrai que «nous ne sommes des personnages qu'à l'heure de notre tragédie»³⁷. Alain comme Gonzague sont des «dandys spleenétiques» qui ne surent que respirer le soufre des flambées éphémères, celui des femmes, du luxe ou de la drogue. Semblables à des «valises vides»³⁸, ils se sont joués avec des «bouts de dieu», mais ces fausses idoles prédites par le prophète se liquéfient dans leur propre vide, se néantisent au pied de ce qui dure, et l'éternelle question qui taraude alors ces «mystiques sans la grâce», celle du sens, demeure sans réponse.

Gilles : la rupture et le suicide

La relation entre Gilles et Dora appartient à l'ère de la croyance totale, de l'absolu. Ce premier grand amour provoque chez Gilles une totale régénérescence : fuite du «démon accablant de Paris»³⁹ pour la force vivifiante du Pays basque et de la forêt de Lyons, préparant ainsi Dora «au ton secrètement hautain des cathédrales, des châteaux et des palais qui sont les derniers points d'appui de la grâce»⁴⁰. Seul le véritable amour permet d'échapper à la décadence et à la mort. La rupture imposée par Dora à Gilles donne alors lieu à un portrait saisissant de l'agonie. La souffrance physique et morale submerge Gilles qui n'est plus «qu'un frémissement de désespoir. Frémissement continu, monotone, halètement du corps qui agonise sous le poids démesuré de la souffrance morale»⁴¹. Gilles, qui avait totalement cru, se trouve subitement anéanti. Après la lecture de la lettre de Dora, l'idée de sa propre mort s'impose à lui de manière inévitable.

Se suicider signifie pour Gilles se venger de Dora, qui, par ce geste de rupture, affiche à ses yeux une scandaleuse préférence pour la vacuité de son existence maritale à l'absolu de leur passion. En voulant se donner la mort, Gilles affirme sa volonté de rester vivant dans la mémoire de Dora, à l'image d'un «esprit malin»⁴² distillant au fond de son âme un atroce sentiment de culpabilité : «le suicide, c'est la vengeance antique, éternelle, le geste déprécatoire du vaincu qui rejette son sang sur le vainqueur.» S'imaginer mort reconforte Gilles car dans la projection de son propre vide sa souffrance disparaît. En outre, la mort permet à l'être déchu et torturé par l'idée de ne plus exister pour l'autre, de faire à jamais souffrir son bourreau. Mais Gilles ne parvient ni à se tuer par amour – peut-être par peur de ne

³⁶ *Le feu follet*, citation modifiée, p. 92.

³⁷ Drieu la Rochelle, *Histoires déplorables* (Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1990).

³⁸ *La Valise vide* est le titre donné à la première nouvelle du cycle Rigaut dans *Plainte contre inconnu*, à laquelle Drieu fait allusion à l'ouverture de son *Adieu*. A travers le personnage de Gonzague, Drieu critique déjà la misère sexuelle de son temps.

³⁹ *Gilles* (Gallimard, coll. Folio, 1999), p. 297.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 296.

⁴¹ *Ibid.*, p. 368.

⁴² *Ibid.*, p. 369.

plus posséder la conscience qui seule lui permettrait de voir l'autre souffrir -, ni à faire son deuil. Comme la guerre, l'amour permet de transcender la décadence mais constitue aussi une menace de mort pour l'être qui aime : après Myriam, première femme de Gilles tuée par lui dans son espoir, Gilles meurt affectivement. L'amour et la guerre relèvent alors du même tragique, celui qui consiste à s'apporter la mort les uns aux autres.

C'est ce même besoin de laisser sur l'autre «une tache indélébile»⁴³ qui conduit Alain dans *Le Feu follet* à son geste fatal. Sans force intérieure, Alain se meurt de l'absence de reconnaissance des autres, de leur manque d'amour. Se suicider devient alors le moyen paradoxal d'accéder à une forme de vie dans le souvenir de l'autre : «Je sais bien qu'on est mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez plus à moi, eh bien vous ne m'oublierez jamais», lance alors l'homme qui veut se tuer aux autres hommes, qui à ses yeux, l'ont mal ou pas assez aimé.

L'impossible rédemption par l'art et la religion

Il est à présent nécessaire d'approfondir la différence qui sépare Drieu de ces personnages suicidants. Si l'écrivain est obsédé par la mort, il en réchappe cependant par l'écriture qui seule lui permet de s'approprier le monde et de le recréer. Drieu explique ainsi le suicide de Jacques Rigaut par son inaptitude à faire face à son rêve d'enfant, l'écriture. Le désir d'écriture de Rigaut-Gonzague reste à jamais inabouti, et Gonzague, contre portrait de l'écrivain, se suicide par absence de talent : «Ceux qui restent, ceux qui ne se tuent pas c'est eux qui ont du talent, qui croient à leur talent».⁴⁴ De même Alain, incapable de dominer la vie, se révèle aussi incapable de la représenter. Ébauchant une confession au titre révélateur, «Le Voyageur sans billet», le feu follet n'entrevoit que trop fugitivement la puissance de l'écriture : «puisqu'il en éprouvait le bienfait imprévu, il aurait pu concevoir dès lors la fonction de l'écriture qui est d'ordonner le monde pour lui permettre de vivre» explique l'écrivain. En vain, le jour suivant Alain, face au désert du papier à peine recouvert de quelques lignes, redécouvre sa vacuité. Cette quête de l'éternel sous l'éphémère, dont le rôle serait d'offrir au drogué un semblant d'unité par delà sa discorde intérieure, échoue, ne parvenant pas à lui délivrer une raison suffisante de vivre.

Pour Drieu, l'écriture permet à l'homme souffrant de se soigner par l'analyse. La manière dont Gilles réagit après son abandon par Dora éclaire la manière d'agir de l'écrivain. Luttant contre le terrible silence de l'absence, Gilles se plonge dans l'analyse de sa vie avec sa première femme, recherchant ainsi «la connaissance exacte d'un autre moment de sa vie, d'un autre aspect de son âme».⁴⁵ Mais l'analyse de Myriam ne donne pas lieu à une œuvre véritable ; Gilles ne pourra se sauver par l'écriture ne parviendra pas à faire le deuil définitif de Dora. Là encore, le portrait de Gilles n'est que le miroir grotesque et difforme de l'écrivain, qui lui parvient dans son roman abouti à accomplir ce qu'il n'a pas vécu, et, pour donner vie à ses «héros de roman»⁴⁶, à mettre en scène des parties vives et des parties mortes de lui-même.

Les derniers romans de Drieu, *Les chiens de paille* et *Les mémoires de Dirk Raspe*, transcendent la politique et l'interrogation sur l'histoire pour se faire méditations sur l'art (la peinture dans les deux cas) et sur la religion. Biographie romancée de Van Gogh et nouvel autoportrait de l'auteur, *Les mémoires de Dirk Raspe* retracent les différents stades que

⁴³ *Le feu follet*, p. 160.

⁴⁴ *Adieu à Gonzague*, p. 183.

⁴⁵ *Gilles*, op. cit., p. 382.

⁴⁶ Voir l'article *Le héros de roman* in *Sur les écrivains*.

traverse le peintre avant de s'élever à l'ascétisme. Dans la troisième partie, Dirk Raspe tente d'accéder à la vie religieuse en devenant pasteur libre et se fait dé en acceptant le risque pascalien de la foi. Mais le personnage échoue dans sa tentative mystique comprenant qu'il n'est pas un des élus de Dieu et retrouve alors l'enfer de la médiocrité. Dans la quatrième partie qui clôt cette œuvre inachevée par le suicide de l'auteur⁴⁷, Dirk Raspe devient finalement un peintre mais comprend qu'en accomplissant sa vocation artistique il se coupe de l'amour d'autrui. L'œuvre reflète ici en plein les préoccupations métaphysiques de l'auteur dans son dernier hiver. Mais le pouvoir cathartique de l'œuvre n'opère plus : l'ascétisme final du personnage qui cesserait finalement de peindre pour devenir une espèce de saint vagabond, ne parvient plus à éloigner Drieu de son propre désir de mort et l'écrivain devient alors à son tour un nouveau «suicidé de la société».

En écrivant *Dirk Raspe*, Drieu découvre qu'il ne peut accéder au suprême péril de la Foi, qui dès lors n'est plus ce qui sauve et qui amène l'espérance, mais ce qui tue. Drieu ne deviendra pas un Chevalier de la foi, comprenant combien les élus sont peu nombreux, et ne parviendra pas non plus à envisager comme Nietzsche un monde entièrement délivré de Dieu ; pour Drieu en effet l'homme et le monde privés de mystique vont au néant. Quant à la pensée hindouiste qui semble l'habiter dans les derniers mois de sa vie, trop tardivement peut-être, elle ne parvient guère à nos yeux à chasser son obsession apocalyptique et à délivrer un sens suffisant.. Si la tentation de l'esthétisme et du démoniaque a fait de Drieu jeune un «homme couvert de femmes», la quête métaphysique a rapidement éloigné le décadent de la simple posture de l'esthète. La mort devient l'unique recours d'un être qui aurait traversé la vie esthétique et la vie éthique sans parvenir à trouver le repos dans un ascétisme religieux, qu'il soit chrétien ou hindouiste. Mystique sans la grâce, lassé de la politique, de l'amour et doutant de sa capacité à exprimer son acquis spirituel dans ses derniers ouvrages, Drieu se range alors sur le banc des réprouvés. Comme Pavese, Drieu délaisse le «métier de vivre» et aurait pu faire siennes les dernières paroles qui achèvent si subitement le journal funèbre du poète italien :

«Tout cela me dégoûte.
Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus»⁴⁸.

Nathalie Chadeuil pour le Stalker (cet article a initialement paru dans le troisième numéro de la revue *La Sœur de l'Ange* dirigée par Matthieu Baumier, sous le titre *Pierre Drieu la Rochelle : un mystique sans la grâce*).

⁴⁷ L'œuvre définitive devait contenir sept parties.

⁴⁸ Cesare Pavese, *Le métier de vivre* (Gallimard, coll. Folio, 1987), p. 466.