

Marjolaine FOREST

Thèse de Doctorat de LETTRES MODERNES

Réalisée sous la direction de M. Serge GAUBERT

La condition masculine dans le roman français de l'entre-deux-guerres : le temps des vacillements

Année 2003-2004
Université Lumière - LYON II

Table des matières

INTRODUCTION :	1
I L'homme fragile <i>Aurélien, Gilles</i> : figures d'une virilité en crise . . .	11
A/ L'homme dans la société :	11
a/ L'homme et la guerre : . . .	11
b/Le marginal : . . .	30
B/ L'homme dans le couple :	40
a/ Inversion des codes sexués : . . .	40
b/ Refus de la femme : . . .	58
II L'homme souffrant : <i>Aurélien, Gilles</i> : figures d'une virilité meurtrie . . .	79
A/ Mal-être :	79
a/ L'isolé : . . .	79
b/Le narcissique : . . .	85
B/ Le dépressif :	93
a/ Pulsion de mort : . . .	94
b/Le suicidaire : . . .	117
III Du combattant à l'homme vaincu <i>Montherlant, Malraux, Romains, Genevoix</i> : pour trois définitions du soldat héroïque . . .	143
A/ Montherlant ou l'héroïsme facile :	143
La Relève du Matin : . . .	143
Le Songe : . . .	151
B/ Malraux ou l'héroïsme lyrique . . .	168
L'Espoir . . .	168
C/ Romains, Genevoix, l'héroïsme du quotidien :	176
Prélude à Verdun : . . .	176
Verdun : . . .	182
Ceux de 14 : . . .	190

IV Le nouvel Adam .	197
A/ Victimation du « sexe fort » : vers la fin du règne ? .	197
<i>Chéri</i> ou la confusion des genres .	197
<i>Le feu follet</i> ou le « mâle de vivre » .	214
<i>L'homme couvert de femmes</i> ou la misogynie dans la douleur .	234
B/ Redéfinition du « sexe fort » : vers le coup d'état ? .	238
<i>La Fin de Chéri</i> ou la prise de pouvoir .	239
Julie de Carneilhan ou l'indocilité .	251
<i>La Garçonne</i> ou la subversion .	266
CONCLUSION .	305
BIBLIOGRAPHIE .	311
I. Ouvrages de référence : .	311
1. Romans analysés : .	311
2. Ouvrages de littérature générale : .	312
II. Etudes critiques : .	312
1. Etudes critiques sur <i>Aurélien</i> : .	312
2. Etudes critiques sur Aragon : .	313
3. Etudes critiques générales : .	313

INTRODUCTION :

L'éclatement du conflit de 14-18, loin de constituer une tragédie exclusivement militaire, revêt, en France en particulier, des allures d'Apocalypse tant il y retentit avec la dernière violence comme la fin d'un monde, celui initialisé par le XIXème siècle qui fut considéré comme le siècle du progrès ; l'année 1914 est d'ailleurs généralement perçue comme la véritable amorce historique du XXème siècle. Le déchaînement de catastrophes que va susciter la Première Guerre opère ainsi plus qu'une rupture entre deux siècles : il semble s'agir d'un clivage, qui paraît irréversible, entre deux mondes : celui de la civilisation et celui de la barbarie.

Pourtant, dès l'année 1900, grâce en particulier à l'Exposition Universelle qui offre une manière de synthèse des découvertes capitales du XIXème siècle, la France prend pleinement conscience de l'essor prodigieux qui, en à peine cent ans, l'a véritablement transformée. Au cours de cette période, les Français voient s'établir la démocratie, l'acceptation globale des droits de l'homme, le droit à l'instruction pour tous ; au plan économique, une période de relative prospérité s'instaure ce qui permet un certain relèvement de la condition ouvrière et de la condition paysanne, notamment par l'accroissement du niveau des salaires pour l'une et par les progrès de la mécanisation pour l'autre ; au plan politique et social, au sein du monde ouvrier comme du monde paysan, le syndicalisme se développe, les grèves se multiplient, et ces deux modes de contestation donnent les moyens à la classe ouvrière en particulier de s'exprimer ; l'électrification de la cité contribue à l'amélioration croissante du logement urbain ainsi qu'à l'expansion des transports, ce qui favorise un net gain de temps pour les ouvriers et les employés ; les progrès scientifiques s'amplifient et la médecine en est bien sûr la

première bénéficiaire, de sorte que les découvertes fondamentales se succèdent : asepsie, vaccination, anesthésie, radiologie ; l'hôpital commence à acquérir une véritable fonction thérapeutique et perd, peu à peu, sa dimension d'antichambre funéraire.

On voit donc qu'en dépit de nombreuses et graves lacunes, le XXème siècle en France se prépare à s'éveiller dans un contexte général porteur d'une espérance inédite : celle qui garantit au plus misérable des citoyens que sa voix sera entendue, que sa détresse, qu'elle soit matérielle, physique ou morale, sera soulagée par cette merveilleuse et chimérique providence : le Progrès.

On comprend alors que le déferlement de haines et de violences qui va s'engager, et ce qu'il va impliquer de malheurs inévitables, impose à tout un peuple l'effondrement d'une même utopie qui proclamait l'avènement d'un nouvel humanisme ; cet humanisme qui, dès 1914, avorte dans la fureur et le sang, victimes de la folie de ceux-là mêmes qui l'avaient fait naître. Désormais, la France, comme le reste de l'humanité, est confrontée à sa propre capacité de destruction et, privée même de toute velléité de croyance en quelque idéal, glisse sous ses propres yeux jusqu'aux tréfonds insurmontables de la bassesse et de la vilenie.

Pourtant, face au chaos, face à l'immonde, une poignée de consciences, celles d'intellectuels peut-être à la fois plus lucides et moins résignés que tant d'autres, veulent tenter de bâtir à nouveau sur les ruines du monde. Deux formes d'expression artistique sont majoritairement concernées : la peinture et, surtout, la littérature : en peinture, l'immédiat après-guerre voit émerger, avec le surréalisme littéraire, un surréalisme pictural. Le mouvement réunit notamment Picasso, Picabia, Chagall, André Masson avec ses dessins automatiques et ses tableaux de sable, Chirico et sa peinture « métaphysique », Mirò (dont Breton dira qu'il « *sait associer l'inassociable* ») ou encore Man Ray, Dali, Max Ernst. Tous se reconnaissent dans les ambitions de Breton et entendent eux aussi explorer l'univers onirique. Voulant recréer l'impression d'insolite par l'assemblage d'objets composites, ils cherchent également à engendrer un dépaysement total en transcrivant dans leurs œuvres une atmosphère proprement cauchemardesque. Ils visent par là-même, à travers des créations étranges, inédites et inquiétantes, à exprimer le désarroi de leur époque livrée au sentiment de sa propre aberration.

Dans le champ littéraire, au sein de cette période de l'entre-deux-guerres qui constitue l'unité chronologique de notre étude, plusieurs romanciers choisissent de traiter d'une ou plusieurs individualités prise dans une globalité historique.

Ceci se donne à voir comme une sorte de retour en grâce du roman, qui va à l'encontre du mépris opposé, entre autres, par Valéry et par Breton à l'égard du roman. Ils jugent en effet que le monde n'est plus l'espace d'affrontements des passions humaines mais le terrain d'émergence des émotions ou des questionnements du sujet, là où il peut méditer ou bien rêver, et considèrent le roman classique comme un prétexte à la platitude et à la paresse, sans aucune valeur artistique.

Au lendemain de la Première Guerre, le genre roman reprend un élan qu'explique ainsi Maurice Rieuneau :

« (...)c'est(...)sous le signe du témoignage que se situe cette décennie qui va de l'armistice aux premières manifestations de la grave crise économique, politique

et morale des années 1929 à 1933 (...) cette période de notre littérature, et particulièrement du roman, est dominée par la guerre, hantée par le souvenir de l'événement récent. Le roman n'est pas le seul genre touché par la contagion ; essayistes, penseurs, dramaturges, poètes, ont senti qu'au sortir d'une pareille tourmente qui a fait vaciller la civilisation sur ses bases il était indécent de parler d'autre chose, et de reprendre les jeux de l'esprit. (...) le roman tient pourtant la place la plus importante parmi les grands genres traditionnels. La guerre n'a pas entamé la suprématie du roman : elle l'a au contraire confirmée. (...) un genre nouveau, le roman de guerre, était né entre 1916 et 1918(...) ¹ »

Dès 1918, le roman, et en particulier le roman de guerre, se révèle donc la forme d'expression artistique privilégiée par laquelle aborder les divers événements d'un destin individuel en les plaçant constamment dans la perspective des mouvements de l'Histoire.

On relève différents courants de pensée parmi ces romanciers ayant voulu rappeler ces liens individu/Histoire dans leurs œuvres.

Certains (Anatole France, Maurice Barrès) prétendent stimuler les forces vives du pays. Barrès en particulier, que l'âge empêche de s'engager (il a 52 ans en 1914), s'emploie ardemment dans la presse ou dans ses livres (*Chroniques de la Grande Guerre*) à exciter l'esprit de revanche et l'orgueil nationaliste. D'autres, pleinement livrés, eux, à la fureur des combats, font part dans leurs récits de ce même enthousiasme sentencieux et belliciste du sentiment nationaliste : ils engendrent ce que l'on a appelé la littérature optimiste, d'inspiration barrésienne, donnant une vision joyeuse de la guerre ; parmi eux, René Benjamin avec *Gaspard* (prix Goncourt 1915), Montherlant avec *La Relève du Matin* ou *Le Songe*, se complaisent dans la peinture d'une noblesse sublime de la guerre et de l'armée.

Face à la mouvance nationaliste, se dresse le courant pacifiste dans lequel se reconnaissent, entre autres, le philosophe Alain (engagé volontaire à 46 ans) avec *Mars ou la guerre jugée* (1921), et Henri Barbusse (lui aussi engagé volontaire, comme brancardier, à l'âge de 40 ans) avec *Le Feu, journal d'une escouade* (prix Goncourt 1917).

On trouvera aussi, dans un courant plus humaniste que pacifiste, Roland Dorgelès avec *Les Croix de Bois* (prix Fémina 1919), Georges Duhamel (qui fut chirurgien aux armées) avec *La Vie des Martyrs* en 1917, Maurice Genevoix avec *Ceux de 14* (représentation de la guerre composée de quatre récits autobiographiques [*Sous Verdun, Nuits de guerre, la Boue et les Eparges*], parus entre 1916 et 1923). Tous trois retracent avec la même poignante simplicité, l'atrocité quotidienne de leur expérience du front.

S'imposent également les romans-cycles et leurs deux principaux exemples : les *Thibault*, de Roger Martin du Gard, publiés entre 1922 et 1940, et les *Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains, écrits entre 1932 et 1947. La Grande Guerre, pour Martin du Gard et pour Romains comme pour la plupart des écrivains nés entre 1880 et 1890, représente cette fin d'un monde que nous évoquions précédemment, monde dont ils s'emploient à décrire les dernières heures dans chacun de ces deux immenses tableaux romanesques ; de fait, elle tient un rôle essentiel dans les deux œuvres : elle clôt les

¹ *Guerre et révolution dans le roman français*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, pp. 15 à 21

Thibault et fait de Prélude à Verdun et de Verdun les plus riches volumes des Hommes de bonne volonté.

Fondé en 1916, en pleine guerre, le dadaïsme, même s'il ne s'oppose pas directement au conflit, s'appuie sur l'esprit de nihilisme et de destruction qui l'a généré et les membres du groupe, eux aussi, crient leur révolte contre un monde et une civilisation qui n'ont su les mener qu'à cette tuerie sans précédent ; révolte d'autant plus virulente qu'ils sont tous d'une extrême jeunesse et ont le très vif sentiment d'être, bien davantage que leurs aînés, victimes d'une guerre par laquelle ils ne s'estiment pas concernés. De même les surréalistes, après leur procès intenté à Barrès le 13 mai 1921 pour avoir sciemment encouragé la prise d'armes, proclament entre autres par la voix de Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* en 1924, leur ferme opposition.

On peut peut-être rappeler ici que cette volonté absolue de dénonciation perdure bien après la fin des hostilités, alors même que se profile le spectre d'un second conflit : on peut citer notamment le *Grand Troupeau*, de Giono, en 1931, dont s'inspirera le mouvement pacifiste des années 30, ainsi que *Capitaine Conan*, de Roger Véritel (prix Goncourt 1934), adapté à l'écran en 1996 par Bertrand Tavernier. Il est à noter dans ces mêmes années trente la résurgence de ce triomphe du roman dont nous avons souligné l'apparition au lendemain de la Première Guerre : là encore il semble que le roman constitue pour les écrivains l'espace où peuvent se conjuguer étroitement problématiques privées et bouleversements historiques.

Certains écrivains ne reviendront pas du front ; les noms de 560 d'entre eux sont alors gravés au Panthéon, parmi lesquels Péguy et Alain-Fournier, tombés en 1914, Louis Pergaud, Apollinaire, mort des suites de ses blessures à la veille de l'armistice. (Il est encore à noter les pertes considérables que subit l'élite intellectuelle française : 833 polytechniciens, 146 normaliens de la rue d'Ulm tombent au champ d'honneur, la grande majorité des instituteurs publics est enrôlée.)

A travers la plupart des œuvres que l'on vient de citer, on en vient à constater que le roman de guerre se focalise essentiellement sur un rapport entre la guerre et le soldat fondé sur l'immédiateté : en effet, parce que tous deux y sont chaque fois montrés, si l'on peut dire, en coexistence, ce rapport se donne à saisir dans une brutalité de la perception qui s'impose dans une lisibilité concrète et unanimement comprise. Pour notre part, nous avons cherché à dépasser l'évidence, à approfondir la question du traumatisme du soldat pour tenter de percevoir les conséquences à long terme de ce traumatisme dans la conscience (et l'inconscience) de celui qui l'endure ; conséquences qui font que l'on pourrait alors parler de l'après-guerre du soldat supplicié, comme l'on parle de l'après-guerre d'une nation. De ce problème de la réintégration du soldat au monde de l'arrière, de cette épreuve infiniment plus subtile que le cauchemar tangible du front, il nous est apparu que deux romans, dans la littérature française de l'entre-deux-guerres, s'avéraient les plus justes exemples : Aurélien d'Aragon et Gilles de Drieu La Rochelle. Ces deux œuvres s'imposent d'autant plus dans le paysage littéraire des romans de guerre (ou, dans leur cas, précisément de l'après-guerre) qu'elles apparaissent intrinsèquement liées, au point que l'une semble appeler l'autre pour, semble-t-il, deux motifs principaux : Aurélien et Gilles présentent une incontestable proximité thématique puisque l'un comme l'autre retrace les errances psychiques, sentimentales et politiques

d'un personnage central ancien combattant de 14-18 (comme le fut chacun des deux auteurs), essentiellement dans le contexte des Années Folles, et l'un comme l'autre se clôt sur un autre conflit : la Seconde Guerre chez Aurélien, la guerre d'Espagne chez Gilles. Leur caractère indissociable semble provenir également de la proximité amicale qui, durant quelques années, lia intimement leurs auteurs et en vertu de laquelle Aurélien porte les traits les plus marquants, simultanément de son auteur et de Drieu.

Aurélien et Gilles nous apparaissent donc représentatifs d'une génération, celle de ces « poilus » dont la littérature de guerre n'a eu de cesse de louer l'héroïsme et de déplorer le calvaire mais sur le sort de laquelle, une fois la paix revenue, dans sa plus grande part, elle est restée muette, ce qui n'est pas le cas d'Aragon ni de Drieu.

Mais, si nous avons choisi ces deux romans, c'est qu'il nous est apparu que, se concentrant justement sur la part humaine plutôt que sur la part militaire du combattant, sur l'individu plutôt que sur le soldat, ce type de roman représenté par Aurélien et Gilles se livre par conséquent à une forme d'observation de l'intériorité masculine : cette intériorité masculine que nous avons voulu analyser au cœur de cette période critique qu'est pour elle l'entre-deux-guerres.

Nous avons donc choisi de nous attarder sur l'étude de ces deux âmes masculines qui se révèlent tourmentées; tourmentées au premier chef par la guerre comme, on l'a dit, l'immense majorité des hommes d'alors, mais aussi, et peut-être surtout, tourmentées dans leur essence même, au sein d'une existence qui se présente précisément comme un incessant conflit intime.

Pour tenter de mieux mettre en lumière la singularité de ces deux personnages qui démontrent l'existence d'une autre physionomie du soldat, loin de l'archétype, nous avons voulu leur opposer des exemples de combattants présents au cœur de ces romans de guerre que nous évoquions précédemment, et qui eux s'inscrivent bel et bien (quoique chaque fois différemment) dans cet archétype. De fait, bien avant que ne paraissent Gilles et Aurélien (en 1939 et en 1942), certains de ces romans nous semblent devoir être analysés qui permettent de cerner assez précisément cette « (...)psychologie du soldat »² qui révèle forcément un des aspects du fonctionnement psychique au masculin.

Concernant ce type de roman, Maurice Rieuneau relève un fait marquant:

*« Il importe (...) de bien situer cette production dans l'atmosphère morale et intellectuelle de l'immédiat après-guerre. Un contraste profond la caractérise : en apparence, une euphorie créatrice suit l'armistice et la victoire, manifestée par un renouveau intellectuel (...) Bien sûr, cette euphorie (...) peut[*t*] inciter aussi bien au laisser-aller et à la jouissance épicurienne, qu'à la célébration des vertus viriles dévoilées par la guerre. Aussi faut-il distinguer deux attitudes très différentes, opposées même, dans ce courant euphorique : l'une consiste à penser à la guerre pour mieux savourer le bonheur de la paix reconquise, l'autre à regarder vers elle pour ne pas perdre dans la paix la force morale qu'elle a libérée ou créée dans les cœurs. Chez les uns, la guerre sert de repoussoir, chez les autres d'exemple. C'est sous cet éclairage qu'il faut replacer, à côté des romans qui célèbrent la paix, les œuvres triomphantes de cette époque, les romans de*

² ibid, p. 22

*l'héroïsme et de la volonté(...) Mais simultanément, sous cet extérieur euphorique, survit le spectre épouvantable de la guerre. [L]es témoins veulent maintenir présente l'image – obsédante pour eux, mais trop vite oubliée par le pays – de la tuerie passée. Les plus nombreux la condamnent et veulent la bannir à jamais, en faisant appel au bon sens et à la pitié des hommes ; d'autres, sans porter de jugement catégorique, estiment nécessaire de recon siderer, à la lumière de la guerre, leur philosophie de la vie, et leur idée de la civilisation.*³ »

A l'instar de Maurice Rieuneau, nous observons deux comportements distincts à l'égard de la guerre parmi les romans et les romanciers que nous avons retenus. Celui qui s'obstine à « (...)regarder vers elle pour ne pas perdre dans la paix la force morale qu'elle a libérée ou créée dans les cœurs (...) », pour qui, comme pour Gilles, elle est un « (...)exemple », nous semble, entre autres, particulièrement représentée aussi par Montherlant : *La Relève du Matin* nous apparaît bien comme un de ces « (...)romans de l'héroïsme et de la volonté(...) » qui s'attachent à « (...) la célébration des vertus viriles dévoilées par la guerre » ; *Le Songe*, qui est davantage un roman selon les canons classiques du genre, s'inscrit dans une évidente similitude thématique avec *La Relève*, à la différence près qu'ici « (...)la guerre sert à révéler un héros [Alban] en lui faisant subir une épreuve », conformément à l'exigence des « (...)œuvres d'inspiration moraliste(...) »⁴ dans lesquelles se range *Le Songe*. Dans cette période de l'entre-deux-guerres et dans ce même regard fervent sur le conflit, pris comme un phénomène intemporel ne concernant pas la seule Première Guerre, il conviendrait de joindre Malraux à Montherlant, peut-être tout particulièrement avec *L'Espoir*, tant cette œuvre reflète l'inclination de son auteur pour l'action militaire, la confrontation avec la mort, tout cela se trouvant exalté par le climat des hostilités. L'autre perception de ces quatre années meurtrières, celle qui veut « (...)penser à la guerre pour mieux savourer le bonheur de la paix reconquise(...) », pour qui « (...)la guerre sert de repoussoir(...) » comme pour Aurélien, appartient évidemment aux romans et aux romanciers ayant exprimé leur horreur et leur haine du conflit, le refus catégorique de voir un tel événement se reproduire ; de l'avis des contemporains (écrivains ou témoins) et des critiques ultérieurs, Jules Romains et Maurice Genevoix comptent parmi ceux dont les livres donnent de 14-18 l'image la plus sûre. Jules Romains, bien que, engagé dans le service auxiliaire, il n'ait pas été combattant, exprime sa violemment dénonciation du conflit dans, on l'a rappelé plus haut, *Prélude à Verdun* et *Verdun* ; grâce à une grande puissance d'évocation et à un sens précis de la description, grâce aussi à une somme considérable de recherches et d'investigations auprès des divers témoins, de documentation à partir de divers objets d'archives militaires, Jules Romains parvient à restituer l'enfer vécu, avec une véracité unanimement saluée par les rescapés. Quant à Maurice Genevoix, c'est avec le très remarquable *Ceux de 14* qu'il a su le mieux livrer son expérience dramatique d'ancien combattant, dans un scrupuleux et tout à fait admirable souci de fidélité à son souvenir.

A côté des récits de guerre, la production romanesque de 1919 à 1939 se dote

³ *ibid*, p. 26-27

⁴ *ibid*, p. 22

également de toute une part de créations se concentrant sur l'observation d'un fait social directement lié à la Première Guerre et qui aura tendance à perdurer dans toute l'entre-deux-guerres ; en effet dans ce monde secoué par le conflit et déstabilisé par diverses remises en question, émergent des héros masculins de l'inquiétude, cette crise propre à l'immédiat après-guerre et qui semble traduire la crainte prémonitoire d'un nouveau conflit. Ayant démontré de la plus cruelle et brutale des manières, l'aspect incontestablement contingent et précaire de l'existence, la guerre pousse les esprits à considérer cette dernière non plus comme une perspective d'accomplissement ou comme une lutte mais plutôt comme une sorte d'établissement momentané. Nombre de romans se centrent à cet effet sur une figure de l'adolescence ou de la jeunesse (songeons à François, du *Diable au corps*, caractéristique ou bien à Aurélien.) Pour échapper à leurs alarmes, les victimes de cette époque privée de certitudes se réfugient également dans les voyages illusoires de la drogue ou le grand voyage de la mort promis par le suicide ; et les romanciers recréent ces désirs de fuite dans des écrits centrés chaque fois sur une figure masculine de l'errance.

Si bien que le nouveau héros de cette nouvelle civilisation bouleversée apparaît clairement comme un antihéroïsme, pathétique, socialement instable, sans emploi, souvent victime d'un désir d'adolescence prolongée, quand il n'est pas rongé par ses névroses et abîmé dans de néfastes et abyssales rêveries.

Si Aurélien et Gilles répondent trait pour trait à cette incarnation littéraire de l'inquiétude, ils n'en sont pas les uniques représentations. Et il est aisément de trouver dans l'œuvre romanesque de Drieu d'autres figures masculines à l'image de Gilles, qui, elles aussi, dévoilent le pathétique de cette génération. Car il apparaît que les hommes constituent les proies toutes désignées de cette constante remise en question de soi et du monde qu'est l'inquiétude, puisque après quatre années de contact quasi ininterrompu avec la mort et la souffrance, ils regagnent une société passée aux mains des femmes. La notion de virilité, jadis maîtresse du monde, dès 1918 commence à perdre de son influence et à nécessiter une nouvelle définition. Et, cette masculinité à la dérive revient comme par prédilection hanter les romans de Drieu, lui-même éternel tourmenté. Tous ses personnages centraux semblent construits sur un même fonctionnement psychique, de Camille Le Plesnel dans *Rêveuse bourgeoisie*, paresseux, faible, lâche et menteur, qui hésite entre sa maîtresse et sa femme, épousée par cupidité, qui vit de souhaits accomplis dans l'imaginaire, à Gilles, ne se retrouvant pas lui-même entre son culte désespéré de la toute-puissance guerrière, politique et amoureuse et son amère clairvoyance sur ses propres défaillances. Mais Camille nous semble surtout le symbole littéraire de cette bourgeoisie haine par l'auteur, et Gilles celui des ambitions politiques et militaires déçues de toute une génération qui plaçait dans la guerre et ses conséquences son espoir d'un renouveau pour la France et pour elle-même. L'autre facette de Drieu, celle qui, selon nous, révèle le vrai Drieu, qui obéira à la funeste logique de son inlassable masochisme en se tuant, cette facette-là, beaucoup moins connue, s'exprime, nous semble-t-il, particulièrement dans deux de ses romans, eux aussi bien moins célèbres que ses romans de guerre, peut-être justement parce que la guerre y tient une place tout à fait mineure : *Le feu follet* et *L'homme couvert de femmes*. Si Gilles ressemble comme un frère à Drieu dans ses ambitions aux accents nietzschéens, Alain, du *Feu follet*, cet

inconsolable mélancolique, est le double incontestable de son auteur dans cette part vulnérable, anxiouse et malheureuse qui les conduit tous les deux au suicide ; c'est un même sentiment de l'échec, un même dégoût de soi, un même désarroi surtout, qui accompagnent le Gille de *L'homme couvert de femmes*. Mais ces deux figures ne sont pas les seuls personnages masculins qui se débattent dans cette difficulté d'être. Nous pouvons évoquer également *Chéri*, de Colette. En *Chéri*, le malaise de l'ancien combattant qui apparaît dans *La Fin de Chéri* (et qui le mènera lui aussi au suicide), est décuplé par une déroute intime distillée dès le premier volume. Si dans ce dernier, qui se passe avant-guerre, en 1913, on ne peut pas considérer le personnage central comme un héros de l'inquiétude, c'est indéniablement le cas de celui de *La Fin de Chéri*, dans la mesure où le jeune homme voit se fondre dans son esprit l'absurdité du monde dévasté par la guerre et l'incertitude de son moi véritable.

A travers ces trois romans que nous avons retenus, ceux de Drieu et celui de Colette, il ne s'agit pas d'étudier la masculinité seulement dans cette époque vouée à l'inquiétude : *Chéri* se déroulant en 1913, son personnage prend plutôt sa place dans cette période étudiée par Annelise Maugue, dans son livre *L'identité masculine au tournant du siècle*, période allant de 1871 à 1914 et où « (...) ***l'homme se voit contraint de confronter sa propre praxis à la liste présupposée de ses mérites et de s'interroger sur sa place dans le monde.*** ⁵ ». Ainsi les personnages centraux du *Feu follet* et de *L'homme couvert de femmes*, quant à eux, même s'ils sont bien des soldats revenus de la guerre et des figures littéraires s'inscrivant dans l'Histoire, rejoignent bien plutôt Chéri dans cette crise existentielle qui frappe le masculin dès avant la guerre.

Mais, personnages de l'après-guerre et individualités masculines extrêmement attachées à la notion de virilité, tous deux doivent subir beaucoup plus cruellement que Chéri la totale remise en question de ce concept du mâle dominant. Car même si ce phénomène n'est jamais nettement abordé dans ces romans, sur *Le feu follet* et sur *L'homme couvert de femmes* rejoaillissent les effets de la tempête provoquée par les commencements de l'émancipation féminine. De fait, le roman de Colette et les deux romans de Drieu donnent une place primordiale, non à la guerre, mais plutôt aux rapports intersexués et les trois protagonistes masculins sont chacun à sa manière constamment habités par la pensée de la femme. Or, ils forgent des liens de séduction et/ou de tendresse avec des femmes dont le tempérament pour le moins assuré obéit sans nul doute à la tendance qui se met en route entre 1871 et 1914 et qui va faire que « (...) ***les femmes vont engranger des avancées pratiques, symboliques et théoriques*** ⁶ ».

Lesquelles avancées vont se trouver démultipliées dans l'immédiate après-guerre et permettre aussi aux romanciers de cette période de créer une typologie de personnages féminins qui n'aurait jamais pu voir le jour avant que ne soit accomplie la phase qui posera les jalons de la future « ***libération de la femme*** ». Le féminin comme le masculin est indubitablement concerné par les bouleversements apportés par la guerre et chacun des deux sexes possède sa propre manière de penser l'Histoire et de se penser au cœur

⁵ *L'identité masculine au tournant du siècle, 1871-1914*, Paris, Payot, collection « petite bibliothèque », 2001, p. 10

⁶ Annelise Maugue, *ibid*

des évolutions historiques. Nombre de romans constatent non seulement les liens, évidents en temps de guerre, entre un individu mâle et l'Histoire, mais aussi ceux entre la femme et l'Histoire puisque les circonstances de cette dernière, bâties alors sur et autour de la guerre, ont permis à la femme, au moins pour un temps, de compter parmi les forces d'équilibre et de stabilité du pays, de constituer les fondations fiables et sûres nécessaires pour pallier l'absence de la majorité des présences masculines. Les femmes gagnent alors en assurance voire en audace, et surtout en indépendance.

Au plan littéraire, l'œuvre de Colette semble à nouveau représentative de ce type de personnage féminin non seulement parce que l'auteur s'avère l'observatrice attentive des mœurs de son temps, mais surtout parce que son écriture s'attache à dépeindre la singularité d'êtres et de destins particuliers ; d'autre part, tout comme il nous semble que Drieu se révèle l'analyste récurrent de la psychologie masculine, une très grande majorité des romans de Colette nous semble constituer toute une galerie de portraits où se dessine chaque fois l'étude pleine de justesse et de profondeur des multiples facettes de la psychologie féminine. Pour ce qui concerne le rapport de la femme à l'Histoire, c'est, nous semble-t-il, une fois de plus dans *La Fin de Chéri* qu'apparaît chez Colette avec le plus de clarté ce rapport qui se fonde sur l'émancipation féminine ; en effet une part nettement plus grande que dans le premier volume y est faite à Edmée, l'épouse de Chéri, dans une sorte de développement croisé (et somme toute logique) des destins du couple puisque l'une a profité de l'absence de l'autre, parti au front.

Dans *Julie de Carneilhan*, roman de l'entre-deux-guerres mais plus tardif puisqu'il paraît en 1941, le personnage principal apparaît comme un prolongement d'Edmée, celle en qui s'étaye ce qui faisait d'Edmée une des conquérantes littéraires de l'affirmation de soi, de l'expression de sa libre volonté par la femme. Ce roman consacre surtout le mouvement d'émancipation de la femme en la faisant apparaître comme une donnée évidente et naturelle.

Mais celle en qui se rejoignent le plus évidemment féminité et Histoire, est sans conteste le personnage de *La Garçonne*, roman qui a rendu son auteur célèbre entre tous pour avoir fait de ce personnage-phare un phénomène social qui veut illustrer l'irréversible seconde naissance de la femme, avec laquelle, dans d'innombrables domaines, l'Histoire devra désormais compter. Ainsi le roman de Victor Margueritte prend lui aussi valeur de témoignage tant l'intrigue de son roman cède une part minime à la fiction et sert plutôt l'auteur pour faire de son œuvre une analyse sociologique.

On peut noter ici que d'autres auteur(e)s prendront le relais de Victor Margueritte (saluons, bien sûr, Simone de Beauvoir parmi les plus éminent(e)s), pour analyser un mouvement qui jusqu'alors, n'en déplaise aux chapelles doctrinaires d'un nouveau féminisme en mal d'hégémonie, ne cesse de marquer l'affirmation de la femme et le vacillement de l'homme.

I L'homme fragile *Aurélien, Gilles* : figures d'une virilité en crise

A/ L'homme dans la société :

a/ L'homme et la guerre :

Aurélien et Gilles incarnant aux yeux du monde l'archétype du mâle, sont deux personnages privés de tout repère dans la société de leur temps. Survivants de la Première Guerre, victimes tous deux d'une fondamentale incapacité de se remettre de la coupure du lien social imposée par la guerre, ils sont la proie d'une identique déliaison entre un moi social affichant une virilité conquérante et une identité intime insaisissable. Toutefois leur relation à la guerre diverge indubitablement. Période qui, de toute évidence, les obsède, elle ne les marque pas de la même manière : si pour Aurélien la guerre « (...)l'avait pris avant qu'il eût vécu » ((A, p.29), Gilles, lui, « (...)ne pouvait vivre que là-bas(...) » (G, p.72) Voilà sans doute résumée leur représentation respective du conflit : traumatisme destructeur pour Aurélien, époque bénie pour Gilles. Quelle différence avec l'enfantine insouciance du narrateur du *Diable au corps*:

« *Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances.* ⁷ »

Maurice Rieuneau observe à ce propos que dans *Le diable au corps*, la guerre « (...)crée un déséquilibre moral par la brutale rupture des digues sociales, par la création d'un climat insolite d'extrême liberté pour ceux qui demeurent loin d'elle(...)La guerre, qui brise les barrières morales et les interdits sociaux, produit un dépaysement, une mutation brusque des conditions de vie, et par là une occasion imprévue pour les appétits instinctifs. ⁸ »

Il est intéressant d'observer qu'alors que la guerre est un élément fondateur de la vie d'Aurélien et de Gilles, pour le héros de Radiguet cette période n'est qu'un élément accessoire, une sorte de bienheureuse parenthèse. Sa vie ne saurait être bouleversée par la guerre en elle-même et Aurélien et Gilles sont immergés dans la guerre, leur personnalité est forgée par la guerre, leur destin sera marqué définitivement par elle. L'histoire d'amour du narrateur constitue une sorte d'à côté de l'Histoire alors que la vie d'Aurélien et de Gilles sera infléchie par le conflit.

Aurélien est découvert ainsi par le lecteur :

« *Trente ans. La vie pas commencée.* » (A, p. 30)

Chez le personnage de Chéri on retrouve, inversé, ce constat sur la vie lorsqu'il parvient au même âge :

« *Tout est foutu! J'ai trente ans!* ⁹ »

Tous deux se retrouvent à un âge charnière de la vie d'un individu, celui séparant la jeunesse de l'âge adulte et on peut remarquer que chacun exprime par deux phrases brèves, abruptes, ce constat. Chacune de ces phrases semble illustrer le franchissement d'un seuil de la vie à un autre, comme on passe d'une étape à une autre : s'il semble s'agir du temps de l'étoilement, du regret et de l'amertume pour Chéri, devenu selon l'expression de Philippe Barrès un « (...)patriarche(s)de trente ans(...) » ¹⁰, pour Aurélien en revanche, il semble que l'on puisse percevoir en lui comme une sorte d'élan le propulsant dans l'inconnu d'un destin dont rien n'est tracé. (On peut en outre noter que ce genre de personnage s'inscrit à contre-courant des héros des romans d'initiation, entre autres ceux du XIXème siècle comme Julien Sorel ou Frédéric Moreau, qui sont tous de très jeunes gens.)

Parvenu à l'âge adulte, « (...) *il ne savait faire autrement que flâner* » (A, p. 30), semblable à un éternel adolescent. Roger Garaudy relève que « *pour Aurélien Leurtillois, il n'y a eu que l'enfance et la guerre, il n'y a pas eu de jeunesse à cause de la guerre.* ¹¹ »

⁷ Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, Paris, Grasset, collection « le livre de poche », 1971, p. 7-8

⁸ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 109-110

⁹ Colette, *La Fin de Chéri*, Paris, J'ai Lu, 1960, p. 147

¹⁰ Philippe Barrès, *La guerre à vingt ans*, Paris, Plon-Nourrit, 1924, p. 1

Comme bien d'autres rescapés du conflit Aurélien est incapable de reprendre le cours d'une existence normale :

« *(...)je ne suis jamais tout à fait sorti de la guerre... je ne m'en suis jamais tout à fait débarrassé... Je me réveille encore la nuit avec la peur des mines comme en 1915... Il y a beaucoup de cela dans cette vie absurde...* » (A, p. 115)

Cette tragique constatation apparaît à la fin d' *A l'Ouest rien de nouveau* :

« *Si maintenant nous revenons dans nos foyers, nous sommes las, déprimés, vidés, sans racine et sans espoir. Nous ne pourrons plus reprendre le dessus(...)* *Nous sommes inutiles à nous -mêmes.* ¹² »

Le narrateur, comme Aurélien, se fait le porte-parole de cette génération sacrifiée aux intérêts nationaux ; tous deux apparaissent comme écrasés sous le poids du conflit vécu, tous deux sont des victimes de ce passé qui ne les quittera plus. C'est la guerre en eux qui a pris le dessus, qui pèse sur eux, qui s'accroche à eux et les empêche de se « sortir » et ainsi de vivre comme avant. Car pour eux, il y a un « avant » mais il apparaît qu'il ne peut guère y avoir un « après ».

Pour Aurélien, la guerre est effectivement comme «*(...) une longue maladie(...)* » (A, p. 42) qui ne le laisse plus jamais en repos. La seule pensée qu'il puisse avoir est effrayante :

« *Il n'était pas mort, c'était déjà quelque chose(...)* » (A, p. 29)

C'est tout le désarroi des anciens combattants qui s'exprime au travers de cette pensée d'Aurélien :

« *(...)on ne lui demandait plus rien,...) il n'avait qu'à se débrouiller, (...)* *on ne lui préparait plus sa pitance tous les jours(...)* » (A, p. 29) *Car, « le soldat ne décide pas pour lui-même où il ne décide que dans le cadre d'une action qui lui est imposée. »* (A, p. 42)

Projeté dans la vie de soldat puis ramené sans plus de ménagements ni de préparation à la vie civile, Aurélien demeure incapable d'assumer une transition aussi violente, puisqu'il est désormais en butte à une existence qu'il ne comprend pas, à un entourage qui ne le comprend pas :

« *(...)j'ai vécu dans un monde dont ni toi ni Jacques ne vous faites la plus petite idée... La guerre...* » (A, p. 194)

La guerre l'a vidé de lui-même.

Le même sentiment s'observe chez le personnage principal de Remarque :

« *Je ne me trouve plus ici à mon aise. C'est pour moi un monde étranger. (...)* *Pour moi les gens(...)* *ont des soucis, des buts, des désirs, que je ne puis concevoir comme eux.* »¹³

Il s'observe aussi chez Alain, le narrateur de *La guerre à vingt ans* :

¹¹ Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, collection "vocations X", 1961, p. 377

¹² Erich Maria Remarque, *A l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Stock, 1971, p. 241-242

¹³ *ibid*, p.144

« (...)une fois émoussée la joie de ce retour à la vie(...)Alain, livré à lui-même, éprouve une surprenante impression de solitude(...)il ne connaît personne dans la ville dont il parcourt les rues, pareil à ces émigrants revenus au pays natal(...)Chacun leur sourit poliment mais la conversation tombe.¹⁴ »

Et, dans *Vie et mort de Français*, on peut lire au sujet de ces soldats revenus à l'arrière pour une permission ou pour toujours :

« Rentrés dans leurs foyers(...)c'est en vain qu'ils se croyaient "pareils" à ceux qu'ils retrouveraient. Ils ne les reconnaissaient plus, pas plus que ces derniers ne les reconnaissaient. Ils ne se reconnaissaient pas eux-mêmes. (...)Un gouffre le[s]séparait aussi de chacun de ceux avec lesquels il[s] reprenai[ent]le contact interrompu depuis quatre ans.¹⁵ »

Le clivage net, définitif qui oppose Aurélien et ses pareils rend peut-être plus rude encore le retour à un monde sans guerre, plus déstabilisant pour eux qu'un monde en conflit. La barbarie pouvait être un peu plus vivable par le sentiment de la vivre en commun, la souffrance pouvait être allégée si elle était partagée. La sensation d'appartenir à un groupe, à un même univers, à une sorte de pays commun, cette sensation perdue avec l'éclatement, la dispersion des régiments provoque fatalement chez les anciens combattants cette rupture du lien social, du lien familial qui les fait se penser dans un monde différent, presque comme s'ils appartenaient à une espèce autre tant sont distantes l'une de l'autre la manière de penser de l'arrière et celle du front. De plus, Antoine Prost relève une situation rencontrée par le narrateur de Remarque :

« (...)les combattants sont prisonniers de l'attente des civils : ils ne peuvent dire que ce que ceux-ci acceptent d'entendre. Le mensonge ou le silence sont alors la seule alternative(...)ce que les poilus ont à dire cadre si mal avec ce que l'on attend d'eux que beaucoup mentent pour faire plaisir à ceux qui les imaginent héroïques et impatients d'en découdre.¹⁶ »

Carine Trévisan souligne qu' « *allant à contre-courant des images de la virilité fasciste, Aurélien assimile la guerre à une plaie secrète, indiquant par là-même la menace qu'elle fait peser sur le sexe. De fait, historiquement, la guerre de 14-18 diffère de toutes celles qui l'ont précédée par la déshéroïsation massive des soldats(...)*¹⁷ »

Aurélien s'interroge comme tant d'autres sur son avenir, cet avenir tronqué.

« *Sa vie Elle ressemble à ces soldats sans armes Qu'on avait habillés pour un autre destin A quoi peut leur servir de se lever matin Eux qu'on retrouve au soir désœuvrés incertains*¹⁸ »

¹⁴ *op. cit. p. 155*

¹⁵ André Ducasse, Jacques Meyer, Gabriel Perreux, *Vie et mort des Français, 1914-1918, simple histoire de la grande guerre*, Paris, Hachette, 1959, p. 467-468

¹⁶ Antoine Prost, *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, Paris, Gallimard/Julliard, collection "Archives", 1977, p. 28

¹⁷ Carine Trévisan, *AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle"*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté n°611, diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 1996, p. 233

Aurélien est sans doute représentatif de l'horreur des survivants vis-à-vis du front, de leur extrême lassitude, de leur désespoir, qui révèlent, sous-jacente, une infinie souffrance :

« En ce temps-là Aurélien ne croyait plus à rien. La guerre durait trop longtemps. Augmentée pour lui de cette caserne qu'elle avait dans le dos. L'état d'esprit était déplorable. Les hommes, mais aussi les officiers. A force d'entendre dire que les Fritz bouffaient des briques et de recevoir des parpaings sur la gueule. Et puis ce décor toujours le même, Verdun, l'Artois ou la Champagne. Avec l'hiver qu'on avait eu. C'était même ce qui l'avait fait s'inscrire, Aurélien, quand on avait demandé des volontaires pour l'Orient. Malgré l'histoire des Dardanelles. » (A, p. 40)

La souffrance d'Aurélien est d'autant plus aiguë pour lui comme pour ceux qui sont sortis de la guerre physiquement indemnes :

« (...)parfois il regardait ses longs bras maigres, ses jambes d'épervier, son corps jeune, son corps intact, et il frissonnait, rétrospectivement, à l'idée des mutilés, ses camarades, ceux qu'on voyait dans les rues, ceux qui n'y viendraient plus. » (A, p. 29)

Cette culpabilité sous-jacente se vérifie chez Remarque et Colette sous une forme différente lorsque leurs personnages principaux sont confrontés à la souffrance des blessés du front :

« Je sens que mes articulations sont pleines de force. Je souffle et je m'ébroue(...)je suis vivant. J'ai faim, une faim beaucoup plus intense que si elle ne venait que de mon estomac. »¹⁹ « Chéri escorta Edmée(...)reconnut un camarade parmi les " pieds gelés" et s'assit sur le bord du lit, en s'efforçant à la cordialité(...)Cependant il sentait bien qu'un homme valide, échappé à la guerre, n'a point de pareils ni d'égaux parmi les mutilés. (...)Une impotence odieuse pesa sur lui, il se surprit à recourber un de ses bras par scrupule, à traîner un peu la jambe. Mais l'instant d'après c'est malgré lui qu'il dilatait ses poumons et foulait le dallage, entre des momies couchées, d'un pas dansant.²⁰ »

Chacun, bien qu'ayant conservé son intégrité corporelle, se sent amoindri lui aussi dans sa chair, comme si chacun avait perdu une part de lui-même dans l'amputation subie par ses camarades, comme si chacun faisait sienne la souffrance et la peur de l'autre ; qu'il s'agisse du frisson d'Aurélien (sensation de peur, de froid ou d'agonie), de la faim ressentie par le personnage de Remarque(sensation de vide) ou de l'empathique claudication de Chéri, chacun dans son corps ressent bel et bien les ravages causés par la guerre dans le corps d'autrui. Mais ce partage de la souffrance apparaît d'autant plus déchirant, plus pathétique si l'on considère qu'il témoigne simultanément, paradoxalement que la vie cherche à triompher en eux par le frisson, la faim, la conscience de sa propre énergie vitale ; autant de signes attestant que la mort n'a pas voulu d'eux, qu'ils sont condamnés à vivre sous le joug d'une double culpabilité : celle d'être encore en vie, en bonne santé et celle, plus subtile et plus perverse, de jouir du fait d'être vivant.

¹⁸ *Il n'y a pas d'amour heureux*

¹⁹ *A l'Ouest rien de nouveau, op. cit. p.34*

²⁰ *La Fin de Chéri, op. cit. p. 41*

Expérience déstabilisante qui empêche Aurélien de « (...)tout à fait se prendre au sérieux et penser : *un homme* », qui le fait plutôt se considérer comme « (...)un grand garçon » (A, p. 29), la guerre interdit donc au personnage de se définir dans une identité précise, particulière et de trouver sa place au sein d'un monde qui évolue sans qu'il veuille ni puisse prendre part à cette évolution. L'incapacité de se voir parvenu à l'âge adulte le situe par là même dans une sorte de période de transition illimitée, ouverte à tous les possibles d'une « (...)vie pas commencée. » Rien que de normal à cette réaction si l'on songe qu'Aurélien a passé « *près de huit ans sous les drapeaux...* » (A, p. 29) La guerre lui ayant dérobé sa jeunesse, Aurélien n'est aucunement préparé à affronter une vie adulte dont il ne sait pas ce qu'elle doit être. Le sacrifice de leur jeunesse par cette génération s'observe également chez Remarque :

« Les soldats plus âgés sont, eux, solidement reliés au passé ; ils ont une base, ils ont des femmes, des enfants, des professions et des intérêts déjà assez forts pour que la guerre soit incapable de les détruire. Mais nous (...)nous nous trouvions au seuil de l'existence. (...)Nous n'avions pas encore de racines. La guerre, comme un fleuve, nous a emportés. Pour les autres qui sont plus âgés, elle n'est qu'une interruption. Ils peuvent penser à quelque chose en dehors d'elle. Mais nous, nous avons été saisis par elle(...) »²¹

Il est intéressant de relever cette métaphore du seuil présente chez Remarque : car son narrateur bien qu'âgé de dix-huit ans partage avec un Aurélien de trente ans l'impossibilité

due à la guerre de parvenir véritablement à entrer dans l'âge adulte. Il partage avec le personnage d'Aragon une forme de maturité chèrement acquise et aussi une totale immaturité sociale puisque tous deux sont à tout jamais privés de « *racines* ». Jeunes hommes sans passé, ils sont également condamnés par la guerre à être des hommes sans avenir.

N'ayant connu ni la gaieté ni l'insouciance de sa jeunesse, le personnage s'apprête indéfiniment à goûter ce dont il a été privé :

« Depuis près de trois ans, il remettait au lendemain l'heure des décisions. Il se représentait son avenir après cette heure-là, se déroulant à une allure tout autre, plus vive, harcelante. » (A, p. 29-30)

Comme l'observent Ducasse, Meyer et Perreux, « *pour échapper aux “visions funèbres” qui le poursuivaient, au “galop de sorcières” que constituait encore à certaines heures “le galop des souvenirs”, il ne restait plus à l’ancien combattant, semblait-il, qu’à se “hâter vers l’avenir”(...). Pleins de désirs, d’ardeurs, et d’idées nouvelles, les “revenants” voulurent donc s’atteler d’abord à la démolition de l’ancien édifice pour construire l’avenir(...). Malheureusement, la routine l’emporta sur le progrès, le passé sur l’avenir. Si résolus qu’ils aient été, les “héros” étaient diminués et fatigués. (...) Leur instinct de conservation arrêta peu à peu leur élan vers le futur. Tout heureux, tout surpris d’avoir échappé aux Enfers, pressés de vivre et d’oublier, ils ne songèrent plus qu’au Paradis retrouvé. (...) Ainsi les combattants sentirent peu à peu faiblir leur volonté et leur résolution.* »²²

²¹ *ibid*, p. 23

Il semble qu'Aurélien se glisse trop tard dans sa propre vie puisque « *il aimait à se la représenter ainsi. Mais pas plus.* » (A, p. 30) L'élan qui aurait dû le pousser en avant est brisé ; Aurélien est contraint de rêver mélancoliquement de sa jeunesse perdue à cause de la guerre. Il est prisonnier de sa propre personnalité, comme inachevée, qui le condamne à caresser des aspirations devenues en décalage avec la nouvelle réalité de sa vie. Le vide creusé par ces années est irrémédiable :

« *Il n'avait jamais retrouvé le rythme de la vie.* » (A, p.29)

Constatation terrible pour un être encore très jeune, dont le rôle est encore à jouer mais qui demeure trop hébété par le souvenir du conflit pour trouver l'énergie nécessaire à un quelconque investissement social. Ce dernier lui est impossible comme il est impossible aux personnages de Remarque :

« (...)je voudrais(...)en supposant que la paix fût là(...)faire quelque chose d'extraordinaire ; (...)Quelque chose(...)qui vaille la peine d'avoir été ici dans la mélasse. Seulement je ne peux rien imaginer. Quant à ce que je vois de possible à toutes ces histoires de profession, d'études, de traitement, etc, etc, ça m'écoûte(...)Je ne trouve rien, je ne trouve rien(...)C'est le sort commun de notre génération. »²³ « *La guerre a fait de nous des propres à rien.* »²⁴ « *Nous ne voulons plus prendre d'assaut l'univers. Nous sommes des fuyards. Nous n'avons plus aucun goût pour l'effort, l'activité et le progrès.* »²⁵

L'apparition à quatre reprises de ce mot « rien » est sans aucun doute caractéristique de ce vide absolu qui environne tous ces rescapés du conflit dont les personnages de Remarque et Aurélien sont l'emblème. Il est d'ailleurs frappant de constater que le comportement de ce dernier, dont nous verrons qu'il s'apparente au dilettantisme, trouve un écho chez le narrateur de Remarque qui, lui non plus, ne peut se résoudre à s'installer dans un mode de vie dit normal.

Et, ainsi que le souligne Aragon, au lieu d'être « (...) l'école du courage et de la résolution virile(...) » (A, p. 42), la guerre a enseigné à Aurélien l'obéissance absolue jusqu'à la soumission et par là-même la dépersonnalisation. Comment Aurélien aurait-il pu apprendre l'autonomie et l'indépendance au sein d'un univers le condamnant à l'assujettissement le plus aveugle ? Ayant en quelque sorte été éduqué par la vie au front, il ne peut en toute logique appliquer dans sa vie civile un esprit de décision et un désir d'entreprendre détruits avant d'avoir eu la possibilité d'éclore. Comme l'observent les personnages de Remarque à propos de leur instruction militaire :

« (...)nous reconnûmes que ce n'est pas l'esprit qui a l'air d'être prépondérant, mais la brosse à cirage, que ce n'est pas la pensée mais le "système", pas la liberté mais le dressage. (...)nous vîmes que la notion classique de patrie(...)aboutissait ici(...)à un dépouillement de la personnalité qu'on n'aurait

²² in Vie et mort des Français, 1914-1918, op. cit. p.468-469

²³ A l'Ouest rien de nouveau, op. cit. p.78

²⁴ ibid

²⁵ ibid

jamais osé demander aux plus humbles domestiques(...)et nous trouvions que l'on nous préparait à devenir des héros comme on dresse des chevaux de cirque. »²⁶

Dans ce roman comme dans *Aurélien* on assiste à cette « (...) déshéroïsation massive des soldats(...) » qu'évoque Carine Trévisan, à cette dérision, cette insignifiance, presque ce ridicule (comme en témoigne la comparaison avec les « (...)chevaux de cirque ») rattachés à la personne du soldat. Remarque et Aragon(auteur allemand et auteur français) se rejoignent ainsi dans une identique dénonciation du leurre généralisé qu'a constitué le mythe du soldat constamment digne et brave, ainsi que dans la dénonciation du décalage entre cette figure imprégnant l'imaginaire des civils et la sordide réalité du front vécue au quotidien par les soldats. Non seulement ces derniers ne se ressentent pas comme des héros, mais ils ne se ressentent même plus comme des individus à part entière comme l'indique ce sentiment d'assister à « (...) un dépouillement de [sa]personnalité(...) » ; ainsi, le « rien »réapparaît, cette fois en filigrane : non seulement ces hommes transformés en pantins n'ont plus envie de rien à cause de la guerre mais on pourrait dire qu'ils ne **sont** plus rien à cause de la guerre.

Dans *Aurélien*, l'adaptation du personnage à la vie civile est d'autant plus difficile qu'il semble, on l'a vu, se débattre dans la hantise obsédante et paralysante de la peur ressentie au front :

« Je me réveille encore la nuit avec la peur des mines, comme en 1915. Il y a beaucoup de cela dans cette vie absurde. »

Là encore par ce terme d' « *absurde* » l'impression de non-sens domine, comme c'était le cas à travers l'image des chevaux de cirque.

Il est frappant de constater qu'*Aurélien* associe dans une même phrase la peur ressentie jadis et l' « *absurde* » de sa vie présente. Le personnage est encore le symbole de cette génération qui se retrouve à la dérive lorsque la guerre prend fin ; il s'agit ici particulièrement de ceux qui, comme lui, plusieurs années après la guerre sont encore sous son emprise morale. Ainsi en est-il pour *Aurélien* lors d'une conversation avec Decoeur : *Aurélien* ne peut même fixer, sur de simples propos amicaux, son esprit littéralement hanté par ces quatre ans :

— « Voyons, de quoi parlions-nous ? — Du mariage. — Ah, c'est ça...du mariage ...les enfants...alors tout d'un coup j'ai revu un coin de Champagne...avec une netteté extraordinaire...l'odeur de la terre...l'humidité profonde...la lumière...il y avait dans les barbelés un cadavre qu'on n'avait pas pu enlever depuis des jours et des jours... » (A, p. 115)

A propos des réveils nocturnes d'*Aurélien* ainsi que de cette songerie lugubre, il est intéressant de noter cette observation d'Antoine Prost :

« Chez les combattants, le souvenir ne se dissocie pas d'une sorte d'ébranlement physique. ²⁷ »

D'autre part, il est frappant de constater une sorte de décalage dans la perception du

²⁶ *ibid*, p.24-25

²⁷ in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit.p.27

temps qu'a à cet instant Aurélien. Ainsi que nous l'avions envisagé, il semble que le personnage ait une immense difficulté à se projeter dans l'avenir et que les images et la perspective du « *mariage* » et des « *enfants* » ne soit évoquées que de manière extrêmement floue jusqu'à sortir de son esprit et se perdre dans la tragique réminiscence du passé ; ce dernier est en revanche totalement vivace pour Aurélien. Il s'inscrit donc bel et bien dans un rapport particulier à la temporalité : il ne possède aucun sens de la prospective ni même aucun sens du présent ; ces deux dimensions sont pour lui totalement infirmées par le lien indissoluble qu'il entretient avec son passé. Il semble qu'il ne puisse évoluer qu'au sein d'une dimension rétrospective. Il s'agirait en ce cas d'une pseudo-évolution qui le ferait sans cesse reculer dans sa propre vie. Son identité serait alors faussée, car incomplète.

Et, cet effroi irrépressible semble imposer son sceau sur le personnage, lui interdisant de jouir de sa liberté retrouvée, le bloquant dans cette époque d'épouvante. Aurélien serait alors victime d'une peur de la vie au point d'assimiler la sienne à un non-sens. C'est également le cas du narrateur d'*A l'Ouest rien de nouveau* :

« Pendant des années nous n'avons été occupés qu'à tuer ; c'a été notre première profession dans l'existence. Notre science de la vie se réduit à la mort. Qu'arrivera-t-il après cela ? Et que deviendrons-nous ? »²⁸

Cette génération qui fut flouée a fait de tous ces hommes des machines à tuer et ils semblent incapables de penser la vie, de concevoir le fait d'être vivants. Il n'est sans doute pas anodin à cet égard que le souvenir d'Aurélien dans la scène précédemment étudiée se fixe précisément sur un cadavre : ainsi, il n'est pas mort mais la mort est tout de même en lui. Antoine Prost écrit à ce propos :

« Avoir risqué sa vie n'est rien(...)ce qui marque, c'est de voir la mort de près. C'est la présence obsédante et impossible à chasser de l'imminence de sa propre mort. Les combattants ont vécu des jours entiers, et souvent des semaines, dans une sorte de familiarité ou d'intimité avec la mort : menace incessante, image de tous côtés offerte à voir, émotion contre laquelle on ne s'aguerrit jamais totalement, parce qu'elle ébranle à la fois la raison, les sentiments et l'instinct le plus viscéral. Le vécu des combattants s'est organisé autour de cette présence constante, "bourdonnante" de la mort. »²⁹

Et l'auteur ajoute quelques pages plus loin, comme en référence au malaise d'Aurélien au souvenir du cadavre :

« La mort des autres renvoie inexorablement le soldat à l'angoisse de sa propre mort, et c'est elle qui constitue la trame même de cette expérience impossible à oublier. »³⁰

Dès lors, comment Aurélien pourrait-il éprouver le désir de se mêler à une existence pour lui si dérisoire ?

« Il savait très mal ce qui se passait, les élections, les ministères. Il ne lisait

²⁸ A l'Ouest rien de nouveau, op. cit. p.218-219

²⁹ in Les Anciens Combattants, 1914-1940, op. cit. p. 13

³⁰ ibid, p. 17

jamais cela dans les journaux, y préférant les sports, les drames. » (A, p. 41-42)

Contemporain de l'actualité chargée de la période d'après-guerre, le personnage en est à peine le témoin parfaitement indifférent. Aurélien rappelle à cet égard le personnage de Frédéric Moreau : ce dernier se montre incapable de concrétiser ses rêves et de donner consistance à son existence. Il laisse glisser sur lui la vie et les tournants de l'Histoire (pour lui, la révolution de 1848) sans jamais pouvoir agir ou réagir. Citons ici cet épisode qui rappelle le désengagement d'Aurélien : Frédéric y est confronté à une manifestation politique :

« C'était la colonne des étudiants qui arrivait. (...) Les amis de Frédéric étaient là, bien sûr. Ils allaient l'apercevoir et l'entraîner. Il se réfugia vivement dans la rue de l'Arcade. Quand les étudiants eurent fait deux fois le tour de la Madeleine, ils descendirent vers la place de la Concorde (...) Au même moment des soldats de la ligne se rangèrent en bataille (...) Les groupes stationnaient, cependant. Pour en finir, des agents de police en bourgeois saisissaient les plus mutins et les emmenaient au poste, brutalement. Frédéric, malgré son indignation, resta muet ; on aurait pu le prendre avec les autres et il aurait manqué Mme Arnoux. ³¹ »

Citons encore un personnage aragonien, Pierre Mercadier, sorte comme Aurélien d'antihéros, qui observe la même distance dédaigneuse vis-à-vis de tout engagement, qu'il soit personnel ou politique. Dans *L'esthétique d'Aragon*, Nathalie Piégay-Gros précise à cet égard que « (...)le destin des personnages, dans chacun des romans du Monde réel, est étroitement lié à l'histoire, qu'il s'agisse pour lui de s'intégrer à un groupe social (Victor dans *Les Cloches de Bâle*, Armand dans *Les beaux quartiers*) ou au contraire de montrer la déliaison d'un individu et de l'histoire. (Aurélien, Pierre Mercadier dans *Les Voyageurs de l'impériale*). »³²

Toutefois, on serait tenté de situer la réaction d'Aurélien sur un plan particulier : son inclination à la futilité pourrait constituer un refuge, contre les souvenirs, contre lui-même et ses propres hantises tandis qu'il s'agirait plus nettement d'indifférence à autrui et de désengagement chez Frédéric Moreau et surtout chez Pierre Mercadier dont Aragon a voulu faire le symbole même du désengagement politique et social. Peut-être entre-il dans le refus d'Aurélien de s'impliquer dans l'Histoire, une part de refus calculé qui n'apparaît pas chez les deux autres.

Ainsi en refusant pareillement d'agir, Aurélien accentue la distance qu'il ressent entre lui et les autres.

On peut toutefois observer que par deux fois, il goûte à ce sentiment dont parle Remarque, ce « (...)ferme sentiment de solidarité pratique (...)lequel, au front, donna naissance ensuite à ce que la guerre produisit de meilleur : la camaraderie. »³³ La première fois a lieu au restaurant des Mariniers, la seconde, lors du repas réunissant son ancien régiment. Dans ces deux scènes, Aurélien n'est plus un bourgeois nanti, il n'est

³¹ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de poche », 1983, p. 323

³² Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p.128

³³ A l'Ouest rien de nouveau, op.cit.p.28

qu'un rescapé de l'enfer du front, l'égal de ceux qui l'entourent :

« Aurélien (...)rêvait, sombre. Bérénice regardait les trois hommes. Quel lien mystérieux ce passé faisait entre des êtres aussi dissemblables ! Mais y avait-il un lien vraiment entre Aurélien et l'agent des mœurs Lemoutard ? (...)Maintenant Aurélien était pris à la conversation, en proie à ces fantômes...Leur destin sinistre et banal l'atteignait, il se sentait plus pauvre et plus dépayssé de tout ce qui leur était survenu de minable, de sans joie... » (A, p. 295-296) *« (...)cette idiotie-là, voyez-vous, Doc, c'est tout de même la guerre, notre guerre... » (A, p. 435)* *« C'est avec nos bouts de galon sur nos manches qu'on a failli se faire trouer, vous comprenez...on se retrouve... (...)Le docteur regarda Aurélien. Aurélien chantait. (...)Ce grand garçon, distingué, traînard, qu'on voyait à Montmartre ou chez Mme de Perseval, ou chez les Barbentane...toujours très bien habillé, assez silencieux : c'était lui, là, qui chantait, et pour la première fois, le visage un peu suant, il n'avait pas l'air de se surveiller, le docteur comprit que Leurtillois était dans son élément véritable. » (A, p. 437)*

Mais ces deux occasions sont les seules qui montrent le personnage animé d'un désir de solidarité avec autrui. La plupart du temps, il se dérobe aux occasions qui lui sont offertes d'exorciser sa souffrance par le contact de ceux qui la partagent :

« Il n'avait pas répondu aux invites des sociétés d'anciens de ses régiments. Sollicité par plusieurs associations, il n'était entré dans aucune. » (A, p. 41)

Il se place ainsi lui-même au ban d'une société qui ne l'intéresse guère. Préférant vivre en reclus, refusant d'exprimer les images de peur et de mort qui le tourmentent, Aurélien fait de sa souffrance une obsession :

« Le fait est qu'Aurélien aimait peu qu'on lui parlât de la guerre(...)Il promenait avec lui, et pour lui seul, sa guerre(...) » (A, p. 41)

Cependant cette observation d'Antoine Prost légitime l'attitude d'Aurélien :

« Pendant la guerre et l'immédiat après-guerre, l'expérience de la mort était trop proche pour qu'on l'évoque. Les combattants n'en parlent pas. (...)l'expérience est trop intime pour être galvaudée. On peut parler de la faim, du froid, de la boue, des rats et des poux, mais pas de choses aussi personnelles que l'angoisse.³⁴ »

D'autre part, on constate à nouveau le rapport problématique à l'avenir qu'entretient Aurélien : en effet la scène au restaurant des Mariniers est également la scène d'un rendez-vous amoureux avec Bérénice : c'est lors de ce rendez-vous, promesse de renouveau, promesse de rupture avec un passé douloureux, que la rencontre avec les anciens camarades de régiment fait de nouveau basculer Aurélien dans ce passé : le terme « fantômes » illustre d'ailleurs ce double contexte de réapparition d'un passé qui est un passé de mort et qui se saisit de lui comme d'une « (...)proie(...)». Et, privilégiant l'intimité morbide avec ce passé traumatique plutôt que de tenter de s'en défaire, Aurélien devient la victime de son propre passé qui lui oppose une sorte de refus du droit de vivre et de s'épanouir en le ramenant inexorablement à son identité de militaire, de combattant, la seule qu'il ait jamais connue, la seule dans laquelle il se sente « (...)dans son élément véritable. »

³⁴ in *Les Anciens Combattants, 1914-1940, op. cit. p. 27*

Se confinant dans une dimension sociale extrêmement réduite, le personnage anéantit toute possibilité d'être considéré par lui-même et par autrui comme un individu à part entière, plongé dans une vie aux contours définis par la similitude avec celle des autres et se prive d'une identité propre. Car Aurélien, à plus de trente ans, n'a aucune identité sociale.

L'attitude de Gilles, fort heureusement moins répandue, n'en est pas moins l'indice de celle adoptée par une frange de la pensée fasciste. Dans ce roman de Drieu, l'adhésion politique de Gilles à l'extrême-droite se fait en tout un cheminement s'établissant sur vingt années.

Jeune soldat au début du roman, obéissant à une prédilection pour la vie au front, Gilles interrompt une permission qu'il ne goûte guère et souhaite revenir au sein de ce que la majorité de ses camarades exècre :

« (...)un beau matin, Gilles en arrivant à son bureau, sentit une impulsion irrésistible et d'une minute à l'autre il décida de repartir pour le front. (G, p. 199)

« (...)Gilles causa le même scandale partout(...)Les soldats étaient encore plus indignés que les chefs. » (G, p. 200) « Il s'amusait beaucoup à découvrir les mœurs de l'armée américaine et jouissait comme un enfant de toutes les nouveautés plus ou moins avantageuses qui étaient si parfaitement inconnues de l'infanterie française. » (G, p. 205)

Cette certitude l'amène logiquement à éprouver une profonde répugnance pour le mouvement pacifiste et pour ses partisans, en qui il ne voit que lâcheté et médiocrité :

« Vous ne vous êtes jamais demandé si votre idéologie ne légitimait pas, non la peur mais(...)la paresse, l'incapacité...(...)L'homme moderne est un affreux décadent. Il ne peut plus faire la guerre, mais il y a bien d'autres choses qu'il ne peut plus faire. Cependant, avec son infatuation, son arrogance d'ignorant, il condamne ce qu'il ne peut plus faire(...) » (G, p. 123-124)

Maurice Rieuneau remarque ainsi que pour Gilles, « *l'homme de guerre(...)*s'affirme comme l'archétype vertueux.³⁵ »

Après la guerre, repris par ce sentiment d'impuissance qui le ronge et ayant découvert sa capacité de jouer un rôle grâce à la guerre, Gilles, comme tous les faibles refusant de s'avouer leur faiblesse, décrète qu'un environnement revenu à la paix est improductif et amorphe :

« (...)il était repris par la rêverie qui l'avait rapproché de Révolte ; leur complète pourriture d'esprit peu à peu dénoncerait ce monde délabré où il languissait fébrilement depuis son retour de la guerre. » (G, p. 257) « Il se joignait à ces destructeurs par désespoir, parce qu'il ne voyait autour de lui un peu de force que dans la destruction. » (G, p. 267) « La France n'était qu'une vaste Académie, une assemblée de vieillards débiles et pervers où les mots n'étaient entendus que comme des mots. » (G, p. 574)

Mais son désir de changer le monde ne peut selon lui se concrétiser que par l'unique solution de l'hostilité, rappelant ici Aurélien, qui « *(...)était de ceux qui croient qu'on ne peut refaire le monde que par la violence.* » (A, p. 657)

³⁵ in Guerre et révolution dans le roman français, op. cit. p. 540

« (...) ne croyant pas au marxisme et même le détestant de toutes mes forces, je n'en veux pas moins comme les marxistes détruire la société actuelle. Il faut contre cette société constituer une force de combat. » (G, p. 521) « Tout système de pensée qui lui paraît dépositaire, même imparfait, de l'esprit de combat, bénéficie de sa sympathie. Ainsi Gilles aime dans l'insolence iconoclaste de ses amis de « Révolte » une force de refus opposée à la déliquescence bourgeoise et démocratique. ³⁶ »

Et Gilles en vient à souhaiter l'instauration en France d'un régime dictatorial :

« Il faut que les imbéciles soient écrasés. Et malgré l'énorme déchet que font les travaux de l'ambition, il y a presque toujours en haut deux ou trois êtres intelligents. Ces deux ou trois bons esprits méritent d'être rejoints. » (G, p. 268)

« Gilles n'avait jamais cru une seconde qu'il fût possible de croire à l'égalité, au progrès (...) il voyait par moments dans le mouvement communiste une chance qui n'était pas attendue de rétablir l'aristocratie dans le monde sur la base indiscutable de la plus extrême et définitive déception populaire. » (G, p. 525)

Ce mépris des plus faibles et des valeurs démocratiques va de pair chez Gilles avec une xénophobie évidente :

« Regardez dans ce coin ces gueules de tartares. Ce sont des hommes venus de Galicie. Juifs ou autres. Ils se gâtent à Paris et ils gâtent Paris. Leur présence désespère les Français de droite et fait déliorer les Français de gauche. Ceux-là qui savent le danger n'osent pas réagir, sans doute ne sentent-ils plus la force de mener leur propre pays ; ceux-ci qui ne le savent pas hurlent pourtant à la mort ce sont mes amis. J'aime qu'au moins la mort soit déclarée. » (G, p. 307) « La mission de la France dans le monde. Ce vieil alibi. (...) Vieille vanité jacassante, prétention facilement effarouchée. Gilles méprisait et haïssait de tout son cœur d'homme le nationalisme bénisseur, hargneux et asthmatique de ce parti radical qui laissait la France sans enfants, qui la laissait envahir et mâtiner par des millions d'étrangers, de juifs, de bicots, de nègres, d'Annamites. » (G, p. 562)

On retrouve, sous une forme paternaliste, des traces plus discrètes de cette même xénophobie dans certains propos d'Alain dans *La guerre à vingt ans* : parlant d'un soldat musulman qu'il

observe à sa prière et qui selon lui « (...) est d'une race vaincue (...) », il estime « ce primitif (...) » « (...) bien grand (...) », « (...) au milieu de nous autres civilisés (...) », tout en admirant « (...) la lenteur majestueuse de ses gestes ». ³⁷

Plusieurs chapitres plus loin, enivré de triomphe et d'orgueil nationalistes, il a cette pensée à l'arrière-fond antisémite :

« Soldats français, élite humaine, ce n'est pas vous qui eussiez crucifié Jésus. ³⁸ »

On retrouve encore ce rejet dans *Aurélien*, à l'incipit, lorsque le personnage évoque

³⁶ *ibid*, p. 544

³⁷ op. cit. p. 33

³⁸ *ibid*, p. 283

(...)la Bérénice de la tragédie », « brune(...)assez moricaude même, des bracelets en veux-tu en voilà, et des tas de chichis, de voiles. » (A, p. 28)

Dans *Gilles*, ces convictions du personnage convergent en toute logique vers une même fin qui est, on l'a dit, son partage des valeurs d'extrême-droite :

« Il était attaché depuis toujours aux fondements de la pensée de Maurras, il tenait le philosophe des Martigues comme le plus grand penseur du siècle(...) » (G, p. 568) *« Gilles connaissait mal le fascisme italien et n'avait que des idées obscures sur le mouvement hitlérien. Cependant, en gros, il pensait que fascisme et communisme allaient dans la même direction, direction qui lui plaisait. Le communisme était impossible(...)Restait le fascisme. Pourquoi ne s'était-il pas soucié davantage du fascisme ? Gilles entrevit que, sans le savoir, instinctivement, il avait poussé vers le fascisme. »* (G, p. 578)

Nourri de ce genre d'opinion, le personnage est alors idéalement prêt à participer avec exaltation à la journée du 6 février 1934(à laquelle, rappelons-le, Aurélien participe) :

« Des mains l'empoignaient rudement. Des yeux l'interrogeaient avec une exigence passionnée. (...)Sa jeunesse était revenue et rejoignait cette jeunesse...(...)En un instant il fut transfiguré. Regardant à sa droite et à sa gauche, il se vit entouré par le couple divin revenu, la Peur et le Courage, qui préside à la guerre. Ses fouets ardents claquèrent. (...)Comme un soir en Champagne quand la première ligne avait cédé ; comme ce matin à Verdun où il était arrivé avec le 20eme corps, alors que tout était consommé du sacrifice des divisions de couverture. (...)Gilles courait partout aux points de plénitude qui lui apparaissaient dans la nuit et dans les lueurs(...) » (G, p. 596)

Ce relevé d'occurrences permet d'observer deux traits caractéristiques de la personnalité de Gilles qui sont à la source des diverses attitudes que nous étudierons par la suite : il est frappant de constater, à travers le vocabulaire employé, d'une part son mépris de ses contemporains (« affreux décadent » ; « infatuation » ; « arrogance d'ignorant » ; « monde délabré » ; « imbéciles » ; « énorme déchet » ; « hargneux et asthmatique » ; « bicots » ; « nègres »), d'autre part toute la haine et la potentialité de violence que son âme contient et qu'elle déverse sur l'autre dès l'instant que celui-ci est différent (« détestant » ; « détruire » ; « combat » ; « écrasés » ; « j'aime qu'au moins la mort soit déclarée » ; « Gilles méprisait et haïssait(...) ») Pas une fois il n'est question pour le personnage d'acceptation et de respect de l'autre.

Il est tout aussi frappant de constater qu'un vocabulaire positif, constructif (« passionnée » ; « jeunesse » ; « transfiguré » ; « divin » ; « ardents » ; « plénitude » ; « lueurs ») n'apparaît que dès l'instant où Gilles peut laisser libre cours à ce besoin de combattre et de détruire. Pour lui la renaissance intime procéderait alors de la disparition de l'autre, de la mort infligée, la cicatrisation, l'apaisement de ses propres démons ne pourrait s'édifier que sur les ruines d'un monde de paix, l'auto-remembrement ne pourrait dépendre que du chaos provoqué au sein de ce monde.

Peut-être pourrait-on tracer un parallèle entre Aurélien et Gilles qui, chacun à sa manière, sont comme enfermés dans leurs propres failles, leurs propres félures intimes et incapables de s'en extraire ; car ne peut-on penser que ne vivant que par et pour la haine et la violence, Gilles, au même titre qu'Aurélien, s'enferme dans sa propre histoire et ne

peut ni ne veut aller à la rencontre d'un véritable avenir.

On peut considérer également que Gilles cherche à reporter sur autrui une détestation, un mépris et un instinct destructeur qu'il ne voit en réalité qu'à lui-même, comme si la haine de l'autre constituait un inconscient moyen de fuir l'insoutenable haine que l'on s'inspire à soi-même. L'action et en particulier l'action violente offre alors une pause en même temps qu'un défouloir à la prise de conscience qu'occasionne le questionnement auto-réflexif. De là procède peut-être cette sensation de «(...) *plénitude*(...) » car lorsque s'exprime la violence, naît une forme d'apaisement dû à la satisfaction d'une pulsion dictée par la souffrance, et renaît la « (...) *lueur(s)*(...) » rassurante d'une solution trouvée dans l'acharnement sur un autre objet que soi.

Ainsi, Gilles possède comme Aurélien une identité incomplète puisque apparaît presque toujours sa propension à la haine qui lui interdit toute possibilité de se reconstruire. Lui aussi se débat uniquement dans la dimension du passé qui conditionne son présent et son avenir.

Il nous apparaît alors que Gilles incarne moins l'adhésion militante au fascisme d'une catégorie de ses contemporains, qu'une certaine partie de ces anciens combattants dont la faiblesse de caractère et la fatuité ont trouvé dans l'activité militaire et guerrière d'abord, dans les valeurs d'extrême-droite ensuite, une justification à leur existence qu'ils ne trouvent pas en temps de paix. (Nous verrons que c'est le cas d'Alban de Bricoule, personnage de Montherlant.) La croyance dans la violence et dans la nécessité du conflit comme moyens d'action politique et sociale chez ceux dont Gilles est l'emblème, nous semble moins une conviction réellement politique, que le moyen de se prouver qu'ils ne sont pas des hommes finis par l'arrêt de la guerre ; l'essentiel est pour eux d'agir quand bien même ils comprennent mal dans quoi ils s'engagent, ainsi que l'atteste l'ignorance de Gilles sur l'idéologie fasciste en elle-même. Il lui faut comme à tous ses pareils, un prétexte pour briser le quotidien dans lequel ils évoluent, quitte à se laisser aveugler par un endoctrinement qui les assure de leur utilité sociale et leur promet l'avenir d'un héros ; sensation que la guerre leur avait fait goûter quatre années durant :

« (...)c'est le moment unique qui s'offre à notre génération. Pour nous qui sommes revenus, sinon flambants de la guerre, du moins liés à jamais à une idée émouvante de la vie forte, il ne s'est rien passé. Sentant notre immédiate défaite, nous nous sommes jetés dans la saoulerie, la loufoquerie et toutes sortes de petits jeux. » (G, p. 602) « C'est la première fois que je vis depuis vingt ans(...) » (G, p. 597) « Voilà ce dont j'agonisais depuis vingt ans de ne pas savoir où donner de la tête. » (G, p. 599)

L'échec du feu de paille que fut le 6 février 1934, la mort de Pauline, son épouse, dans la nuit du 6 au 7 février, qui succède à celle de leur premier enfant, mort-né, servent alors à révéler à Gilles le peu de force de ses convictions fascistes et c'est sur ce constat d'échec que s'achève la dernière partie du roman :

« Les ponts qu'il avait lancés dans sa vie, vers les femmes, vers l'action, c'avait été de folles volées, insoucieuses de trouver leur pilier. Il n'avait pas eu d'épouse et il n'avait pas eu de patrie. Il avait laissé sa patrie s'en aller à vau-l'eau. De même qu'il ne s'était pas entièrement épris de la grâce du sacrement, il n'avait pas recréé dans son esprit la patrie mourante. Il n'avait pas tout recommencé

depuis la première pierre de fondation, dans une doctrine absolue. (...) Ne croyant pas au communisme, pouvait-il croire au fascisme ? Il ne savait guère ce que c'était. N'était-il pas du siècle ? N'était-il point fait pour fonder dans le siècle ? (...) Les seuls lieux où il avait été lui-même n'était-ce point les lieux où il avait pu n'être rien qu'une fulgurante et brève oraison, qu'un cri perdu, sur les champs de bataille ou dans le désert ? » (G, p. 604-605)

Néanmoins, trop faible et trop velléitaire pour trouver en lui les ressources nécessaires à l'établissement d'une vie nouvelle, il rejette l'exigence de la réflexion et de la remise en question intime pour à nouveau, dans l'épilogue, presque malgré lui, choisir comme une malédiction la facilité de l'action violente et se jeter dans la guerre d'Espagne aux côtés, sans que cela surprenne le lecteur, des franquistes. Maurice Rieuneau note à propos de cette dernière partie de *Gilles* :

*« Les valeurs de L'Espoir (du moins de sa dernière partie) sont inversées : la camaraderie virile (on ne saurait parler dans *Gilles* de fraternité) et le lyrisme sont passés du côté du héros qui (...) après avoir connu la peur, – étape indispensable de la conquête de soi –, attend sereinement la mort en tirant sur les Rouges.* ³⁹ »

Ainsi au contraire d'Aurélien, la guerre est pour Gilles une expérience constructive, au caractère profondément exaltant, un univers qui flatte en lui le sentiment de sa propre puissance, et dont il garde une inconsolable nostalgie dans la vie civile à laquelle, tout comme Aurélien, il ne peut ni ne veut s'adapter. Gilles tire en effet de sa condition de militaire une grande fierté, voire un certain orgueil, ce qui est perceptible dès les toutes premières pages du roman :

« Où aller ? Il était seul, il était libre, il pouvait aller partout. Il ne pouvait aller nulle part, il n'avait pas d'argent. (...) Ce qui le préoccupait c'était sa tenue. Très joli d'être un vrai fantassin (...) mais encore faut-il montrer qu'on n'est pas un péquenot. (...) Enfin, il se laissa aller à regarder, à désirer. Les femmes entrouvriraient leurs fourrures. Elles le regardaient. Des ouvrières ou des filles. » (G, p. 25-26)

Dans *Bel-Ami*, le personnage principal, Georges Duroy, lui aussi ancien militaire désargenté, affiche au tout début du roman une similaire vaniteuse désinvolture et se trouve lui aussi l'objet de convoitise des regards féminins :

« Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familier, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'éperviers. Les femmes avaient levé la tête vers lui, trois petites ouvrières, une maîtresse de musique entre deux âges (...) et deux bourgeois (...) Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant immobile, se demandant ce qu'il allait faire. (...) il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois. » ⁴⁰

Tandis qu'Aurélien est en proie à la sensation perturbatrice d'être « (...) si peu un vainqueur » (A, p. 28), Gilles ressent profondément le triomphe d'être « (...) un vrai fantassin (...) ». La guerre semble pour lui l'occasion de se prouver sa valeur et de la

³⁹ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 548

⁴⁰ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Gallimard, collection "Folio", 1990, p.29

prouver à cette société dans laquelle il ne revient d'ailleurs que le temps d'une permission. A cet égard, le souci de sa mise peut sans doute s'avérer révélateur et participer du désir de se « (...) montrer(...) » au monde dans tout l'éclat du statut dont il tire une telle gloire. Gilles s'établit d'emblée dans un rapport d'opposition vis-à-vis du monde de l'arrière : lui qui est « *un vrai fantassin* » ne saurait être pris pour « (...) *un péquenot*. » Cette fierté militaire pourrait indiquer que Gilles est convaincu d'appartenir à cette sorte de microsociété qu'est l'univers guerrier et que la société lui apparaît comme un autre monde. Son rapport à la guerre et à sa quotidienneté meurtrière, violente, se nourrit de ce sentiment d'appartenance :

« Je refuse tout ce monde. La guerre, c'est ma patrie. » (G, p. 127)

Son refus fait l'objet d'un certain paradoxe puisqu'il semble trouver la sécurité et le bien-être d'un foyer uniquement au sein de la tourmente guerrière. On peut par ailleurs dans ce péremptoire « (...)refus[du]monde », observer une réaction qui s'apparente à celle d'Aurélien : les deux personnages dressent un véritable mur entre eux et un univers au sein duquel l'un pas plus que l'autre n'a sa place. Car, ainsi que Gilles l'analyse lui-même :

« Il serait toujours étranger dans ce monde installé depuis toute éternité dans son aisance. » (G, p. 50)

Frustré de cette aisance qui s'affiche dans le comportement de ceux qu'il rencontre à l'occasion de sa permission, Gilles la recherche désespérément dans un mode de vie constitué, fondé sur une extrême brutalité. Il semble trouver dans l'emploi de sa force physique contre autrui, un exutoire à cette sensation d'être en dehors du monde. Et il est probable que le sentiment de sa propre particularité s'accompagne de celui de sa propre inutilité, sentiment qu'il n'éprouve plus au sein de la vie au front. En effet, il y est récompensé pour ses vertus militaires par « (...)des brisques(...) », « (...)une croix(...)», et « (...)la fourragère d'un célèbre régiment de choc(...) » (G, p. 26) : autant d'insignes prouvant au « (...)regard des civils et des femmes(...) » qu' « (...)il était un jeune militaire décoré ». (G, p. 32) Comme le soulignent Ducasse, Meyer et Perreux, pour les permissionnaires de guerre « *un des attraits des récompenses est de pouvoir les montrer.* ⁴¹ »

Surtout, ces décorations, son grade de sous-officier, protègent Gilles d'une prise de conscience déstabilisante qui s'empare de lui dès les premiers moments de sa permission, celle de n'être finalement qu'un oisif. L'activité guerrière offre à Gilles une réassurance, une manière de réhabilitation à ses propres yeux, adoucissant une crise identitaire toujours prête à se manifester.

Le retour parmi ceux dont la norme est constituée par le travail, un lien social pacifique, lui apparaît même comme une trahison :

« Gilles s'aperçut que le remords d'avoir quitté le front n'avait pas cessé de vivre au fond de lui. Que faisait-il ici ? Toute cette vie n'était que faiblesse et lâcheté, frivolité inepte. Il ne pouvait vivre que là-bas(...) » (G, p. 72)

Pour lui, « (...)la guerre constitue ainsi un pôle de fascination qui aimante la nostalgie et agit comme une promesse de salut individuel. ⁴² »

⁴¹ in *Vie et mort des Français, 1914-1918*, op. cit. p. 85

Suivant le même paradoxe, Gilles ne peut attribuer un sens à sa vie qu'au cœur même du lieu mortifère par excellence que représente le front. Par ailleurs les valeurs de discipline et d'autorité poussées à l'extrême et propres au fascisme qui séduira Gilles, ces valeurs posent clairement leur empreinte sur lui : une fois sorti de la mort et de la souffrance quotidiennes la vie lui est inconcevable. Et l'expérience constitutive et décisive de la virilité ne peut se faire à ses yeux que dans un « (...)royaume de *troglodytes sanguinaires*, ce royaume d'hommes » (G, p. 29), non dans un univers « (...)de paix, de jouissance, de facilité, de luxe(...)tout ce qu'il haïssait. » (G, p. 30) Dans son livre, *Le robot-mâle*, l'écrivain américain Marc Feigen Fasteau souligne :

« **Cette capacité, voire cette affinité pour la violence qui affleure en chaque homme, passe pour être la base primordiale, indomptée, de la virilité. (...)notre conception de la virilité(...)fait de l'expérience extatique de la violence, un présupposé mythique de la dignité virile(...)cette conception amène les hommes à croire que la violence est la seule manière d'entrer en contact avec la part la plus vitale de leur être intérieur et d'y puiser de l'énergie.** ⁴³ »

Il est troublant de constater l'assimilation établie par Gilles entre les valeurs pacifistes et des notions impliquant une certaine médiocrité morale. L'existence paraît inutile et méprisable aussitôt qu'elle n'est plus vécue sur le mode d'une constante relation conflictuelle à autrui :

« **On ne peut se dérober à la loi du combat qui est la loi de la vie(...)l'homme n'existe que dans le combat, l'homme ne vit que s'il risque la mort.** » (G, p. 125)

Vie et mort sont alors mêlées en une fusion d'une telle intensité paroxystique qu'elles en viennent à se confondre, ayant autant (ou aussi peu) de prix l'une que l'autre. C'est alors qu'il est sur le point de la perdre que l'existence de Gilles acquiert sa valeur plénière. On pourrait dans ce cas avancer l'hypothèse selon laquelle les conceptions de Gilles sur la vie en général et la virilité morale en particulier sont l'objet d'une sorte de perversion l'amenant à voir une norme établie dans une belligérance et un flirt avec la mort toujours recommencés. Il ne saurait donc être question pour lui de trouver sa place dans une société fondée sur des valeurs de paix et de tolérance.

Le rejet de la « *faiblesse* », de la « *lâcheté* », de la « *frivolité* », favorise chez Gilles une propension à voir dans les valeurs de force morale poussée à l'extrême la seule réponse possible à ce qu'il attend de la vie, et ainsi à refuser le moindre assouplissement de ces valeurs. Le culte de la force trouvant naturellement son expression dans l'activité guerrière, Gilles ne peut être que séduit par cette dernière.

Le pouvoir de séduction de la guerre sur Gilles est tel qu'elle en devient une expérience pour ainsi dire métaphysique et ontologique :

« **A quelques instants, pendant la guerre, il avait senti la vie(...)comme un frémissement spirituel prêt à se détacher(...)Au-delà de l'agonie l'appelait une vie intime. Il avait eu, dans les tranchées, des heures d'extase.** » (G, p. 112)

Marc Feigen-Fasteau relève que dans *Pour qui sonne le glas* ? Hemingway donne à la

⁴² Carine Trévisan, in AURELIEN d'Aragon: un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 44

⁴³ Marc Feigen Fasteau, *Le robot-mâle*, Paris, Denoël/Gonthier, collection « *Femme* », 1980, p. 161

guerre ce rôle de révélateur de sa propre identité au soldat comme l'indique ce passage : « *En tout cela(...)dans la poussière du plâtre écrasé et la panique soudaine d'un mur qui tombe, qui s'effondre dans l'éclair et le fracas d'un obus, tandis que tu dégages le canon, tu tires à l'écart ceux qui le servaient, gisant face contre terre, recouverts de débris et la tête abritée derrière le canon, tu le pointes à nouveau sur la route ; en tout cela tu as fait ce que tu devais faire, et tu savais que tu avais raison de le faire. Tu as connu l'extase de la bataille qui te guérit de la peur(...)C'est en ces jours-là...que tu éprouvais un orgueil profond, juste et généreux.* »⁴⁴

Peut-être pourrait-on ajouter qu'elle est également vécue comme une expérience érotique d'après la connotation du terme « *extase* ». Le personnage dont nous étudierons l'immense difficulté à s'impliquer dans une relation charnelle au sein de certains de ses rapports amoureux, trouve donc dans l'éclatement maximal du conflit l'apport des sensations que l'amour avec certaines femmes lui refuse. Il trouverait aussi ce « (...) *frémissement spirituel* (...) » qui, nous le verrons, lui répugne s'il doit naître de l'union corporelle avec ces femmes. Et, sans doute faut-il relier cette jouissance au fait d'une part de simultanément risquer et défier la mort dans le combat, d'autre part d'avoir trouvé dans l'activité guerrière, activité mâle par excellence au début du siècle, la révélation de son identité virile, sinon de sa virilité, révélation qu'il ne connaît pas dans son rapport à la femme.

Enfin nous avançons l'hypothèse, dans la présence de ce terme « *extase* », d'une dissolution du personnage dans cette sensation d'extrême plaisir, comme si le personnage s'absentait à lui-même et en oubliait ainsi les blessures de son âme mais perdait du même coup la conscience de son individualité. En échappant à lui-même dans « *l'extase* », Gilles rejoint le néant.

Ainsi, tandis que les tranchées constituent pour Aurélien une source d' « (...) *inquiétude* (...) » (A, p. 43), car, « *dans ces tranchées muettes de Champagne(...jamais rien n'arrive)* (...) »⁴⁵ Gilles les considère comme un lieu « (...) *casanier* (...) » (G, p. 152) : il faut rappeler à cet

égard avec Ducasse, Meyer et Perreux qu'« *en somme, malgré son tragique quotidien, la guerre des tranchées avait rapidement pris l'aspect de "guerre-habitude"* (...) »⁴⁶

De plus, l'incertitude qui y règne permet à Gilles une réflexion sur lui-même dont il aurait sans doute été incapable à l'arrière. Ne pouvant avoir conscience de lui-même dans une quelconque activité ou un quelconque lien social, c'est dans le danger de la mort imminente qu'il accède à la perception de lui-même en tant qu'être doté d'une âme. N'ayant pu, avant la guerre, connaître que la dimension matérielle, périssable de son être, Gilles, par la découverte de sa propre « (...) *vie intime* », découvre par là-même la

⁴⁴ *ibid. p. 166*

⁴⁵ *La guerre à vingt ans*, op. cit. p. 86

⁴⁶ in *Vie et mort des Français, 1914-1918*, op. cit. p. 82

possibilité de sa propre éternité spirituelle. Expérience de dépersonnalisation pour Aurélien, la guerre est pour Gilles l'occasion d'accéder à la pleine conscience de son appartenance au monde.

D'autre part, on peut remarquer que selon le paradoxe que l'on a déjà observé, c'est une vie tout entière fondée sur la violence infligée et subie qui inspire à Gilles «(...) *extase*(...) » et «(...) *béatitude*(...)»(G, p. 112), états psychiques à connotation en principe religieuse voire mystique, par conséquent rattachés à des valeurs fondamentalement pacifiques. (Gilles peut en cela rappeler l'Alain de Philippe Barrès qui, dès ses premières secondes de présence sur la zone du front, est « *soulevé d'une curiosité religieuse* ⁴⁷ ».)

Dans *Des hommes et du masculin*, Marc Chabot observe qu' « ***au bout d'un fusil, il y a toujours un homme qui prend son manque à être pour de l'être.*** »⁴⁸

Gilles est alors logiquement à même de dénier toute valeur à un mode, à des conditions d'existence qui ne reposeraient pas sur les valeurs guerrières, devenues pour lui l'unique moyen d'exister.

b/Le marginal :

Ainsi donc, bien que trouvant une origine différente, l'impossible adaptation à la vie civile au retour de la guerre est commune à Aurélien et à Gilles. Mais le conflit ne saurait être considéré comme l'unique cause de cette impossibilité. Leur statut de jeune oisif participe sans doute

du processus faisant d'eux des personnages du désœuvrement, les inscrivant dans une inévitable marginalité qui leur interdit d'accéder à leur rôle social en tant qu'individu **et** en tant qu'homme. Or, si l'on en croit Marc Feigen Fasteau, « *l'éthique masculine reconnaît l'importance du travail. Le travail est en fait l'activité où les "qualités masculines" devraient donner la pleine mesure d'elles-mêmes. C'est le terrain idéal pour l'homme adulte qui veut prouver sa virilité.* »⁴⁹ (...) *le travail apparaît aux hommes comme une occasion de perfectionner et de montrer les qualités que requiert l'amour-propre masculin(...)* »⁵⁰

Concernant Aurélien, ainsi que le souligne cette phrase d'une ironie terrible :

« (...) *il avait ce doux malheur de ne pas avoir à songer au lendemain.* » (A, p. 42)

L'aisance financière constitue pour lui bien davantage un piège qu'un privilège. Par

⁴⁷ op. cit. p. 61

⁴⁸ Marc Chabot, in *Des hommes et du masculin*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, co-écrit par le Centre de recherches et d'études anthropologiques(CREA) de l'Université Lumière Lyon 2, le Bulletin d'information des études féminines(BIEF)et le Ccntrre d'Etudes Féminines de l'Université de Provence(CEFUP), 1992, p.188

⁴⁹ in *Le robot-mâle*, op.cit. p. 132

⁵⁰ ibid, p.134

un mécanisme pervers, son argent précipite la désindividualisation progressive d'Aurélien qu'avait entamée la guerre, en le maintenant «*(...) dans le provisoire, l'habitude du provisoire* », dans «*(...) l'au-jour-le-jour (...)*» du «*(...)temps de la guerre* » (A, p. 29). Délivré a priori du souci sans cesse renouvelé pour d'autres de conserver la dignité de son existence, il aurait dû goûter davantage la douceur de sa liberté retrouvée, lui que la paix ne renvoie pas à une situation matérielle précaire.

Remarquons aussi que cette phrase insiste sur le fait que l'avenir d'Aurélien est comme forclos. En effet, l'ignorance de la difficulté matérielle semble signifier de manière métaphorique l'inexistence d'un devenir, d'un « *lendemain* » pour le personnage. Le texte condamne implicitement ce dernier à la stagnation temporelle, et par là-même on peut considérer qu'il y a là comme une forme de condamnation à mort puisque Aurélien est comme littéralement amputé d'un quelconque futur. En outre, toujours de manière implicite, il y a là comme une double interdiction pesant sur le personnage : non seulement celle de bénéficier d'un avenir mais également celle faite à son imagination, d'accéder à la représentation mentale de cet avenir, en n'ayant pas à y « *(...)songer(...)* » ; ainsi, l'imaginaire du personnage, la source même de sa qualité d'humain, est comme détruit, le piégeant dans une sorte d'éternel et infernal recommencement.

Chéri se heurte au même profond malaise qu'Aurélien, qui s'origine dans des motifs similaires. Ainsi déclare-t-il à son épouse pourvue, elle, d'un travail :

« Pour toi, c'est entendu, tu accomplis une mission sacrée. Mais pour moi ?... Tu serais forcée d'être tous les jours à l'Opéra(...). Je n'y verrais pas de différence. Ca me laisserait tout aussi... tout aussi à part. Et ceux que j'appelle ton soldé, eh bien, c'est des blessés, quoi. (...) Avec eux non plus je n'ai rien à faire. Avec eux aussi, je suis... à part. ⁵¹ »

Il faut noter l'importance de cette formulation « *à part* » prononcée deux fois par Chéri, qui trahit le malaise du jeune homme incarnant à ses propres yeux non seulement son isolement mais surtout un doute, une instabilité identitaire, un positionnement social si peu défini qu'il en devient indéfinissable. Chéri exprime ici le profond et insurmontable désarroi de tous ceux qui, comme lui, comme Aurélien, sont si l'on peut dire des êtres intermédiaires, ni blessés de guerre ni morts à la guerre, sans non plus aucun rôle social dans la société civile. Hésitant, cherchant et ne trouvant aucun mot qui l'évoquerait précisément, qui lui tracerait des contours sociaux, Chéri ne semble trouver à se définir que comme une sorte de néant. On perçoit en outre chez lui une sorte de regret de n'être pas blessé, comme si la souffrance et l'amoindrissement physique étaient à ses yeux préférables car conférant cette définition identitaire qu'il recherche.

Il est intéressant de relever cette analyse à laquelle se livre Guy Corneau concernant les fils sans père, comme le sont le personnage d'Aragon et celui de Colette : pour eux, « *(...)le manque de structure interne entraînera une certaine mollesse, une absence de rigueur et, en général, des complications dans l'organisation de leur propre vie. (...)chez tous les fils sans père, on retrouve systématiquement une déficience sur le plan social, sexuel, moral ou cognitif* ⁵² »

⁵¹ Colette, *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 17

Ce qui aide à sauver des personnages comme Riquet, Edmond ou Desmond, l'ami de Chéri, du mal dont souffrent Aurélien ou Chéri, c'est la permanence d'une activité, d'une lutte, d'un objectif à accomplir et qui les empêche de s'abandonner à l'incessant désespoir morbide qui s'empare insidieusement d'Aurélien et de Chéri. En proie au plus complet désarroi, le premier reconnaît :

« Encore eût-il eu besoin de travailler pour vivre, la faim, la misère, auraient remplacé ses chefs, elles lui eussent dicté l'ordre de route nouveau(...) » (A, p. 42)

(Il est d'ailleurs remarquable dans cette phrase que le vocabulaire employé : [chefs], [ordre de route], fasse référence au monde militaire, ce qui dénote sans doute l'impuissance du personnage à se défaire de l'emprise de ces huit années.)

Manquant du plus infime lien susceptible de le relier à sa nouvelle existence, sans le secours d'un intérêt pour quoi que ce soit, comment Aurélien échapperait-il à cette pernicieuse mélancolie qui gouverne ses journées, implacablement, l'une après l'autre ?

Témoin de la plongée d'autres hommes de son âge au cœur de l'effervescence d'une vie sociale à l'activité continue, Aurélien, lui aussi homme dans la force de l'âge, est contraint de demeurer en retrait parce qu' « (...)il ne savait pas vouloir. » (A, p. 42) Il est en effet affecté d'une incoercible tendance à la nonchalance incompatible avec les exigences d'une quelconque tâche :

« Aurélien connaissait en lui ce défaut, ce trait de caractère au moins, qui faisait qu'il n'achevait rien, ni une pensée, ni une aventure(...)Les volontés les mieux formées, les décisions échouaient là- devant(...) » (A, p. 81)

Il nous semble que le texte évoque le ressassement qui semble dominer, gouverner le chemin d'Aurélien, condamné par une sorte de malédiction intime, ontologique, à sans cesse se mouvoir dans l'impossibilité d'un devenir et dans l'obligation de demeurer identique à lui-même. Il n'est sans doute pas anodin à cet égard que le narrateur parle de l' « échec » de ses tentatives d'entreprendre, comme s'il plaçait d'emblée son personnage sous le signe de l'échec.

En Chéri, est ancrée la même propension liée à ce même passé de désœuvré fortuné, comme on le voit dans ce dialogue avec Desmond :

« (...)l'argent... ne m'intéresse pas ...ne m'intéresse plus. (...) _Un moment à passer. Tout le monde se sent un peu décollé. On ne se reconnaît plus. Le travail est un merveilleux moyen de recouvrer l'équilibre(...) _Je sais, interrompit Chéri. Tu vas me dire que je manque d'occupations. _C'est que tu le veux bien, railla Desmond condescendant. (...)C'est aussi affaire d'éducation. Evidemment, aux côtés de Léa, tu n'as pas appris la vie. Le maniement des choses et des gens te manque. (...)Tu n'as qu'à t'y remettre à l'argent(...) _Oui, acquiesca Chéri, les yeux vagues. Oui, bien sûr. J'attends seulement. _Tu attends quoi ? _J'attends(...)une occasion meilleure(...)un prétexte(...)à reprendre en main tout ce que la guerre m'a ôté pendant longtemps... »⁵³

⁵² Guy Corneau, *Père manquant, fils manqué*, Paris, Les Editions de l'Homme, Québec, 1989, p. 25-26

⁵³ *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 30-31-32

Il est frappant de constater qu'Aurélien et Chéri cristallisent un fait de société souligné par Antoine Prost dans *Les Anciens Combattants* ; il s'agit de « (...)l'immense attrait de la condition du rentier qui vit "noblement", sans rien faire, et la valorisation du loisir, cultivé, élégant, ou simplement amical et familial. Les promesses des grandes entreprises sont des mirages trompeurs, et la volonté de puissance mène à l'échec. Mieux vaut se contenter de ce dont on dispose. (...)Chez les combattants, il reste de la guerre une grande fatigue, une immense lassitude. Ils sont usés. Ils aspirent profondément à savourer leur vie en paix, comme une récompense bien méritée. (...)En renforçant le désir de quiétude, l'attrait des joies quotidiennes dans la monotonie d'une existence limitée à la famille et aux amis, la guerre de 1914 a consolidé une société de petits retraités, de petits paysans et de petits bourgeois. Elle a achevé de faire de la France une société de rentiers.⁵⁴ »

D'autre part, l' « attente » de Chéri, le regard « vague » porté par lui sur un futur invisible situent le personnage dans un rapport à la temporalité identique à celui d'Aurélien : il n'a aucun repère temporel dans la mesure où pour lui aussi le temps n'est qu'attente, pour lui aussi l'expérience de la temporalité est infléchie non seulement par un avant et un après la guerre mais aussi par cette vacance d'être, due peut-être essentiellement à l'argent jamais gagné. Le personnage de Colette(dont Aragon n'a jamais caché qu'il était un des principaux pilotis d'Aurélien)ce personnage, à l'instar d'Aurélien, évolue dans une sorte d'unicité temporelle, comme si les instants vécus n'en formaient qu'un seul, préambule à l'éternité post-mortem.

Révélant une sorte de paralysie morale et intellectuelle mi-revendiquée, mi-subie, faite tout à la fois d'indécision, de paresse, d'un goût prononcé pour la provocation, Aurélien est poussé hors de la vie, hors de sa vie. Ses études de droit, il ne les reprend que par « pure concession à l'opinion publique(...)Il n'avait pas l'intention d'y user ses fonds de culotte. » (A, p. 43) Plus tard « (...)le stage qu'il faisait chez Maître Bergette n'avait jamais eu de sérieux. ».(A, p. 43) L'avocat cerne d'ailleurs Aurélien comme « (...) un amateur (...)irrégulier. On ne pouvait compter sur sa présence(...) » (A, p. 43)

Et bien que le personnage admette volontiers :

« **Si je devais gagner ma vie(...)Il y aurait toute espèce de travaux que j'envisagerais(...)comme(...)un devoir d'homme(...)Des travaux qui méritent leur nom... »** (A, p. 193),

lorsque sa sœur lui enjoint de travailler pour l'entreprise familiale :

« **Dire que vous appelez ça travailler ! J'aimerais mieux me couper la main droite... », lâche-t-il.** (A, p. 194)

Comme Chéri, Aurélien ne semble pas vouloir travailler ; lorsque sa sœur lui en demande la raison, il se réfugie derrière une pathétique défense:

« **Tout demandait trop d'explications.** » (A, p. 193)

Là encore il est comparable au personnage de Colette qui fait preuve de la même résistance au travail dans cette scène avec sa mère :

⁵⁴ op. cit. p. 38-39

— « *Je ne te propose pas de travailler...risqua-t-elle avec pudeur. Chéri chassa d'un tour d'épaules la suggestion importune : _Travailler, répéta-t-il...Travailler, ça veut dire fréquenter des types...on ne travaille pas seul(...)* ⁵⁵ »

Le texte révèle ici une misanthropie commune à Chéri et à Aurélien (qui, on l'a vu, fuit la moindre occasion de rencontre avec autrui) ; misanthropie paradoxale si l'on songe qu'il s'agit de deux mondains mais logique si l'on songe qu'il s'agit aussi de deux rescapés du front. Dans *Vie et mort des français*, on peut lire au sujet de l'ancien combattant :

« **“Petites querelles”, “petits espoirs et soucis”, “petites joies ou misères”, il ne comprenait plus rien, il ne voulait plus comprendre. (...)Ayant retrouvé leur vie parmi les hommes, ils se heurtèrent du même coup à tous les défauts des hommes, avec leurs mesquineries, leurs bassesses, leurs divisions.** ⁵⁶ »

Les deux personnages voient donc influencé également leur rapport à l'autre, dans une sorte d'implicite crainte de l'autre, comme si pour eux désormais tout contact avec l'autre signifiait une virtuelle mise en danger de soi. Leur catégorique refus de travailler ne procèderait alors pas seulement d'une insurmontable paresse.

Mais, en particulier chez Aurélien, on peut parler de dilettantisme dans la mesure où le personnage ne feint une activité que pour pouvoir se constituer « (...)une façade, l'air de faire quelque chose... » (A, p. 194), et refuse de la poursuivre aussitôt qu'il en a « (...)épuisé

les possibilités. » (A, p. 43). Il ne semble mû que par l'unique souci de pénétrer dans un système social afin de rompre avec la vacuité de sa vie, dont il prend cruellement conscience lorsque Bérénice entre puis sort de cette vie :

— « *Soudain, il eut le sentiment de sa vie continuant comme par le passé, sans Bérénice, le cœur vide, le temps perdu...* » (A, p. 233) — « *Le néant de sa vie lui apparut, et il se demanda pourquoi il se levait tous les jours.* » (A, p. 233)

— « *Ah, aujourd'hui il avait à faire. Il était occupé jusqu'au fond du cœur.* » (A, p. 237) — « *(...)il n'avait jamais travaillé, rien de plus ne lui était demandé pour solde de l'échec, après comme avant il n'avait que son désert. (...) Le vide de sa vie lui apparaissait à chaque minute monstrueux. Quoi, fallait-il qu'il se distinguât des autres hommes par une chance aussi misérable, aussi médiocre et l'accepter.* » (A, p. 573)

Il faut noter ici que dans *Les beaux quartiers*, Edmond est victime de la même prise de conscience, lorsqu'il tombe amoureux de Carlotta :

« ***L'ombre de Carlotta(...)*était l'occasion pour Edmond de négliger, de rejeter tout ce à quoi il avait préalablement tenu. Elle lui faisait mieux que tout sentir la médiocrité de sa vie(...)** » ⁵⁷

Le texte permet au lecteur de vérifier une certaine récurrence dans le traitement de l'amour opéré par Aragon dans ces deux romans et à travers deux personnages a priori différents que sont Edmond et Aurélien : l'amour apparaît comme une coupure, ne

⁵⁵ *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 72-73

⁵⁶ op. cit. p. 468-469

⁵⁷ *Les beaux quartiers*, Paris, Denoël, collection « Folio », 2000, p.377

s'inscrivant pas dans la continuité d'un destin, ne le modifiant pas mais l'interrompant, poussant les personnages à établir un avant et un après dans leur vécu et à «(...) négliger (...)», «(...) rejeter(...) » ce dernier. D'autre part, il est troublant de constater que pour l'un comme pour l'autre, le sentiment amoureux constitue un prétexte, une «(...) occasion(...) » de rompre en quelque sorte avec eux-mêmes, avec cette part de soi que chacun ressent comme «(...) médiocre(...) » L'amour est donc pour eux une opportunité plutôt qu'un élan. Aurélien et Edmond semblent placer leurs espoirs d'un renouveau intime, dans l'autre plutôt que dans leurs propres forces.

D'autre part, dans *La Fin de Chéri*, ce dernier est, comme Aurélien, confronté aux «(...) autres hommes(...) », ceux qui travaillent, à travers Desmond ; toutefois cela ne lui inspire pas l'orgueilleuse révolte d'Aurélien mais plutôt un vif sentiment d'envie :

« Desmond, vivant et perdu pour lui lui inspirait(...) le respect jaloux dû à l'homme pourvu d'une "situation." »⁵⁸ » *« Chéri regardait profondément celui qui attendait et recevait, de chaque journée, sa manne. "Et moi ?" pensa-t-il tout bas, frustré... »⁵⁹ »* *« Il réfléchissait maintenant, en proie à l'oisiveté, si légère avant la guerre, si variée, sonore comme une coupe vide et sans fêlure. »⁶⁰ »*

Chez Aragon, Aurélien est incapable d'assumer une activité effective. Il semble évident que sa situation peut découler de la guerre :

« Son oisiveté se nourrissait d'une inquiétude assez semblable à celle qu'il avait connue dans les longs loisirs des tranchées. Celle-ci, sans doute, avait ouvert les voies de celle-là, rendu en lui naturelle cette attente sans objet, cette absence de perspectives. » (A, p. 43)

Toutefois, doit-il n'en accuser que la guerre ? Rien n'est moins certain si l'on se souvient de ce « (...)trait de caractère(...)qui faisait qu'il n'achevait rien(...) » et probablement constitutif de sa personnalité dès avant la guerre. Il apparaît alors qu'Aurélien s'applique bel et bien à conduire une vie marquée par le dilettantisme et l'errance. A cet égard, peut-être convient-il de rappeler ce « (...)vers de Racine (...)qui l'avait hanté pendant la guerre(...)qui l'avait obsédé, qui l'obsédait encore » (A, p. 27-28), un vers qui « (...)revenait et revenait. » (A, p. 28) :

« Je demeurais longtemps errant dans Césarée... »

Tout se passe comme si cette hantise qu'Aurélien « (...) ne s'expliquait pas » (A, p. 28) s'originait dans une correspondance entre l'état psychique exprimé dans cette lamentation et

celui d'Aurélien, comme s'il s'agissait d'une prescience de ce dernier sur son propre désœuvrement.

La scène de la piscine permet également de vérifier combien les liens sociaux d'Aurélien apparaissent distendus. Tout d'abord, le jeune homme remarque qu'il est le seul élément de la bourgeoisie parmi « (...) la jeunesse du quartier sortant des ateliers,

⁵⁸ *op. cit. p.23-24*

⁵⁹ *ibid, p. 36*

⁶⁰ *ibid, p. 43*

des usines. » (A, p. 180) Puis survient la rencontre avec le personnage de Riquet ; face à cet « *ajusteur-monteur* » qui « *travaillait déjà à douze ans* » (A, p. 184), qui est « *(...) claqué en sortant de l'usine* » (A, p. 185), Aurélien « *(...) ne peut pas dire qu'il ne fout rien, qu'il une voiture à la porte, ce serait la malédiction qui lui retomberait dessus.* » (A, p. 184). Enfin, dès l'instant où Riquet comprend qu'Aurélien est un bourgeois, la « *(...) camaraderie que donne le même effort partagé, la compétition.* » (A, p. 184) disparaît brutalement, laissant Aurélien retomber à son isolement affectif, à cette « *(...) malédiction(...)* », le laissant aussi en butte à l'incompréhension de celui qui est immersé pleinement dans ce qui lui apparaît comme la vie normale :

« Mais alors explique un peu... Tu ne fais rien, rien du tout toute la journée ? ... Vrai ? ... Alors à quoi tu passes ton temps ? Moi, je ne pourrais pas. J'ai été chômeur... Il faut de la santé pour être chômeur toute la vie... » (A, p. 186)

Après cette scène pour Aurélien « *(...) tout est traversé d'une lueur blessante, un remords* » et le personnage « *(...) se sent tout à fait mal à l'aise.* » (A, p. 187) On peut alors penser qu'il n'est pas uniquement question pour lui du « *remords* » de sa vie privilégiée mais aussi du sentiment aigu de se situer dans une sorte d'étrangeté sociale et que va raviver sa sœur quelques instants plus tard :

« (...)c'est anormal de vivre comme tu vis, un homme solide, bien portant(...)qui ne fait que flâner... Tout le monde travaille(...)à quoi passes-tu tes journées ? Il faut bien travailler... » (A, p. 193)

Le même sentiment revient le hanter à l'épilogue, une hantise qui prend la forme d'un bilan :

« Que ma vie est pâle derrière moi ! Rien ne s'y est inscrit qui en valût la peine. Est-ce ainsi pour tout le monde ? Il doit y avoir des destins chargés de soleil(...)Pourquoi pas moi ? Pourquoi cette fuite en quête de rien, cette longue fausse manœuvre, ma vie ? » (A, p. 681)

Il est à noter dans ces deux termes, « *(...)lueur(...)* » et « *(...) soleil(...)* », un sème de lumière, d'illumination qui, comme une « *blessure* », semble montrer au personnage du négatif qu'est Aurélien, la vie, l'espoir, l'aptitude au bonheur, tout ce qu'il n'est pas, tout ce qu'il

n'atteindra jamais parce qu'il ne le comprend pas, lui dont on verra qu'il semble incarner l'ombre, lui dont l'univers est si « *(...) pâle(...)* ».

La situation de Gilles offre certaines similitudes avec celles d'Aurélien. N'ayant pas le désir de travailler et ne trouvant de sens à sa vie qu'au sein de la vie militaire et dans un mode de vie belliqueux, Gilles ne sait pas plus qu'Aurélien s'accorder avec son entourage. Comme Aurélien, il est affligé d'une certaine tendance à la nonchalance :

« Il savait qu'aux yeux de Myriam, l'argent qu'elle lui apportait, c'était la facilité de travailler à sa guise. Elle ne savait pas ce que serait ce travail. Le savait-il ? S'il se livrait à son penchant naturel, il n'imaginait pas des actes ou des œuvres contrôlables par le succès ; il sentait en lui un penchant infini à l'immobilité, à la contemplation, au silence. » (G, p. 110)

L'attitude de Gilles est ici sensiblement différente de celle d'Aurélien puisqu'elle est dictée par ce que l'on pourrait qualifier de disposition à l'extase mystique ; néanmoins la

conséquence est identique : Gilles est à l'écart des autres. Car :

« Pouvait-on appeler ça : travail ? Certes non, dans le langage ordinaire des hommes. Ils veulent des manifestations qui tombent sous le sens. » (G, p. 110)

Incapable apparemment d'engager sa pensée, sa réflexion dans un investissement physique, le personnage est de son propre aveu un penseur plutôt qu'un actif :

« (...) il(...) se contenterait de contempler, de méditer(...) Il écouterait, il regarderait les hommes. Il était leur témoin le plus actuel et le plus inactuel, le plus présent et le plus absent. » (G, p.111)

Il est à remarquer ici qu'alors que les préoccupations mystiques et la curiosité d'autrui demeurent totalement étrangères à Aurélien, Gilles s'improvise l'observateur attentif de toute cette humanité pleinement vivante dont il a pourtant conscience d'être «(...) absent(...)» ; dès lors son intérêt pour autrui est faussé puisque s'inscrivant dans une dimension plus nettement sociologique, scientifique, aride, distante que dans une dimension humaine, aimante.

D'autre part sans doute peut-on voir dans cette certitude une des causes de son regret si prégnant de la guerre : le décalage entre lui et la société de l'arrière est trop important pour qu'il puisse s'y construire et s'y définir :

« Il ne voyait plus partout que cruautés, menaces, inexorables condamnations. » (G, p. 49)

A l'évidence, Gilles se sent en inadéquation avec le monde, sensation qui là encore le rapproche d'Aurélien ; à cet égard, il est frappant de constater que les deux personnages sont

des êtres de la nuit, dont on a vu qu'elle participe d'un processus de marginalisation sociale. Et, c'est plus particulièrement la nuit que chacun, à sa manière, mesure son isolement :

— « C'était le vice d'Aurélien que d'être noctambule. Il aimait à traîner dans ces lieux de lumière où la vie ne s'éteint pas, quand les autres sont endormis. » (A, p. 84) — « Gilles n'était pas devenu mondain. Il avait un besoin impérieux de garder beaucoup de soirées libres, car il ne jouissait de sa solitude que le soir, dans un contraste poignant, quand les hommes et les femmes se réunissent. La nuit était la couleur de sa solitude. » (G, p. 294)

Et, plus lucidement qu'Aurélien, Gilles analyse son désert social :

« (...) il s'efforçait de lui prouver qu'il avait une vie pareille aux autres. Et naturellement l'exhibition était assez lamentable. Il ne pouvait lui montrer un monde choisi mais un monde reçu du hasard et supporté pour le moins par distraction. » (G, p. 315-316)

Ce vide est également celui d'Alain, héros du *Feu follet* :

— « Par sécheresse de cœur et par ironie, il s'était interdit de nourrir des idées sur le monde. (...) Aussi, faute d'être soutenu par des idées, le monde était si inconsistant qu'il ne lui offrait aucun appui. »⁶¹ — « Il se tenait là debout(...)sans aucune ressource, ni en dedans, ni en dehors de lui. »⁶²

En effet, cherchant désespérément à asseoir une identité pour le moins flottante, Gilles,

⁶¹ *Pierre Drieu la Rochelle, Le feu follet, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000, p. 33*

en dépit de ses efforts, ne parvient pas à s'inscrire dans un projet de vie qui l'établirait dans la même réalité qu'autrui :

« Il avait adoré la lecture, maintenant il la rejettait un peu comme une drogue qui absorbe tous les charmes de la vie (...) Il n'ignorait pas que sa conduite se cherchait à travers le désordre des tâtonnements. Quand il avait commencé à écrire (...) il avait été étonné. Il avait tenté de considérer ce geste fortuit comme un aboutissement, d'en faire un achèvement. Mais il avait secoué la tête, méfiant. Quand il avait relu, au bout de quelque temps, ce qu'il avait écrit, il n'y avait pas trouvé cette contraction essentielle qui fait la poésie, seule vraie littérature. » (G, p. 111)

Ces deux figures romanesques créées par Drieu semblent par instants n'en former qu'une seule, non seulement en raison de leur manière de traverser leur existence comme si elle n'avait aucun prix, mais aussi et peut-être surtout par le négatif dont est frappée cette existence. Que ce soit Gilles ou Alain, tous deux se positionnent face à eux-mêmes dans une sorte de philosophie de la fatalité, du désespoir et du malheur. Ce qui frappe particulièrement demeure le fait que le cheminement existentiel des deux personnages soit gouverné par une totale absence de causalité, comme si chacun était, si l'on peut dire, déterminé par une fondamentale indétermination ; le vocabulaire employé en témoigne : « *monde reçu du hasard* » ; « *distraction* » ; « *inconsistant* » ; « *drogue* » ; « *désordre* » ; « *tâtonnements* » : la vie de chacun n'est qu'une longue et perpétuelle hésitation (pouvant faire écho à l'errance d'Aurélien) ; rien n'y apparaît réel, tangible, tout n'y est que fuite, stérilité, néant. Là encore on pourrait parler de dépersonnalisation, plus ou moins subie, d'une sorte de cécité psychique des deux personnages dont l'avancée dans l'existence paraît totalement démotivée. Il pourrait s'agir d'une sorte de dilution de Gilles et d'Alain, de l'effacement progressif de leur intériorité (sans doute la comparaison entre lecture et drogue souligne-t-elle la propension de Gilles à s'extraire de lui-même : métaphore intéressante si l'on songe que l'auteur de *Gilles* narre dans *Le feu follet* l'enfer d'Alain victime d'une dépendance toxicomane.) L'image principale qui se dégage de chacun d'eux est celle de deux vies aux prises avec une incommensurable sensation de vertige. Le manque de repères temporels précédemment évoqué dans le cas d'Aurélien et de Chéri serait, à tout le moins pour Gilles, à relier à cette irrémédiable absence de causalité ; la carence de perspectives et de buts conduit le personnage à une sensation de non-être qui se traduit dans le texte par ce vocabulaire exprimant le vertige.

Gilles n'est donc pas seulement un personnage du désœuvrement, il est aussi un personnage du déséquilibre et du désarroi, semblant souhaiter le chaos mondial comme pour répondre à son chaos intérieur.

Par ailleurs, Gilles est, comme Aurélien, une figure du dilettantisme, ce qui est aussi le cas d'Alain qui affirme :

« J'ai songé à deux ou trois choses à la fois, je n'ai rien désiré. »⁶³

Contraint par la séparation d'avec l'univers guerrier de réfléchir par lui-même et sur

⁶² *ibid*, p. 35

⁶³ *ibid*, p. 82

lui-même, Gilles ne peut avoir d'autre choix que de voir et admettre ses propres faiblesses et insuffisances :

« (...)il remarqua que sa vie de parvenu commençait à se réduire à des habitudes, des bars, les filles, un luxe vestimentaire qui en se raffinant se limitait ; il lui sembla qu'il ne faisait que rendre des politesses à une idée(...)il reconnut qu'il ne jouissait même plus de son cynisme. » (G, p. 173)

Avec clairvoyance, Gilles dresse de sa propre existence un bilan désabusé puisqu'elle se situe pour lui dans une dimension « réduite », « limitée », lui renvoyant ainsi un portrait de lui-même également diminué.

D'autre part, Gilles accentue en lui le sentiment de sa propre différence en refusant comme Alain, de gagner sa vie :

_ « Etait-ce le fait de la guerre, l'idée de gagner de l'argent ne lui venait jamais. » (G, p. 228) _ « Alain(...)ne pensait qu'à l'argent. Il en était séparé par un abîme à peu près infranchissable que creusaient sa paresse, sa volonté secrète et à peu près immuable de ne jamais le chercher par le travail. »⁶⁴

On peut à cet égard songer que tirer des revenus d'une quelconque activité offrirait à Gilles l'occasion d'une stabilité sociale qui entrerait alors en inadéquation avec son instabilité morale et ne ferait que dévoiler plus nettement cette dernière.

Mais surtout, à la différence d'Aurélien qui vit de ses rentes, Gilles (comme Alain) vit essentiellement de l'argent des femmes avec lesquelles il se lie :

_ « Pour lui, il n'y avait que cette alternative : Myriam ou la pauvreté. » (G, p. 228) _ « Elle divorcerait, elle serait à lui(...)Derrière la joie aussitôt excessive, d'autres sentiments anciens se précipitèrent pêle-mêle pour rentrer en lui(...)Dora avait, curieux hasard, de l'argent. » (G, p. 285) _ « Berthe Santon(...)avait épousé un des deux ou trois Grecs les plus riches du monde. » (G, p. 582)

La relation de Gilles à sa propre marginalité remet d'autant plus en cause son rôle et sa place en tant qu'homme dans la société, que ses moyens de subsistance lui sont assurés par les femmes riches, qui, d'une certaine manière, disposent de lui. Gilles se sent alors aussi désorienté qu'Aurélien par rapport aux hommes de son âge mais il doit en plus se voir comme ce qu'il est, ni plus ni moins qu'un homme entretenu, et particulièrement marginalisé dans cette société des années vingt ; la place de la femme s'y est considérablement développée « grâce » à la guerre mais les valeurs en sont encore très normatives : un homme qui vit grâce à l'argent d'une femme est comme dévirilisé aux yeux du monde.

Ainsi, que ce soit par l'emprise morale que la guerre exerce sur eux où par un désintérêt rédhibitoire pour un mode d'existence obéissant à des codes sociaux auxquels ils ne répondent pas, le personnage d'Aragon et celui de Drieu sont confrontés à l'immense difficulté que constitue la recherche de leur identité. Il ne s'agit pas seulement de leur identité humaine qui leur révèlerait une subjectivité, mais aussi de leur identité masculine, particulièrement fragilisée dans une époque bouleversée par la perte de divers repères sociaux. Ayant sous les yeux, malgré ce bouleversement, le prototype de ce que doit être et ne pas être un homme, Aurélien et Gilles cherchent en vain à définir leur virilité

⁶⁴ *ibid*, p. 36

morale indépendamment de ce prototype. La tâche leur est rendue d'autant plus ardue par leurs rapports avec les femmes, au sein desquels ils ne répondent pas non plus à un schéma social normatif.

B/ L'homme dans le couple :

a/ Inversion des codes sexués :

Il est frappant de constater combien au sein de la relation amoureuse Aurélien et Gilles occupent un statut particulier. Il apparaît en premier lieu que par rapport aux femmes, ils se situent dans un système inversé de la fragilité remettant en question l'opposition traditionnelle des pôles masculin /féminin.

Aurélien est un personnage entouré de femmes entreprenantes, incarnant de tout leur être une féminité triomphante. Qu'il s'agisse de Mary, empesée «(...) *dans une robe d'or...* », exprimant une «(...) *autorité...* », arborant une «(...) *gorge tendue...* » (A, p. 56), de Rose décrite telle un « *cyclone...* » (A, p. 69), de Diane «(...) *pleine et(...)* *mûre(...)* » qui «(...) *est ce qu'il y a de plus cher et de plus insolent à Paris.* » (A, p. 343), toutes sont étincelantes, excessivement matérielles, étroitement rattachées au monde et à ses biens. Toutes jouissent d'une considérable fortune personnelle, sont particulièrement aptes à nouer et dénouer d'innombrables intrigues financières et amoureuses. Par conséquent, elles bénéficient d'une indépendance rare pour les femmes de l'époque, qui leur a forgé une personnalité marquée, renforcée par les conséquences historiques qui ont mis les femmes à la place des hommes. Chéri fait les frais de cette situation qu'il n'accepte pas :

— « *(...)ma fortune, eh bien, (...)ma femme s'en occupe. (...)Alors, je me demande, n'est -ce pas, comment intervenir...Qu'est-ce que je fiche dans tout ça ? Quand je veux m'en mêler, elles me disent(...) "Repose-toi. Tu es un guerrier."* »⁶⁵

— « *Elles sont commerçantes que ç'en est à vous dégoûter du commerce. Elles sont travailleuses à vous faire prendre le travail en abomination...* »⁶⁶

Ducasse, Meyer et Perreux notent ainsi :

« *L'incertitude des temps, les séparations forcées, les pertes de situations, la menace de la mort ont entraîné, avec une soif immodérée de jouissance, un glissement de la moralité générale. L'émancipation de la femme, le rôle nouveau et indépendant que les circonstances lui ont assigné ont parfois transformé ce glissement en chute accélérée. Appelée à exercer les fonctions de l'homme et à en assumer les responsabilités, pourquoi ne les endosserait-elle pas toutes, les bonnes comme les mauvaises ? Pourquoi ne revendiquerait-elle pas les prérogatives masculines traditionnelles, jusque dans le domaine sentimental ?* »⁶⁷

⁶⁵ *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 32

⁶⁶ *ibid*, p. 34

»

Et ils ajoutent plus loin :

« *Les progrès que la guerre a, d'un seul bond, fait faire aux techniques de toutes sortes (...) a augmenté encore l'indépendance du " sexe faible", dont l'appoint se révélait nécessaire pour remplacer la main-d'œuvre masculine disparue et dont les mœurs se sont considérablement transformées. Les jupes courtes, plus pratiques pour le travail ? Les cheveux courts ? L'allure décidée ? Voilà la suite normale de cette substitution de la femme à l'homme, de cette "singerie du mâle."* ⁶⁸ »

Dans *Aurélien*, Mary, Rose ou Diane, ayant en commun une indéniable présence et l'art de l'imposer, certaines de leur empire sur les hommes, cristallisent naturellement un contraste avec le personnage, qui, lui, développe une certaine sensibilité féminine :

« *On peut dire de certaines femmes qu'elles s'étaient envoyé Aurélien (...) C'était même un sentiment qu'il avait souvent donné à ses maîtresses que c'était lui qui était la fille dans leur aventure. Elles en étaient toutes ébranlées, surtout en raison de son physique à lui, si peu mièvre.* » (A, p. 49-50)

Tout se passe comme si Aurélien figurait une sorte de proie idéale, bouleversant la coutume en ce domaine, et se laissait séduire par les femmes. A cet égard, peut-être la fixation de son esprit aux « (...) *Dianes chasseresses* (...) » (A, p. 31) de l'incipit n'est-elle pas anodine ; peut-être signale-t-elle son attachement à un type de femme dominatrice, représenté ici par une des figures mythologiques les moins représentatives de la féminité. Ce rapport mêlant la séduction et la prédation, qui fait de la femme le chasseur et l'homme sa proie est celui qui unit particulièrement Aurélien à Mary qui le poursuit de ses assiduités :

« *Mme de Perceval eut l'œil du chasseur sur le gibier qui vient de faire un bond (...)* » (A, p. 58)

Mais Mary n'est pas seule à apparaître sous un jour conquérant et belliqueux. Le personnage de Rose comporte également des traits psychologiques pouvant la définir comme une femme masculine tant elle est loin des clichés voulant qu'une « vraie » femme soit soumise, effacée et passive (type de femme incarné dans la majeure partie du roman par Blanchette Barbentane). Rose (qui d'ailleurs porte des « (...) *cheveux de garçon fou* (...) » (A, p. 70)) est animée du même instinct de chasseur que Mary si l'on en croit ce souhait a priori anodin, qu'elle exprime au cours d'un repas :

« *J'ai envie de gibier (...) une envie sauvage ...* » (A, p. 359)

Un instinct similaire est perceptible dans le sourire de Diane de Nettencourt, sourire que l'on pourrait qualifier de carnassier puisqu'elle « (...) *sourit de toutes ses dents* (...) », dans ses « (...) *bijoux rouges, qui saignent* à ses poignets, à son cou, sur son cœur (...) » (A, p. 343) telles des dépouilles qu'elle porterait en trophées, ainsi que dans le manteau de fourrure, véritable dépouille, cette fois sans aucun caractère métaphorique, qu'elle porte à l'inauguration de l'institut Melrose ; enfin, surtout peut-être dans le costume de

⁶⁷ in *Vie et mort des Français, 1914-1918*, op. cit. p. 263

⁶⁸ *ibid*, p. 467-468

Diane chasseresse qu'elle porte lors du bal masqué du duc de Valmondois, accompagnée de ses «*... deux lévriers roux...* » (A, p. 558), le personnage se faisant ainsi l'incarnation de la hantise (du fantasme ?) d'Aurélien présente dans l'incipit.

Quel autre instinct pourrait davantage illustrer la masculinité caractérisant Mary, Rose et Diane, que cet instinct de prédateur qui constitue depuis la nuit des temps l'apanage de l'homme ?

Ceci amène à constater non seulement que la relation d'Aurélien aux femmes est fondée sur le mode de l'inversion des codes sexués, mais que ces trois femmes renvoient l'image d'une masculinité impérieuse, agressive voire dangereuse, puisqu'il s'agit de transformer la séduction en une chasse dont le but vise en toute logique à l'annihilation de l'autre. Attitude qui va au-delà d'une tendance à l'autorité où à la domination et qui n'en est probablement que plus susceptible de renvoyer à Aurélien une image bien peu rassurante et probante de sa propre identité sexuelle.

Le cercle mondain qu'il fréquente est donc propice à mettre à mal la conscience de sa virilité déjà passablement affaiblie par la guerre. Et la situation ne saurait changer lorsque des femmes comme Mary agissent bel et bien comme si elles étaient l'homme face à Aurélien « devenu » femme :

« ***Elle lui faisait la cour...*** » (A, p. 75)

Ce comportement est aussi celui d'Edmée vis-à-vis de Chéri :

« ***(...)elle contemplait Chéri, jalouse, sage, rassurée comme un amant qui convoite une vierge inaccessible à tous.*** ⁶⁹ »

Il est frappant de constater non seulement l'ambiguïté inhérente à la redéfinition des rôles sexuels mais également le fait que, mettant en scène des personnages féminins assumant, on l'a dit, une identité de mâle envahissant, offensif ou violent, Aragon et Colette dévoilent ici une conception apparemment commune de la virilité, qui n'intègre ni ne conçoit que cette notion puisse s'accorder avec celles de douceur, de tendresse ou de respect. En effet, l'attitude d'Edmée, brutale et possessive, celle de Mary, intrusives ou celle de Diane et de Rose, belliqueuse, contribuent à donner de l'homme, de la virilité, une image non seulement caricaturale mais indubitablement péjorative. Masculinisés, ces personnages féminins incarnent le versant négatif du masculin, comme la quintessence de ses travers. Choisissant de leur attribuer une personnalité et des attitudes les rapprochant du comportement masculin, Aragon et Colette ne s'éloignent pas des clichés mais les renversent. Car face à elles, Chéri apparaît si ce n'est soumis du moins inerte, tout comme Aurélien dont on verra la très nette inclination à l'attentisme et l'inaction dans son rapport aux femmes ; ainsi, féminisés, Aurélien et Chéri, eux aussi s'inscrivent dans une vision caricaturale de la féminité.

Enfin, nous pouvons observer que cette redéfinition des rapports amoureux hommes/femmes s'ordonne sur un mode conflictuel ; on assiste alors à une dramatisation du sentiment amoureux incarné par des personnages systématiquement antagonistes. Le personnage de Chéri et celui d'Aurélien, si proches à bien des égards, se ressemblent encore dans leur manière, toujours complexe, toujours problématique, toujours

⁶⁹ *La Fin de Chéri, op. cit. p. 53*

douloureuse de vivre l'amour.

Dès lors, dans *Aurélien*, comment celui-ci serait-il à même de prendre la place que la tradition lui assigne vis-à-vis des femmes et précisément dans le jeu de séduction qui les lie, lorsque la femme elle-même bouscule cette tradition ? Comme l'observe Annelise Maugue, « *la femme change parce que changent la société, le travail et la famille, et réciproquement. Dans cet univers mouvant, Adam ne se sent plus assuré de sa place, de son rôle, de son être.* »⁷⁰

Mais Aurélien semble se couler avec une relative aisance dans une attitude quelque peu féminine si l'on en croit cet axiome qu'Aurélien, sans doute, fait sien :

« ***Si on veut une femme, il faut se faire un peu désirer.*** » (A, p. 154)

Se reflète ici sans conteste une tendance à la passivité, à l'attente, une manière de se mettre en retrait qui s'oppose, dans les codes conventionnels de la séduction, à la conduite active, combative, initiatrice et conquérante a priori typiquement masculine. Et, comme le souligne le narrateur à propos des « (...) conquêtes(...) » de son personnage :

« ***(...)il y a dans ce mot quelque inexactitude pour Aurélien (...)*** » (A, p. 49)

En outre, Aurélien incarne là encore une sorte de proie consentante, réactivant le rapport chasseur/chassé qui l'attache aux femmes. On peut à cet égard considérer que de là procède peut-être une des raisons de l'échec de son histoire avec Bérénice : s'établissant beaucoup plus que Mary, Rose ou Diane dans une acception traditionnelle de la féminité, elle laisse Aurélien venir à elle, le plongeant alors dans un certain malaise :

« ***Jamais il n'avait été si désarmé devant une femme, et celle-ci toute faiblesse...*** » (A, p. 211)

Aurélien est donc quelque peu victime d'un schéma de relations dont il ne peut s'extraire. En témoigne cette autre scène avec Mary, dans la voiture du jeune homme (laquelle voiture franchit d'ailleurs à cet instant « ***(...)une sorte de hallier broussailleux bordé de fil de fer avec des écriveaux : Chasse gardée, en veux-tu en voilà.*** » (A, p. 91). Mary se plaignant du peu d'empressement d'Aurélien à admirer ses jambes s'entend répondre par le jeune homme :

« ***(...)vous ne m'avez rien dit des miennes...*** » (A, p. 91)

Ce qui peut apparaître a priori comme une réplique badine constitue peut-être aussi une réaction supplémentaire signalant qu'Aurélien répugne à entrer dans un système de séduction qui impliquerait de sa part une audace certaine. Elle signale aussi la possible féminité d'Aurélien qui attend de Mary un compliment ; attitude qui serait perçue comme bien peu féminine à cette époque, d'autant qu'il s'agit d'un compliment typiquement masculin.

L'attitude passive d'Aurélien lui est explicitement reprochée par Mary :

« ***Mon cher, c'est incroyable comme vous êtes...les hommes de cette génération...des filles...vraiment des filles...On ne dirait jamais que vous avez fait la guerre...*** » (A, p. 91)

Mary souligne ici un fait de société de l'époque. (A propos de Mary, il est intéressant de relever l'observation de Marie-Hélène Boblet-Viard quant au nom Perseval :

⁷⁰ in *L'identité masculine au tournant du siècle 1871-1914*, op. cit. p. 19

« *Le sème de virilité contenu dans le verbe « Percer » renvoie à Mary(...). Et le sème de féminité du « val » s'insinue dans l'objet de convoitise qu'est souvent pour les femmes Aurélien.* ⁷¹ »

Cette féminité du personnage d'Aragon est présente aussi en Chéri comme l'indique cette réaction vis-à-vis de sa femme :

« *Il marchait en éprouvant à chaque pas, soigneusement, l'élasticité du jarret et du cou-de pied(...). Il paradait volontiers devant sa femme, en rival plutôt qu'en amant. Il se savait plus beau qu'elle(...)* ⁷² »

Ainsi Aurélien ne serait pas la seule victime de son temps d'une certaine dévirilisation ; c'est encore le cas d'Edmond dont le narrateur nous dit qu' « (...) *il est soigné comme une fille(...)* » (A, p. 271-272) dans une scène avec Rose. (Il faut d'ailleurs rappeler que déjà dans *Les beaux quartiers*, la relation d'Edmond avec Carlotta était marquée d'une inversion des codes sexués :

« *Absolument maîtresse d'elle-même, elle se prêtait maintenant à un jeu, où entrait un semblant de protection. Edmond, habitué qu'il était de plaire et de dominer, s'étonna.* » ⁷³ »

Ce qui frappe dans ces scènes de *La Fin de Chéri* et des *Beaux quartiers*, réside dans le fait que l'antagonisme au sein du couple s'exprime dans le domaine superficiel des apparences, que ce soit l'apparence plastique, pour Chéri et Edmée, ou bien les apparences du cercle mondain où importe tant le regard des autres, pour Edmond et Carlotta. La rivalité qui oppose Chéri à son épouse, celle entre Edmond et Carlotta et même, implicite, celle entre Edmond et Rose dans la scène précédemment citée, instaure une pseudo-égalité entre l'homme et la femme qui n'en souligne que mieux une sourde hostilité. Ces personnages ne semblent pouvoir être liés que par un amour non seulement dramatisé, mais aussi quelque peu démythifié puisque l'on voit ici que les enjeux de ces rapports s'inscrivent dans une dimension artificielle et frivole, imprimant à la relation amoureuse un aspect mesquin, une absence d'investissement affectif réel.

Ce désengagement dénature une relation amoureuse qui n'en est pas une, dans laquelle l'homme comme la femme ne recherche que son propre intérêt.

Il faut encore observer que ce qui relie ces occurrences est la conception par les personnages du lien amoureux comme un spectacle : Chéri « *parade* », Edmond « *soigne* » son apparence, Carlotta « *joue* » sous les yeux d'Edmond et de la haute société et ne fait que « *se prêter* »; spectacle dans lequel chacun cherche à se montrer à l'autre tout en se dissimulant puisque chacun ne veut montrer que ses atouts physiques ou moraux. L'amour devient exhibition.

Dans *Aurélien*, la scène entre Edmond et Rose permet de vérifier une autre composante de la relation qui les unit et qui participe de l'inversion des rapports hommes/femmes : à savoir que Rose assume vis-à-vis d'Edmond le rôle, si l'on peut dire,

⁷¹ « *Aurélien ou la réfutation. Etude croisée du Cheval blanc et d'Aurélien* », in *Roman* 20-50, op. cit. p. 107

⁷² *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 14-15

⁷³ op. cit. p. 398

d'une maîtresse maternante, rôle dont elle est parfaitement consciente :

« **Mon sauvage, – murmure-t-elle, – mon criminel ! Mais tu couches avec ta mère, voyons !** » (A, p. 272)

Aurélien également recherche une figure maternelle dans certaines de ses relations amoureuses. Ce type de rapport s'ébauche chaque fois à l'occasion d'accès de la fièvre qui frappe Aurélien, et concerne par deux fois Mary : (laquelle entretient aussi avec Paul Denis une liaison mêlant séduction et maternage.)

— « **Elle fut effrayée de l'altération de ses traits, et répéta : "Qu'avez-vous donc ?" Ce qu'il y avait en elle de maternel...(...)** Elle s'effraya : "Mais allongez-vous, mon petit, voyons...(...)**Qu'est-ce que je peux faire pour vous ? (...)**Un grog, peut-être ? (...)" **Elle lui tassait les coussins derrière la tête, tout en parlant : "Il faut vous coucher...(...)"** **Elle avait tiré la couverture de voyage(...)**elle l'enveloppait. Il se laissait faire à demi. » (A, p. 98-99) — « **Leurtillois malade, avait appelé Mary près de lui, et elle le soignait.** » (A, p. 486)

La première de ces deux scènes trouve un écho structurel à l'épilogue lors des retrouvailles d'Aurélien et Bérénice :

« **"Vous devriez vous mettre au lit, Aurélien, – dit-elle –, le docteur dit que vous n'êtes pas bien..."**(...) **Il parvint à s'asseoir, hagard, et prit les mains de la femme. Elle lui en abandonna une, mais de l'autre, échappée, elle tirait l'oreiller de sous les couvertures, et calait les reins de Leurtillois...** » (A, p. 667)

Il est aisé de constater qu'à chaque fois Aurélien se coule dans une identité sinon enfantine du moins passive et que la maladie supprime toute trace de virilité puisque la femme exerce une autorité sur lui et adopte des gestes non seulement maternants mais protecteurs. Il ne s'agit certes pas de voir en un homme atteint par la maladie et soigné par une femme un être dévirilisé ; toutefois dans la situation d'Aurélien, force est de constater qu'une fois de plus, la femme endosse vis-à-vis de lui un statut dominant, de pouvoir, de puissance, qui lui confère une force dont Aurélien, particulièrement dans ces circonstances, se trouve dépourvu.

L'Américaine Carole Klein remarque ainsi :

« **Il est intéressant de noter que la plupart des hommes adultes pensent encore que la seule façon d'échapper à l'interdit de dépendance est de tomber malade.** ⁷⁴ »

Par ailleurs, ce rapport mère/ enfant pourrait peut-être participer du difficile et ambigu rapport du personnage à la sensualité. Ce qui tendrait à indiquer là encore la problématique identité masculine d'Aurélien, malaisément capable de désirer une femme.

Il est à noter que dans la première des deux scènes précitées avec Mary, Aurélien est terrassé par la fièvre lorsqu'il la ramène chez lui en un moment où elle nourrit des pensées bien arrêtées à son égard ; pensées qui sont également celles de Rose lors d'un autre accès de fièvre d'Aurélien, en un moment où ils sont physiquement très proches, dans la voiture du jeune homme :

« **Il sentit sa jambe contre lui, en passant en troisième. Il eut l'impression qu'elle s'appuyait contre sa main. Quelle brute il faisait ! Etre troublé par Rose,**

⁷⁴ Carole Klein, *Mères et fils*, Paris, Robert Laffont, collection « Réponses », 2000, p. 61

maintenant. (...) Il bredouilla quelque chose. Rose ajouta : “Dînons ensemble...” Aurélien arrêta la voiture place Vendôme. Il éprouvait un drôle de vertige, chaud à la tête et froid aux pieds. (...) “Excusez-moi, – dit-il, – je ne me sens pas bien...”
» (A, p. 484-485)

Il est à noter enfin dans ces scènes avec Mary et Bérénice que par une ironie du texte, l'objet « lit » devient le symbole de cette infantilisation et de cet affaiblissement d'Aurélien au lieu d'être celui de l'acte amoureux par lequel le personnage pourrait prouver sa virilité.

Aurélien semble se réfugier dans la maladie afin de masquer sa propre incapacité de répondre au désir de Mary et de Rose et de se protéger de ce désir envahissant. A propos des frissons qu'il subit à cause de la fièvre, il est intéressant de noter cette analyse que fait Didier Anzieu dans *Le moi-peau*, et qui nous semble illustrer l'attitude d'Aurélien à ces instants :

*« La sensation physique de froid éprouvée par le Moi corporel et conjuguée à la froideur, au sens moral, éprouvée par le Moi psychique aux sollicitations de contact émanant d'autrui, vise à constituer ou à reconstituer une enveloppe protectrice plus hermétique, plus fermée sur elle-même, plus narcissiquement protectrice, un pare-excitation qui tient autrui à distance. (...) La face externe du Moi-peau devient une enveloppe froide, qui suspend en les figeant les rapports avec la réalité extérieure. »*⁷⁵

Aurélien apparaît, contrairement aux apparences, capable de ressentir seulement des amores de désir et nullement apte à leur concrétisation. On remarque qu'il ne se laisse vraiment aller qu'avec Simone dans une scène dont par ailleurs elle endosse l'initiative et dans laquelle il ne paraît pas trouver son plaisir :

« Aurélien sentit qu'on lui retirait ses chaussures (...) Il la décoiffa d'un geste de brute. (...) Empêtré dans ses vêtements à demi défaits par elle, il la jeta sur le lit. (...) Il y avait une glace en face du lit. (...) Il y vit soudain le spectacle, le désordre, la grossièreté de leur amour. Alors, il s'y mit avec rage. » (A, p. 459)

Lorsqu'il est confronté à Rose, Mary ou Bérénice qui toutes ont plus ou moins de la tendresse pour lui, le personnage subit une forme de dévirilisation inconsciente puisqu'il est incapable de les désirer réellement.

A propos de Mary, toujours, lors de la scène se déroulant dans sa voiture, lorsque la jeune femme fait allusion à « ce qui s'est passé » à l'hôtel entre eux, Aurélien a cette réplique :

« Quoi ? –dit-il de la meilleure fois du monde, – que s'est-il passé ? » (A, p. 92)

Il est fort probable que les instants d'intimité amoureuse lui importent peu parce qu'il n'est pas gouverné par une sensualité très impérieuse.

Mais c'est surtout dans sa relation avec Bérénice que cette carence sensuelle se fait observer ; en effet cette même dimension sensuelle semble lui échapper à maintes reprises (encore une fois en dépit des apparences) au cœur même des liens qui l'unissent à une femme dont il est censé être amoureux. A cet égard, il est intéressant de noter que dès la première fois qu'il tente de se souvenir de Bérénice, le jeune homme n'accède qu'à une remémoration très imprécise et très imparfaite :

⁷⁵ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, collection “Psychismes”, 2000, p.200-201

— « *Aurélien n'aurait pas pu dire si elle était blonde ou brune. Il l'avait mal regardée. Il lui en demeurait une impression vague, générale, d'ennui et d'irritation. Il se demanda même pourquoi. C'était disproportionné.* » (A, p. 27)

— « *Quand Aurélien cherchait à se représenter le corps de Bérénice, il ne pouvait y parvenir.* » (A, p. 32)

Edmond, dans *Les beaux quartiers*, se heurte à la même difficulté par rapport à Carlotta, et à la même sensation d'absurdité :

« *Comment étaient ses yeux ? Cette question le troublait. Il aurait juré qu'ils étaient noirs. (...) Il lui semblait maintenant qu'ils étaient, peut-être pas bleus, bleus, mais verts, gris, clairs enfin. Non pourtant... Se mettre la tête à l'envers pour une femme dont on n'a même pas bien remarqué les yeux !* »⁷⁶

A nouveau, Aragon semble unir sous un même regard ses deux personnages dans leur manière d'appréhender l'amour, en l'occurrence leur difficulté à intégrer le souvenir du physique de la femme aimée et leur identique effort mnésique qui suscite le même agacement de se voir sous influence.

On peut constater un renversement dans le souvenir que chacun garde de la femme aimée : alors qu'on sait que les yeux de Bérénice sont à peu près le seul élément de son visage dont Aurélien conserve, jusqu'à la hantise, le souvenir, c'est des yeux de Carlotta qu'Edmond cherche fébrilement à se souvenir. Dans les deux cas, les yeux de la femme aimée demeurent un motif récurrent de l'écriture aragonienne.

En revanche, Edmond n'a pas de particulière difficulté, au contraire d'Aurélien, à se souvenir du corps de Carlotta, de sa silhouette : sans doute peut-on relier cette facilité à la facilité des relations intimes entre le personnage et Carlotta, relations que l'on sait inexistantes entre Aurélien et Bérénice.

Et, chez chacun des deux jeunes gens, on assiste à une sorte de déni de la femme aimée : on peut remarquer qu'Aurélien perd le souvenir du corps de Bérénice, et Edmond le souvenir du regard de Carlotta ; chacun perd donc de l'être aimé un des éléments inscrivant l'identité de l'humain, le corps en mouvement et le regard reflétant la personnalité. Aurélien et Edmond perdent donc de la femme aimée l'expression de son existence même. D'autre part, l'hésitation, la perplexité sur la couleur de la chevelure ou des yeux conduit peut-être les deux personnages au souhait intime et inconscient d'une femme démultipliée qui serait tantôt blonde tantôt brune pour Bérénice, dotée d'yeux tantôt noirs tantôt clairs pour Carlotta. Il serait là encore question d'un refus de concevoir la femme aimée dans une individualité fixe, unique, immuable, d'un refus d'un amour définitivement établi au profit d'une femme et d'un amour à multiples visages, multiples facettes. Paradoxalement, l'extrême labilité de la représentation mentale de la femme aimée aboutit à l'opacité de cette représentation, attestant peut-être de l'inexistence d'un amour réel chez deux personnages si incapables de conserver l'image de l'être aimé.

Dans *Aurélien*, Bérénice est plutôt vue par ce dernier comme une sorte de créature abstraite, n'ayant aucune dimension physique, par conséquent aucune présence érotique. C'est envahi de la même sorte de paralysie sensorielle qu'Aurélien songe à la jeune femme lors de la scène de l'Opéra :

⁷⁶ *op. cit. p. 379*

« Jamais auprès d'une femme il ne s'était senti si loin des représentations du plaisir. » (A, p. 211)

Son attirance ne paraît pas aboutir au désir, fait surprenant chez celui dont il est dit :

« Il n'y avait d'ailleurs qu'à voir Aurélien appuyer son regard sur une femme pour comprendre le danger. » (A, p. 45-46)

Il semble que le surgissement de l'intimité avec une femme, en particulier une femme aimée, produise sur le personnage un effet de castration mentale. C'est ainsi qu'Aurélien peut mentir sciemment à Bérénice :

« C'est, – dit-il, – que je vous désire... » (A, p. 285)

Ce mensonge qui, quelques secondes plus tard « (...)avait cessé d'être un mensonge », révèle pourtant la fondamentale impossibilité d'Aurélien d'instinctivement désirer la femme qu'il aime. C'est sans doute en fonction de cette impossibilité que le personnage, lorsqu'il ne doute plus de l'amour que Bérénice lui porte, se trouve « (...)plus loin que jamais d'imaginer les développements de l'amour partagé » (A, p. 390), alors que l'intimité amoureuse fait, en principe, partie de ces développements. Chaque fois que l'attirance réciproque qui le lie à Bérénice paraît être proche de l'instant de son incarnation, Aurélien se dérobe à cet instant, parfois même, on l'a dit, de manière parfaitement inconsciente. En sont témoins non seulement la fièvre qui le prive de toute énergie mais encore cette sorte d'acte manqué qui survient dans son appartement, alors qu'il s'apprête à serrer Bérénice contre lui :

« Il l'avait saisie dans ses bras. Le bruit du plâtre qui se brise lui fit relâcher son étreinte. » (A, p. 311)

Une fois encore Aurélien empêche lui-même ce qui aurait pu se passer entre lui et Bérénice, et semble involontairement attester l'angoisse qui s'empare de lui à l'idée de devoir prouver une virilité dont, peut-être, il a conscience d'être dénué.

Et, l'Inconnue semble entre eux au figuré comme elle l'est ici véritablement par le biais du masque, et comme si sa mort, que constitue le bris du masque, objet du désir du personnage, entraînait en Aurélien la mort de toute pulsion érotique.

On remarque encore que seul l'épisode de la piscine permet de voir Aurélien s'autoriser à penser à Bérénice comme à une femme à part entière :

« Très vite, il éprouva sa présence, son entière présence dans le songe. Il se retourna, nageant, comme on fait dans un lit dormant avec une femme ; et dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image, elle le suivit comme fait la femme, inconsciente, qui épouse la courbe du dormeur. Cette imagination de Bérénice, et non plus seulement du visage, du visage aux yeux fermés qu'il aimait tant, plus réel que l'autre, mais de Bérénice entière l'enivrait dans sa force, lui donnait le goût de la dépense musculaire(...) » (A, p. 182)

Une fois de plus l' « (...)entière présence(...) » de Bérénice ne peut se matérialiser que dans l'irréalité du fantasme, dans la réalité de son absence, et une fois de plus, Aurélien n'est amoureux que d'une chimère. L'intimité physique ne se réalise que fictivement et à nouveau Bérénice n'est puissante dans ce cœur que lorsqu'elle est privée d'existence physique, lorsqu'elle n'est qu'une construction mentale ; ce qui, paradoxalement, incite Aurélien à lui conférer une réalité charnelle et, pour l'unique fois, à l'inscrire dans une dimension érotique sans la considérer comme une proie.

On peut remarquer également que la référence au sommeil présente dans la comparaison qu'Aurélien établit, fait apparaître que le personnage se fait une représentation de l'intimité avec une femme dominée par la dimension de l'inconscience, et encore une fois par l'absence à lui-même, la fuite d'un engagement quel qu'il soit. La dimension érotique que l'on vient de dire pourrait donc être infirmée par cette prégnance du sommeil comme si ce dernier formait barrage dans l'inconscient du personnage à une représentation assumée de l'intimité sexuelle.

Par ailleurs, il est à noter l'importance du rôle joué par le masque de plâtre (que ce soit celui de l'Inconnue ou celui de Bérénice) qui aide à révéler l'absence de réelle pulsion libidinale chez Aurélien. En effet, on constate tout d'abord qu'en accrochant symboliquement le premier masque près de son lit, le personnage marque sa préférence pour un amour idéalisé au sein duquel le désir véritable n'a pas de place. Remarquons encore que c'est sur le moulage du visage de Bérénice qu'Aurélien reconnaît « (...) *le désir bafoué, la soif inassouvie* » (A, p. 388), alors qu'il refuse de les reconnaître chez la Bérénice vivante :

« *Elle l'aime, mais elle ne veut pas être à lui. Cela devient une certitude. Sans qu'elle en ait rien dit. D'ailleurs ce qu'une femme dit compte si peu. Sur un sujet pareil.* » (A, p. 319)

Enfin, lorsque Aurélien a entre les mains ce moulage, non seulement il le dépose sur « (...) l'oreiller (...) » (A, p. 388) mais on observe encore que c'est seulement le masque qui éveille le personnage à ce que l'on pourrait peut-être qualifier de montée orgasmique (que semblent traduire le vocabulaire et le rythme de la longue phrase principale, ponctuée de virgules, comme haletante.):

« *Aurélien ne se connaissait plus. Son cœur battait à rompre. Il était la proie d'un vertige qu'il n'avait jamais subi. Sa main tout entière caressa l'insensibilité du masque. (...) comme une marée, une certitude croissait en lui. Elle l'envahissait comme si elle fût venue du ventre, elle atteignait le torse, l'attache des bras, elle s'étendait à ses membres, elle montait à sa gorge, elle l'aurait fait crier, il en était étouffé, il en rougit avec violence, il ne fut plus que certitude, les contradictions s'effacèrent, et ses genoux fléchirent sur le rebord du lit.* » (A, p. 389)

En Aurélien survient comme une rupture, par une sorte de révélation et de disparition simultanées d'une certaine forme chez lui, de virginité. Un nouvel Aurélien naît à ce que nous percevons comme une forme d'extase érotique, un Aurélien inédit à ses propres yeux. D'autre part, il est intéressant de relever qu'Aurélien atteint ici à la dépersonnalisation issue du plaisir physique, au contact d'un masque mortuaire, comme si la mort représentée par le masque se servait de la sensualité d'Aurélien pour lui ôter la vie, comme si à cet instant l'amour et la mort se rejoignaient en un même but : priver Aurélien de toute sensation. Dans la même logique, nous pouvons relever cette sorte de chiasme du texte évoquant la main d'Aurélien qui « (...) **caressa l'insensibilité du masque** » : cette caresse qui n'en est pas une puisqu'elle n'est pas ressentie, ce contact qui n'en est pas un puisqu'il n'y a pas d'échange et qui, cependant, trouble le personnage, signale son irrésistible tendance à la nécrophilie, son indifférence face à une femme qui vit et qui ressent, et que pour lui, seule la mort est désirable.

En outre, cette sensation que nous croyons être de plaisir, née de la

certitude(...)» d'être aimé en retour, agit sur le corps du personnage comme une manifestation d'agonie puisqu'elle l'immobilise, l'*«(...)* étouffe*(...)*» et le laisse sans force, retomber comme mort sur son lit.

Enfin, soulignons la rémanence de la métaphore aquatique représentée par *«(...)* la marée*(...)*».

Son attirance et son plaisir émergent d'un objet, de ce qui ne peut lui répondre ; sa préférence va vers une non-relation qui ne dérange pas la solitude dans laquelle on a vu qu'il s'enfermait.

Le personnage illustre alors ce que, dans *L'homme devant la mort*, Philippe Ariès nomme *«(...)*une nouvelle catégorie, celle du trouble et du morbide. Cette catégorie, née au XIXème siècle d'un rapprochement entre Eros et Thanatos, avait commencé à la fin du XVème ou au début du XVIème siècle, et s'était enrichie pendant la première moitié du XVIIème siècle.⁷⁷ *(...)*la petite mort du plaisir est confondue avec la grande mort corporelle. La confusion entre la mort et le plaisir est telle que la première n'arrête plus le second mais au contraire l'exalte. Le corps mort devient à son tour objet de désir.⁷⁸ *(...)* depuis le XVIème siècle, ils[le sexe et la mort]se sont rapprochés, jusqu'à constituer à la fin du XVIIIème un véritable corpus d'érotisme macabre⁷⁹ *(...)* C'est au fond de l'inconscient, aux XVIIème-XVIIIème siècles, que quelque chose de troublant s'est passé : là, en plein imaginaire, l'amour et la mort se sont rapprochés jusqu'à confondre leurs apparences⁸⁰. »

.....

Gilles également reflète un comportement quelque peu féminin dans son rapport aux femmes et n'est véritablement attiré que par celles qui adoptent une apparence et des attitudes à connotation masculine. Mais à la différence d'Aurélien, Gilles semble avoir tout à fait conscience de cette relation inversée ; il paraît aussi en souffrir car entre en jeu la mise en question de sa virilité morale et physique à laquelle il attache d'autant plus de prix qu'il la perçoit comme étant inexistante.

Dès les premières pages du roman, le personnage fraîchement débarqué du front est animé du désir de se faire admirer des regards extérieurs :

« Il était un jeune militaire décoré qui accepte d'être payé – pour un acte pourtant si gratuit – par le regard des civils et des femmes. »

Cette conduite de Gilles d'une part s'apparente à une manière de prostitution(activité majoritairement féminine)d'autre part comporte une nuance certaine de passivité : au lieu d'endosser le rôle de celui qui recherche, qui est dans le mouvement, dans l'action, Gilles

⁷⁷ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, vol. 2 « La mort ensauvagée », Paris, Le Seuil, collection « Points », série « Histoire », 1985, p. 79

⁷⁸ *ibid*, p. 82

⁷⁹ *ibid*, p. 101

⁸⁰ *ibid*, p. 102

s'offre aux femmes, les laissant venir à lui, ne faisant pas un geste, ne disant pas un mot.

Une identique tendance à la passivité le caractérise quelques pages plus loin, durant un instant d'intimité amoureuse le liant au personnage de Mabel, jeune femme fort entreprenante :

« Son ample maigreur ondulait, était présente dans tout l'espace. Sa bouche brûlait. Ses longues mains fortes pressaient la taille de Gilles qui se sentait envahi, violé. » (G, p. 97-98)

Il est évident que la supériorité physique est ici, de manière paradoxale, l'apanage de la femme, de « ses longues mains fortes(...) » ; Gilles devient dans cette scène de séduction quelque peu forcée l'élément vulnérable du couple, renvoyé par l'attitude de Mabel à sa propre fragilité, sa propre incapacité de se défendre contre ce qui lui apparaît pourtant comme une agression, puisque le corps «(...) ample(...) » de Mabel le « (...)brûle » et l' « (...) envahit(...) » d'une manière manifestement désagréable. L'agressivité sexuelle n'est plus ici une composante de l'attitude masculine. Comme le remarquent les sociologues Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur :

« C'est la norme sociale qui veut que, chez nous, la femme attende plus ou moins sagement les avances masculines. Une femme qui inverse les rôles en manifestant ouvertement son désir sexuel, s'expose à (...)une frustration(...) : la fuite de l'homme désiré ou son impuissance. ⁸¹ »

On peut remarquer aussi à cet égard que le verbe «(...) ondulait (...)» employé pour décrire le mouvement du corps de Mabel, renvoie à la figure du serpent, animal dangereux et relié, dans la tradition biblique, à la femme. De plus, le caractère « envahissant » de la présence de Mabel semble implicitement dire qu'en réduisant «(...) l'espace » de Gilles, elle réduit par là-même l'espace où il peut exister ; s'imposant à lui, elle rend son existence littéralement insignifiante. Comme le souligne Annelise Maugue :

« (...) si la femme prétend désormais au pouvoir en amour comme ailleurs, alors toutes les modifications de son physique et de son allure tendent nécessairement à usurper l'identité régnante, l'identité masculine. » ⁸²

Tout se passe comme si Gilles incarnait le personnage de la jeune fille effarouchée, réduite à l'immobilisme par une force dominatrice dont le danger serait latent puisqu'il a la sensation d'être «(...) violé ».

Mais, étrangement, il apparaît que cette domination est recherchée par Gilles et que la fragilité féminine le fait fuir ; ce qu'il pressent à travers le personnage de Myriam, dont on sait qu'il est fort près, pourtant, d'en tomber amoureux :

« Il la tenait serrée dans ses bras. Tout cet être était trop doux, trop délicat, trop fragile, trop pur pour lui(...)Il avait besoin d'autre chose, d'une autre espèce de femme(...)il avait un besoin urgent de femmes plus abondantes, plus fortes, à la réaction plus puissante. » (G, p. 198)

La part de virilité morale, d'instinct protecteur présente en Gilles est suffisante pour avoir

⁸¹ *La fabrication des mâles*, Paris, Le Seuil, collection « Combats », 1975, p. 96

⁸² in *L'identité masculine au tournant du siècle 1871-1914*, op. cit. p. 108

motivé son attirance pour Myriam mais sans doute insuffisante pour le retenir auprès d'elle. Comment Gilles, victime de son identité masculine défaillante, pourrait-il en toute logique être profondément attaché à celle qui illustre l'archétype de la femme, alors que ce qu'il recherche dans la relation amoureuse est une protection voire une autorité émanant de la femme ? Comment pourrait-il être sujet d'une attirance pour un être fragile alors qu'il est lui-même la proie d'une irrémédiable fragilité qu'il n'assume pas, qu'il rejette ? La dimension féminine de sa personnalité le conduit alors à rechercher la compagnie de femmes dont la personnalité s'inscrit dans une dimension masculine. C'est le cas du personnage d'Alice :

« Pour Gilles, elle était tout ce qu'il avait cherché parmi les soldats et les filles. Son beau corps fatigué, mais d'un tissu si robuste, son visage qui maintenait sa beauté sur la parfaite structure des os et qui devait supporter sans humiliation profonde toutes les atteintes de l'âge, l'un et l'autre réveillaient cette idée de la force et de la fierté qu'il avait cherchées à la guerre et dans quelques carcasses à l'abandon. » (G, p. 210)

Sa rencontre avec Alice apparaît d'autant plus marquante que cette dernière incarne les valeurs guerrières si essentielles à Gilles car elles lui permettent de tenter de reconquérir une identité introuvable. Symbolisant ce que Gilles considère comme des valeurs viriles qui de surcroît ne peuvent être que l'apanage du soldat, Alice recèle donc une réelle part masculine. Cette « (...)force(...) » et cette « (...) fierté(...) » morales qu'il cherche à s'approprier par l'affirmation violente de sa supériorité physique sur l'ennemi au front et la prostituée, Gilles semble attendre de la relation amoureuse qu'elles se projettent de la femme aimée sur lui, comme s'il cherchait à s'identifier à la masculinité inhérente à Alice, ce que semble indiquer le narrateur :

« (...)il serrait Alice dans ses bras(...)Il raffolait de cette chair forte parce qu'elle lui disait les vertus morales dont il gardait la hantise. » (G, p. 228)

D'autre part, aimant en Alice sa force physique et l'inaltérabilité, l'invulnérabilité de son corps et de son visage, qui ne donne aucune prise à la vieillesse, donc à la faiblesse, non seulement Gilles recherche une figure protectrice mais sans doute rémunère-t-il par la même le fantasme nazi de perfection physique.

Cet attachement au dogme hitlérien semble apparaître en filigrane à deux reprises : d'une part au début du roman lorsque Gilles évoque « (...)cette prodigieuse récurrence de la nature et du passé(...)le rêve(...)des enfants fidèles aux origines. » (G, p. 29-30), d'autre part à propos de son ami Debrye de qui le narrateur dit :

« Debrye n'avait pas une très bonne santé, c'était le grief essentiel de Gilles contre lui. » (G, p. 126)

Comme on l'a vu avec Myriam, la répulsion de Gilles à l'égard de son ami procèderait de ce qu'il reconnaît à son insu sa propre faiblesse dans celle de l'autre.

En outre, le texte redit ici implicitement le refus ou l'impossibilité de Gilles d'évoluer, de briser la stagnation et affirme la rétrospection, la régression, devenues le mode de vie de ce personnage qui se plaît à évoquer « le passé », « la nature » (car ce qui reste à l'état de nature n'évolue pas) et les « origines » (synonymes de retour, de ressassement).

A cet égard, il faut noter que dans *XY, de l'identité masculine*, Elisabeth Badinter souligne :

« *L'arrivée de Hitler au pouvoir résonnait inconsciemment comme une promesse de restauration virile. Klaus Theweleit [sociologue allemand] a très bien montré que l'hypervirilité des héros du nazisme cachait un moi fragile et des problèmes sexuels considérables.* »⁸³

Il semble également que Gilles recherche dans le physique d'Alice une manière de conjuration de sa propre vieillesse, de la potentialité de son propre amoindrissement et aspire à l'assurance de sa propre pérennité.

Enfin, on pourrait croire que le spectacle de la «(...) robustesse(...) » du corps d'Alice, de «(...) la parfaite structure[de ses]os(...) » assure à Gilles une manière d'écran protecteur, apaisant par leur caractère fixe, immuable, contre son propre vacillement psychique.

Toutes ces caractéristiques physiques et morales d'Alice sont également celles de Dora, à laquelle Gilles est attaché encore davantage. La jeune femme est décrite en ces termes :

« *Dora n'était pas belle si on la regardait au visage. Rien d'admirable dans ces petits yeux enfoncés, ce nez camard et informe. Mais son corps manifestait la beauté d'une race et, par contraste avec l'insuccès du visage, le triomphe du corps était d'autant plus émouvant. (...) Jambes longues, hanches longues ; hanches longues sur jambes longues. Un thorax puissant, dansant sur une taille souple. Plus haut, dans les nuages, des épaules droites et larges, une barre brillante. Plus haute encore, au-delà des nuages, la profusion solaire des cheveux blonds. (...) les longues jambes étaient fichées dans le plancher comme deux lances sveltes et vibrantes(...) Et ce sont ces amples côtes d'athlétisme sur laquelle se superposent doucement ces seins de mère. (...) Gilles touchait(...) cette substance pure et homogène, ce marbre(...) se laissait sculpter avec des éclats pailletés.* » (G, p. 270-271-272-273)

Il est à noter que dans *Le Songe*, Dominique Soubrier est décrite d'une manière similaire : elle est «(...) invulnérable⁸⁴ (...) », elle est une «(...) fille forte, avec ses épaules droites, le casque de sa chevelure, ses mains héroïques qui lançaient le javelot dans le stade(...) », pourvue d'une «(...) dure âme chaste et sauvage(...) »⁸⁵ ; on peut relever qu'elle est de surcroît dotée d'un prénom mixte.

Dans *Gilles*, davantage encore qu'avec la description physique d'Alice et de Mabel, le lecteur est frappé du contraste opposant Dora et Myriam : le visage de Dora sans « rien d'admirable(...) », ses «(...) jambes longues », son « thorax puissant(...) », ses «(...) épaules droites et larges(...) », ses «(...) cheveux blonds(...) », ses « (...)amples côtes d'athlétisme(...) »diffèrent diamétralement du «(...) visage lumineux(...) », de la «(...) chevelure d'un noir éclatant(...) », de la «(...) bouche(...) qui était comme une allusion enfantine à la volupté(...) » du «(...) corps frêle(...) » du «(...) buste délicat(...) », des «(...) jambes fines(...)», de Myriam. (G, p. 45) Il est

⁸³ Elisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, collection « Le Livre de Poche », 2000, p. 36

⁸⁴ *Le Songe*, Henri de Montherlant, Paris, Gallimard, 1954, p. 24

⁸⁵ ibid, p. 26

également manifeste que la silhouette de Dora possède une conformation androgyne plutôt que gynoïde. A cet égard, relevons que le narrateur, se faisant l'intermédiaire du regard de Gilles, évoque le « *thorax* » de Dora (thorax « *puissant* » qui plus est), terme à connotation nettement masculine employé ici pour parler de la poitrine d'une femme. Le terme « *seins* » n'est utilisé qu'en référence à la maternité. De plus, chez Myriam, Gilles retient l' « *allusion*(...) à *la volupté* » tandis qu'il considère le corps de Dora comme « *émouvant*. » La tendresse est donc plus à même de l'envahir à l'égard d'une femme masculine.

D'autre part, dans cette description de Dora surgit là encore une réminiscence des idéaux nazis et de leur culte du corps au travers du regard admiratif de Gilles : il voit en Dora l'héritière de « (...) *la beauté d'une race*(...) », empreinte de « (...) *triomphe*(...) », arborant comme par hasard une « (...) *profusion*(...) *de cheveux blonds* » (rappelant aussi la « (...) *peau de blonde* (...) » (G, p. 92) de Mabel), des « (...) *côtes d'athlétisme*(...) », un corps assimilé à une « (...) *substance pure et homogène*(...) », un « (...) *marbre*(...) ».

Enfin, ses jambes sont « (...) *comme deux lances*(...) » c'est-à-dire vues comme deux armes par le soldat qu'est Gilles.

Dora semble celle qui saurait le combler car son apparence est le reflet d'une personnalité sans doute dominatrice :

« Quand Gilles avait rencontré Dora, il avait eu une première sensation très nette(...) il s'était dit "Voilà une femme qui a envie des hommes, une envie bien directe ?" Il avait été frappé de la violence de l'expression sur le visage de l'inconnue. Il s'était dit encore : "Quelles putains, ces Américaines." (...) C'était elle qui s'était arrangée pour le revoir. (...) Puis, elle l'avait presque forcé dans la petite maison qu'il avait sur la côte basque. » (G, p. 278)

Rémunérant aux yeux de Gilles le fantasme de la prostituée, Dora l'attire surtout dans le système inversé des codes sexués (comme Mary avec Aurélien) en prenant l'initiative de la rencontre amoureuse et en affichant une agressivité qui ne peut que cadrer avec celle que Gilles déploie dans l'activité guerrière et recherche auprès des femmes. Comme Aurélien, Gilles n'à qu'à, littéralement, se laisser faire, laisser sa passivité se faire jour aux yeux de sa maîtresse :

« Elle était un peu choquée de le voir tout à sa merci. Il s'abandonnait à sa passion sans aucune retenue, sans aucune pudeur, sans aucune dignité. Elle n'avait jamais vu d'hommes se comporter ainsi et elle n'avait jamais imaginé qu'aucun le pût. » (G, p. 287-288)

Gilles figure donc pour Dora, une sorte d'anormalité psychique qui l'éloigne du modèle masculin normatif impliquant que l'homme soit fort, solide et rassurant ou ne soit pas. Contrecarrant le dogmatisme de son époque à cet égard, Gilles se situerait là encore dans une forme de la marginalité que nous avons précédemment évoquée.

Par ailleurs, cette même passivité de Gilles dans la relation amoureuse peut établir la femme vis-à-vis de lui dans une fonction maternante (comme nous l'avons vu avec Aurélien.) Ce serait ce type de fonction qu'assumerait le personnage d'Alice :

« Il avait d'abord vers elle un élan élémentaire de jeune garçon, car il n'avait pas eu de mère. (...) A vingt-trois ans, à cause des servitudes et des épreuves de la vie militaire, il avait en tout domaine des ignorances ou des intuitions qui la

surprenaient et la ravissaient avec une fraîcheur et une force miraculeuse. » (G, p. 211)

Comme Mary et Bérénice avec Aurélien, Alice assouvit à travers la fragilité de Gilles un intense sentiment maternel qui l'incite probablement à adopter avec lui une attitude protectrice que laisse sans doute présager son apparence si rassurante pour le jeune homme. Selon Elisabeth Badinter « *l'intériorisation des normes de la masculinité exige un surplus de répression des désirs passifs, notamment celui d'être materné.*

⁸⁶ »

Comme chez Aurélien, comme chez Chéri et comme chez les personnages de Remarque, le texte signale chez Gilles une fondamentale immaturité psychologique : âgé de vingt-trois ans, il est décrit comme « (...) *un jeune garçon* (...) », à trente-deux ans, on a vu qu'Aurélien se pense comme « *un grand garçon* », à trente ans Chéri recherche sur son apparence présente celle du « (...) *jeune homme*(...) » qu'il était à vingt-quatre ans et les personnages de Remarque pleurent « (...) *le paysage de [leur]jeunesse*(...) »⁸⁷ perdue. Et pour tous, ce ratage, ce gâchage, cette disparition de leurs jeunes années et de leur insouciance incombent à la guerre et à leur activité de soldat. Il y a donc un important décalage entre le temps réellement vécu et la perception intime de ce temps, forcément ralenti par cette manière de pause qu'ont constituées les années du conflit ; ce décalage influe donc sur la perception de sa propre identité, déséquilibrée, douloureuse de tous ces personnages. La collusion entre l'intériorité et l'aspect extérieur n'est plus possible, une frontière naît de la guerre entre le ressenti et la réalité des personnages et rend tout à fait inenvisageables l'endossement et l'acceptation de l'identité d'homme adulte.

A titre peut-être moins anecdotique qu'il n'y paraît, il faut rappeler que Gilles, Aurélien et également Chéri ont en commun un rapport inexistant pour le premier, quasi inexistant pour les deux autres à la mère : Gilles comme le révèle le texte « (...) *n'en]avait pas eu*(...) », celle d'Aurélien lui oppose une parfaite indifférence et les liens de Chéri avec la sienne apparaissent plutôt distendus, empreints d'une vague affection (Chéri la voit plutôt, que ce soit en focalisation interne ou externe, comme « *Madame Peloux* ») ; il trouve une mère de substitution auprès de Léa, ce qui rend cette relation « mère-fils » quelque peu faussée par leurs rapports amoureux. Par conséquent, si l'on admet que la présence aimante d'une mère est à la base de la construction identitaire d'un individu, on peut avancer que les personnalités des trois jeunes gens fragilisées par la guerre sont initialement caractérisées par un certain déséquilibre dans leur autodétermination.

Et, comme pour Aurélien, il est peut-être possible de relier cette conception par Gilles de la femme comme une mère au problème auquel, comme Aurélien, il se heurte, concernant la dimension intime de la relation amoureuse.

On remarque que le comportement de Gilles est à cet égard plus complexe que celui d'Aurélien. Vis-à-vis des prostituées ainsi que d'Alice et Dora, non seulement Gilles connaît le désir mais il est même habité d'une sorte de frénésie sensuelle :

⁸⁶ in XY, de l'identité masculine, op. cit. p.89

⁸⁷ A l'Ouest rien de nouveau, op. cit. p. 106-107

« *Elle s'effrayait(...)de la fureur sans frein des désirs de Gilles pour son corps.* » (G, p. 288)

Le passage à l'acte ne le rebute pas non plus avec Pauline, ancienne prostituée chez laquelle apparaît une « (...) nature forte, violente(...) » (G, p. 505), un « (...) mouvement pur et dur du tempérament (...) » (G, p. 506), dans un corps « (...) musclé(...) » (G, p. 511) ; pas davantage avec Berthe Santon qui « (...)reprenait sur lui le pouvoir des filles (...)C'était le brutal souci d'argent qui la tenait. » (G, p. 584)

En revanche, le jeune homme ne naît au désir ni pour Mabel ni pour Myriam. L'apparence physique de la première est ainsi décrite :

« *Le corps de Mabel n'était qu'une longue tige élancée, sans épaisseur, qui se terminait par un visage.* » (G, p. 95)

Ce corps ne lui inspire aucun élan :

« *Il la regarda avec avidité. Sa curiosité était aiguë pour ce corps charmant qui ne lui parlait plus. (...)Gilles contemplait, admirait, savourait même, mais seulement des yeux, et il s'effrayait de sa froideur. Il eut soudain l'impression qu'un sang de vieillard remplissait son cœur. Toute sa jeunesse se révolta contre cette impression et s'ameuta pour la chasser. (...)Il l'embrassa, la caressa, il voulait éveiller en elle le désir pour qu'au moins ce désir se communiquât à lui. (...)Pendant un instant, la chaleur revint dans son cœur et il but l'illusion, mais sans espoir. En effet, un moment après, il n'avait plus qu'une idée : fuir.* » (G, p. 106-107)

C'est un identique instinct de fuite qui s'empare de Gilles lorsque se profile l'imminence de l'intimité charnelle entre lui et Myriam :

« *Les rites du confort s'offraient pour remplacer les élans dont son imagination inerte évoquait à peine la possibilité : au lieu de se jeter sur elle, il remarqua à haute voix qu'il était sale et parla de défaire les bagages, de prendre un bain.* » (G, p. 193-194)

Les raisons de cette carence sensuelle de Gilles à leur encontre nous semblent procéder essentiellement de l'apparence physique des deux jeunes filles : la maigreur de l'une et la fragilité de l'autre sont à mille lieus des courbes pleines et imposantes des autres femmes de la vie de Gilles, notamment Alice et Dora, qui on l'a vu, rassurent le jeune homme. Annelise Maugue précise qu'entre 1875 et 1914, déjà « *l'amincissement*(...)devient l'un des signes du processus de masculinisation dans lequel seraient engagées les femmes modernes. »⁸⁸

L'impossibilité d'assimiler Mabel et Myriam à des figures protectrices interdit tout investissement sensuel effectif chez Gilles. Le fait qu'Alice et Dora aient toutes deux plusieurs années de plus que lui contribue à ce que le personnage les inscrive dans cette dimension protectrice, tandis que Mabel et Myriam sont manifestement environ du même âge que lui.

Ainsi, Gilles malgré ses craintes sur sa virilité physique n'a pas « (...) un sang de vieillard (...) », il n'est pas incapable d'éprouver un désir érotique pour une femme ; mais il est tout de même frappant de constater que son désir ne se manifeste que pour des

⁸⁸ in *L'identité masculine au tournant du siècle 1871-1914*, op. cit. p. 106

femmes androgynes dans leur conduite comme dans leur apparence.

Nous avançons alors l'hypothèse d'une homosexualité inconsciente de Gilles, malgré (à cause de ?) certains de ses propos révélant une homophobie très (trop ?) vénemente, lesquels propos ne déversent d'ailleurs leur fiel qu'à l'encontre de l'homosexualité masculine.

Nous relevons à cet égard que, comme nous avions noté entre Gilles et le narrateur de *La guerre à vingt ans* une certaine parenté dans une réaction raciste, le personnage de Drieu et celui de Philippe Barrès se rejoignent encore dans cette même réaction de rejet de l'autre que constitue l'homophobie, même si cette fois encore ladite réaction se fait plus discrète, plus tacite, moins brutale chez le second que chez le premier : en effet, Alain évoque avec un certain mépris « (...) le petit domaine taré d'Oscar Wilde ⁸⁹ » et quelques pages plus loin, traçant le portrait d'un de ses camarades il le juge auréolé d' « (...) une grâce imperceptiblement tarée (...) ⁹⁰ ».

Chez Gilles, ce désir inconscient rendrait d'autant plus complexe la détermination de son identité.

La haine de Gilles se vérifie en particulier dans une scène l'opposant à Paul Morel : « *Tandis que Paul parlait, Gilles frissonnait (...) il n'avait pas eu tort de soupçonner qu'une ombre pesait sur le sexe comme sur le caractère de chacun. (...) Depuis longtemps, tout lui semblait douteux, louche ; maintenant (...) tout était définitivement au service des forces de destruction. (...) En observant Paul, il eut un nouvel étonnement (...) Pourquoi était-il venu le trouver ? Parce qu'il savait que lui seul dans leur milieu représentait la santé (...) Il demanda brutalement : _ Alors, tu es pédéraste ? Tu couchais depuis longtemps avec Galant ? Paul haussa les épaules : _ Mais non, je n'ai pas couché avec lui. Tu comprends, je voulais voir, je regardais les autres. _ Mais tu étais nu mêlé à eux ? Gilles sentit que sa voix s'alourdissait. _ Ils essayaient mais je ne voulais pas. _ Et lui ? demanda Gilles, dans un effort pénible. _ Ah, lui... Il fait ça par défi, comme le reste. La voix presque enfantine prenait une sorte de poids. _ Quel reste ? Paul se tut (...) Gilles s'arrêta aussi. Ce fut sur les apparences qu'il insista : _ Enfin, il a été plus loin que toi ? Qu'on sache enfin à quoi s'en tenir. La voix de Gilles se durcissait. Il voulait sortir de cette équivoque persistante. Paul se taisait, maussade. Gilles s'arrêta. Quel éccœurement.* » (G, p. 352-353)

L'attitude réactionnaire de Gilles le poussant à rejeter en l'homosexualité ces « (...) forces de destruction », à revendiquer sa propre « (...) santé (...) » morale, ainsi que sa répulsion causée par Paul et Galant nous semblent pour le moins excessives tout comme nous paraît étrange son « (...) insistence (...) » à vouloir savoir « (...) à quoi s'en tenir » et à obtenir des détails précis sur une situation qui suscite en lui un tel « (...) éccœurement. » Gilles paraît vouloir prolonger « (...) cette équivoque persistante » dont apparemment « il voulait sortir. » Dans la même logique, sa voix, qui « (...) s'alourdissait », « (...) se durcissait » sans raison apparente, nous paraît refléter davantage le trouble que le dégoût. Ainsi, malgré son affirmation du fait que « (...) les hommes caressant les

⁸⁹ op. cit. p. 227

⁹⁰ ibid. p. 269

hommes(...) » lui apparaît comme « *(...) la maladie qui lui avait le plus déchiré le cœur* » (G, p. 646), il ne nous semble pas impossible que Gilles se reconnaîsse à son insu dans l'homosexualité. Cela tend à être confirmé par cette analyse d'Elisabeth Badinter :

« (...) il est indéniable que l'homophobie, à l'instar de la misogynie, joue un rôle important dans le sentiment d'identité masculine. (...) Elles visent différents types de victimes, mais elles sont les deux faces d'une même pièce. L'homophobie est la haine des qualités féminines chez les hommes alors que la misogynie est la haine des qualités féminines chez les femmes. (...) En fait, l'homophobie renvoie à la peur secrète de ses propres désirs homosexuels. Voir un homme efféminé suscite une formidable angoisse chez beaucoup d'hommes ; cela déclenche une prise de conscience de ses propres caractéristiques féminines, telles la passivité ou la sensibilité, qu'ils considèrent comme des signes de faiblesse. (...) L'homophobie dévoile ce qu'elle cherche à cacher. (...) elle renforce la fragile hétérosexualité de nombre d'hommes. Elle est donc un mécanisme de défense psychique ; une stratégie pour éviter la reconnaissance d'une part inacceptable de soi.⁹¹ »

Cette prescience de Gilles paraît d'autant moins improbable si l'on se souvient à quel point le personnage est dans son élément au sein d'une existence militaire et guerrière, qui lui fait dédaigner les femmes. Ainsi songe-t-il lorsque sa permission s'achève :

« Tandis que les vingt mille jeunes hommes de Virginie auxquels il était rattaché se rassemblaient avec une fierté inquiète, il fit effort pour se rappeler les derniers accents de Myriam, les plus déchirants. Il ne parvenait déjà plus à les égaler aux regards que luijetaient ses jeunes camarades qui voyaient sur sa poitrine et sur son bras les marques de l'expérience. » (G, p. 240)

L'admiration lue dans les yeux des soldats lui est infiniment agréable, lui interdisant d'être touché par la douleur de Myriam, peut-être douleur insignifiante car douleur de femme.

Aussi peut-on considérer opportune, dans le cas de Gilles, cette observation de Guy Corneau :

« L'homosexualité exprimerait le besoin d'un ancrage dans le masculin, dans ce qui est pareil à soi ; elle traduirait par le fait même la recherche inconsciente(...) d'une identité mâle.⁹² »

C'est donc dans l'intimité de la présence que la féminité, dans sa version première, immédiate, engendre le malaise instinctif de chacun. Tout à la fois motif de crainte, de mépris, de dégoût, de haine, cette féminité et ses étranges labyrinthes apparaît clairement frappée de négativité ; au point que l'inversion des pôles masculin/féminin présente dans la relation d'Aurélien et Gilles avec les femmes nous paraît constitutive d'un second aspect de cette relation : à savoir un rejet de la femme de la part des deux personnages.

b/ Refus de la femme :

Il semble tout d'abord symptomatique qu'Aurélien et Gilles éprouvent une grande

⁹¹ in XY, de l'identité masculine, op.cit.p.172-175-176

⁹² in Père manquant, fils manqué, op. cit. p. 30

réticence à tomber véritablement amoureux, ou tout au moins une grande difficulté. Selon Marc Feigen Fasteau, « *se permettre de ressentir la passion de l'Eros, cet envol de l'imagination où se fondent attraction sexuelle et désir d'intimité avec le partenaire, c'est pour un homme, se rendre vulnérable. (...) Dépendre ainsi de quelqu'un, tout particulièrement d'une femme, est contraire à l'éthique masculine. (...) il n'y a pas de place dans l'idéologie mâle pour l'égalité face à l'amour*

⁹³ . »

Tout comme Alain dans *Le feu follet* qui « (...)n'avait pas su de bonne heure se jeter sur les femmes et se les attacher alors qu'il leur plaisait(...) », Aurélien « (...)n'avait jamais fait les quelques gestes qui retiennent une femme. Tout ce qui s'était noué entre lui et ses conquêtes (...)s'était toujours très vite dénoué parce que les femmes ne supportent pas cette inattention respectueuse qu'il leur portait(...)dès le premier matin les femmes se sentaient des intruses chez lui. (...)Pourtant...Il avait parfois pensé de deux ou trois amies qu'elles auraient pu rester là, ou revenir, revenir de plus en plus souvent jusqu'à ce que...C'était des rêveries mal formées, indécises. (...)Il n'avait jamais dit à quelqu'un "Je vous aime" bien qu'il eût essayé de le penser. (...)Enfin, il ne tirait pas à conséquence ; cela était surprenant, car il savait donner le vertige, mais une fois. » (A, p. 49-50)

De toute évidence, vis-à-vis des femmes Aurélien se montre extrêmement détaché, ne sachant que recevoir sans pouvoir rien donner, excepté le « (...) vertige (...) » de la chair. Passé cet instant les femmes ne sont pour lui que de charmantes ombres de passage, des créatures lointaines, inaccessibles comme les « (...) rêveries(...) » mais perdant leur charme en s'incarnant. La réalité de la femme l'en éloigne irrémédiablement.

Que ce soit dans sa conception de la vie quotidienne ou dans sa vision des femmes, Aurélien correspond au type d'homme que Guy Corneau classe dans la catégorie sociale de l' « (...)adolescent éternel ». Ce dernier est ainsi décrit :

« *Par choix, il ne travaille pas régulièrement, craignant que [cela]ne le prive de sa précieuse liberté. Il en va de même pour ses relations. Toutes ses amies sont gentilles, mais... Il y a toujours un mais. (...)Rien n'est assez parfait pour qu'il s'engage à fond. Vivre avec une femme(...)représente pour lui un enracinement auquel il ne peut se résoudre. (...)Il]entretient encore l'illusion qu'il peut tout être(...)Il vit dans un marais de rêves et de fantasmes dont il n'arrive pas à se dépêtrer et, finalement, il y patauge avec beaucoup de plaisir. (...)Il vogue ainsi de femme en femme, d'intérêt en intérêt(...)Quand la fascination tombe, quand le réel reprend ses droits, l'adolescent éternel s'éclipse.*

⁹⁵ »

Aurélien apparaît encore ici comme bloqué dans ses incertitudes mais ce qui domine demeure le refus et la peur secrète du féminin. Il est frappant de constater au cœur de l'écriture même les points de suspension ainsi que le vocabulaire(« pensé » ; « rêveries mal formées, indécises »)illustrant la réticence du personnage en même temps que sa prédilection à s'abîmer dans le songe de l'amour ; cela tend à révéler les prémisses de son

⁹³ in *Le robot-mâle*, op. cit. p.39

⁹⁴ op. cit. p.61

⁹⁵ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 57-58

attitude future avec Bérénice et les deux masques mortuaires : sa répulsion à s'engager avec une femme réelle comme il en a l'occasion ici avec ses flirts, et son incoercible volonté inconsciente de se projeter dans un amour fantasmé, imaginaire.

Dans cette optique, il faudrait également remarquer particulièrement les points de suspension venant ponctuer, comme mettre un terme, à la conséquence dans la pensée d'Aurélien qui découlerait de l'installation d'une femme chez lui, ce « *jusqu'à ce que...* » qui ne se termine pas ou plutôt qui s'achève sur le néant. Ainsi, cette séquence semble également constituer comme un préambule à ce qui se passera (ou ne se passera pas) avec Bérénice, cette fuite d'Aurélien lorsque se présentera l'occasion d'une concrétisation physique de leur relation. La femme n'est jamais une réalité dans l'imaginaire d'Aurélien et le féminin, tout ce qui s'y rapporte, ne paraît avoir pour lui aucune signification, aucune existence intrinsèque. Cette réticence à dépasser la frontière qui sépare le flirt de la véritable relation amoureuse, relation qui l'inscrirait dans une réalité autre, une réalité sociale plus conforme à la norme, pourrait signaler la réticence sous-jacente du personnage à se dépouiller de cette vision de lui-même comme « *un grand garçon* » et donc un refus de se penser homme. Cette suspension indiquée dans la ponctuation pourrait donc se faire l'expression d'un désir du personnage de se fondre dans une suspension temporelle.

Ainsi l'indéfinissable de la femme, l'incapacité de l'inscrire dans une dimension particulière, précise apparaît peut-être une façon de la refuser.

Enfin remarquons dans ce défilé de femmes dans la vie d'Aurélien une apparition de la figure de la passante que nous étudierons ultérieurement et qu'incarne aussi Bérénice, qui est pour lui « *toutes les femmes* », dont la labilité du visage est inscrite dans sa mémoire.

On constate surtout qu'à de nombreuses reprises il manifeste son refus de tomber amoureux de Bérénice. C'est ainsi que pour lui « *l'amour(...)*représente un seuil dont le franchissement est remis en question.⁹⁶ » ; leur première rencontre n'est-elle pas compromise parce qu'il se refuse à la trouver à son goût ? Lorsqu'il la revoit dans le salon de Mary, il est poussé par une sorte de mouvement d'hésitations incessant qui le porte successivement vers chacune des femmes de la soirée :

« *Aurélien s'aperçut qu'il ne parlait à personne et qu'il regardait Bérénice. (...) Brusquement il se révolta. Pour une raison mystérieuse on voulait qu'il s'intéressât à cette Bérénice. Eh bien, non. Il s'occupait plutôt de... de qui ? De Melle Agathopoulos par exemple(...)*Elle(...) vit(...)qu'Aurélien(...)n'avait d'yeux que pour Rose(...)il fut arraché à Melle Agathopoulos par Mary qui semblait s'être(...)réveillée au besoin de plaisir, par la menaçante apparition de Rose(...)par-delà Mary, il regardait Rose(...)Il la laissait parler. Il commençait à sentir sa présence, même en pensant à Rose. (...)Aurélien s'éloigna(...)hésita entre deux directions. Vers Rose ou vers Bérénice. Il se pencha vers Bérénice parce que c'était sans danger, mais se heurta dans Barbentane(...) [Edmond]le poussa d'une bourrade vers Bérénice. Aurélien pencha pour s'en retourner vers Rose. » (A, p. 67-77)

⁹⁶ Carine Trévisan, in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 132

Il passe véritablement de l'une à l'autre, par pur esprit de contradiction semble-t-il ; peut-être également se plaît-il à maintenir entre elles et lui une situation de flirt pour mieux empêcher le développement d'une dimension sentimentale latente. Et à l'égard de Bérénice il ne suit pas l'instinct qui le pousse vers la jeune femme. Il est d'ailleurs frappant de constater l'ironie méprisante et purement gratuite avec laquelle il la qualifie de « *petite sotte* », de « *provinciale* » (A, p. 130) Il semble alors légitime de croire qu'Aurélien éprouve une grande difficulté à assumer le fait d'être tombé amoureux. Bérénice équivaut à ses yeux à une corvée dont il se serait fort bien passé :

« Allons, bon, il s'était jeté dans cette aventure, comment reculer ? Il lui allait falloir faire la cour à sa voisine. » (A, p. 129)

Il apparaît également qu'il voit en elle une sorte de caricature du comportement féminin par laquelle on relève chez lui un évident a priori négatif sur les femmes :

« Dans quelles complications allait-il se lancer, dans quel inconnu ? Et ces palpitations qu'elle avait pour un rien. Oh la la. Il devinait confusément un piège. (...) Un monde de complications. (...) Non. Mille fois non. Se reprendre avant d'être dans l'engrenage. D'ailleurs quelle futilité, cette femme ! » (A, p. 133)

Lorsqu'il comprend que Bérénice s'insinue de plus en plus étroitement en lui, loin d'accepter de céder à un sentiment prêt à se développer, il s'emploie énergiquement à tenter de l'écartier :

« Non, non, non et non. Je ne suis pas amoureux. Tout ça, ce sont des histoires. Je m'en fiche. (...) Je n'y pense plus. C'est comme la peur... si on commence à se dire qu'on a peur... » (A, p. 145)

Il est intéressant de noter que dans *Les beaux quartiers*, Edmond est porté par une réaction similaire à l'encontre de Carlotta :

« Il s'étonnait lui-même : lui qui avait toujours affecté le plus grand mépris des femmes, et la négation de l'amour. Il n'était pas amoureux. Il avait comme ça besoin d'une preuve(...) Il n'était pas amoureux. (...) Il n'était pas amoureux. (...) Se mettre la tête à l'envers pour une femme dont on n'a même pas bien remarqué les yeux ! Mais d'où prenait-il qu'il se mit la tête à l'envers ? Elle était comme toujours sur ses épaules. ⁹⁷ »

Il est frappant de constater combien Edmond apparaît, dans sa façon de ressentir l'amour, comme un des pilotis d'Aurélien. Aragon, pourtant considéré comme le chantre de l'amour, opère à travers ces deux personnages comme une redéfinition du sentiment amoureux considéré ici comme chose dangereuse par son pouvoir déstabilisant, génératrice d'une déstructuration de soi : chacun de ces deux personnages masculins donne l'impression de se dédoubler, divisé entre une part de soi s'apprêtant à succomber et une autre part qui s'efforce orgueilleusement à la rationalité, l'indifférence et la désinvolture, chacun cherchant, par la grâce d'une sorte de mantra, à se persuader qu' « *il n'est pas amoureux*. »

L'amour n'est donc ici en aucun cas une perspective bienheureuse puisqu'il est la source d'une diffraction intime. A cet égard la métaphore employée par Edmond s'interdisant de « *se mettre la tête à l'envers* (...) » est révélatrice : elle semble induire la

⁹⁷ op. cit. p. 378-379

sensation pour le personnage de devenir autre puisque sa « tête », c'est à dire son esprit, subit un retournement, un changement, une métamorphose impliquant qu'Edmond n'est plus lui-même.

Il ne peut donc être question pour aucun des deux d'un amour vécu comme une régénération car cette part inconnue d'eux-mêmes et qui se révèlerait auprès de l'autre, Aurélien et Edmond la refusent, préférant conserver leur identité présente dans une immuabilité rassurante.

Dans *Aurélien*, le personnage est donc pour la première fois attiré sentimentalement par une femme ; et cette peur de l'amour pourrait peut-être signaler une peur de la femme, un refus de laisser entrer une femme dans son cœur, dans sa vie :

« Bérénice...Est-ce que je l'aime vraiment ? Qu'est-ce que c'est que cette folie ? Il est temps encore d'arrêter tout ça. » (A, p. 233) « Il n'était plus sûr de l'aimer. (...) Non, il ne l'aimait pas. Il s'était raconté des histoires. Il fallait maintenant s'en sortir. Comment ? Il se sentait pris à son propre piège. (...) Il jouait à cache-cache avec ce qu'il pensait. Il avait peur de l'aimer. Il avait peur de ne pas l'aimer. » (A, p. 283-284)

Ainsi, tout comme Bérénice quelque temps auparavant, le sentiment amoureux lui aussi apparaît au personnage comme « (...) un piège. » Il est également intéressant d'observer qu'il compare à la « (...) folie(...) » et à la « (...) peur (...) » le sentiment qui le porte vers Bérénice sans qu'il le veuille, comme si l'éventualité d'un tendre sentiment l'unissant à elle le mettait en péril. Peut-être est-il possible de voir une réaction similaire lors de la scène de l'Opéra :

« Il sentait ce qu'il aurait fallu faire pour s'arrêter sur cette pente, pour en finir avant d'avoir commencé...(...) Il savait qu'il pouvait encore détourner le cours de ses pensées...il était encore son maître...bientôt il ne le serait plus... » (A, p. 202)

Ce terme « *pente* » pourrait peut-être faire écho à cette étrange expression, « tomber amoureux » qui semble faire de l'amour une déchéance.

Dans cette même scène, la même sensation de peur s'empare de lui quelques instants plus tard :

« C'était alors qu'il aurait fallu lui dire : Je vous aime. Alors. Mais Aurélien ne le pouvait pas. Il avait peur des mots murmurés. Et de ces mots-là surtout, si nouveaux, si difficiles. » (A, p. 207)

Dans cette logique de refus, il est frappant de constater cette indifférence que l'on a déjà observée, lorsqu'il découvre que ses sentiments pour Bérénice sont payés de retour :

« Que Bérénice l'aimât, de le savoir, de ne plus en douter, n'ouvrirait pas la porte des rêves, n'engageait aucunement Aurélien à imaginer la suite de cette aventure(...) Aurélien, depuis qu'il avait acquis cette certitude était plus loin que jamais d'imaginer les développements de l'amour partagé. »

Une identique sensation d'hébétude le paralyse lors de leur premier tête-à-tête dans son appartement :

« Les minutes durèrent, nulles, vides, silencieuses(...) Le poids de Bérénice contre lui(...) une torpeur, une anesthésie qui s'était emparée d'eux deux. Il avait de l'amour comme ce sentiment immobile dans les rêves. » (A, p. 298-299)

Dans ces deux dernières scènes, au lieu de se laisser aller au contentement en principe propre à l'état amoureux, le personnage semble se vouloir hors de lui-même, comme pour éviter de se voir, otage, en quelque sorte, de l'intimité amoureuse. Ceci est particulièrement manifeste dans la seconde scène : ce moment qui devrait être heureux puisque Aurélien tient Bérénice entre ses bras, ne semble lui être que pénible et inutile. La jeune femme ne lui est qu'un « (...) poids(...) », vraisemblablement embarrassant. Et il ne peut naître à la joie puisqu'il se sent comme « (...) anesthésié(...) ». Enfin, remarquons avec Lionel Follet qu'elle est appuyée « (...) contre lui(...) », ce dont on peut probablement déduire qu'elle lui tourne le dos : leurs regards ne se croisent donc pas. « *Cette scène d'une fausse étreinte signe l'impossibilité d'une rencontre réellement vécue entre eux.* »⁹⁸

Aurélien manifesterait donc bien une incoercible hésitation à quitter la superficialité rassurante de l'attirance et à pénétrer les exigeantes sphères de l'intimité sentimentale. On relève à cet égard que même vis-à-vis de Lucien et même lorsque Bérénice le quitte, il s'arrange pour se dérober à la jalousie et au désespoir amoureux :

« ***Non, il n'en était pas jaloux. Il ne souffrait pas de la savoir avec lui... Il était fermement décidé à ne pas se rendre malheureux.*** » (A, p. 391) — « ***Il cherchait à ne pas souffrir. Il était persuadé que cela devait être facile. Facile de penser à autre chose, facile de refuser la douleur. Comme il était facile de ne pas aimer.*** » (A, p. 572)

D'autre part, l'incapacité de désirer physiquement les femmes qui l'entourent pourrait alors procéder de ce refus de la femme que nous croyons percevoir en lui. Dès lors, « (...) le personnage s'absente à lui-même, se dépersonnalise pour parer à l'effraction du moi et au bouleversement que représente l'investissement amoureux. »⁹⁹

Plus ou moins consciemment, Aurélien paraît systématiquement refuser le moindre engagement qui le lierait à une femme. Il ne s'abandonne un peu qu'avec Simone qui n'est pour lui qu' « (...) une vieille copine de bar(...) » (A, p. 253), avec laquelle tout lien le moins du monde sentimental est exclu ; Simone qui « (...) était si pleinement, si uniquement ce qu'elle devait être » (A, p. 111) s'oppose à Bérénice qui apparaît à Aurélien comme « (...) une foule... toutes les femmes... » (A, p. 255), rassurant par là même Aurélien qui affirme :

« ***quand il y a trop de femmes, je me perds....)*** » (A, p. 73)

En elle, il est probable qu'il ne voit pas vraiment une femme, ce qui facilite sans doute un peu plus l'acte amoureux :

« ***Aurélien sentit qu'on lui retirait ses chaussures. (...) Voyons, qu'est-ce que ça signifie ? (...) Qui est cette fille, là ? (...) Empêtré dans ses vêtements à demi défaits par elle, il la jeta sur le lit.*** » (A, p. 459)

Ainsi, Aurélien fuit les femmes, la tendresse des femmes à laquelle il ne sait pas, ne veut

⁹⁸ Lionel Follet, *Aurélien d'Aragon; le fantasme et l'Histoire. Incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, Les éditeurs français réunis, collection « Entaille/s », 1980, p. 68

⁹⁹ Carine Trévisan, in *AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle"*, op. cit. p. 135

pas répondre. Et, comme l'amoureux des *Fragments*, le personnage pourrait dire :

« Je me dilue, je m'évanouis pour échapper à (...) cet engorgement qui fait de moi un sujet responsable. ¹⁰⁰ »

Son refus, sa peur de la femme est particulièrement, et paradoxalement, manifeste dans l'épisode qui le montre livré à une véritable chasse à la femme :

« Jamais on ne peut bien détailler une femme comme on le fait en suivant une inconnue. On a à peine vu son visage (...) De dos, on possède vraiment une inconnue, elle n'est pas défendue par son expression, il n'en reste que l'animal, la bête à courber ; on la soumet déjà à fixer son attention sur la nuque, la racine des cheveux. (...) Aurélien se plaisait infiniment à déshabiller les femmes dans sa tête, à imaginer leurs dessous, sans rien embellir, avec une certaine cruauté. » (A, p. 151-152)

Ces femmes réactualisent sa fascination pour les inconnues cristallisée par la Noyée et Bérénice ; de plus Aurélien se projette avec elles imaginairement dans une dimension sensuelle dans laquelle il est incapable de s'inscrire revenu à la réalité. Peut-être est-ce parce que « pour désirer vraiment l'autre, il faut (...) abolir le visage. (...) L'extase érotique impliquerait la dissolution du visage. (...) Occulter le visage procède à la fois d'une volonté de piéger au mieux l'intimité et de réduire la femme (ou l'homme) à être une machine à plaisir. ¹⁰¹ »

D'autre part, on remarque évidemment qu'Aurélien se plaît à entretenir un rapport de prédation avec les passantes croisées aussi bien d'ailleurs qu'avec les femmes de sa connaissance, inversant par-là même le rapport que l'on a étudié précédemment : à certaines occasions il est le chasseur, elles sont les proies. Schéma quelque peu rudimentaire mais qu'Aurélien fait bien sans difficulté. Annelise Maugue parle de « (...)rêverie anthropophagique » qui « (...)souligne les fantasmes sous-jacents à l'image du corps à corps : pulsion sexuelle et pulsion meurtrière s'y confondent(...) ¹⁰² »

Son attitude s'exerce à l'encontre de Mary à laquelle il pense « (...)comme le chasseur qui change sans cesse de gibier » (A, p. 75), également à l'encontre de Rose, « (...)debout devant lui[avec]ce sens prodigieux de l'immobilité, et du trouble » (A, p. 80); (Rose que d'ailleurs « il(...)eût aimée plus voisine de l'anonymat » (A, p. 82) comme le sont les femmes qu'il suit dans la rue ou l'Inconnue de la Seine.)

Mais c'est Bérénice qui fait particulièrement les frais de cet instinct de prédateur d'Aurélien. A de nombreuses reprises il compare la jeune femme à un animal :

_ « La seule chose qu'il aimait d'elle tout de suite, ce fut la voix (...) Aussi mystérieuse que les yeux de biche (...) » (A, p. 33) _ « (...)cette fuite des yeux de la biche traquée (...) » (A, p. 82) _ « (...)ses yeux (...) se rouvrirent (...) plus animaux qu'Aurélien ne s'en souvenait. » (A, p. 132) _ « Ah, dans cette minute, elle était à lui, comme un oiseau fasciné. » (A, p. 207)

¹⁰⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 17

¹⁰¹ Carine Trévisan, in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit.p. 230-231

¹⁰² in *L'identité masculine au tournant du siècle, 1871-1914*, op. cit. p. 177

Il est sans nul doute significatif que les comparants choisis par Aurélien lorsqu'il pense à Bérénice soient une biche et un oiseau, deux espèces animales illustrant particulièrement bien la fragilité, la vulnérabilité. Il ne l'est pas moins que le personnage songe très souvent à Bérénice comme à une proie :

— « *Il vit ses yeux noirs, ses yeux traqués.* » (A, p. 130) — « *Non, ne rouvrez pas vos beaux yeux noirs... restez comme cela, livrée...* » (A, p. 252) — « *Il vit sa nuque voisine, trop voisine, trouble, et le velours blond, vivant...* » (A, p. 299)

— « *Elle est si merveilleusement sans défense. Comment se fait-il qu'elle lui échappe toujours, cette proie aux yeux sombres(...)?* » (A, p. 319) — « *Aurélien avançait vers elle, il voyait sa poitrine soulevée, une fine sueur aux tempes, le visage soulevé, la tête renversée avec les cheveux blonds qui retombaient tout d'un côté. Des paupières battues, le cerne qui faisait plus troublants les yeux, et cette bouche tremblante, où les dents serrées étaient félines, si blanches... Il s'arrêta. Il était devant elle très près, il la dominait.* » (A, p. 528)

Il faut noter qu'Edmond dans *Les beaux quartiers*, songe à Carlotta avec ce même instinct, que son attention se porte sur les mêmes détails de la personne de la jeune femme :

« *Edmond ne voyait que Carlotta(...) son irritante voix(...) l'espèce de puissance étrange de sa nuque(...) ses yeux qui regardent sans gêne(...)* »¹⁰³

Ainsi pour ces deux personnages aragoniens la femme est gibier que l'on poursuit le regard fixé sur sa « (...) nuque(...) », ainsi que le regard du chasseur sur sa proie. Mais la femme est gibier également parce qu'elle représente un danger : sa nuque « (...) trouble(...) », ses yeux « (...) troublants(...) », sa voix « (...) irritante(...) » menacent l'homme dans son équilibre intime ; ses « (...) dents(...) féline(...) s », sa chevelure « (...) vivante(...) », la « (...) puissance étrange(...) » qu'elle recèle, le fait qu'« (...) elle(...) échappe toujours(...) » à l'homme, témoignent qu'elle est indocile et dangereuse et rendent sa capture difficile, imprévisible, précaire, pernicieuse. La femme est ici créature fascinante mais maléfique dont il convient que l'homme s'empare et surtout se détourne du regard, couleur de mort chez Bérénice, sans indulgence chez Carlotta, susceptible dans les deux cas de pénétrer et d'anéantir l'intériorité méfiante, craintive, fragile, de l'homme.

A propos du regard de la femme aimée vu par le regard de l'homme, il est intéressant de relever la manière dont Alban de Bricoule, dans *Le Songe*, perçoit le regard de Dominique car les yeux de cette dernière, « (...) ses yeux graves où l'on croyait voir une âme, et derrière une autre âme, et derrière une autre âme encore »¹⁰⁴ ne sont pas sans évoquer ceux de Bérénice qui font dire à Aurélien qu'elle est « toutes les femmes ».

Dans *Aurélien*, à l'épilogue la tendance du personnage à la prédation n'aura fait que se confirmer : vis-à-vis des « (...) quarante ans sonnés de Bérénice(...) » (A, p. 674) qui lui ôtent la vulnérabilité, la confiance qui en faisaient jadis une proie idéale, Aurélien oppose sa femme, « (...) la fraîcheur de cette jeune mère (...) si animale, si plaisante... » (A, p. 674). Il ne voit en elle que la mère, voire la génitrice, « animale », non plus la femme,

¹⁰³ *op. cit. p. 366*

¹⁰⁴ *op. cit. p. 23*

manifestant là encore sa volonté de désérotiser la femme au sein de la relation de couple.

Et, il convient de constater qu'Aurélien porte particulièrement son attention sur les yeux de Bérénice, sur son regard fermé, alors qu'il fuit celui des passantes qu'il ne considère que « *de dos* », lorsqu'elles lui dissimulent leur « *expression*. » On en vient alors à croire que leur regard pourrait leur révéler une personnalité précise qui ne saurait intéresser celui pour qui

« *une femme a un autre genre d'intelligence(...)* » que les hommes et qui n'apprécie guère celles qui « (...)se mêlent de ce qui ne les regardent pas...» (A, p. 699) En ce cas peut-être le fait de vouloir animaliser ou même supprimer le regard de Bérénice participe-t-il de la volonté de la destituer de son intelligence, de son humanité. Ainsi, pour Aurélien « **contrôler le visage de l'autre, c'est nier son altérité, triompher de sa réserve et surtout du danger que constitue son regard.** ¹⁰⁵ »

D'autre part, cet instinct du chasseur qui caractérise parfois Aurélien l'installe vis-à-vis des femmes dans un rapport évident de domination, qui non seulement le situe hors du processus d'inversion des pôles sexués, mais le fait aussi incarner un tempérament viril qui confine à la brutalité. L'émoi érotique ne l'envahit que lorsque la femme se trouve en situation de faiblesse donc d'infériorité, conférant alors à Aurélien une identité typiquement masculine jusqu'à la caricature. Le personnage semble se voir comme celui dont la force protège et menace tout à la fois. Il apparaît ainsi comme le triomphateur d'un jeu de séduction dont il a lui-même institué les règles. Ces dernières s'apparentent davantage à une stratégie guerrière au sein de laquelle la femme est l'ennemi à vaincre, plutôt qu'à la tendresse respectueuse de l'amour courtois. Dans les circonstances que l'on vient de citer, on peut dire qu'Aurélien s'évertue à prouver et à se prouver son indubitable virilité morale.

« **Le manque de confirmation de leur statut de mâle par un père crée (...)chez les hommes une insécurité concernant leur identité sexuelle. Il les pousse à chercher constamment dans les yeux des femmes un miroir de leur virilité.** ¹⁰⁶ »

Toutefois, il nous semble qu'Aurélien confond virilité et brutalité ; ces démonstrations de sa domination des femmes dont nous avons souligné qu'elles nous paraissent exagérées, nous semblent en réalité dissimuler une virilité défaillante que le personnage pressentirait et qu'il chercherait à faire payer aux femmes, à Bérénice en particulier :

« **Suis-je naïf, suis-je stupide ! Elle m'a roulé, elle m'a encore roulé. Il lui prête les pensées les plus basses, les sentiments les plus vulgaires. Il se venge ainsi de sa soumission, et du pouvoir que Bérénice a sur lui.** » (A, p. 324)

Selon Elisabeth Badinter, « *pour lutter contre le sentiment permanent d'insécurité, certains hommes croient trouver le remède dans la promotion d'une hypervirilité. (...)elle est source d'auto- destruction et d'agressivité contre tous ceux qui menacent de faire tomber le masque.* ¹⁰⁷ (...)le modèle de l'homme

¹⁰⁵ Carine Trévisan, in AURELIEN d'Aragon : un “nouveau mal du siècle”, op. cit. p. 231

¹⁰⁶ Guy Corneau, in Père manquant, fils manqué, op. cit. p. 99

¹⁰⁷ op. cit. p. 198

*hypervirilisé(...)est source d'un vrai malaise identitaire à l'origine d'une double violence : celle qui agresse les autres et celle qui se retourne contre soi-même.*¹⁰⁸

» Il nous apparaît par conséquent qu'en souhaitant dominer les femmes, en les maintenant à distance sur le plan affectif, Aurélien ne fait que souligner la peur et le rejet que lui inspire la gent féminine.

Même une remarque a priori anodine concernant sa femme de ménage participe du refus d'une présence féminine chez lui, qu'avait annoncée au début du roman sa réticence à laisser ses « conquêtes » s'installer chez lui :

« Quel crampon, cette Duvigne, alors ! Il aurait bien aimé la remplacer par un homme. C'est plus commode pour bien des choses, et puis ça tient mieux les affaires. » (A, p. 236)

Chez Gilles, le rejet de la femme s'exprime de manière quelque peu différente ;

Davantage capable qu'Aurélien de se lier affectivement à une femme (comme c'est le cas avec Alice et Dora), Gilles n'en éprouve pas moins une certaine réticence à l'égard du sentiment amoureux. Sans doute est-ce cette même réticence qui lui fait dire :

« Il me semble que je n'aimerai jamais, alors ce tendre respect que j'ai pour elles, c'est peut-être tout ce que je puis donner à une femme, à une femme propre. » (G, p. 86)

Il s'apparente ici à Aurélien qui ne sait offrir aux femmes qu'une « (...) *inattention respectueuse* (...) ». Suivant la même comparaison, on relève qu'Aurélien est considéré par ses amis comme quelqu'un qui « (...) *ne tire pas à conséquence* (...) », et que ceux de Gilles sont « (...) *habitués à le considérer incapable de toute passion durable*. » (G, p. 316)

Il est probable que cette incapacité participe de sa recherche de l'amour vénal :

_ « Il voulait des femmes qu'on payât(...) » (G, p. 43) _ « Aimant à la fois la solitude et les femmes, il semblait voué aux filles qui ne dérangeaient pas sa solitude(...)Il aimait celles qui étaient à tout le monde, et ainsi nullement à lui. Il n'avait nulle envie d'avoir une femme à lui. » (G, p. 83) _ « Il était un homme de plaisir, un homme né pour le plaisir. Et il était lié aux femmes de plaisir. » (G, p. 201)

Dans *Bel-Ami*, ce dernier est l'objet de la même préférence :

« Il aimait(...)les lieux où grouillent les filles publiques(...)il aimait les coudoyer, leur parler, les tutoyer, flairer leurs parfums violents, se sentir près d'elles. C'était des femmes enfin, des femmes d'amour.¹⁰⁹

Toutefois chez Georges Duroy n'apparaît pas dans cette attirance la conception méprisante, hostile, de la prostituée qu'en a Gilles : la compagnie de celles-ci pèse à Gilles tandis que Georges Duroy « (...) *aime* (...) » cette compagnie ; dans cette logique, on remarque qu'il est question vis-à-vis d'elles de « (...) *plaisir* (...) »(physique, s'entend) pour Gilles et d'« (...) *amour* (...) » pour Georges Duroy chez lequel n'entre pas non plus

¹⁰⁸ *ibid*, p. 209

¹⁰⁹ *op.cit.p.31*

de façon explicite la dimension vénale. D'autre part, Gilles opère une mise à l'écart affective de «*(...) ces filles qui ne dérangeaient pas sa solitude(...)* », une non-reconnaissance de leur existence, tandis que Georges Duroy reconnaît non seulement leur existence puisqu'il recherche leur compagnie, aime les toucher, leur parler mais reconnaît aussi et affirme leur identité de femme que Gilles leur refuse. En outre, on peut observer que se concentrant sur l'aspect vénal de la relation et refusant de s'arracher à sa solitude intérieure, Gilles ôte à ce genre de relation une sensualité qui apparaît empreinte d'une intensité quasi animale chez Georges Duroy, qu'elle soit d'ordre tactile ou olfactif. Refuser cette dimension sensuelle c'est, pour Gilles, refuser le contact de l'autre, c'est donc refuser l'autre. L'amour physique pourrait donc être voulu par Gilles comme une paradoxale non-relation dans laquelle la femme, déshumanisée, fournit son plaisir au personnage lequel ne se soucie d'ailleurs pas d'une quelconque réciprocité.

Dans *Gilles*, la compagnie des prostituées offre au personnage la garantie de l'absence totale d'une dimension sentimentale ; en se trouvant «*(...) lié aux femmes de plaisir* » le personnage s'inscrit dans la seule dimension physique, superficielle du sentiment amoureux, laquelle lui épargne la nécessité d'un engagement. Il est tout aussi probable que payer les femmes constitue une manière de les asservir, de les humilier et d'exercer sur elles une forme de domination par l'argent.

Gilles adopte, notamment avec «*l'Autrichienne* », une attitude se rapprochant de celle d'Aurélien vis-à-vis de Simone dont on a dit qu'il ne la considère pas réellement comme ayant une existence à part entière :

« Il s'en alla chez l'Autrichienne, la silencieuse. (...) Avec elle, c'était le grand silence, il revenait à ses pensées les plus profondes. Il se saisit d'elle avec une autorité qu'il n'avait encore jamais montrée. » (G, p. 134)

Avec cette femme, Gilles peut s'abîmer dans «*(...) le grand silence(...)* » et elle cesse d'exister pour lui. La prostituée ne lui sert que de révélateur de lui-même, rôle qu'il fait d'ailleurs jouer à Mabel, l'assimilant par-là à une prostituée :

« Mabel n'était plus, comme une fille, qu'un élément dans une imagination tout intérieure à lui. » (G, p. 103)

Toutefois, il est à noter que la pratique de l'amour vénal installe Gilles dans un rapport problématique à sa propre sensualité. Tandis qu'on a dit qu'avec les personnages d'Alice et de Dora dont il est successivement épris, la dimension érotique est vécue par lui sur un mode quelque peu exacerbé, il en va autrement avec les prostituées dans la mesure où leurs rencontres cristallisent l'angoisse du personnage sur sa propre virilité :

« Plus il faisait l'amour avec les filles – si normalement qu'il le fit –, plus fréquemment revenait un soupçon d'infantilisme, voire d'impuissance. » (G, p. 203)

Gilles devient alors selon le mot d'Elisabeth Badinter un «*(...)homme mutilé(...)* »¹¹⁰ *c'est un homme qui échoue à désirer et à posséder une femme. »*

Il est ici intéressant de relever non seulement le terme «*impuissance* » qui révèle chez le personnage ce que l'on pourrait qualifier d'angoisse de la performance (angoisse qu'il ne peut logiquement éprouver avec les prostituées auxquelles ne le lie aucun souci

¹¹⁰ in XY, de l'identité masculine, op.cit.p.189

de plaisir) mais aussi le terme « *infantilisme* » qui ramène, implicitement, encore une fois Gilles à la difficulté d'assumer son statut d'adulte, difficulté ressentie cette fois dans la part la plus intime de son identité virile. Cette absence humiliante et moralement douloureuse apparaît comme une manière inconsciente pour lui de conserver un lien avec une enfance ignorée et un moyen supplémentaire de ne pas franchir l'étape obligée de la maturité. Mis en devoir d'exécuter un acte avec une femme dont il ne veut pas, Gilles se réfugierait alors inconsciemment dans l'impuissance comme Aurélien se réfugie dans la maladie pour éviter d'accéder au désir des femmes qui le poursuivent.

Apparaît aussi ce souci de la « *norme* » dont on peut se demander ce que ce concept signifie pour le personnage, dans le domaine sexuel. Cette volonté de s'inscrire dans la norme pourrait peut-être là encore dénoter la conscience d'une fragilité, d'une différence dès lors insupportables à ce personnage dont nous avons souligné à plusieurs reprises l'instinct fondamentalement conservateur voire rétrograde, et la répugnance profonde pour ce qui est autre, dissemblant.

Il est significatif de constater que ce « *soupçon* » l'envahit à propos de son manque de désir pour Myriam :

« Les furieux excès auxquels il se livrait au dehors ramenaient la crainte qui l'avait assailli lors de la nuit de noces. » (G, p. 203)

Il ressort de cette « *crainte* » que Gilles ne peut logiquement éprouver du désir pour une femme qui non seulement ne répond pas à sa conception de la féminité, mais aussi qui attend de sa part un véritable investissement affectif :

« (...)il faisait un effort acharné pour supporter sans hurler l'aveu incessant de son amour et de son désir, l'humilité échevelée et ardente qui la rendait enfin femme. Elle sanglotait toute la nuit et se donnait dans ce spasme sinon dans un autre. Il serrait les dents pour ne pas crier : "Je ne vous aime pas." » (G, p. 203)

A ce propos, Guy Corneau écrit :

« Pour sortir de l'impuissance, qu'elle soit sexuelle, physique ou sentimentale, il faut prendre le risque d'être en rapport avec son propre désir et avec son propre plaisir sous le regard de l'autre. ¹¹¹ »

Avec les prostituées, on l'a dit, Gilles, qui est incapable de ce genre d'abandon, est à l'abri de toute demande sentimentale ce qui favorise l'élosion du désir.

Ainsi l'attachement à l'amour vénal cristallise chez Gilles le refus du sentiment amoureux qui, jusqu'à sa rencontre avec Alice puis Dora ne lui apparaît que comme une valeur négative. (Mais encore faut-il rappeler que les sentiments du personnage pour chacune des deux mêlent la dimension filiale à la dimension sentimentale.)

La réticence du jeune homme à tomber amoureux s'exprime dès le deuxième chapitre du roman :

« (...)Gilles voulait se livrer au hasard. Au hasard délicieux des rencontres. Il ne s'agissait pas de tendresse, mais de désir. (...) » (G, p. 43)

Et on peut relever que même dans les premiers temps de sa relation avec Dora, dont il sera pourtant très amoureux, il se montre extrêmement distant :

¹¹¹ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 112

« (...)il s'était astreint à cacher à Dora qu'elle n'avait pas de rivale. Il aurait souhaité qu'elle en eût, car, en dépit de la grande émotion du petit hôtel, il ne voyait aucune suite possible à cette étreinte qui resterait comme un miracle isolé(...) » (G, p.283)

D'autre part, ce manque total d'« (...)envie d'avoir une femme à lui » pourrait signaler son refus de former un couple avec une femme et ainsi de se risquer dans l'intimité sentimentale que suppose cette forme de relation duelle. Gilles évolue dans une sorte d'hermétisme affectif inversement proportionnel à son expérience érotique :

« (...)il croyait qu'elle était vierge, comme lui, somme toute, l'était, en dépit de toutes les filles. » (G, p. 98)

Mais le personnage, dont nous verrons qu'il souffre de sa solitude affective, dans un mouvement paradoxal rejette l'amour qui pourrait l'arracher à cette solitude :

« (...)il vint à la jeune fille(...)un énorme sanglot qui hésita une seconde, puis(...)se déclara : "Je vous aime." Ce cri toucha le débauché, l'ami des filles mais comme une salissure. » (G, p. 99)

Il semble que ce que Gilles rejette avec une telle répulsion soit la volonté de Mabel de se donner à lui spirituellement par l'offrande de son âme et que la possibilité d'une fusion sentimentale soit insupportable à cet indépendant ; il est probable également que ce soit plus prosaïquement parce que la jeune fille lui déplaît.

Sa réticence est plus grande encore à l'égard de Myriam, pour laquelle ses sentiments sont infiniment complexes, faits de tendresse et d'aversion mêlées :

« Il avait décrété qu'il avait raison de répugner à Myriam. Il n'aimait pas cette chair frêle, cette âme timide, voilà tout(...) » (G, p. 201)

Là encore la raison de son refus pourrait procéder de l'incarnation par Myriam d'une fragilité typiquement féminine qui ne peut que déplaire à celui dont on a dit qu'il recherche la compagnie de femmes androgynes ; de surcroît « (...) cette chair frêle, cette âme timide(...) » représentent une forme de faiblesse qui ne peut que heurter le culte de la force révérée par Gilles.

Nous retrouvons chez Chéri cette répulsion causée par le corps féminin, particulièrement lorsqu'il est d'apparence fragile :

— « Il imagina quelque femme, un corps moite, la nudité, une bouche...Il frémît d'antipathie sans objet(...) ¹¹² » — « Il frémît et comprit à ce frémissement que ce gracieux corps(...)n'éveillait plus en lui qu'une répugnance précise. ¹¹³ »

Le personnage de Gilles et celui de Chéri sont ici étroitement ressemblants car on a dit que le premier n'est attiré que par des femmes aux formes généreuses, dotées d'une personnalité dominatrice et maternelle et on sait que le second ne vit qu'une seule histoire d'amour avec Léa, créature offrant un corps plantureux et une sensualité débordante, affichant une personnalité décidée et affranchie pour l'époque et qui, en outre, est pour lui un substitut maternel. Un corps « frêle », « gracieux », dont la légèreté exclut une solide charpente physiologique, n'est pas à même de constituer un réconfort, un refuge

¹¹² *La Fin de Chéri, op. cit. p. 37*

¹¹³ *ibid, p. 54*

réactivant l'image du corps maternel protecteur. A leurs yeux ce genre de femme ne peut sans doute figurer un rôle maternant. Il semble que Gilles et Chéri véhiculent dans leur imaginaire érotique cette conception de la femme comme une mère (c'est particulièrement net pour Chéri dont on sait que l'éducation a été assumée par Léa plus que par sa propre mère.)

D'autre part, bien qu'Edmée soit un personnage féminin doté d'un rôle social important et revête ainsi une sorte de caractéristique masculine aux yeux de la société de l'époque, ce qui devrait en principe plaire à son époux (situation paradoxale jusqu'à un certain point dans la mesure où particulièrement à cette époque l'image de la mère et de la femme active étaient inconciliables, contradictoires), malgré, donc, cette image masculinisée que renvoie socialement l'épouse de Chéri son apparence l'inscrit dans une conception parfaitement conventionnelle de la féminité, tout comme Myriam : toutes deux incarnent véritablement le prototype, si l'on peut dire, du féminin et il est alors logique qu'elles provoquent l'éloignement de personnages masculins qui rejettent le féminin.

Gilles et Chéri recherchent en l'autre la part masculine qui, si l'on ajoutait foi à l'ancestrale légende de l'androgyne, serait supposée être nécessaire à l'importante part féminine que chacun recèle. Dès lors, dans le cas de Gilles, l'homosexualité que nous croyons déceler en lui ne serait donc pas unilatéralement recherche du même dans l'autre homme à la guerre ou dans une femme masculine, mais aussi recherche de la masculinité nécessaire à sa féminité.

En outre, leur « *répugnance* » commune pourrait alors provenir de cette recherche d'une femme masculinisée. Implicitement, une femme fragile les renvoie à une obligation d'autonomie car elle ne peut les protéger, à un rôle social protecteur, et les constraint de se dépouiller de l'enfant qu'ils n'ont jamais pu cesser d'être. A cet égard il faut rappeler l'attachement de Gilles à l'univers militaire : car comme l'évoque Aragon dans *Aurélien*, il s'agit d'un univers qui prive l'individu de son autonomie et de son indépendance, un univers où règnent l'obéissance et la dépendance poussées parfois jusqu'à leur plus extrême limite.

Il est alors logique que la vision de cette fragilité qui s'impose à eux, qui les sollicite et qui, de toute évidence, les exaspère, leur soit insupportable parce qu'elle requerrait d'eux une attitude mâle traditionnelle qu'ils seraient bien en peine d'offrir. Il est donc probable que la vulnérabilité du corps féminin suscite en eux un malaise psychique parce qu'elle appelle, en une forme de complétude, une solidité qu'ils ne peuvent ni ne veulent incarner. De plus, dans cette féminité même, elle représente pour eux un rappel de cette différence qui les oppose au modèle masculin de leur temps et qui les établit dans cette marginalité qu'ils vivent si mal.

Par ailleurs, comme Aurélien, Gilles éprouve une attirance pour les passantes, ces femmes qu'il ne connaît pas et qu'il ne connaîtra jamais, se protégeant ainsi du potentiel surgissement du sentiment :

« Il prenait des femmes dans le métro, dans la rue. Il leur parlait à peine, il les regardait seulement. Un regard qui n'était ni une injonction, ni une supplication, un regard où il leur fallait reconnaître une intimité de toujours. (...)Et elles le suivaient(...)Enfermées dans une chambre, elles plongeaient dans l'éternel(...) »

(G, p. 499)

Ce mouvement qui s'apparente à l'impulsion d'Aurélien en est toutefois sensiblement différent dans son déroulement comme dans sa concrétisation : ce sont les femmes qui suivent Gilles, tandis qu'elles ne remarquent pas la présence d'Aurélien ; ce dernier se contente de projeter dans une dimension fantasmatique la fusion physique, alors que Gilles recherche l'effectivité de la relation charnelle ; et Aurélien, en ne regardant pas les femmes, en ne leur parlant pas, s'applique à fuir cette « *intimité de toujours* » que Gilles désire si ardemment.

La relation de Gilles aux passantes répond à ce que Marc Feigen Fasteau nomme un « *(...)idéal secret: des femmes anonymes, coopératives, ne se permettant aucune critique, répondant aux avances sexuelles, mais n'en prenant jamais l'initiative.*

¹¹⁴ »

Le personnage répète probablement dans ce schéma de relation, sa relation avec les prostituées puisque d'une part leur relation ne dépasse pas le lien physique, et que d'autre part leur anonymat lui permet d'exiger « *(...)une intimité de toujours* », intimité dont on a dit qu'il la rejette avec certaines des femmes de sa connaissance. Enfin, en leur parlant « *(...) à peine(...)* », Gilles ne reconnaît en elles que des pourvoyeuses de plaisir et non des femmes à part entière.

Il conviendrait encore d'observer que le refus de la femme se manifeste de façon nettement plus agressive chez Gilles que chez Aurélien. Chez ce dernier cette agressivité nous a semblé se cristalliser dans un instinct de prédateur. Celui-ci est également présent chez Gilles, à l'égard de la fragile Myriam :

« *(...)ça m'est insupportable de la perdre. Elle est à moi, c'est mon bien, je veux la garder(...)*je suis habitué à ce qu'elle m'aime, à ce qu'elle soit toute à moi. Je ne veux pas la laisser échapper. » (G, p. 237-238)

Il est à noter que l'instinct de prédateur se double ou s'aggrave chez Gilles d'un instinct de propriétaire, ce qui tendrait à confirmer sa propension à considérer la femme comme un objet. Mais il faut surtout observer que son refus de la femme prend parfois des accents virulents et peut aller jusqu'à une certaine capacité de haine. Cette haine est particulièrement perceptible à travers un instinct que l'on pourrait qualifier de sadique puisqu'il pousse le personnage à la volonté de destruction. On en trouve un exemple notamment dans un épisode reliant Gilles au personnage de Mabel :

« *Le souvenir des sanglots de Mabel lui revint avec un goût sensuel. Il se rappela ce corps parmi les vêtements saccagés. Corps charmant dont la maigreur ourlée et mouvante s'offrait si bien à composer des images de pillage et de défaite. Avec le souvenir du mépris revenait le désir.*

 » (G, p.102-103)

Il est frappant de constater que l' « *ample maigreur* » envahissante qui caractérisait Mabel quelques instants plus tôt devient une « *(...) maigreur ourlée et mouvante(...)* », que son corps qui « *(...)n'était qu'une longue tige élancée, sans épaisseur* » est à présent un « *corps charmant(...)* ». C'est lorsque Mabel abandonne son attitude dominatrice (que Gilles recherche chez Alice et Dora), lorsqu'elle devient vulnérable, victime, qu'elle est attirante pour le jeune homme ; ce dernier nous semble alors mû par une évidente cruauté

¹¹⁴ in *Le robot-mâle*, op. cit. p.41

doublée d'une possible perversion puisque le désir de l'autre, la dimension érotique prêtée à l'autre, ne peuvent naître que dans une mise en scène de la souffrance de l'autre. Peut-être y a t-il là aussi l'expression d'un instinct prédateur dans lequel entre également le jouissif triomphe de se sentir le vainqueur, le triomphateur d'un être réduit à l'humiliation et à la souffrance. La «(...)défaite » de la femme fait la victoire de Gilles.

A propos de cette attitude avec Mabel, personnage féminin caractérisé, rappelons-le par une mince mais solide structure corporelle, on peut sans doute citer Falconnet et Lefaucheur :

« *(...)on justifie souvent la suprématie masculine par le fait que les hommes sont en moyenne plus forts que les femmes. Certes il y a des gringalets chétifs et des femmes robustes et musclées(...)mais la supériorité du gringalet tient à son appartenance au sexe dit "fort", et l'infériorité de la femme vient de ce qu'elle fait partie du sexe "faible". (...)le gringalet, s'il est – ou se prétend – audacieux, énergique et courageux, sera fondé à dominer la femme musclée et robuste mais passive et pusillanime – puisque femme.* ¹¹⁵ »

C'est en outre lorsqu'elle apparaît non seulement détruite mais aussi méprisable que Mabel est la plus désirable, lorsque Gilles peut se sentir supérieur à elle. C'est dans cette logique qu'à ses yeux « *le rêve de la déchéance sociale à partager avec elle l'embellissait et la rendait plus désirable.* » (G, p. 105) On peut d'ailleurs relever que c'est dans «*(...) la déchéance(...)* » que Gilles entrevoit une possibilité de former un couple, puisqu'en ce cas la femme serait au moins aussi misérable que lui.

La femme séduisante et désirable pour lui est soit une femme androgyne et dominatrice, soit une femme fragile qu'il peut assujettir ; il ressort qu'en aucun cas il ne saurait être question pour le personnage d'une relation égalitaire avec le sexe opposé.

Falconnet et Lefaucheur soulignent à cet égard :

« *L'idéologie masculine incite tout homme(...)à être "maître de lui". Or on ne réussit à imposer à un individu cette "maîtrise" que si on l'a persuadé de la nécessité de la frustration et amené à se résigner à la transformation de son corps, d'un organe de plaisir qu'il était, en un organe de performance et de travail aliéné. (...)Se laisser aller demeure synonyme de féminité(...)* ¹¹⁶ »

Il faut encore remarquer le vocabulaire employé par Gilles, évoquant «*(...) des images de pillage et de défaite* » face à Mabel sanglotante dans ses «*(...)vêtements saccagés.* »

La femme devient l'adversaire à anéantir, le lit de l'amour un champ de bataille et Gilles répète en définitive avec elle l'unique comportement qu'il connaisse, celui du soldat au front, le seul rapport à l'autre qu'il pratique, un rapport belliqueux et haineux. Pour Marc Feigen Fasteau, « *(...)les hommes voient dans l'acte sexuel une rencontre dangereuse : il(...)s'agit(...)de l'épreuve ultime de leur virilité. Être à ce point proche d'une femme, de sa féminité, de cette part féminine que tout être possède au fond de lui, et rester, malgré tout, maître de la situation ! Pour les hommes les plus imprégnés de l'idéal masculin, ceux-là même qui ont peur de n'être pas à la*

¹¹⁵ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 33

¹¹⁶ *ibid*, p. 98-99

*hauteur, les relations sexuelles sont teintées d'hostilité. »*¹¹⁷

On peut peut-être relever ici cette observation que fait Maurice Rieuneau à propos de Philippe Barrès et de Montherlant, mais qui nous semble éclairer encore davantage cette scène entre Gilles et Mabel et le rejet du féminin opposé par ce dernier :

« (...)pour ces auteurs épris d'héroïsme, Mars et Vénus sont dieux ennemis. ¹¹⁸ »

Sans doute peut-on classer Drieu parmi ces auteurs.

Par son attitude avec Mabel, Gilles laisse sans doute libre cours à la capacité de violence qui l'habite et à laquelle le front offre un exutoire.

Comme le notent Falconnet et Lefaucheur, :

« Succès, conquêtes : on ne sait jamais très bien si ces mots relèvent du langage amoureux(...)ou de celui des armes... Aller à l'aventure, avoir des aventures, c'est tout un(...) ¹¹⁹ »

Et cette violence est d'autant plus grande si elle est motivée par un désir de vengeance :

« Peut-être le soldat, qui n'est pas très fort, a-t-il besoin de voir le corps de la femme humilié et endolori comme fût le sien. » (G, p. 103)

Ce « besoin », Gilles l'assouvirra avec Myriam, dans une scène qui n'est ni plus ni moins qu'une scène de viol :

« Dès qu'il se rapprocha d'elle, il baigna dans une mer de douceur éperdue. Il était ému, apitoyé et effrayé comme s'il avait pris dans ses bras un nouveau-né. Une chair si tendre, en proie à une confusion si embrouillée, un silence si oppressé car tout le poids de l'univers était soudain tombé sur ce faible sein. (...)Il était pris d'admiration, de respect, de terreur. Lui qui aimait tant la chair, il ne la connaissait pas, il l'avait méconnue. (...) Cependant, au milieu de tout ce désarroi, une fierté le prit. Il était le maître, le dispensateur, le dieu. Il se remplit d'une jubilation altière. De fier il devint rude. "Puisque tu es faible, tu seras encore plus faible. Puisque tu es désordre tu seras partagée. Tu seras anéantie." Cette faiblesse qui fondait, qui se livrait dans un aveu de plus en plus servile, cette pudeur qui dans son tressaillement de plus en plus échappé devenait impudent, tout cela l'agaçait, l'exaspérait, le faisait méchant. Il se sentait une menace, un danger ; il était un ennemi, un ennemi joyeux, ivre de suffisance, de certitude qui de toutes ses molécules se rit de l'autre. (...)La haine entrat en Gilles. La résistance le rendait furieux. L'horrible séduction d'être cruel avec les femmes lui revenait par une pente inattendue. Il se laissa aller à la haine qui le précipita avec la dernière violence contre cet être autrefois balbutiant, maintenant râlant ; il se consomma dans la douleur de l'autre et de lui-même. Aussitôt après, il se rejeta en arrière, dans son for intérieur, dieu sombre, plein d'une immense répugnance rétrospective, dégoûté de la cruauté et du triomphe. » (G, p. 197)

Cette scène exprime la forme la plus achevée du rejet de la femme ; toutefois elle offre également l'occasion de mesurer toute la complexité du personnage de Gilles pris entre

¹¹⁷ in *Le robot-mâle*, p.34

¹¹⁸ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 159

¹¹⁹ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 61

violence et remords, répulsion et attirance, haine et tendresse. Ainsi, à son propos nous pouvons appliquer cette phrase d'Annelise Maugue :

« *Aimant en la femme ce qu'il rêve en même temps d'y anéantir, l'homme se condamne à une perpétuelle insatisfaction(...)* ¹²⁰ » « *Je suis la plaie et le couteau ! Je suis le soufflet et la joue ! Je suis les membres et la roue ! Et la victime et le bourreau !* » ¹²¹

pourrait dire le personnage de Drieu.

Nous avançons alors l'hypothèse selon laquelle il serait insupportable à Gilles d'éprouver de la tendresse pour un être incarnant à ce point la nature féminine, comme s'il considérait cette tendresse comme une faiblesse, sa propre faiblesse, dont il chercherait à s'immuniser en trouvant refuge dans la plus extrême brutalité. Attachant un immense prix aux valeurs dites viriles et à sa propre virilité, baignant dans un univers guerrier, peut-être Gilles considère-t-il le fait d'aimer une femme fragile comme une remise en cause de cette virilité.

Comme l'analyse Guy Corneau, « *Les caresses et la tendresse d'une femme produisent chez lui un effet dévastateur(...)* *L'intimité le blesse parce qu'il y perd tout contrôle, il est déchiré entre son désir de fuir et l'envie de se gaver d'affection.* » ¹²²

Aussi, peut-être brutaliser Myriam est-ce une manière de se brutaliser soi, de se punir soi, de détruire sa propre fragilité pressentie et refusée en détruisant celle de l'autre. En outre, l'agression d'un être plus faible que lui permet à Gilles de remporter une victoire facile mais indubitable qui peut ainsi lui procurer la dérisoire réassurance de sa propre force.

L'extrême fragilité psychique de Gilles nous paraît évidente puisqu'il ne sait pas se défendre contre la pulsion de violence qui l'envahit et puisqu'il la regrette amèrement « *aussitôt après* ». Le jeune homme nous apparaît donc également victime non seulement d'une crise de sa virilité mais aussi d'une crise de son identité ; celle-ci nous semble osciller, être sujette à une sorte de dédoublement qui rendrait Gilles capable du meilleur comme du pire, notamment vis-à-vis des femmes, qu'il aime et qu'il hait, qu'il admire et qu'il méprise. Comme Baudelaire, Gilles connaît sans parvenir à les associer les deux formes complémentaires de l'amour : la passion sensuelle et les élans de l'amour spiritualisé. Les femmes cristallisent pour Gilles comme dans l'œuvre baudelairienne émotion, angoisse, fascination et répulsion. Dora s'oppose à Myriam, tout comme pour le poète, Jeanne Duval, maîtresse sensuelle, s'oppose à Mme Sabatier, à sa grâce éthérée et vertueuse, elle « *l'Ange gardien(...)* et *la Madone.* » ¹²³ Il est à noter qu'on assiste

¹²⁰ in *L'identité masculine au tournant du siècle 1871-1914*, op. cit. p. 165

¹²¹ Baudelaire, "L'héautontimorouménos", *Les Fleurs du Mal*, Paris, Mazenod, collection « *Les écrivains célèbres* », 1962, p. 117

¹²² in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 97

¹²³ Baudelaire, "Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire", *Les Fleurs du Mal*, op. cit. p. 65

chez Gilles à un renversement de l'idéal féminin dans l'imaginaire romantique qui dresse de la femme un portrait bipolaire : femme angélique et femme démoniaque. Pour Gilles, c'est l'angélisme de la première qui l'apparente au démon.

Chez Gilles, il semblerait malgré tout que la haine et le mépris des femmes l'emportent comme le montre cette systématique préférence pour les femmes de plaisir et les femmes d'argent :

« *Il ignorait à peu près complètement les femmes libres vivant de leur travail ; il lui fallait que les femmes portassent la marque, si grossière qu'elle fût, de la vie de luxe ou de paresse.* » (G, p. 279)

Cet attachement pourrait refléter quelque peu la personnalité de Gilles ; en effet « (...) *les femmes libres vivant de leur travail* (...) » seraient alors posées en égales de l'homme et, vis-à-vis de Gilles qui ne travaille pas, en situation de supériorité, et les femmes menant une « (...) *vie (...) de paresse* » auraient le même mode de vie que lui ; celles menant une « (...) *vie de luxe* (...) » seraient à même de l'entretenir et d'entretenir par là-même le rapport d'inversion des codes sexués dans lequel le personnage se complaît. D'autre part, les femmes ayant une vie active seraient dotées d'une certaine indépendance aux yeux de Gilles alors qu'il pourrait considérer les femmes riches et oisives asservies par leur argent, argument qui ne pourrait que satisfaire l'évidente misogynie de Gilles.

Cette misogynie s'exprime par ailleurs d'une manière ambiguë :

« *Seul l'argent m'a jamais rattaché aux femmes. Je ne crois pas en elles, je ne crois pas qu'elles aient une âme. Aussitôt qu'elles se rapprochent de moi, je fuis, épouvanté. J'ai peur des femmes, j'ai peur des femmes.* » (G, p. 390)

Il est à noter que cet effroi est celui d'Alain dans *Le feu follet*, qui, déchiré, affirme :

« *Je ne peux pas vouloir, je ne peux même pas désirer. Par exemple, toutes les femmes qui sont ici, je ne peux pas les désirer, elles me font peur, peur. J'ai aussi peur devant les femmes qu'au front pendant la guerre.* ¹²⁴ »

On retrouve chez ces deux personnages de Drieu le rejet du féminin et peut-être peut-on relier le dégoût du corps féminin précédemment observé chez Gilles et Chéri à ce grand effroi exprimé dans ces deux extraits : peut-être en effet ce dégoût procède-t-il de la crainte éprouvée dans le contact érotique d'un corps qui, lorsqu'il correspond aux canons classiques de la fémininité n'est nullement investi d'une capacité protectrice, et qui, par conséquent, les confronte à leur précarité psychologique, leur besoin d'être rassuré, pris en charge. La comparaison établie par Alain entre la frayeur ressentie au front et celle inspirée par la femme est intéressante car elle permet de voir à travers son regard, la femme de cet après Première Guerre qui, ayant dû assumer les fonctions sociales, professionnelles des hommes, a acquis autorité, sens des responsabilités, des affaires parfois, richesse matérielle et culturelle accrue, indépendance affective et financière, toutes sortes d'avantages inaccessibles à elle avant la guerre. Il est logique que l'état d'extrême déstabilisation psychique ressenti alors par l'homme soit vécu de façon pour ainsi dire névrotique par Gilles et Alain qui possèdent une personnalité sujette par essence à une très grande instabilité nerveuse.

De plus cette inédite réduction de la place de l'homme dans la vie de la femme rend

¹²⁴ *op. cit.* p. 150-151

cette dernière étrangère, inquiétante et établit l'homme dans un questionnement sur sa propre virilité morale (à l'instar de Chéri dont nous avons vu qu'il se demande « *Qu'est-ce que je fiche dans tout ça ?* » en parlant de la gestion de ses affaires dirigée par sa mère et sa femme.) Le questionnement peut parfois s'avérer extrêmement préoccupant et douloureux et concerner la virilité physique ainsi qu'on l'a vu avec Gilles et comme c'est le cas avec Alain qui confesse ne pouvoir « (...)même pas (...)désirer (...) » les femmes ; ce questionnement intime ne peut qu'être plus blessant pour les hommes représentés par Gilles et Alain qui ont ou qui pressentent une défaillance en eux de cette virilité, qu'elle soit d'ordre organique ou psychique.

Enfin il est à remarquer qu'ici encore le texte présente la femme comme un danger, que ce soit dans le terrifiant jeu du chat et de la souris implicitement présent dans le « *rapprochement* » de la femme et la « *fuite* » de Gilles ou dans cette comparaison entre la femme et le champ de bataille faite par Alain. La femme est donc menace car elle représente la différence, l'inconnu. Elle est de plus le témoin privilégié (si l'on peut dire) de cette angoisse de la performance qui s'empare d'Alain comme elle s'était emparée de Gilles et qui aboutit à l'impuissance. Sa réaction face à la défaillance masculine est donc guettée et forcément crainte.

Nous ajoutons ici à nos tentatives d'explicitations de la peur du féminin, celle de Guy Corneau qui nous semble pouvoir éclairer cette peur qui nous paraît si mystérieuse :

« Pour les hommes, le corps de la femme est fascinant, l'a toujours été et le sera toujours. La raison en est simple : nous sortons de là. Nous sommes issus de ce sexe-là. Toutes les peurs (...)tous ces détours et ces dérivés pour tenir la femme à distance sont au fond compréhensibles... celle qui nous a donné la vie ne peut-elle pas nous la reprendre ? ¹²⁵ »

Et, réapparaît ici chez Gilles cet écartèlement moral dont on a vu qu'il déchire le personnage à propos de Myriam. Aussi, voir dans cette affirmation « (...)je ne crois pas que [les femmes]aient une âme » uniquement une manifestation de la misogynie la plus primaire, nous paraît quelque peu réducteur eu égard à la complexité du personnage. Car cette « *peur* », cette « *épouvante* » ressentie par lui à l'égard du sexe dit faible nous paraît dénoter un certain sentiment d'infériorité et surtout l'immense fragilité de Gilles, si grande qu'elle l'empêche d'aller à la rencontre de l'autre dès lors que cet autre incarne la différence. A propos de ce rejet de la différence, particulièrement celles de la féminité et de la judéité, il nous paraît important de citer Elisabeth Badinter qui, dans le passage suivant, évoque un écrivain allemand du XIXème siècle, Otto Weininger, dont l'attitude est à rapprocher de celle de Gilles :

« Originaire d'une famille juive convertie au protestantisme, Weininger éprouve une haine du juif qui n'a d'égale que sa haine de la femme. A ses yeux, le juif, comme la femme, incarne l'immoralité, la dégénérescence, le négatif(...)Weininger s'est employé à démontrer tout ce qui rapproche la femme de l'esprit juif – deux composantes de sa personne – pour les envelopper dans un même rejet. A côté de propos tout à fait délirants, [son livre]Sexe et caractère suggère une explication de l'antisémitisme qui s'applique en tout point à celle de la misogynie : "De même qu'on AIME en autrui ce qu'on voudrait être, on HAIT ce

¹²⁵ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 108

qu'on ne voudrait pas être. On ne hait que ce dont on est proche, et l'autre n'est en ce cas qu'un révélateur.”¹²⁶

Dans ce même passage, Elisabeth Badinter poursuit en observant que « *l'analogie entre la femme et le juif, la coïncidence entre la misogynie et l'antisémitisme (auxquels il faudrait ajouter l'homophobie) se retrouvent chez nombre d'écrivains du XXème siècle. Des contemporains de Weininger à Henry Miller en passant par D.H. Lawrence, Ernest Hemingway et Drieu La Rochelle, on constate que l'un va rarement sans l'autre.* »¹²⁷

Nous paraît manifeste également dans cette plainte de Gilles comme dans plusieurs de ses phrases que nous avons citées, une incommensurable souffrance ; souffrance peut-être à la source de sa complexité morale et, dans une certaine mesure, de la haine qui le porte vers autrui et que cristallisent sa misogynie, son homophobie, son racisme, sa prédilection pour des valeurs de violence.

Aurélien comme Gilles portent donc les traces d'une profonde blessure intérieure dont les indices sont sans doute à relever dans cette si vive répulsion causée par l'altérité et ses dissemblances, que matérialise la femme. Chacun se trouve plongé dans une perpétuelle quête du même, toujours déçue, et qui vient meurtrir toujours plus cruellement une âme toujours plus tentée par la dangereuse séduction de l'autosuffisance.

¹²⁶ in XY, de l'identité masculine, op.cit.p.183

¹²⁷ ibid, p. 184

II L'homme souffrant : *Aurélien, Gilles* : figures d'une virilité meurtrie

A/ Mal-être :

a/ L'isolé :

Il est aisément possible de percevoir en chacun des deux personnages une souffrance qui les caractérise, bien qu'elle revête des aspects, des nuances différents.

Aurélien est victime d'un malaise intérieur permanent mais dont il n'a pas réellement conscience ; une sourde angoisse qu'il ne parvient pas à exprimer ni à s'expliquer clairement mais qu'il pressent et dont le lecteur peut avoir implicitement conscience à travers les pensées du personnage.

Il est à noter tout d'abord que les rares occasions offertes à Aurélien de se confronter à une certaine vie sociale ne font en réalité que souligner le décalage qui s'impose entre le personnage et le monde. On peut en effet remarquer que le Lulli's, qui, on l'a dit, demeure son point d'ancrage social le plus régulier, est un lieu où l'échange avec autrui ne se passe que la nuit. Les clients s'y placent donc d'emblée dans un cadre qui les

établit en marge, puisque la vie s'y déroule lorsque la majorité dort. Aurélien, en tant qu'habitué, se situe plus avant dans cette marginalité :

« C'était le vice d'Aurélien que d'être noctambule. Il aimait à traîner dans ces lieux de lumière où la vie ne s'éteint pas, quand les autres sont endormis. Il avait ici ses habitudes. »

Le Lulli's est bel et bien un endroit à part, un « (...) endroit absurde(...) » (A, p. 112) selon le mot d'Aurélien qui établit par-là un rapport de concordance entre le Lulli's et « (...) cette vie absurde(...) » qui est sienne. A propos du Lulli's, on peut ici mentionner l'analyse à laquelle se livre Philippe Barrès dans *La guerre à vingt ans* sur le rapport qu'entretiennent les anciens combattants citadins à ce que cet auteur qualifie avec une certaine condescendance puritaire de « (...) tristes endroits de plaisir » ; selon lui :

« De ce qu'ils ont éprouvé dans les plaines de la bataille, toute expression directe leur déplaît par son insuffisance ou par son inexactitude. (...) Mais dans un cabaret où rien ne leur parle directement de la guerre, au son d'une musique endiablée, barbare, parmi des jeunes femmes ignorantes, excessives et destructrices, ils retrouvent, coude à coude, cette mystérieuse exaltation qui les anime là-bas, devant l'incohérence tragique de la vie. ¹²⁸ »

Si l'on peut douter d'une « (...) mystérieuse exaltation » ayant jamais habité Aurélien au front, il semble en revanche que les endroits comme le Lulli's lui donnent l'espoir de fuir ses souvenirs de guerre et « (...) l'incohérence tragique de la vie » puisque rien ne vient « (...) directement(...) » les lui évoquer.

Par ailleurs, il semble significatif qu'Aurélien soit un être de la nuit ; en vivant davantage la nuit que le jour, notamment au Lulli's, il apparaît que la nuit est son élément et que le jour l'effraie :

« Il s'emplissait les yeux d'ombre. Comme d'une provision magique. » (A, p. 98)

A cet égard, on relève l'assimilation très étroite que Bérénice établit entre Aurélien et l'ombre, si étroite que le jeune homme paraît l'incarner :

« Toute l'ombre était pleine d'Aurélien. Toute l'ombre se resserrait sur elle. (...) il fallait chasser l'ombre pour chasser Aurélien. » (A, p. 266)

Il nous semble que de manière métaphorique l'attachement d'Aurélien à la nuit (qui peut être elle-même considérée comme une métaphore de la mort), souligne une rédhibitoire incapacité de s'extraire de la marginalité que nous avons évoquée, à vivre au grand jour parmi ses semblables et une préférence pour une sorte de position de retrait dans son rapport à l'autre. Car Aurélien est un solitaire. Comme on l'a vu, il ne peut ni ne veut s'engager avec une femme, privilégiant le seul lien physique. Il semble qu'Aurélien ne sache jamais vraiment ce qu'est l'amour, y compris après avoir tenté de le vivre avec Bérénice :

« Oui, on sort d'un amour comme on y entre, sur une décision prise ; et de le constater était à Leurtillois un désappointement profond. Il était sorti de cet amour, les mains vides, et sa vie avait moins que jamais de sens. » (A, p. 632)

Aurélien ne sait pas, ne comprend pas la nature d'un sentiment qui l'attacherait à l'autre parce qu'il exclut tout rapport à l'autre. Pourtant, dans un mouvement paradoxal, ambigu,

¹²⁸ op. cit. p. 225-226

qui souligne peut-être mieux que tout sa souffrance morale, le personnage éprouve douloureusement sa solitude :

« Il dîna chez Maxim's. (...) Autour de lui il y avait des tables encombrées, les voisins mangeaient en bande. (...) Pourquoi était-il venu ici ? (...) Parce qu'il avait envie du bruit, du conventionnel de ces tapis et de ces lumières, de l'empressement des maîtres d'hôtel ; parce qu'il avait envie de se dire qu'il appartenait à cette société-là au moins (...) qui est la vie de Paris. » (A, p. 404)

Pressentant probablement un décalage entre lui et autrui, dont l'origine serait, on l'a dit, une identité, particulièrement une identité masculine, défaillante, Aurélien oscille entre le rejet d'un monde qu'il ne comprend pas, dont il pense n'être pas compris, et un besoin pathétique de ce monde qui lui offre l'illusion sporadique d'une place déterminée, rassurante, parmi les autres. Mais ce sentiment d'appartenance est bien davantage ancré en lui parmi les prostituées du Lulli's :

« J'ai encore la compagnie de ces filles. Cela change. Cela délassé. (...) Leur vie est triste, et au fond toute simple. Il ne faut pas les voir dans le grand jour (...) leurs mensonges, à elles, ne sont pas des mensonges. Ce sont des conventions très respectables. De pauvres petites conventions. Je m'y sens à l'aise. (...) » (A, p. 112)

Aurélien établit une manière de lien identificatoire entre lui et ces « (...) jeunes femmes ignorantes, excessives et destructrices (...) » ; lui comme elles « *il ne faut pas les voir dans le grand jour* (...) » et il reconnaît peut-être la tristesse de sa propre vie dans la leur. Cette tristesse s'exprime de façon par instants si intense que l'on ne peut s'empêcher de songer à une prédisposition du personnage à un tempérament dépressif.

Dès le troisième chapitre, le personnage manifeste une résignation désespérée qui laisse affleurer la tentation difficilement maîtrisée du renoncement :

« Est-ce qu'il avait jamais cru à quelque chose, à vrai dire ? ... Enfin, il vaut mieux ne pas trop s'interroger. Ceux qui se mettent la tête à l'envers, un jour ou l'autre ils se laissent glisser. C'est comme ça qu'on se fait bousiller. On commence à se ronger. On se dit qu'on ne s'en sortira pas. » (A, p. 40)

Selon Guy Corneau, « *un individu qui possède un complexe paternel négatif ne se sent pas structuré à l'intérieur de lui-même. Ses idées sont confuses, il ressent des difficultés lorsqu'il doit se fixer un but, faire des choix, reconnaître ce qui est bon pour lui et identifier ses propres besoins. (...) Fondamentalement, il ne se sent jamais sûr de quoi que ce soit.*

¹²⁹ »

Une angoisse latente étreint alors Aurélien et réapparaît à la fin du roman, lors de son séjour au Tyrol, angoisse si forte qu'elle déforme sa vision du paysage :

« Peu à peu (...) il sentait croître en lui l'inquiétude. (...) C'était bizarre, il y avait quelque chose de cassé, le paysage ne suffisait plus à meubler sa tête. (...) Brusquement il regardait autour de lui, et il n'y avait que le ciel, les roches (...) ce dédale aride et déchiré (...) » (A, p. 624-625)

Son sentiment naît de la rupture avec Bérénice mais il naît peut-être aussi de la brutale auto-révélation du fait que sans sa relation avec elle, il ne reste rien de sa vie, qu'elle est

¹²⁹ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 40-41

retombée dans le non-sens qui la caractérisait avant la jeune femme, qu'il est à nouveau isolé, marginal, prisonnier du sentiment de sa différence, de sa non-appartenance au monde d'autrui, au monde des hommes. Désormais, son monde à lui n'offre aucune perspective :

« **Tout lui était bon à glisser de la pensée de Bérénice à autre chose. Que serait l'avenir ? Un monde sans honneur. Un monde sans amour pour le justifier. (...)L'hiver à Paris. Les Ballets Russes. Pourrait-il se payer les sports d'hiver à Megève ? Il y avait le golf(...)le retour du printemps. On appelle ça une vie.** » (A, p. 632)

Ainsi que l'on peut lire chez Jacques Hassoun :

« (...)le mélancolique devenu un homme sans qualité, sans reconnaissance, s'enfonce dans l'apathie. Il n'attend plus rien. Il est posé dans le cours du temps et il immobilise celui-ci par sa seule présence, ni mort ni vivant, ni désirant, ni absorbé par une quelconque passion(...) »¹³⁰

Aurélien est alors l'incarnation même du mélancolique, d'autant mieux qu'il expérimente durant ce voyage en Autriche, « (...) ce saisissement du temps qui passe sans douleur(...) » (A, p. 632). Et, dans ce lamento revient la même lassitude accablée qui avait à l'incipit générée en lui des songeries macabres à propos de Césarée :

« **Ca devait être une ville aux voies larges, très vide et silencieuse. Une ville frappée d'un malheur. Quelque chose comme une défaite. Désertée. Une ville pour les hommes de trente ans qui n'ont plus de cœur à rien. Une ville de pierre à parcourir la nuit sans croire à l'aube. Aurélien voyait(...)des épées abandonnées, des armures. Les restes d'un combat sans honneur. Bizarre qu'il se sentît si peu un vainqueur. (...)Il semblait à Aurélien, non qu'il se le formulât, mais comme ça, d'instinct, qu'il avait été battu, là, bien battu par la vie.** » (A, p. 28-29)

(Il convient ici de relever que pour Aurélien, Césarée est « (...) une ville(...)à parcourir la nuit sans croire à l'aube », ce qui illustre encore sa fascination morbide pour l'univers nocturne.)

Le personnage se situerait donc dans une fondamentale incapacité d'exister, de se construire, ce dont il a encore par deux fois la sensation, à l'épilogue :

— « **Le singulier était que Leurtillois ne pouvait se représenter l'avenir, rien de l'avenir, pas le jour suivant, pas la soirée. On est comme ça à vingt ans, mais quand on tire sur les cinquante.** » (A, p.674) — « **Que ma vie est pâle derrière moi ! Rien ne s'y est inscrit qui en valût la peine. (...)Pourquoi cette fuite en quête de rien, cette longue fausse manœuvre, ma vie ? J'aurai passé à côté de tout.** »

Chez Gilles, le sentiment de malaise est présent de manière nettement plus explicite ; le jeune homme parvient à une verbalisation du mal qui le ronge, faisant preuve d'une lucidité dont Aurélien s'avère difficilement capable.

Le personnage de Gilles se situe, on l'a dit, dans une marginalité sociale dont il se fait lui-même l'artisan en se repliant sur sa misère morale. Mais on constate que dans le même mouvement, Gilles doit supporter le poids de son douloureux rapport au monde,

¹³⁰ Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Flammarion, collection « Champs », 1997, p. 98

déchiré entre une foncière inaptitude à vivre parmi les autres et une irréconciliable solitude, qui lui causent un tourment exprimé à maintes reprises.

Comme Aurélien, Gilles ne peut se trouver une place déterminée :

« Il serait toujours étranger dans ce monde installé depuis toute éternité dans son aisance. » (G, p. 50)

Il semble que Gilles soit affecté de ce que l'on pourrait qualifier de mal de vivre qui lui interdit de se comporter et de se sentir comme les autres, qui trace une frontière infranchissable entre son monde sombre et désespéré et le monde dit normal :

« Immobile au milieu du brouhaha général, il pensa à Myriam. Elle était faite pour lui qui était aussi inapte qu'elle à la vie aisée, aimable. Les femmes et les hommes sont faits pour rire, danser, s'abandonner aux jours. Il faut être infirme pour se refuser à la facilité de vivre. » (G, p. 93)

Gilles apparaît ici comme une véritable victime mais une victime de lui-même, connaissant sa propre tendance à s'enfermer dans le malheur mais parfaitement inapte à s'en sortir. Seul l'amour peut lui offrir la délivrance qu'il attend :

« Elle divorcerait, elle l'épouserait, elle serait à lui. A lui qui n'avait jamais rien eu, à lui l'homme de toute privation et de toute abstinence, à lui, sans famille, sans femme, à lui... » (G, p. 283)

L'amour lui est un véritable état de grâce susceptible de combler tous ses manques, mais il est frappant de constater qu'avec aucune femme il ne parvient à construire une histoire puisque le roman se clôt comme il s'était ouvert sur un esseulé. Dans le domaine sentimental également, Gilles apparaît infiniment complexe, ainsi que le comprend Myriam :

« D'abord elle n'avait vu en lui que la force ; c'était l'homme. Il était ombrageux, difficile, ne pardonnant pas plus à lui-même qu'aux autres son insatisfaction. Mais ensuite elle avait vu qu'il se blessait autant qu'il blessait. Et il était terriblement seul. » (G, p. 184)

Ainsi, l'extrême violence dont Gilles se montre capable notamment à l'égard des femmes n'est qu'une facette de sa personnalité en laquelle s'opère une sorte de dédoublement : personnage au caractère d'une noirceur parfois difficilement compréhensible et supportable par le lecteur, il est parfois profondément attachant car porteur d'une fragilité et d'une souffrance immenses, le situant par là-même aux antipodes des clichés de la virilité morale. Bien plus qu'Aurélien, il est effectivement l'élément vulnérable du couple.

Et, la solitude semble emprisonner Gilles au point de lui interdire toute relation sentimentale vraie :

« Elle pleura. Gilles regarda avec épouvante ces larmes qu'il avait vues si abondantes sur les joues de Myriam, pour des causes si différentes. Un certain désarroi lui venait. Ne pouvait-il entrer dans la vie d'une femme que comme un désastre ? Il sentit que la solitude le guettait toujours. » (G, p. 327)

Gilles pourrait donc être compris comme un être destructeur malgré lui, poussé à la haine par sa souffrance, qui rechercherait désespérément l'amour de l'autre, non pour cet autre lui-même mais en égocentrique :

« Il avait un sens avaricieux de lui-même. Qu'appelait-il sa solitude si ce n'était le

sens avaricieux de son ego. Il ne s'était pas jeté tout hors de lui-même vers Dora, et quand elle l'avait repoussé il était revenu à lui-même avec une secrète complaisance, une délectation morose. » (G, p. 494)

De là proviendraient alors ses échecs amoureux : ne voulant pas donner à l'autre mais prendre, il ne se situerait jamais dans l'échange que suppose toute relation.

Mais il est frappant de constater que loin de combattre le tourment et l'angoisse de son désert affectif, Gilles s'y enferme, s'y englue, ne voyant en lui-même qu'une victime propitiatoire et ne cherchant pas à se rapprocher, sinon du bonheur, du moins de la dignité. On est alors près de croire que son attitude s'apparente à une forme de masochisme puisqu'il se complaît dans la souffrance :

« (...)il ne voulait pas de soulagement. (...)Il fallait accepter la solitude, c'était la réalité même de sa souffrance ; la solitude prenait des proportions fantastiques, c'était décidément sa destinée. » (G, p. 378)

Cette résignation peut en effet atteindre à une sorte de satisfaction :

« (...)il se dit : “Tu es seul et tu l'as voulu depuis toujours, de toute ta faiblesse. Quelque part en toi, un imperceptible diablotin se réjouit de se retrouver libre, libre de n'être rien, adonné à jamais à la faiblesse, à l'impératrice, à l'échec. Il grandira ce diablotin et deviendra le démon de la complaisance en toi-même.” » (G, p. 399)

Gilles est donc un personnage fondamentalement déchiré entre deux incapacités : celle de supporter une solitude qui le désespère et le ronge et une incapacité plus grande encore, plus effrayante et plus incompréhensible, l'incapacité d'être heureux, doublée de la jouissance d'être malheureux. Gilles incarne cette analyse de Jacques Hassoun :

« (...)Le mélancolique(...) n'attend plus rien. Il désespère d'attendre et ne peut émettre la moindre demande. (...) le mélancolique a été confronté d'emblée à l'impossibilité d'amour, (...)à l'impossibilité(...)d'un don, laquelle renvoie son être même du côté du rien. ¹³¹ »

D'autre part, on peut considérer que Gilles a trouvé dans l'apitoiement sur soi une manière de ressentir. Plutôt se ressentir un faible, un vaincu que se ressentir comme vide. Il semblerait alors que Gilles pratique le renoncement comme une manière d'être, sa propre manière d'être et que le sentiment d'un insurmontable malheur lui donne une identité précise, quand bien même il s'agit d'une identité de victime. Pour lui, comme le dit Didier Anzieu, « **la fonction d'individuation du soi ne trouve à s'accomplir que dans la souffrance physique et morale(...)** ¹³² »

Ainsi pourrait-on dire que Gilles refuse et revendique simultanément sa solitude.

Et, la pitié de lui-même lui confère une sorte d'amour de soi qu'il ne peut trouver par le biais d'un amour d'autrui qu'il ne ressent pas véritablement.

C'est ainsi qu'ayant obéi dans la douleur à leur nature qui les condamne quoi qu'ils fassent à la solitude, les deux personnages, ancrés en eux-mêmes comme dans un sombre déterminisme, poussent à son extrémité leur propre logique interne jusqu'à s'offrir

¹³¹ *ibid.*, p. 74

¹³² in *Le Moi-peau*, op. cit. p.133

aux effets pervers d'un auto-centrisme qui s'impose comme l'unique évidence.

b/Le narcissique :

L'attachement à sa propre personne est un sentiment particulièrement présent chez Aurélien comme chez Gilles. Il nous semble que cette réaction s'apparente à une réaction d'autodéfense contre le manque d'amour ressenti, une manière de se donner à eux-mêmes ce qu'ils attendent des autres ; peut-être aussi ce si fort attachement à soi révèle-t-il l'incapacité de faire abstraction de soi pour aimer l'autre.

Le narcissisme d'Aurélien s'exprime essentiellement à propos de sa relation amoureuse avec Bérénice : c'est ce qui permet de constater qu'avec elle, Aurélien n'est jamais véritablement dans une relation, mais que l'amour lui est une occasion de faire l'expérience de lui-même. Comme Gilles, Aurélien s'emmure dans sa propre solitude et cette dérobade devant tout lien affectif pourrait apparaître symptomatique d'un mal-être lié à l'expérimentation d'un vide intérieur.

Et Aurélien nous semble procéder, vis-à-vis de l'amour, à son instrumentalisation. A son propos, le narrateur précise dès la deuxième phrase du deuxième chapitre :

« Il aimait les femmes longues à sa semblance. » (A, p. 32)

Apparaît donc ici clairement sa prédilection marquée pour un être que l'on pourrait qualifier d'autre identique, marquant encore le refus de la différence. On a déjà souligné ce goût de ce qui est semblable à lui dans ce qu'il éprouve vis-à-vis de sa femme de ménage :

« Il aurait bien aimé la remplacer par un homme. »

Si l'on ne devait s'appuyer que sur un seul exemple pour illustrer le narcissisme du personnage, quelle autre scène serait plus expressive que celle que l'on pourrait qualifier de scène au miroir, montrant Aurélien en pleine contemplation de son reflet :

« Il se voit dans la grande glace(...)tout chiffonné(...)mal rasé, les cheveux en désordre(...) Il s'arrêta encore devant la glace, et se regarda longuement(...)comme s'il avait regardé un étranger. » (A, p. 234-235)

Cette scène fait explicitement référence au narcissisme inhérent au personnage puisqu'il est fasciné par sa propre image. Et il faut noter qu'il se regarde « (...) longuement(...) », comme s'il ne parvenait pas à détacher ses yeux de cette image, se concentrant exclusivement sur lui-même. Cette hypothèse est également étayée par les réflexions qui l'habitent à ce moment précis :

« Sorti du bain(...)il se dit qu'il ne pensait qu'à lui-même. Bérénice était un simple prétexte qui le ramenait toujours à ce miroir de l'imagination où il ne voyait qu'Aurélien, Aurélien et toujours Aurélien. (...)Il traçait autour d'elle un vaste cercle de pensées qui ne semblaient nullement la concerner(...) » (A, p. 236-237)

La métaphore du cercle, image de l'éternel recommencement, emprisonnant Bérénice, semble dire également l'enfermement du personnage en lui-même que nous avons déjà suggéré, sa propension au ressassement et sa volonté de s'inscrire dans une vacuité temporelle et intérieure que, comme le cercle, rien ne pourrait rompre ; tout cela étant comme accentué dans le texte par cette triple répétition du prénom du personnage,

retentissant comme un écho à lui-même à l'exemple du miroir, ou comme une incantation protectrice.

D'autre part il semble évident que cette scène est une scène au miroir au propre comme au figuré : en observant son reflet, Aurélien observe sa propre subjectivité. Cet instant peut constituer aussi l'écho inversé de cette scène du *Feu follet* dans laquelle Alain est l'objet du même narcissisme scrutateur mais qui est, pour lui, douloureux :

« (...) *Il abaissa ses mains pour mieux se regarder dans la glace où il se pencha comme dans l'orbe d'un puits* (...) *Eau calme. Il aurait voulu fixer dans cette immobilité apparente son image pour que s'y rattachât son être menacé d'une prompte dissolution.* ¹³³ »

Outre la récurrence de la figure du miroir, observons la présence de trois autres récurrences thématiques dont on verra qu'elles unissent l'écriture de Drieu et celle d'Aragon : le désir d'immobilisme, la thématique aquatique et la figure du puits.

Ce dernier, comme chez Aurélien, se fait ici l'expression du désespoir sans fond du personnage. Et, voulant « (...) fixer(...) son image(...) » dans cette « *eau calme* » que constitue la surface lisse du miroir, tout se passe comme si Alain manifestait implicitement un désir de noyade, induisant par là même la rémanence d'une autre thématique aragonienne omniprésente dans *Aurélien*. Et, il faut noter que comme dans la scène précédente chez Aurélien, la figure du miroir rejoint chez Alain un identique désir d'enfermement.

Ce questionnement narcissique douloureux d'Alain est également celui du personnage de Chéri qui par deux fois se heurte à son apparence dans le miroir :

— « *Un choc léger arrêtait Chéri, chaque fois contre son image. Il ne comprenait pas pourquoi cette image n'était pas exactement l'image d'un jeune homme de vingt-quatre ans. (...) Il ne pouvait être question, dans la pensée de Chéri, d'un déclin qu'il eût en vain cherché sur ses traits. Il butait simplement contre un Chéri de trente ans, ne le reconnaissait pas tout à fait, et se demandait parfois : "Qu'est-ce que j'ai ?" comme s'il se fût senti un peu malade ou habillé de travers. Puis il passait la porte du parloir et n'y pensait plus.* ¹³⁴ » — « *Le miroir du vestibule(...) le remit en face du jeune homme amaigri qui avait la pommette dure, une belle lèvre triste un peu bleuie de poil noir renaissant, un grand œil tragique et réticent, – le jeune homme enfin qui avait inexplicablement cessé d'avoir vingt-quatre ans.* ¹³⁵ »

Ici se dessine en filigrane le même souhait d'une suspension temporelle qu'expriment Aurélien et Alain par le biais d'un désir inconscient d'emprisonner leur image dans leur miroir, mais on assiste dans cette scène du roman de Colette à l'échec d'un tel souhait puisque Chéri peut constater sur son visage le passage du temps : l'amaigrissement, la maturité déchiffrée dans la « (...) lèvre triste(...) », l'« (...) œil tragique et réticent(...) » ; le personnage peut également constater sur son visage parvenu à l'âge de trente ans les

¹³³ *op.cit.p.57*

¹³⁴ *La Fin de Chéri, op. cit. p. 25*

¹³⁵ *ibid, p. 147*

signes d'une identité virile nouvellement apparue dans cette « (...) pommette dure(...) », ce « (...) poil noir renaissant(...). ».

Par ailleurs si l'on ne peut pas parler d' « inquiétante étrangeté » au sens freudien du terme, on peut tout de même évoquer cette méconnaissance de soi qui se saisit de Chéri et que le texte traduit en introduisant par le biais de la focalisation interne, une sorte de dichotomie entre Chéri d'un côté du miroir et le « (...) jeune homme(...) » se trouvant **dans** le miroir, dichotomie de l'écriture qui souligne le déchirement du personnage confronté au chiasme séparant son extériorité et son intérieurité.

Il est intéressant d'observer que, constatant la disparition de celui qu'il a été, on pourrait dire que Chéri assiste au deuil de lui-même et atteint ainsi au résultat auquel se prépare Alain qui s'attend à sa propre « (...)dissolution ».

Chéri est donc ici confronté à ce sentiment(inconscient) d'avoir perdu sa jeunesse, sentiment qu'on a évoqué précédemment, et dont on a dit qu'il est celui d'Aurélien et des personnages de Remarque.

Dans *Aurélien*, on peut remarquer que chaque fois que Bérénice évoque devant lui son passé le personnage ne l'écoute jamais excepté pour répondre à un questionnement intime. C'est ainsi qu'il révèle « (...)l'un de ses visages, l'indifférence égocentrique à l'autre. ¹³⁶ » Lorsque Bérénice lui confie à propos de sa maison d'enfance :

« Je m'étais toujours promis(...)d'y retourner un jour avec quelqu'un...avec quelqu'un. » (A, p. 287)

plutôt que de répondre à l'attente et à la demande implicites mais évidentes de la jeune femme, Aurélien a cette pensée d'un manque d'à-propos pour le moins déconcertant :

« Il aurait bien repris des anchois, mais on apportait la friture. » (A, p. 287-288)

Lorsqu'elle évoque le départ de sa mère, qui l'a profondément affectée, il pense à « (...)tout le drame de son enfance(...) » (A, p. 314), de son enfance à **lui**, et à « (...)sa mère qui n'était pas partie » (A, p. 315), sa mère à **lui**. Les confidences de Bérénice ne sont pour lui qu' « (...)un accompagnement de musique à ses pensées(...) » (A, p. 324), formulation dédaigneuse s'il en est, pour celle qui n'est que total abandon. Elles ne sont que des mots qu'on entend sans les écouter. Surtout, au travers de ces confidences, « *il cherche l'explication moins encore de Bérénice que de lui-même.* » (A, p. 324). Et il faut mentionner ici la scène finale à l'épilogue dans laquelle Aurélien ne se préoccupe que de lui-même et de son bras blessé, ignorant que Bérénice se meurt à ses côtés.

Par ailleurs, la composante narcissique de la personnalité d'Aurélien s'exprime à travers son rapport à l'image, dont il est extrêmement soucieux.

A cet égard, rappelons la répulsion qu'il éprouve d'abord pour l'apparence physique de Bérénice qu'il juge « (...)franchement laide. » (A, p. 27) Et il faut remarquer que les femmes que côtoie Aurélien dans son cercle mondain possèdent un physique somptueux, qu'il s'agisse de Mary, « (...) irrésistible(s) » (A, p. 56), de Diane, « (...)femme parfaite » (A, p. 343) ou de Rose, « (...)majestueuse(...) ». (A, p. 345)

Il est sans doute significatif également que l'attention d'Aurélien soit arrêtée en

¹³⁶ Lionel Follet, in *Aurélien d'Aragon ; le fantasme et l'Histoire*, op. cit. p. 87

Edmond par « (...)son costume bien taillé, ses souliers chers, sa carrure d'athlète mondain » (A, p. 36) et qu'il reconnaisse que « **bien plus que de Bérénice, il était possédé par une idée du luxe, par une idée tyrannique du luxe.** » (A, p. 36)

Cette fascination pour l'esthétisme, ce refus de l'imperfection physique se retrouvent particulièrement dans le rapport qu'Aurélien entretient à sa propre image. En effet, Aurélien donne une nouvelle preuve de son attachement à lui-même lors de sa toilette, « (...) cet exercice(...) » durant lequel « *le monde se rétrécissait, comme son champ optique* » et qui lui permet d'offrir à sa propre personne « (...) ces soins passionnés(...) » (A, p. 235) ; on peut relever encore le soin méticuleux qu'il prend à choisir sa mise vestimentaire à l'approche d'un rendez-vous avec Bérénice :

« Si je mets cette chemise-là, je prendrai le costume gris-bleu, et la dernière cravate de chez Pile...Non, je n'ai pas de chaussettes qui aillent bien avec...Alors si je prends la foncée de Hilditch and Key...(...)Les chaussettes écossaises vont lui paraître excentriques. Il y a moins de risques avec les tons éteints, une cravate foncée... » (A, p. 236)

Dans *Les beaux quartiers*, on retrouve chez Edmond ce fébrile souci de l'apparence alors qu'il se prépare pour rencontrer Carlotta :

« Edmond sortit son linge, tout était comme un fait exprès : des boutons qui manquaient aux chemises, une tache d'encre sur un caleçon, un des beaux en fileté, court, qui couvrait à peine le genou. Et puis pas de bouton de col. Une baleine du faux-col mou cassa. Les fixes-chaussettes n'étaient plus très neufs, mauves. Ils n'allaiient pas avec la cravate choisie, noire à raies bleues. Enfin, Edmond ne se trouva pas rasé d'assez près, il se redonna un coup de rasoir dans le cou. Il se coupa au menton. ¹³⁷

L'amour est donc bel et bien vécu, chez ces deux personnages aragoniens, comme une expérience de recréation narcissique, tendant à rémunérer en chacun une conscience de soi perdue dans la sensation de sa propre « *médiocrité* ».

Cet amour revêt alors, là aussi, le caractère d'un spectacle à travers la théâtralisation de soi exprimant la nécessité urgente de se faire autre pour la femme aimée, de se livrer au véritable travestissement que constitue pour tout individu l'acte de se parer, exprimant également la nécessité ressentie d'une perfection physique, comme pour peut-être donner du sens à une individualité déstabilisée. L'amour semble se réduire ici à la seule dimension du paraître ; le don de soi se fait exclusivement sous la forme du don de l'apparence. Le vêtement n'est donc plus seulement ici enveloppe du corps, mais contribue également à opérer une délimitation, à assurer des contours à une personnalité précisément menacée de dépersonnalisation. La frivolité prend une dimension dramatique et semble dissimuler une véritable angoisse existentielle, derrière le texte qui confère une coloration humoristique à la frénésie qui s'empare de chacun dans sa recherche de la tenue vestimentaire adéquate.

Leur comportement pourrait s'expliquer également comme une revanche prise sur les tourments endurés au front, dans « (...)les terribles plaines de Champagne et d'Artois, (...)la violence meurtrière, (...)dans les sapes crayeuses, dans la boue, dans la

¹³⁷ op. cit. p. 449

terre(...) » (A, p. 44)

D'autre part, chez Aurélien cette si pointilleuse attention au détail de ses vêtements est peut-être à relier à l'attitude maternelle dont le personnage a été, enfant, le témoin semble-t-il admiratif :

« Il l'aimait sa jolie Maman, à sa manière. Elle avait été sa première idée de la femme. A cause de la complication extraordinaire de sa toilette, des soins qu'elle prenait d'elle-même. » (A, p. 47-48)

De plus, la mère d'Aurélien est décrite comme une « (...)mère futile et déraisonnable (...) » qui avait « (...)donné si peu de temps à son grand fils tombé du ciel. » (A, p. 47). Sa mère participerait alors du mal-être qui sourde en Aurélien, car « (...)le mélancolique est cet enfant abandonné trop tôt par une mère trop occupée à contempler sa propre image(...) »¹³⁸

De fait ce si grand souci d'apparaître peut dénoter une certaine forme d'immaturité chez Aurélien, comme si l'enfant qu'il a été ne pouvait s'effacer. Rappelons à ce titre qu' « *il ne pouvait pas tout à fait se prendre au sérieux et penser : un homme* », qu'il se voit plutôt comme « *un grand garçon* ». Rappelons aussi que Bérénice le voit à la fois « (...)grand et faible(...) » (A, p. 256) et qu'en elle et en Mary, il suggère « (...)ce qu'il y avait(...)de maternel (...) » (A, pp. 256 et 98).

La virilité d'Aurélien est donc là aussi mise à mal puisqu'il ne parvient que difficilement à assumer son statut d'homme fait, adulte.

On remarque encore que son inquiétude pour sa tenue et son hygiène semblent plus proches de l'obsession de soi-même que du désir légitime de propreté et d'élégance irréprochables. Aurélien se comporte comme s'il voulait se montrer sous un jour le plus parfait possible, comme s'il refusait en lui-même et sur lui-même la moindre imperfection :

« Il regarde avec désapprobation ses ongles douteux. De l'eau, de l'eau ! » (A, p. 234)

Se laver prend un caractère d'urgence qui semble quelque peu disproportionné. En outre, une intervention du narrateur précise qu' « (...) il se traitait comme (...)un de ces objets que les maniaques astiquent avec une vanité puérile. » (A, p. 235) Sans doute faut-il voir là une marque supplémentaire d'un comportement à tendance obsessionnelle chez Aurélien, et par là-même le signe d'un probable inconfort psychique.

Ainsi, cette opération de nettoyage, si l'on peut dire, est de la plus haute importance puisqu'elle permet au personnage de porter son attention exclusivement sur lui-même, car c'est dans ce moment que son « *champ optique* » ne voit plus rien que lui-même et que « *le monde* » est oublié ou plutôt remplacé par soi.

Dès lors, il ne s'agirait plus pour Aurélien du simple désir de plaire à autrui, en l'occurrence à Bérénice, mais du désir infiniment plus complexe de se séduire soi. Cette « (...) attention intense(...) » qu'il porte à son propre corps, cette valeur quasi solennelle qu'il semble accorder à des gestes aussi triviaux que « (...) se laver les dents(...) » (A, p. 235) ou « se raser(...) » (A, p. 237), seraient donc bien le signe que le moindre détail qui le ramène à lui-même est capital. Il pourrait dès lors s'agir d'une érotisation tournée vers

¹³⁸ Jacques Hassoun, in *La cruauté mélancolique*, op. cit. p. 57

soi, non point vers l'autre et ceci exprimerait une fois encore l'inaptitude d'Aurélien à intégrer la notion d'altérité. Bérénice n'aurait d'importance qu'en tant que spectatrice, regard admiratif et Aurélien se livrerait à une manière de sacralisation de lui-même. Il conviendrait peut-être aussi d'évoquer ce regard du jeune homme sur lui-même, que la perspective du regard de Bérénice conduit à se voir comme «(...)*un étranger* ». N'étant guère accoutumé à se soucier de l'opinion d'autrui, il se voit pour la première fois objet du regard de l'autre, non plus sujet et cette constatation le désoriente ; Aurélien expérimente pour la première fois de sa vie sa propre étrangeté. D'autre part, en voulant séduire Bérénice par une apparence physique parfaite, Aurélien ne cherche que la réassurance de sa propre capacité de séduction. Il ne cherche qu'à s'admirer dans le regard de la jeune femme, regard qui apparaîtrait alors comme le miroir de lui-même ; d'où son désir récurrent de supprimer ce regard vivant qui témoigne de la réalité de l'existence de Bérénice. Il s'agit bel et bien pour lui de nier l'autre et de ne vouloir aimer que soi. Il semble accéder à une certaine prise de conscience puisqu'il se demande :

« Après tout, pour qui est-ce que je m'habille ? Pour moi ou pour elle ? » (A, p. 236) *Il ne fait guère de doute que la réponse soit dans la question.*

Ainsi, à travers son attitude et ses propos, Aurélien se livre à une méditation sur l'amour mais pas sur l'**objet** de cet amour. Ceci conduit à penser que Bérénice n'est pas pour lui un être à part entière mais plutôt un support du sentiment amoureux. Elle n'a donc aucune importance ; ce qu'il est important de découvrir pour Aurélien, c'est soi, pas l'autre. Bérénice est ici la clé du monde inconnu, inexploré et ô combien fascinant de sa propre conscience. C'est lui-même à travers Bérénice qu'Aurélien chérit, c'est lui-même qu'il cherche à rejoindre. Il est sans doute significatif à cet égard qu'il se demande :

« Bérénice...Est-ce que je l'aime vraiment ? » (A, p. 233)

Le jeune homme balaie lui-même ses propres doutes par ces deux phrases :

« Pourtant il aimait Bérénice. Il se le répétait. » (A, p. 236)

Toutefois, d'une part le point qui les sépare semble indiquer un temps d'arrêt dans sa réflexion, comme s'il n'était pas sûr de lui-même ; d'autre part on peut s'interroger sur ce besoin de « *se répéter* » qu'il est amoureux : ne serait-ce pas une tentative de se convaincre de ce qu'il ressent, en une entreprise d'autosuggestion inlassable (comme en témoigne l'emploi de l'indicatif imparfait)? Ce doute nourri par Aurélien à propos de la réalité de son amour pour Bérénice, pourrait induire qu'il voit dans l'amour une condition de survie, le pas nécessaire pour empêcher sa propre néantisation :

« Il se raccrochait à cet amour, à l'amour, comme un homme qui se noie. » (A, p. 233)

Rappelant cette phrase de la Mariane de Guilleragues : « *J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion.* ¹³⁹ », Aurélien se fait alors amoureux de l'amour. En l'occurrence, il illustre cette observation de Barthes :

« (...)le sujet en vient à annuler l'objet aimé sous le volume de l'amour lui-même(...)C'est l'amour que le sujet aime, non l'objet(...) ¹⁴⁰ »

¹³⁹

Guilleragues Gabriel de, *Lettres portugaises*, Paris, Gallimard, collection "Folio Classique", 1994, p. 99

¹⁴⁰

in *Fragment d'un discours amoureux*, op. cit. p. 39

Aurélien se livre ainsi à une sorte d'annulation de son amour pour Bérénice, donc de Bérénice elle-même, en passant du particulier de « (...) *cet amour*(...) », celui qui le lie à une femme précise, au général de « (...) *l'amour*(...) », l'article défini pouvant indiquer que le sentiment est ici considéré comme valeur absolue. Le personnage paraît lui-même illustrer cette hypothèse par cette remarque à la fin du roman :

« *L'important, ce n'est pas la femme. C'est l'amour.* » (A, p. 595)

Il prolonge sa réflexion en s'essayant à une analyse bien particulière du sentiment amoureux, équivalant à une définition réductrice et extrêmement pessimiste de l'amour, voire à sa réfutation :

« *On s'imagine aimer...on voudrait tant aimer...on a besoin d'aimer...tout simplement.* » (A, p. 595)

Par ces trois verbes successifs, réduisant l'amour à un souhait si désespéré qu'il en deviendrait un besoin, Aurélien semble près d'affirmer que l'amour n'est qu'un outil, sans aucune spontanéité et qu'il n'est par là-même qu'un leurre. C'est à cette conclusion qu'il aboutit :

« *Tout de même, si on se trompait...s'il n'y avait pas d'amour.* » (A, p. 590)

Cette hypothèse désabusée de l'inexistence de l'amour conduit Aurélien à une nouvelle interrogation :

« (...) *peut-être que je ne l'aime pas...que ce n'est pas cela, l'amour...mais alors, qu'est-ce que c'est ?* » (A, p. 591)

Cette interrogation pathétique tend à démontrer là encore l'incoercible immaturité du personnage qui, à plus de trente ans, est censé avoir dépassé ce genre de questionnement.

De surcroît, cette ignorance de ce qu'est l'amour pourrait procéder de ce qu'Aurélien est incapable d'aimer non seulement une femme mais d'aimer l'autre car il est incapable de la dépossession de soi nécessaire pour aller vers l'autre. Nier l'existence du sentiment amoureux apparaît ainsi comme le moyen idéal de nier l'existence de l'autre.

Aurélien apparaît bien davantage préoccupé de prendre l'amour que de le donner, afin de se constituer une identité. Il peut alors paraître licite d'interpréter cet insurmontable égocentrisme comme l'indice d'un grand trouble intérieur.

Dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, André Green écrit en effet : « *La retraite narcissique...est la réponse à une souffrance, un mal-être.* »¹⁴¹

Refusant l'échange, la rencontre, le partage, la différence, en un mot refusant l'altérité, Aurélien ne peut alors faire l'expérience de son identité, qu'elle soit masculine ou plus généralement, humaine.

Gilles est également affecté d'une personnalité à tendance narcissique. Comme on l'a dit, l'exil affectif qui le caractérise est une souffrance **et** un choix. Il semble rejeter la compagnie d'autrui et privilégier une sorte de tête-à-tête avec lui-même. Car Gilles, de diverses manières, se préoccupe infiniment de lui, se souciant davantage dans le rapport

¹⁴¹ André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Editions De Minuit, collection "Critique" 1999, p.46

qu'il entretient à autrui de ce que lui, pense et ressent, ne cherchant dans l'autre qu'un reflet de lui-même.

Dès les toutes premières pages le personnage est habité de l'impérieux désir de se montrer aux regards extérieurs et affiche un grand souci de son apparence :

« *Ce qui le préoccupait, c'était sa tenue. (...)Le taxi le déposa rue de la Paix ; il était tard et il entra de force chez Charvet(...)Les chemises étaient d'un tissu bleu, très fin. La main de Gilles s'avança, caressante. (...)Gilles était si fasciné par la finesse de la couleur et de l'étoffe, tout cela éveillait en lui une telle convoitise qu'il ne pouvait croire que tout n'allât pas bien. (...)Mais il lui fallait maintenant un coiffeur. (...)Il goûta l'atmosphère chaude et parfumée, autant que tout à l'heure la douceur de la chemise. (...)Mais maintenant il fallait changer de chemise(...)Hélas ! La chemise avait les manches trop courtes. En revanche, la cravate croisée en plastron faisait merveille et illuminait la chemise étriquée. Sur le boulevard, il regarda encore ses chaussures. Pas trop mal(...)Il les fit cirer... »* (G, p. 26-27-28)

Il est frappant de constater qu'un très grand intérêt pour le soin de leur corps et surtout de leur mise caractérise Aurélien comme Gilles et constitue peut-être chez le second comme chez le premier une réaction contre la souffrance physique connue au combat qui rend le corps « (...)humilié et endolori(...) » (G, p. 103) faisant de lui une « (...)carrasse foudroyée, tourmentée, tordue, desséchée, chétive(...) » (G, p. 501)

Nous relevons aussi chez Alain, héros du *Feu Follet*, et personnage marqué comme Gilles d'un profond mal-être, ce même goût pour le vêtement :

« *Il avait encore plaisir à fouiller dans la garde-robe qui lui restait des beaux jours(...)A Miami ou à Monte-Carlo, devant une malle pleine de beau linge il nouait une nouvelle cravate en fumant une cigarette. Ses flacons, ses brosses, une robe de chambre qui traînait sur le lit illuminaient de luxe la morne chambre d'hôtel. Il choisit une chemise de baptiste, un costume de cachemire, des chaussettes de grosse laine. (...)Là-dessus une cravate à fond rouge(...)Il sortit aussi des souliers d'un cuir épais, aux grosses coutures.* ¹⁴² »

Dans Gilles, l'attachement de ce dernier au luxe vestimentaire se vérifie à nouveau quelques chapitres plus tard :

« *Il entra chez le tailleur avec le même frémissement intime et lent que chez les filles. Il aimait cette caverne d'Ali-Baba où, de tous côtés, les étoffes anglaises s'empilaient et retombaient à longs plis. Il se retenait de se rouler dans cette matière solide et souple, n'en jouissant pas assez du nez, des yeux, du bout des doigts. (...)Gilles essaya un manteau de ratine ; en sortant de la cabine d'essayage il se laissa tenter par un léger chandail bleu dont il n'avait nul besoin.* » (G, p. 69)

On retrouve ici ce qu'on avait cru déceler chez Aurélien, à savoir un mouvement d'érotisation tourné vers soi ; en effet puisque la vue puis le contact du tissu impriment à Gilles un mouvement de sensualité comparable à l'amour physique, il est possible de penser que Gilles n'admirer pas le tissu pour le tissu lui-même mais y voie la parure qui lui permettra de ressentir son propre pouvoir de séduction. Le personnage se voit sans doute

¹⁴² op. cit. p. 55-56

lui-même dans ce tissu et est saisi d'une sorte d'extase érotique à cette perspective et donc par l'imagination de lui-même.

Il est à noter qu'ici les sens de Gilles, sa capacité sensuelle, est pleinement suscitée par le tissu tandis qu'on a dit que cette dernière s'éveillait parfois avec peine au contact du corps féminin. La « (...)matière solide et souple (...) » du tissu remplace la matière vivante du corps de l'autre. Gilles est donc bien l'objet d'une impulsion sensuelle paradoxale car elle s'exerce à l'encontre d'un objet, et narcissique car ce désir si particulier se manifeste pour un objet destiné à le mettre en valeur.

D'autre part, ce que Lionel Follet qualifie chez Aurélien d' « (...)indifférence égocentrique à l'autre », s'observe également chez Gilles. En effet, le narrateur nous révèle :

« (...)Gilles fort enfoncé en lui-même et rêvant tout haut ne distinguait pas toujours ses interlocuteurs les uns des autres. » (G, p. 140)

Cette même irrépressible tendance à faire fi d'autrui se manifeste encore avec Mabel, et n'est pas sans évoquer l'attitude d'Aurélien avec Bérénice, que nous avons soulignée :

« Mabel n'était plus, comme une fille, qu'un élément dans une imagination tout intérieure à lui. Il ne se souciait guère de lui donner le change(...) » (G, p. 103)

La conscience douloureuse de sa propre solitude que nous avons évoquée ne procèderait alors pas d'un besoin de l'autre pour lui-même mais du besoin d'un miroir dans lequel contempler sa propre présence au monde ; ce que Gilles éprouverait ne serait donc pas l'expérience de l'altérité mais l'expérience de lui-même par le regard de l'autre posé sur lui. Dès lors, le mouvement qui lui fait rechercher et rejeter tout à la fois la présence de l'autre ne serait pas un mouvement paradoxal : le rejet de l'autre serait constant et le besoin de cet autre serait un besoin fallacieux, occultant le besoin réel de(re)construire sa propre identité ignorée.

Dans le cas de Gilles comme dans celui d'Aurélien, cette inextricable intimité passionnelle entre soi et soi qui refuse, on l'a dit, la dérangeante altérité, reste aveugle par là-même sur l'éventualité d'une altérité positive. Cette tragique carence livre ainsi au désespoir et à la mélancolie ces deux sensibilités déchirées, si promptes à s'abîmer dans les tortures sans fin du ressassement. Peut-être alors peut-on leur appliquer cette constatation de Didier Anzieu :

« Les personnalités narcissiques [connaissent] la chute dans la dépression(...)sensation diffuse de mal-être, sentiment de ne pas habiter sa vie(...)d'être le spectateur de quelque chose qui est et qui n'est pas sa propre existence. ¹⁴³ »

B/ Le dépressif

¹⁴³ in *Le Moi-peau*, op. cit. p. 29

a/ Pulsion de mort :

Ce narcissisme et ce rapport au corps pourraient peut-être s'articuler chez Aurélien comme chez Gilles à la présence d'une pulsion de mort qu'exprimerait leur goût certain pour la destruction ou l'autodestruction.

Car Aurélien semble la proie d'une sorte d'instinct morbide l'attirant tout particulièrement vers ce qui touche à la mort.

Cette fascination s'exprime de manière peu significative a priori, au travers d'une tendance du jeune homme à ce que l'on pourrait qualifier d' « auto-pétrification » ; tendance visible à cinq reprises et toujours liée à Bérénice :

A l'issue de leur premier tête-à-tête, alors même qu'Aurélien est comme empli de sa présence en lui, « *(...)comme cette statue de Condillac qui n'avait encore de sens que l'odorat était tout entière odeur de rose, lui(...)*est odeur de foin coupé, et rien d'autre... » (A, p. 223). Aurélien se fait ici le disciple de cet auteur, en 1755, du *Traité des sensations*. (Dans ce dernier, Condillac admet uniquement les sensations comme source de toutes nos idées, jugements et raisonnements et considère le psychisme comme la succession et la transformation de nos sensations.)

On a vu qu'Aurélien est également saisi d'un « *engourdissement* » lorsqu'il acquiert la certitude d'être aimé de Bérénice et que cette privation de sensation l'empêche d' « *imaginer les développements de l'amour partagé*. »

On a vu encore que la toute première fois qu'il la tient dans ses bras, il s'imagine être « *une statue de pierre* », pétrification qui s'empare de lui au sens plein du terme : il demeure figé et se sent devenir « *pierre* », matière la plus inamovible, la plus inaltérable qui soit.

On relève encore qu'au début du premier chapitre, Césarée semble à Aurélien « *(...)une ville de pierre (...)* » (A, p. 28) et que lorsque Bérénice le quitte, le personnage, désespéré, envisage de devenir « *(...)casseur de pierres(...)* » (A, p. 575). (Et, dans cette thématique de la pierre et de la fixité, il faut redire l'attachement quasi névrotique de son esprit aux « *statues de Diane* » de l'incipit.)

Lorsqu'il retrouve Bérénice à Giverny, à l'instant où elle disparaît il est « *(...)immobilisé(...)* » (A, p. 532) et Rose lui demande ce qui l'a « *(...) changé en statue de sel* » (A, p. 533)

Enfin, à l'épilogue, lorsque dans la voiture, il étreint la jeune femme, il ne ressent qu' « *(...) une crampe dans son bras autour des épaules de Bérénice.* » (A, p. 694)

De surcroît, au premier chapitre les traits du visage de cette dernière sont, par le regard d'Aurélien sur eux, soumis à la même pétrification :

« *Ce qui leur donnait quelque unité, c'était purement ce lisse des méplats, cette obliquité des joues où la lumière frisante atteignait un dessin parfait, mais bizarre, comme si le sculpteur se fût passionné aux joues, au fini des joues ; et cela au mépris de tout le reste.* » (A, p. 32)

Le regard du jeune homme pétrifie également Rose à plus d'une reprise :

— « *Il savait qui elle était cette dernière venue dans sa robe de velours vert d'eau(...)* avec ses plis tout autour de la taille, tout de suite lâchés et allant se briser aux chevilles comme la pierre des statues. » (A, p. 70) — « (...)toute la statue s'anima par frissons(...)La statue se serrait dans ses propres bras. » (A, p. 79) — « *Il était sensible(...)*à la femme debout devant lui, à ce sens prodigieux de l'immobilité (...) » — « *Le visage presque immobile de Rose. Sans âge comme l'amour. Cette statue sortie des doigts habiles du masseur.* » (A, p. 82)

Et il pétrifie de sa seule présence les deux filles d'Edmond :

« *Les deux petites qui riaient et babillaient se figèrent à la vue d'Aurélien.* » (A, p. 161)

Par ailleurs, si l'on se souvient combien le regard de Bérénice est une composante essentielle de sa relation avec Aurélien, on peut penser, à l'instar de Carine Trévisan que « *les yeux noirs de Bérénice(...)*pétrifient Aurélien comme le regard de la Méduse.

¹⁴⁴ »On trouve ici une double occurrence mortifère : d'une part les yeux de Bérénice sont noirs, de la couleur emblématique du deuil dans la culture occidentale, d'autre part le regard de la Méduse est doté d'un pouvoir non seulement pétrificateur mais aussi meurtrier. (Peut-être est-ce une raison inconsciente de l'attraction d'Aurélien pour l'absence de regard de l'inconnue et pour les yeux fermés de Bérénice : leur regard voilé annihile le danger du regard de la Méduse.)

Dans *Le masque et le miroir, essai d'anthropologie des revêtements faciaux*, Jean-Thierry Maertens écrit : « *Pas plus qu'il n'est parole(...)*le masque n'est regard(...)ses yeux fixes ou exorbités(...)restent absents comme s'il fallait la cécité pour devenir voyant de l'autre.

¹⁴⁵ »

Ainsi, l'étrange immobilisme dont est à maintes reprises frappé Aurélien, semble exprimer son impossibilité d'évoluer, de s'épanouir. On a vu qu'il fuit invariablement le sentiment amoureux, et la jalousie à l'égard de Lucien. Si, comme l'observe Barthes, « *être jaloux est conforme. Refuser la jalousie, c'est donc transgresser une loi*

¹⁴⁶ », Aurélien, alors, « *transgresse* » ou tout au moins bouscule un ordre établi qui fait de la jalousie l'inévitable corollaire du sentiment amoureux.

Par conséquent, il est possible de voir dans cette systématique insensibilité volontaire d'Aurélien, un désir de se vider lui-même de toute trace de vie. En se refusant à tout sentiment, il s'avance vers sa propre mort.

On peut se souvenir à cet égard qu'au Lulli's, lieu de prédilection d'Aurélien et lieu comparé à un « (...) enfer(...) » (A, p. 221), dans ce lieu, « (...)le temps était uniforme(...) » (A, p. 109) à l'image de l'immobilisme, de la fixité temporelle attribuée à l'au-delà. Le personnage est ainsi pris d'une sorte de volonté d'auto-négation contrecarrant toute ébauche de sentiment, toute prise de décision, tout ce qui ferait de lui

¹⁴⁴ in *AURELIEN d'Aragon: un "nouveau mal du siècle"*, op. cit. p. 228

¹⁴⁵ Jean-Thierry Maertens, *Le masque et le miroir, essai d'anthropologie des revêtements faciaux, Ritologiques 3 Paris, Aubier Montaigne, collection « Etranges Etrangers », 1978, op.cit.p.33*

¹⁴⁶ in *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit. p. 172

un individu assumant sa propre existence et sa propre identité. Sans cesse s'exprime en lui la tentation de se réfugier dans une stagnation temporelle, sensorielle et émotionnelle proche de celle de la mort.

Son goût pour l'univers funèbre est manifeste dès les toutes premières lignes du roman, lorsque dans ses sombres rêveries, « *Aurélien voyait des chiens s'enfuir derrière des colonnes, surpris à dépecer une charogne.* » (A, p. 28)

Et, celle qui pourrait témoigner de cette obsession est évidemment l'Inconnue, dont le visage de plâtre, le visage mort, apparaît comme son idéal féminin. Ainsi que le constate Bérénice :

« *Cette femme...sa force est d'être morte...* » (A, p. 311)

Par ailleurs, Carine Trévisan relève que la fascination d'Aurélien procède d'une double occurrence car « *le masque est pris sur un cadavre, ce qui redouble les signes de la mort.* ¹⁴⁷ » Et, on peut observer qu'à diverses occasions, Aurélien se fait inconsciemment le double de l'Inconnue : en effet, lors du bal des Valmondois, il porte « (...) *un masque d'or...* » (A, p. 558) et il est alors « (...) *sans visage* », et à trois reprises dans le roman, son apparence physique subit des modifications qui lui confèrent le ressenti et l'aspect proches de ceux d'un agonisant :

— « *Son visage portait une expression intense de malaise, il avait subitement vieilli, et malgré le froid, il suait manifestement. Le teint avait foncé, et c'était comme s'il eût mis, ou plutôt laissé tomber un masque. De petites rides autour des yeux. La bouche à demi ouverte, la respiration difficile. [Mary] lui avait pris la main, qui était glacée et mouillée. Elle le sentit frissonner.* » (A, p. 98) — « *Il sentit le froid lui grimper des chevilles aux genoux.* » (A, p. 382) — « *Qu'est-ce que c'était que cet air de l'autre monde ? De petites fibrilles rouges dans la conjonctive, les paupières violettes, les tempes suantes. Il mit de la poudre, ce qu'il ne faisait jamais.* » (A, p. 403). (Ce geste de se poudrer le visage pourrait d'ailleurs rappeler dans ce contexte un geste de toilette de cadavre.)

Il faut surtout remarquer dans la première de ces trois occurrences qu'ayant « *subitement vieilli* », le visage d'Aurélien en un instant dissemble à lui-même, à cet Aurélien de trente-deux ans, et devient physiquement l'Aurélien qu'il doit devenir, comme si la maladie devenait lieu de passage vers la maturité en opérant sur le visage du personnage ce vieillissement ; elle oriente donc Aurélien, à son corps défendant, vers cet avenir qu'il a tant de difficulté à appréhender.

On peut remarquer encore dans cette occurrence, qu'alors que les deux masques mortuaires et le visage de Bérénice au moment de sa mort arborent un sourire et se font l'allégorie d'une perception heureuse de la mort, chez Aurélien dans cette scène la mort est souffrance. D'autre part, il est également frappant de constater que la focalisation externe du narrateur affirmant qu'en tombant malade, Aurélien aurait « (...) *laissé tomber un masque* » semble induire que c'est dans la souffrance et les prémisses de la mort que le personnage acquiert sa véritable identité. Dès lors, on pourrait considérer que, chez Aurélien, la maladie et la mort apparaissent révélatrices de l'intériorité du sujet dans son authenticité.

¹⁴⁷ in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 158

Et, dans la première et la troisième de ces occurrences, en une sorte de métaphore filée d'un personnage à l'autre, l'attention du narrateur se fixe sur les yeux, le regard, mais il s'agit cette fois des yeux d'Aurélien, non plus de ceux de Bérénice ; et la différence dans l'appréhension de ce regard est très nette : le regard troubant, recelant une beauté mystérieuse, de Bérénice est chez Aurélien, modifié, comme enlaidi par ces « *petites rides(...)* » qui l'entourent et qui symbolisent le déclin physiologique ou par ces « *petites fibrilles rouges(...)* » ou « *(...)les paupières violettes(...)* » qui indiquent là aussi l'affaiblissement physique dû à la maladie. (Il est frappant de constater à cet égard sur le plan structurel, deux échos d'un personnage à l'autre comme si le texte lui-même unissait Aurélien et Bérénice : en effet « *les paupières violettes* » d'Aurélien rappellent les paupières « *(...) mauves(...)* » (A, p. 33) de Bérénice observées par Aurélien à l'incipit et ses « *tempes suantes* » rappellent la « *fine sueur aux tempes* » qu'il observe sur le visage de la jeune femme dans l'épisode de Giverny.)

Ainsi, tout au long du roman les yeux de Bérénice constituent l'espace même où s'exprime son individualité, tandis qu'à l'inverse, dans ces scènes exprimant son malaise physique, le regard d'Aurélien se fait comme vitreux, opaque, rien ne s'y inscrit, rien ne s'y lit ; la métaphore immémoriale du regard comme fenêtre de l'âme est ici infirmée.

Ce reflet sur un visage de l'apparence mortifère se retrouve dans *Le feu follet*, chez le personnage d'Alain dont le narrateur nous dit au début du roman que son visage est « *(...)un beau masque mais un masque de cire* »¹⁴⁸ et, plus loin, que, sur ce visage, « *(...)le moindre rictus, la moindre grimace faisait reparaître ces terribles creusements, ces terribles décharnements qui avaient commencé, un an ou deux auparavant, de sculpter un masque funéraire à même sa substance de vivant.* »¹⁴⁹

Il est frappant de constater que cette métaphore employée par Drieu selon laquelle la drogue « *(...) sculpte un masque funéraire à même[la]substance de vivant* » d'Alain offre comme une sorte d'écho intertextuel à l'expérience macabre de Bérénice consistant à accepter que son visage serve de modèle, d'empreinte à un symbole de mort, l'inexpressivité de ce masque étant là aussi « *sculptée à même sa substance de vivant* ». Dans ces deux cas la vie du sujet est comme à l'origine de sa mort.

Par ailleurs, dans *Aurélien*, par le biais du masque de l'Inconnue celui-ci se réfugie dans une vision de l'amour épurée de toute connotation charnelle mais par là même, il prouve aussi qu'en lui toute pulsion libidinale est définitivement et intimement liée à une pulsion nécrophile. L'éventualité d'une fusion érotique s'inscrit tant dans le domaine mortuaire que dans le domaine fantasmatique ; ce qui dénote d'ailleurs en Aurélien une volonté ambiguë de la faire durer pour l'éternité tout autant que de la refuser, de s'y refuser.

Il est frappant de constater que dans *Le Songe*, Alban lui aussi possède dans sa chambre le masque d'un visage féminin : « *(...)suspendu dans l'air, vrai spectre d'un monde refroidi, un diaphane visage féminin, resplendissant d'une mystérieuse blondeur qui rendait l'ombre à ses bords translucides : le marbre(...)* mousseux

¹⁴⁸ op. cit. p. 17

¹⁴⁹ *ibid*, p. 59

comme la mousse de bière, pailleté(...) ¹⁵⁰ »

Dans *Aurélien*, le sentiment qui rattache le personnage à une femme morte le relie par là-même à une femme-objet, ce qui participe du même instinct pétrificateur d'un refus de la femme réelle, celle que représente Bérénice et qui détruit ses certitudes. Ainsi Aurélien « (...)ne brûle de désir que pour une image qui exclut la femme vivante. »¹⁵¹ Son attachement est du même ordre pour le masque mortuaire de Bérénice. Il « (...)devient un substitut de sa présence, au lieu de rester ce qu'il est en toute rigueur, un défaut de la présence. »¹⁵² »

Ce moulage atteste également qu'Aurélien ne cesse de voir en Bérénice une morte. Le jeune homme se situe alors à contre-courant d'une pratique rapportée par Philippe Ariès selon laquelle « [par]la prise de masque après la mort(...)on cherche à sauver du naufrage quelques choses qui expriment une individualité incorruptible, et en particulier le visage, secret de la personnalité. (...)Reproduire le visage du mort fut d'abord le meilleur moyen de faire vivant. »¹⁵³

Il convient d'évoquer alors la figure fantomatique de l'épouse du pharmacien que va voir Aurélien au début du roman ; le jeune homme qui « (...)voulait seulement se faire confirmer que la femme du pharmacien habitait bien la maison » (A, p. 148), s'entend dire que cette dernière est morte. Cet épisode semble constituer l'annonce allégorique de la mort de Bérénice, elle aussi épouse de pharmacien.

La première fois qu'il l'aperçoit, Aurélien ne semble se la représenter que sous un aspect quasi spectral :

« (...)ce corps devait être formé, devait vivre. Mais comment ? » (A, p. 33)

Son interrogation exprime la représentation qui s'impose à lui d'un « (...)corps(...)» immatériel, dénué de la moindre énergie proprement physiologique.

Plusieurs chapitres plus loin, c'est d'une admiration malsaine qu'Aurélien témoigne, dans l'identification qu'il établit entre Bérénice et l'Inconnue ; admiration à travers laquelle l'apparence de Bérénice revêt aux yeux d'Aurélien une dimension nettement cadavérique :

« (...)ses yeux rencontrèrent le masque(...)Cette fois, c'était vraiment Bérénice... quand le sang sous une émotion disparaissait de ses joues. Quelle peau merveilleuse elle a ! Transparente, vivante, si vivante qu'elle fait penser à la mort... » (A, p. 238)

On peut trouver quelque explication à la réaction d'Aurélien chez Jean Rousset :

« (...)éblouissement et stupeur habituels à première vue ; ce qui est différent ici,

¹⁵⁰
op. cit. p. 23

¹⁵¹
Lionel Follet, in *Aurélien d'Aragon ; le fantasme et l'Histoire*, op. cit. p. 69

¹⁵²
Carine Trévisan, in *AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle"* op. cit. p. 228

¹⁵³
Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, vol. 1 « Le temps des gisants », Paris, Le Seuil, collection « Points », série « Histoire », 1985, p. 257

c'est qu'il y a deux premières vues, que le héros juxtapose dans son esprit et met mentalement en comparaison ; il en résulte une reconnaissance ; le visage apparu ressemble au [masque.] »¹⁵⁴

Jean-Thierry Maertens confirme cette analyse en expliquant que le système sauvage « (...)annule l'individualité du porteur derrière le masque. (...)victoire de l'Autre sur un moi labile(...)le masque ancestral sauvage réintègre dans le social les traits hagards de la mort.¹⁵⁵ (...)Le masque n'est alors rien d'autre qu'un miroir et la mort un passage du pareil au même(...) ¹⁵⁶ La recherche d'un masque le plus ressemblant possible édulcore en quelque sorte la distance de la mort(...) ¹⁵⁷ »

Il est surtout troublant de constater cette étrange association de termes (« vivante/morte ») qui fait une équivalence d'une contradiction a priori irréductible. Cela tendrait à indiquer que la personnalité d'Aurélien obéit à une sorte de logique perverse (au sens propre) qui le conduit à inverser les conceptions communément admises sur la mort et la vie : le merveilleux se situe pour lui dans la première, non dans la seconde.

Il est à noter que c'est l'une des rares occurrences qui montrent Aurélien séduit par le physique de Bérénice : lorsqu'elle offre l'apparence d'une morte. Et il faut relever que son regard s'arrête ici sur les « joues » de la jeune femme comme il s'était arrêté à l'incipit sur « (...)cette obliquité des joues où la lumière frisante atteignait un dessin parfait(...). Carine Trévisan observe ainsi que le visage de Bérénice « (...)atteint sa suprême perfection dans la mort.¹⁵⁸ »

L'émerveillement d'Aurélien s'exprime encore dans la comparaison qu'il instaure entre les deux masques ; dès lors, le personnage semble bel et bien manifester sa volonté inconsciente d'inscrire Bérénice sous le signe de la mort :

« Oh, qu'elle était plus belle que l'Inconnue, qu'elle était plus terrible, plus terriblement inconnue, Bérénice, vivante et morte, absente et présente, enfin vraie. » (A, p. 388)

Ainsi, « ce qui est vu pour la première fois avec les marques ordinaires de la découverte, de la nouvelle naissance, c'est celle qui est là, déjà rencontrée, c'est le visage caché sous l'apparence altérée.¹⁵⁹ » Et Bérénice n'est pas seulement dotée ici d'une séduction certaine, elle paraît aussi « (...)vraie(...)» et « (...)présente(...)» comme si, paradoxalement, ce qui la révélait ne pouvait être que la disparition de son âme. (Ceci rappelle les toutes dernières lignes du roman, lorsque dans la voiture, « Aurélien vit tout de suite qu'elle était morte » (A, p. 697) alors qu'on sait qu'il ne la voit jamais pour

¹⁵⁴ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent ; la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1998, p.152

¹⁵⁵ in *Le masque et le miroir*, op. cit. p. 104

¹⁵⁶ *ibid*, p. 105

¹⁵⁷ *ibid*, p. 106

¹⁵⁸ in AURELIEN d'Aragon: un “nouveau mal du siècle”, op. cit. p. 241

¹⁵⁹ Jean Rousset, in *Leurs yeux se rencontrèrent*, op. cit. p. 155

elle-même tant qu'elle est vivante.) On peut se souvenir également ici de l'intervention du narrateur que l'on a évoquée à propos du fait qu'en tombant malade, Aurélien aurait « *laissez tomber un masque* » comme s'il était révélé lui aussi par l'intense mal-être physique dû à la maladie.

En outre, lorsque le personnage est confronté au masque de Bérénice, « (...)enfin(...)» le fantasme et la réalité coïncident. A cet instant, Aurélien est comme pénétré d'une sorte de ferveur (traduite par l'interjection initiale) face à cette rencontre qu'il n'attendait pas. Sans doute, « **son caractère exaltant vient du fait que le prototype inconscient de l'être recherché trouve soudain son objet correspondant dans la réalité présente.** »¹⁶⁰ Mais tandis qu'il en va ainsi pour toute rencontre amoureuse, il semble que cette dernière ne soit qu'un prétexte à Aurélien pour justifier son attirance malsaine pour une morte, au lieu d'être l'occasion d'instaurer un renouveau avec un être fait de chair et de sang. Enfin, la réaction admirative d'Aurélien n'est sans doute pas exempte de crainte ; répulsion logique puisqu'il est en face du masque mortuaire de la femme aimée, mais répulsion qu'il ne ressent jamais pour l'Inconnue.

Ainsi, pour la première fois, le lecteur a le sentiment que cesse la prééminence affirmée de cette dernière dans le cœur d'Aurélien et qu'une chance de triompher de sa lugubre rivale est donnée à Bérénice. Mais il semble qu'elle doive, en quelque sorte, payer ce triomphe de sa vie. Car il est encore possible d'interpréter chez Aurélien le désir inconscient de la soumettre à son obsession, dans la vision qu'il a d'elle lors de la soirée chez Mary.

Ce soir-là, Bérénice porte « (...)une jolie robe, noire dans le bas, avec un dessin de raies blanches de plus en plus larges en montant, comme des halos autour d'une pierre jetée dans l'eau(...) ». (A, p. 63) Il conçoit, semble-t-il, sa robe (noire, couleur de mort) comme le vêtement d'un condamné à mort : ne voit-il pas la jeune femme (autre forme de pétrification) comme « (...)une pierre jetée dans l'eau » ?

De surcroît, lorsque, plusieurs chapitres plus loin, il réfléchit aux sentiments de Bérénice pour lui, ne songe-t-il pas à elle comme à « (...)quelqu'un qui se noie(...) » ? (A, p. 321) On pourrait alors croire qu'il la condamne, sur le mode fantasmatique, à la mort par noyade, incitant le lecteur à voir Bérénice ainsi représentée une réminiscence de la figure d'Ophélie. En effet, cette vision sépulcrale de la femme aimée rejoue précisément ici ce qui apparaît comme l'autre facette de l'obsession d'Aurélien, à savoir son vif attrait pour l'eau et son étrange idée fixe concernant la mort par noyade. A cet égard, il convient de rappeler avec Carine Trévisan que « **cette tentation nécrophile qui fait de la femme réelle et vivante une sorte de poupée inerte et frigide, participe du narcissisme. Ce serait ainsi l'incapacité du personnage(...) à capter un autre visage que le sien qui entraînerait ultimement la "noyade" d'Aurélien, écho de celle de Narcisse. Narcisse qui meurt de ne pas pouvoir rencontrer un autre que lui-même(...)** »¹⁶¹ »

(Nous ouvrons ici une manière de parenthèse afin d'évoquer ce qui nous semble unir la vision de l'idéal féminin d'Aurélien et celle de l'Alain de Philippe Barrès, idéal commun

¹⁶⁰ Carine Trévisan, in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 175

¹⁶¹ ibid, p. 223

sous bien des aspects :

Edith, la femme aimée d'Alain lui apparaît pour la première fois « **dans un salon élégant et cosmopolite(...)** où [il s'était] égaré comme un **primitif honnête(...)** égarée, elle aussi, comme une **fleur étrangère** ¹⁶² », rappelant la fraîche et candide Bérénice apparaissant comme presque incongrue aux yeux d'un Aurélien désabusé, parmi les jouisseurs emplissant le salon cossu de la mondaine Mary de Perceval ; la figure « (...) toute pâle(...) ¹⁶³ », le « (...) visage menu, presque exsangue(...) ¹⁶⁴ » d'Edith, rappelle le « (...) teint pâle, comme si le sang n'eût pas circulé sous la peau » (A, p. 32) de Bérénice ; ses « (...) traits mobiles(...) » qui à cet instant « (...) se sont posés comme chez le photographe ¹⁶⁵ » rappellent les traits de Bérénice comme paralysés par le modelage du « (...) sculpteur(...) » ; Edith est vue par Alain comme un « (...) petit animal(...) ¹⁶⁶ » tout comme on a dit que Bérénice est plusieurs fois comparée à un animal par Aurélien ; Bérénice est « *l'Inconnue* » pour Aurélien tandis qu'Edith est pour Alain « *la sylphide inconnue(...)* tant imaginée(...) ¹⁶⁷ », un « (...) idéal étrange(...) ¹⁶⁸ » auquel il a « (...) rêvé ¹⁶⁹ », une « (...) fée ¹⁷⁰ (...) », éveillant en lui « (...) la plus vive curiosité romanesque ¹⁷¹ », « (...) une jeune chimère(...) ¹⁷² » ; Bérénice suscite l'intérêt d'Aurélien parce qu'elle porte le prénom d'une femme à la fois reine orientale et héroïne de tragédie et Edith est pour Alain l'incarnation ou la réminiscence, tout à la fois de « *la reine Edith* ¹⁷³ », princesse anglaise du Xeme siècle devenue sainte, d'*« Ophélie* ¹⁷⁴ », de *« Juliette* ¹⁷⁵ », héroïnes tragiques ; enfin, Edith est comparée par Alain à une « *nixe* ¹⁷⁶ », nymphe des eaux dans

¹⁶² *op. cit. p. 231*

¹⁶³ *ibid. p. 232*

¹⁶⁴ *ibid. p. 233*

¹⁶⁵ *ibid*

¹⁶⁶ *ibid*

¹⁶⁷ *ibid. p. 229*

¹⁶⁸ *ibid*

¹⁶⁹ *ibid*

¹⁷⁰ *ibid. p. 232*

¹⁷¹ *ibid*

¹⁷² *ibid. p. 233*

¹⁷³ *ibid. p. 260*

¹⁷⁴ *ibid*

les légendes germaniques, comparaison unissant Edith et Bérénice au sein de la thématique aquatique que nous étudions dans *Aurélien*.)

Une première occurrence établit Aurélien comme vivant, si l'on peut dire, au cœur même de sa hantise puisque l'immeuble qu'il habite se trouve « (...)au pli du coude du fleuve, dans son M veineux... » (A, p. 97), proximité qui mêle l'eau et la métaphore du suicide. (Il est à noter que les images du coude et de l'eau fusionnent à nouveau dans l'épisode de la piscine décrite comme « (...)un boyau d'eau verte(...)faisant sur le côté un coude(...) ». (A, p. 179-180))

C'est également la Seine qui s'allie à la mort par suicide dans l'imaginaire d'Aurélien lorsque « (...)ses yeux, circulairement, revinrent à ce grand fossé noir, en bas. La Seine, qui charriaît des boues glaciaires, et des noyés. » (A, p. 316)

Cette fascination pour l'eau était déjà latente dans l'épisode qui le montrait livré si fiévreusement à sa toilette :

« Il regarde avec désapprobation ses ongles douteux. De l'eau, de l'eau ! (...)Avec une rage minutieuse, il se mit à nettoyer ce corps qu'il n'avait pas choisi. Il pouvait vraiment passer des heures à cet exercice(...)Tout dépendait de la propreté d'un carré de peau. Le gant de crin ne suffisait qu'à(...)préparer ce massage au savon(...)ces soins passionnés par lesquels il se traitait(...)comme un de ces objets que les maniaques astiquent avec une vanité puérile. »

Ce rapport à l'eau constitué d'une grande violence réapparaît au chapitre de l'absolu, concept qui, selon le narrateur « (...)mènera par une voie étrange la ménagère à l'asile de fous, à force de propreté, par l'obstination de polir, de nettoyer, qu'elle mettra sur un carreau de sa cuisine, jamais parfait(...) » (A, p. 303). Cet excessif attachement à la propreté trouve un écho lorsque Aurélien, pour tenter de soulager sa frustration d'être séparé de Bérénice trouve refuge dans cette même pathétique frénésie qui le fait nettoyer d'abord son appartement puis à nouveau son corps :

_ « Maladivement, toute la journée, il nettoyait ses deux pièces, la cuisine, la salle de bains. Quand on s'y met(...)tout a besoin d'un nettoyage attentif(...)et on apporte à ce travail le soin, la suspicion qu'on a certains jours devant son propre corps. On peut frotter sans fin(...)Cela touche à la folie(...) » (A, p. 381) _ « (...)il eut l'impression d'être sale, se lava les dents, les mains, sans chasser cette idée absurde, se déshabilla et se flanqua sous la douche. » (A, p. 393)

Ces quatre occurrences se répondent et, eu égard au vocabulaire employé (« maniaque », « asile de fous », « maladivement », « folie », « absurde »), attestent de la présence d'un trouble pathologique chez le personnage dans sa relation à l'eau. (Remarquons de surcroît dans les première et troisième occurrences la même tendance d'Aurélien à la chosification qu'on avait pu observer dans sa fascination pour les statues puisqu' « (...)il se traitait comme « (...)un(...)objet » et voulait la même attention au nettoyage de son appartement qu'à celui de « (...)son propre corps. »)

Le trouble que nous qualifions de pathologique n'est pas sans évoquer

¹⁷⁵ ibid

¹⁷⁶ ibid

particulièrement dans la quatrième occurrence, une affection que la psychiatrie moderne reconnaît sous le nom de trouble obsessionnel compulsif ; d'autre part il peut être associé à une pulsion nécrophile si l'on s'appuie sur la définition du mot « *toilette* » trouvée par Barthes dans le Littré :

« Ce mot désigne(...)les apprêts auxquels on soumet le condamné à mort avant de le conduire à l'échafaud. »

Et Barthes ajoute :

« C'est comme si au bout de toute toilette, il y avait le corps tué, enjolivé, vernissé, embaumé à la façon d'une victime. ¹⁷⁷ »

Cette pulsion serait donc bien présente chez Aurélien, que l'on entende le mot « *toilette* » au sens hygiénique ou vestimentaire (souvenons-nous ici du soin extrême que prend le personnage de sa mise.)

Et, nous pouvons ajouter pour évoquer son rapport à l'eau, que nous trouvons chez Bachelard une analyse des liens de l'eau et de la mort, qui nous semble illustrer le comportement d'Aurélien :

« L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle. Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille(...)Pour certains rêveurs, l'eau est le cosmos de la mort. (...)Près d'elle, tout incline à la mort(...)On ne se guérit jamais d'avoir rêvé près d'une eau dormante. ¹⁷⁸ »

L'eau dormante d'Aurélien est la Seine ; sa fascination pour l'eau lui est aisée à satisfaire puisqu'il est en « relation » quasi permanente avec le fleuve dont la figure apparaît souvent dans le roman, au point de devenir presque personnage à part entière. Dès le début, les rapports qu'Aurélien entretient avec la Seine sont évoqués par le jeune homme lui-même :

« (...)ça me trouble...de penser que je suis ici à l'M veineux de la Seine(...)Ce qui me bouleverse, c'est de devoir maintenant...pour me conformer à cette image de l'M veineux(...)me représenter le sens, continuellement, de cette eau qui coule, de ce sang bleu, devant moi(...) » (A, p. 97)

Il est frappant de constater que la Seine le « (...)trouble (...) », le « (...)bouleverse(...) », parvient à provoquer en lui des émotions dont on a vu qu'il n'est guère capable devant une femme ; on constate par le regard du personnage, une sorte de féminisation de la Seine.

Mais les évocations macabres se mêlent aux évocations amoureuses par l'allusion au « (...)sang bleu(...) » : le premier terme est étroitement associé à la mort, le second rappelle la couleur que prend un cadavre de noyé dont le sang se fige.

Car dans l'esprit d'Aurélien, la représentation de la mort est indissociable, on l'a dit, de celle de la noyade ; image qui est aussi intimement liée à sa vision de la Seine.

¹⁷⁷ in *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit. p. 151

¹⁷⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*(in “Le complexe d'Ophélie”, pp. 95-108)Paris, José Corti, collection « Le Livre de Poche-biblioessai », 1998 p. 105-106

« (...)ses yeux, circulairement, revinrent à ce grand fossé, noir en bas. La Seine, qui charriaît des boues glaciaires, et des noyés. »

Ainsi, « la Seine(...)est donc présentée comme une enveloppe liquide presque fatallement mortifère. ¹⁷⁹ » Et il faut noter que cet imaginaire mortifère est également celui qui caractérise, pour Aurélien, le Danube et la Tamise :

— « Bizarre qu'il se sentît si peu un vainqueur. Peut-être(...)d'avoir vu Vienne à cet instant quand le Danube charriaît des suicides(...) » (A, p. 29) — « La valse baignait la salle. Une valse qu'Aurélien(...)avait dansée de night-club en night-club avec cette amie d'alors, qui s'était noyée dans la Tamise une nuit. (...)Il ferma les yeux. Mais il ne revoyait pas Londres, il pensait à la Seine autour de l'île... » (A, p. 121)

Mais Aurélien associe encore plus intensément l'image de l'eau et de la noyade à celle de Bérénice. Pour lui, « *l'image synthétique de l'eau, de la femme et de la mort ne peut pas se disperser.* ¹⁸⁰ »

Une première occurrence unissant l'attraction pour l'eau à la femme aimée a lieu dans l'épisode déjà cité de la piscine :

« *L'autre fois, il était venu à cette eau tiède pour y fuir l'image de Bérénice, mais il l'y avait retrouvée, attachante, imperdable. Il s'était abandonné à elle, vaincu. Bérénice mêlée à la caresse de l'eau(...)*Cette fois, il était venu avec l'idée de la retrouver(...)Il se retourna, nageant, comme on fait dans un lit dormant avec une femme ; et dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image, elle le suivit comme fait la femme, inconsciente, qui épouse la courbe du dormeur.

On peut donc noter que l'eau inspire particulièrement Aurélien puisqu'on a dit que sur la terre ferme il est incapable de se décider à esquisser les gestes ou prononcer les mots décisifs. Au contact de l'eau, il semble acquérir toute l'assurance lui permettant de vivre une relation amoureuse dans sa plénitude et non plus seulement sur un mode craintif et idéalisé. (On peut également observer qu'une réconciliation avec son propre corps s'opère lors d'un passage dans lequel le personnage prend une douche :

« *Oh, cette pluie chaude et froide à volonté, ce printemps dans les rideaux de caoutchouc(...)*Il retrouvait enfin l'aisance et la jeunesse de son corps. Il faisait durer ce plaisir. » (A, p. 350))

En ce qui concerne la scène de la piscine, il s'agit de l'unique occurrence amoureuse sur laquelle ne règne pas de manière explicite une atmosphère morbide, voire macabre.

Car, lors de la scène de l'Opéra, à l'instant où Aurélien prend la pleine mesure de ses tendres sentiments, ces pensées pour le moins sinistres le traversent :

« *Il n'avait même pas pour elle un grand entraînement(...)*Non. C'était comme la faim, une faim négative, un manque atroce, un désespoir(...)Il se répeta qu'il était encore temps de se ressaisir. Il sut au même instant qu'il n'en était plus rien. Il eut peur. Il se sentit tomber. Des idées ébauchées où il cherchait à démêler les principes physiques de la chute des corps(...)se croisèrent dans sa tête comme

¹⁷⁹ Carine Trévisan, in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 91

¹⁸⁰ Gaston Bachelard, op. cit. p. 102

des algues autour des yeux d'un noyé. Il se dit : "Encore les noyés, je ne peux pas me débarrasser des noyés maintenant." La musique sentimentale d'une romance se mêla à ses hantises : la Seine, le masque blanc, l'ombre des eaux vertes sur son visage en plongée et le bruit des chalands qui s'en vont sur le fleuve. » (A, p. 202-203)

Ainsi, même le moment de la rencontre amoureuse est marqué par la persistance d'une véritable obsession.

C'est également le cas d'Edmond dans *Les beaux quartiers*, dans sa manière de ressentir sa relation avec Carlotta :

« Il fut comme un noyé qui s'entortille dans les herbes. »¹⁸¹ « Le jeune homme sentait dans ses jambes l'étreinte des jambes de sa compagne, et il lui sembla qu'il était un plongeur pris par mégarde aux membres enlaçants d'une noyée. Une idée du corail, et la peur du varech, régnaien sur tout cela. »¹⁸²

Il est troublant de constater qu'au cœur de cette dimension mortifère conférée au sentiment amoureux, la femme est une sorte d'élément conducteur de l'effroi et des idées macabres qui s'emparent des deux personnages ; la femme apparaît comme un piège meurtrier, particulièrement pour Edmond. Et, pour ce dernier comme pour Aurélien l'image de la « *plongée* », celle du « (...) *plongeur*(...) » est synonyme d'ensevelissement dont le poids de l'attachement à la femme aimée affirme le caractère irréversible, empêche toute chance de remontée à la surface. Il est à noter encore le sème d'immobilisme mortifère que l'on a étudié chez Aurélien, ici implicitement contenu dans ce fantasme d'Edmond qui se ressent physiquement prisonnier des jambes de Carlotta, ainsi d'ailleurs que dans l'image du « (...) *varech*(...) ». Chez l'un comme chez l'autre l'amour est pétrification traumatisante.

On peut également remarquer que, paraissant « (...)une noyée » aux yeux d'Edmond, Carlotta peut préfigurer, par le biais de l'écriture aragonienne, une sorte de pilotis de l'Inconnue.

Enfin, notons que dans l'esprit de chacun, à l'image du « (...) *corail* (...) » se rattache tout un symbolisme mortifère puisque l'on a vu que dans l'épilogue c'est en voyant le collier de corail de Bérénice qu'Aurélien a instantanément à l'esprit « (...) l'*expression de noyée du masque de plâtre* ».

Dans *Aurélien*, de toute évidence la femme aimée, sa présence, loin de ramener le personnage à la vie ne l'en éloigne que davantage. La solution ne peut être que dans la perte de conscience, la « (...) *chute*(...) », à laquelle seule la mort, dont l'ombre se profile derrière « (...) *les noyés*(...) », peut mettre un terme en offrant l'ultime refuge, la délivrance.

C'est le même sombre univers mêlant la mort et la femme aimée qui l'environne lorsqu'il revient chez lui après son passage à la piscine :

« (...) comme il redescend vers la Seine, les rêves reprennent le dessus, noient le monde (...) il entend la voix de Bérénice qui disait : « Quand j'étais petite, j'habitais une grande maison pleine de fantômes... » (A, p. 187)

¹⁸¹ op. cit. p. 363

¹⁸² ibid, p. 479

Enfin, on a dit qu'à l'épilogue, en observant que Bérénice porte à son cou « (...) *cinq ou six rangs de corail* (...) », Aurélien voit surgir dans son esprit « (...) *l'expression de noyée du masque de plâtre* (...) », la soumettant là encore, aux yeux du lecteur, à une ressemblance avec la figure d'Ophélie. La ressemblance paraît d'autant plus frappante, d'une part si l'on songe que Bérénice vit alors ses derniers instants, d'autre part parce que Bérénice mourra sous des balles allemandes, en victime prémonitoire de la Résistance, rappelant peut-être ces mots que Bachelard applique au personnage d'Ophélie : comme cette dernière, Bérénice doit « (...) *mourir pour les péchés d'autrui* (...) *Cette vie sans joie est-elle autre chose qu'une vaine attente ?* ¹⁸³ »

De manière peut-être plus attendue, c'est encore sous le signe de la mort et de la noyade qu'Aurélien s'inscrit lorsque Bérénice le quitte ainsi que lorsqu'il est cruellement blessé par la jalousie, à l'égard de Paul Denis :

— « (...) *Aurélien flottait dans cette fête comme une épave, comme un homme désesparé.* » (A, p. 569) — « *Il y avait plus de quatre mois qu'Aurélien filait à la dérive* (...) *De l'absence physique ou de cette présence imaginaire, qui se confondaient, laquelle était à Aurélien plus que l'autre pénible ? Il n'aurait pu le dire mieux qu'un noyé n'a le choix de l'eau et des algues* (...) *Il ne se soutenait que sur ce fragile radeau, un appartement, de petites rentes, l'oisiveté* (...) *Aurélien flottait d'une résolution à l'autre, il sombrait d'abîme en abîme.* » (A, p. 571 à 575)
— « *Oui, Aurélien était jaloux. (...) Ca venait de lui remonter à la tête d'un coup, une vague.* » (A, p. 593)

Pour la première fois, l'imagination du personnage peut en toute logique laisser libre cours à ses penchants macabres : la désespérance amoureuse trouve une correspondance cohérente dans ces représentations illustrant fort bien la déréliction. A cet égard, nous citons le personnage de Frédéric Moreau qui, lorsqu'il est séparé de Mme Arnoux, adopte un comportement qui s'apparente à celui que nous venons de citer chez Aurélien :

« *Alors commencèrent trois mois d'ennui. Comme il n'avait aucun travail, son désœuvrement renforçait sa tristesse. Il passait des heures à regarder, du haut de son balcon, la rivière qui coulait entre les quais grisâtres, noircis, de place en place, par la bavure des égouts* (...) *Il rentrait dans sa chambre ; puis, couché sur son divan, s'abandonnait à une méditation désordonnée : plans d'ouvrage, projets de conduite, élancements vers l'avenir.* ¹⁸⁴ »

Remarquons aussi que, comme Aurélien, Frédéric se tient sur son balcon pour contempler, avec la même morne fascination, la Seine qui s'écoule, pour lui aussi, juste en bas de chez lui.

On remarque surtout que la Seine qui était « (...) *jaune, troublée, lourde* (...) *des boues d'ailleurs* », qui était comparée à un « (...) *grand fossé noir* (...) » dans *Aurélien*, si elle n'a pas de couleur particulière dans *L'éducation sentimentale*, possède néanmoins pour Frédéric Moreau une identique connotation sale, insalubre, sordide, infléchie par « (...) *les quais grisâtres, noircis* (...) *par la bavure des égouts* (...) » qu'elle traverse et dont elle semble s'imprégnier à travers la vision de Frédéric ; connotation non seulement insalubre

¹⁸³ Gaston Bachelard, in *L'eau et les rêves*, op. cit. p. 96-97

¹⁸⁴ op. cit. p. 76

mais macabre dans les deux romans puisque la Seine pour Aurélien est « *un grand fossé noir* » et que les quais bordant le fleuve sont dans *L'éducation sentimentale* « *grisâtres, noircis (...)par la bavure des égouts* ». (ces derniers pouvant peut-être métaphoriquement induire l'image du tombeau, comme la figure du fossé dans *Aurélien*.)

L'écoulement de la Seine est donc vécu, ressenti communément par Aurélien et par Frédéric comme un spectacle sinistre, indissociable d'une tonalité mortifère et, en vertu de l'étroite proximité géographique de chacun par rapport au fleuve, semble envahir l'intimité et aimanter la mélancolie des personnages qui paraissent s'abandonner à lui. Pour ces deux figures du retrait, la fascination éprouvée à l'égard du fleuve semble procéder de la commune intuition du fait que le lent écoulement lugubre de la Seine ressemble à l'écoulement de leurs jours.

D'autre part, on observe que dans ces moments où son anéantissement est à son apogée, Aurélien a le sentiment que le masque et le tableau représentant Bérénice « (...)de statues se font spectres . » (A, p. 575)

Mais ce n'est pas seulement la femme aimée qui est vue sous un angle funèbre ; l'amour lui-même, sa substance, revêt une dimension mortuaire, même lorsqu'il n'est pas personnifié par la Noyée ni par Bérénice.

Quatre occurrences nous semblent en témoigner particulièrement.

Lorsque Aurélien fait à sa sœur l'aveu de son amour pour Bérénice, ses paroles résonnent ainsi :

« **“Je ne me marierai pas, – dit-il, – parce que je suis amoureux.” Et la chose dite, il écouta descendre la pierre dans le puits. Bien droit, bien loin.** » (A, p. 195)

Revient alors l'image de cette « pierre », symbolisant la pétrification de l'amour, symbolisant aussi le poids de l'amour trop lourd à assumer pour le personnage. Notons encore au travers du terme « *puits* » la récurrence de la thématique aquatique et l'illustration du caractère tragique que revêt, aux yeux d'Aurélien, l'état amoureux : comme « (...)la pierre dans le puits », le jeune homme, amoureux, se sent englouti sans espoir de délivrance. Enfin, cette phrase offre un écho structurel au premier chapitre dans lequel, rappelons-le, Aurélien voit les dessins de la robe de Bérénice « *comme des halos autour d'une pierre jetée dans l'eau .* »

(La figure du puits réapparaît de surcroît par deux fois à l'épilogue :

— « **Tout arrivait à Aurélien à travers un brouillard, une clarté de cauchemar, l'incoordination des rêves, la logique du sommeil. Cela se mélangeait (...) à ce sentiment de chute dans un puits. (...) »** (A, p. 665) — « **Ils étaient seuls. (...)Il faisait très noir, pas de lune(... Le jardin était un puits d'ombre(...)** » (A, p. 686)

Revient ici en outre cette « *ombre* », couleur de mort, dont au début du roman Aurélien « (...)s'emplissait les yeux(..)Comme d'une provision magique » et à laquelle on a dit que Bérénice l'associe étroitement.)

Par ailleurs, l'assimilation mort/amour est établie de manière on ne peut plus claire par Aurélien lui-même lorsque, préparant son lit, il songe ainsi à Bérénice :

« **(...)n'est-on pas dans la mort comme dans l'amour ? Les draps sont froids aussi où l'on entre à deux.** » (A, p. 238)

Etrange mais révélatrice comparaison qui fait du lit conjugal un tombeau et des draps de l'amour un linceul. Aurélien nie plus que jamais l'existence de l'amour en l'assimilant à un état qui prive de sentiment. Pour lui, l'amour et la mort détiennent le même pouvoir anesthésiant.

La même analogie insolite apparaît quelques pages plus loin, lorsqu'il tient Bérénice entre ses bras :

« (...)il avait eu peur comme cela jadis...peur de bouger, de détruire le charme de cet instant...jadis il s'agissait d'autre chose, mais rien ne ressemble à la mort comme l'amour. » (A, p. 298)

L'irruption dans sa vie de l'amour semble lui être un coup mortel.

C'est de cette manière que l'on pourrait interpréter le mot « *charme* » : si on l'interprète au sens d'ensorcellement on peut comprendre que la peur d'être tué l'a immobilisé au front : dans ce cas, il ressent bien l'amour comme un état dangereux.

D'autre part, si l'on comprend ce terme dans son acception plus habituelle, cela peut signifier que pour la mort comme pour l'amour, Aurélien éprouve une attirance.

Enfin, quelque temps après s'être séparé de Bérénice, il ressasse en ces termes son désarroi :

« Ce qui est mort est mort. Mais il en demeure le tombeau. Aurélien pensa qu'il porterait à jamais en lui cet amour défunt, comme un faix de fleurs fanées. » (A, p. 641)

On remarque que leur amour est inscrit une fois encore sous le signe du deuil (« *mort* », « *tombeau* », « *défunt* », « *fanées* ».) Non seulement le goût du personnage pour l'univers funèbre place l'amour dans l'éternité du souvenir magnifié, mais il semble se voir lui-même « *tombeau* » de son histoire d'amour disparue. Cela l'établit en coïncidence parfaite avec son obsession et cela rejette son vif désir de chosification précédemment étudié.

La métaphore du tombeau permet de rejoindre l'image du cercueil, présente à deux reprises dans l'imaginaire d'Aurélien (la première concernant la corbeille à papiers contenant les débris du masque de l'Inconnue.):

« (...)il(...vint malgré lui heurter du pied la corbeille à papiers. Il frissonna comme s'il avait touché un cercueil. » (A, p. 316) « Il(...) suivit la rive de la Seine vers l'aval, regardant comme des cercueils les boîtes fermées des bouquinistes. » (A, p. 382) (observons ici que Frédéric Moreau, qui, comme Aurélien, va se promener pour échapper à sa tristesse amoureuse, s'arrête comme Aurélien«(...)à l'étalage d'un bouquiniste (...)»¹⁸⁵

Chez le personnage d'Aurélien sans doute faut-il voir dans cette figure du « *bouquiniste* » la métaphore d'un irrésistible attachement au passé maintes fois souligné et aussi un symbole macabre puisque le bouquiniste œuvre parmi des livres qui n'appartiennent plus au présent.

Ainsi, on pourrait croire qu'Aurélien enferme l'amour en lui (comme le tombeau enferme le mort) pour ne plus le laisser s'exprimer. Il semble le recueillir non pour s'en

¹⁸⁵ op. cit. p. 77

imprégnier mais pour le faire disparaître. Cet ensevelissement s'apparenterait à une sorte de meurtre de l'amour. Aurélien affirmerait ainsi la victoire de la mort. Et, en évoquant son «(...)amour défunt(...)» Aurélien pourrait lui manifester le même attachement qu'à une personne disparue, comme si cet amour préfigurait Bérénice morte. Ainsi représentée, la jeune femme, dont il a eu tant de mal à conserver le souvenir, serait immédiatement présente, «(...)à jamais(...)» C'est alors qu'elle rejoindrait pour de bon l'Inconnue dont selon le mot de Carine Trévisan, Bérénice est «(...)la résurrection¹⁸⁶»

D'autre part, on remarque que l'accablement qui saisit Aurélien (et traduit par l'allitération en « f » présente dans le vocabulaire : « défunt » ; « faix de fleurs fanées ») est marqué par une ambiguïté : le terme « *faix* » (synonyme de fardeau) peut symboliser aussi bien le poids de la tristesse causée par l'amour perdu que le souvenir de l'amour lui-même, qui serait vécu comme une charge.

Enfin, peut-être est-il possible de voir l'expression de la pulsion de mort présente chez Aurélien dans un sentiment de haine de soi caractérisant le personnage.

Ce sentiment nous semble visible dans ce qu'il faut bien qualifier d'obsession à se laver :

« Aurélien(...)se lavait les dents avec acharnement(...)Avec une rage minutieuse, il se mit à nettoyer ce corps qu'il n'avait pas choisi. Il pouvait vraiment passer des heures à cet exercice, il n'était jamais content de lui(...)Le gant de crin ne suffisait qu'à dégrossir, à préparer ce massage au savon qui n'a pas de raison de s'arrêter, la pierre ponce sur les peaux mortes, la brosse qui entre dans les pores(...)Il n'avait pas plutôt achevé un coin, qu'il se demandait s'il avait suffisamment nettoyé ceci ou cela où il était déjà passé, et ce travail(...)se prolongeait bien au-delà de la raison, laissant la peau rouge. » (A, p. 235-236)

Tout d'abord, il est clair ici qu'Aurélien ne se plaît ni ne s'accepte ; ni lui dont « (...)il n'était jamais content(...)», ni « (...)ce corps qu'il n'avait pas choisi ». Formulation révélatrice s'il en est : en effet, le manque d'estime ressenti par un individu à l'encontre de sa propre enveloppe corporelle est, nous semble-t-il, symptomatique d'un manque d'estime infiniment plus profond, touchant la part morale et psychique du sujet. Le malaise psychologique d'Aurélien nous paraît d'autant plus aigu chez lui dont le pouvoir de séduction, qui lui est chaque jour prouvé par la gent féminine, fait apparaître totalement injustifié ce genre de mésestime.

Ensuite, l'utilisation drastique du « *gant de crin* (...) », de la « (...) *pierre ponce* (...) » semble répondre à ce désir d' « (...)acharnement(...) » sur soi, à cette « (...)rage minutieuse(...) » dont soi est l'objet. « *La brosse qui entre dans les pores* (...) » paraît aussi satisfaire à une volonté de s'infliger une souffrance physique au point de « (...)laisser la peau rouge » comme pour se punir d'on ne sait quel crime.

Cette toilette « (...)qui n'a pas de raison de s'arrêter (...) », qui « (...)se prolongeait bien au-delà de la raison(...) », témoigne probablement d'une obsession « *maniaque* » au sens médical du terme, poussant Aurélien à la destruction de son corps ; autodestruction indéfinie dont le but serait de faire disparaître ce corps hâï et donc de se faire disparaître soi.

¹⁸⁶ in AURELIEN d'Aragon: un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 242

Guy Corneau remarque :

« *La première conséquence de l'abandon des fils aux soins exclusifs de leur mère est la peur des femmes(...). La deuxième conséquence est que, toute leur vie durant, ils auront peur du corps, tant de celui des femmes que du leur.* ¹⁸⁷ »

Mais on peut surtout se demander avec Didier Anzieu :

« *N'y aurait-il pas une activité négative du Moi-peau au service de Thanatos, et visant à l'autodestruction de la peau et du Moi ?* ¹⁸⁸ »

En Gilles est présente la pulsion de mort qui habite Aurélien ; chez le personnage de Drieu cette pulsion s'exprime à travers chaque manifestation de mal-être que nous avons précédemment étudiée et qui laissait percevoir en particulier un intense sentiment de non-appartenance au monde. Mais cet instinct qui rapproche Gilles de la mort, de sa mort, s'exprime encore dans diverses circonstances ; on peut en voir le témoignage dans ces paroles du personnage, à propos de Myriam :

« *Je ne peux pas lui dire que je ne l'aime pas, je peux tout au plus lui parler du vide de mon cœur. Il me semble que je n'aimerai jamais(...). Le désir que je donne aux autres ? Autant dire que je suis amoureux de bouteilles de whisky ou des statues dans les squares...* » (G, p. 86)

Il est frappant de constater que survient chez Gilles la fascination pour les statues qui caractérise Aurélien et qui réapparaît quelques chapitres plus loin :

« *La beauté n'était que dans les statues, pas dans la vie des humains. Mais si la beauté n'était que dans les statues, elle n'était nulle part.* » (G, p. 366)

Dans ce roman également, on peut considérer l'objet statue comme une métaphore d'un immobilisme mortifère, de la négation de soi comme individu doué de la capacité de ressentir, de la revendication par le personnage de son propre vide affectif, et emblématique de la même rédhibitoire incapacité de se tourner vers l'autre.

Il est à noter que dans *Le feu follet*, Alain est l'objet d'une prédilection pour les statues, prédilection qui marque son imaginaire :

— « *Sur la cheminée(...)une affreuse petite statuette de plâtre coloriée, d'une vulgarité atroce, achetée dans une foire, qu'il transportait partout et qui représentait une femme nue.* ¹⁸⁹ » — « (...)entra une femme. Une statue à la dérive. (...)Rien ne pouvait démoraliser Alain comme cette énorme statue. Il voyait trop de ressemblance entre cette puissance illusoire, ce déplacement d'air et son creux sentiment des choses. (...)Elle était toute nue, forme magnifique et exsangue, en plâtre. ¹⁹⁰ »

Il semble que l'on puisse là encore parler d'intertextualité entre l'écriture de Drieu et celle

¹⁸⁷ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 29

¹⁸⁸ in *Le moi-peau*, op. cit. p. 129

¹⁸⁹ op. cit. p. 32

¹⁹⁰ ibid, p.104-105

d'Aragon car la statuette d'Alain, « (...) de plâtre colorié (...) », « (...) affreuse (...) », « (...) vulgaire (...) » semble s'opposer terme à terme au masque de l'Inconnue, fait de plâtre **blanc**, représentant non pas un corps féminin mais un visage féminin, apparemment dénué de laideur ou de vulgarité, figurant comme son double inversé, double vivant dans le cas de la femme présente dans la deuxième occurrence, décrite comme une « *forme (...) exsangue, en plâtre* ».

On peut remarquer alors que ce qui lie également *Le feu follet* et *Aurélien* réside dans un commun traitement de la femme comme un objet et ce au sens propre, ces femmes-statues devenant l'unique compagne possible pour ces deux personnages masculins qu'habite la peur du féminin, et que cet objet statue peut, dans le cas des deux masques chez *Aurélien* ou celui de la femme comparée à une statue de plâtre dans *Le feu follet*, revêtir une dimension macabre puisque toutes les trois, si l'on peut dire, sont « *exsangue(s)* », cadavériques, induisant peut-être l'expression inconsciente du désir d'*Aurélien* et d'*Alain* du meurtre de la femme.

D'autre part, dans *Gilles*, peut-être est-il significatif qu'il soit fait mention de « (...) bouteilles de whisky (...) », comme si ce détail sous-tendait une propension de *Gilles* à s'abîmer dans l'alcool, autre manifestation latente d'un désir de mort.

Quelques lignes plus loin, le jeune homme exprime à nouveau ce désespoir qui l'accable :

« *Il y a en moi un goût terrible de me priver de tout, de quitter tout. C'est ça qui me plaît dans la guerre. Je n'ai jamais été si heureux – en étant atrocement malheureux – que ces hivers où je n'avais pour toute fortune au monde qu'un Pascal de cinquante centimes, un couteau, une montre, deux ou trois mouchoirs et que je ne recevais pas de lettres.* » (G, p. 87)

Gilles dit alors cette complaisance dans la déréliction absolue que l'on a déjà vue. Pourtant au-delà d'un simple apitoiement sur lui-même ou d'une morbide jouissance dans la souffrance, peut-être est-il possible de voir à travers ces paroles, dans ce refus de la lutte contre la désespérance, une profonde volonté inconsciente de se défaire de tout ce qui serait susceptible de le ramener à la vie. Peut-être cette analyse d'André Green peut-elle éclairer son comportement :

« *Pour le narcissique(...) il s'agit d'être pur, donc d'être seul, de renoncer au monde, à ses plaisirs comme à ses déplaisirs(...) Plus difficile et plus tentant est de se situer au-delà du plaisir-déplaisir en faisant vœu d'endurance(...) de pauvreté et de dénuement, de solitude voire d'ermitage ; toutes conditions qui rapprochent de Dieu. (...) Le narcissique cherchera(...) à appauvrir de plus en plus ses relations objectales pour ramener le Moi à son minimum vital objectal et le conduire ici à son triomphe libérateur.* ¹⁹¹ » (Rappelons ici le mysticisme de *Gilles* ainsi que sa tendance narcissique.)

De plus Green cite dans son ouvrage deux vers de Sophocle (tirés d'*Ajax*) qui pourraient constituer une maxime pour *Gilles* (et aussi pour *Aurélien*) :

« *Ne rien sentir, voilà, voilà le temps le plus doux de la vie. Il cesse, dès qu'on a appris ce que sont la joie et la peine.* » ¹⁹²

¹⁹¹ in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit. p. 182-184

Ce « (...)goût terrible (...) de quitter tout » fonctionne comme l'expression d'un souhait incoercible de quitter à tout jamais le monde des vivants, occasion qui lui est offerte par l'activité guerrière où la mort est présente à chaque instant. Est donc ici probablement rapportée par le personnage, sa propre résolution de se laisser mourir.

C'est sans doute en vertu de la même lassitude désespérée de sa propre existence que Gilles est habité par « (...)le rêve de la déchéance sociale. »

En n'étant plus rien socialement, plus rien qu'un vide, qu'une absence se creusant parmi l'agitation d'autrui, Gilles trouve là une opportunité de se rapprocher du rien, du vide absolu auquel il aspire. Déchoir auprès de la société serait une manière de trouver une non- justification à sa propre existence et ainsi une justification à son désir de la voir supprimée. Green parle d' « (...)aspiration à un état de néantisation psychique où le n'être rien apparaît comme la condition idéale d'auto-suffisance. Cette tendance vers le zéro n'atteint, bien entendu, jamais son but et s'exprimera dans un comportement auto-restrictif de signification suicidaire. » Et l'auteur ajoute plus loin :

« Au narcissisme positif, il faut accoler son double inversé que je propose d'appeler narcissisme négatif. Ainsi Narcisse est aussi Janus. (...)le narcissisme négatif sous la domination du principe de Nirvâna, représentant des pulsions de mort, tend vers l'abaissement au niveau zéro de toute libido, aspirant à la mort psychique. (...)le narcissisme primaire absolu veut le repos mimétique de la mort. Il est la quête du non-désir de l'autre, de l'inexistence, du non-être, autre forme d'accès à l'immortalité. Le Moi n'est jamais plus immortel que lorsqu'il soutient n'avoir plus d'organes, ni de corps. »¹⁹³

On pourrait dire que comme le spleen baudelairien, le mal-être de Gilles peut apparaître essentiellement métaphysique. Baudelaire et Gilles se partagent le découragement, la nostalgie de deux âmes en exil dans ce monde et le sentiment de leur nature irrémédiablement déchue ; ils se partagent aussi la lassitude d'une existence dévastée par l'ennui.

« O Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre ! Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! Si le ciel et la terre sont noirs comme de l'encre, Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons ! Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte ! Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »¹⁹⁴

Le vide absolu se cristallise chez Gilles comme chez Aurélien dans une nette propension à la stagnation, à s'inscrire dans une absence totale de mouvement, dans une sorte de déni du ressenti et du vécu :

« (...)il percevait que pour lui le bien, c'était cette absence totale de but, cette suspension élastique au-dessus des abîmes de l'indicible immobilité. Moins elle avait de but et plus sa vie prenait de sens. » (G, p. 532)

¹⁹² *ibid*, p. 177

¹⁹³ *ibid*, p.278

¹⁹⁴ Baudelaire, "Le Voyage", *Les Fleurs du Mal*, op. cit. p. 195-196

Le but ultime de Gilles ne semble atteignable qu'au-delà de sa vie terrestre, dans « (...) *cette suspension élastique*(...) » qui semble référer à l'éternité temporelle de l'au-delà. Puisque c'est lorsque son existence est libérée de tout lien proprement matériel qu'elle retrouve une valeur, une paradoxale raison d'être en n'étant plus, elle est donc bien la marque d'une volonté de Gilles de se détacher d'elle.

Il semble que le seul intérêt qu'il puisse trouver à la vie réside dans sa conséquence inéluctable, à savoir la mort :

« *Il sentait avec angoisse, et avec volupté dans l'angoisse, l'aventure humaine comme une aventure mortelle.* » (G, p. 111)

Il est ici frappant de constater que la vie et ses manifestations ne communiquent rien à Gilles sinon l'envie irrésistible de rester figé dans une parfaite immobilité, tandis que la mort est l'unique composante de la vie qui lui inspire une « (...) *volupté*(...) » ; de telle sorte que l'on pourrait alors parler d'une érotisation de la mort. D'autre part, ce que l'on avait interprété chez Gilles comme une prédisposition à l'extase métaphysique serait en ce cas plutôt interprétable comme une pulsion de mort, eu égard au désespoir et à la constante humeur morbide et sombre du personnage. Dans cette logique, cette même extase mystique que nous avons reliée à son rapport à la guerre ne serait que l'expression inconsciente de cette même pulsion :

« *Il avait trouvé dans la guerre une révélation inoubliable qui avait inscrit dans un tableau lumineux les premiers articles de sa foi : l'homme n'existe que dans le combat, l'homme ne vit que s'il risque la mort. Aucune pensée, aucun sentiment n'a de réalité que s'il est éprouvé par le risque de la mort.* » (G, p. 125)

L'extase, la jouissance de Gilles ne sembleraient procéder que de l'espérance d'un contact prochain avec la mort. Ayant peut-être, jusqu'à son expérience de la guerre, éprouvé l'envie de mourir, son envie trouverait une possibilité de concrétisation dans la guerre qui apparaît ainsi en toute logique « (...) *une révélation*(...) ».

Voilà aussi sans doute pourquoi Gilles accorde un prix à son existence dès lors qu'il est certain de pouvoir la perdre à tout instant et ainsi être libéré du fardeau qu'elle constitue pour lui.

C'est dans cet espoir de mourir offert par la guerre que pourrait résider une des raisons de l'aisance de Gilles dans la vie au front. Il semble ici évident qu'une correspondance intime puisse s'établir entre le désespoir mortifère de Gilles et un univers où règne continuellement la menace plus ou moins latente de la mort, l'éloignant de « *ce monde* » au sein duquel est toujours possible une « (...) *promesse de bonheur* » (G, p. 49) qu'il est incapable de vivre et d'assumer. Son « (...) *habitude[du]monde ignoble* » (G, p. 267) de la guerre et ses propres tendances à la haine et à la destruction ne peuvent que l'entraîner plus avant dans une sorte de piège, qui le rapproche chaque instant davantage de l'intense désir d'en finir avec une vie qui n'a rien à lui offrir, puisqu'il ne peut ni ne veut se satisfaire de rien.

Il est intéressant de remarquer que l'état d'esprit macabre dans lequel Gilles se laisse complaisamment enliser, caractérise l'atmosphère de l'appartement du personnage, plus précisément celle du lieu de l'intimité par excellence que constitue sa chambre à coucher.

Cette atmosphère nous est rendue par le regard de Dora :

« (...) l'appartement de Gilles (...) était sombre et austère (...) un Christ de Rouault non loin du lit lui donna un malaise : comment pouvait-il y avoir de la beauté dans quelque chose d'aussi tourmenté ? » (G, p. 288)

L'humeur de Gilles se reflète et est comme nourrie tout à la fois, dans et par ce cadre de vie si peu propice à l'épanouissement psychique et moral. Loin de lui être un refuge bienfaisant, cette chambre est à Gilles un refuge fallacieux où il ne panse les blessures infligées par le monde extérieur qu'en puisant dans l'angoisse et la désespoirance que lui insuffle le voisinage du symbole par excellence de la souffrance que constitue une représentation du Christ en croix. D'autre part, cette dernière que l'on pourrait considérer comme une autre manifestation de la religiosité mystique de Gilles ne serait alors que l'expression de la volonté du personnage de trouver dans le spectacle de la Passion un écho à sa souffrance personnelle, comme s'il trouvait une amère consolation dans le spectacle de la souffrance d'autrui.

On relève que dans *Le Songe*, Alban possède, dans son cabinet de travail, « (...) un Christ d'ivoire (...) avec des fendillements verticaux dans l'ivoire qui rappelaient les traînées de sueur et de sang. ¹⁹⁵ »

Il faut encore observer que dans *Gilles* ce crucifix se trouve « (...) non loin du lit (...) » du personnage, tout comme le masque de l'Inconnue est accroché auprès du lit d'Aurélien. Tous deux ont la mort comme point de repère de leurs journées, qui débutent et finissent sous l'auspice de cette lugubre présence. Et, tous deux assistent à un mélange de l'érotisme et de la mort, conduisant à voir chez eux une autre marque d'une certaine érotisation de la mort. Enfin, puisque le masque et le Christ en croix sont auprès du lit, on peut signaler aussi que la mort marque encore leur sommeil, qui est traditionnellement considéré comme le pendant de la mort. (Carine Trévisan rappelle à cet égard que « (...) Hypnos est, dans la mythologie, frère jumeau de Thanatos. ¹⁹⁶ »)

La fusion de la jouissance érotique et de la mort se vérifie une ultime fois lorsque Gilles, à l'épilogue, participe à la guerre d'Espagne sous le nom d'emprunt de Walter. Le retour à la condition de militaire lui apporte une plénitude, cette « (...) paix de l'âme » causée par « le lourd, le solide joug physique du danger (...) » (G, p. 659) porteur de mort ; et la violence de ce danger cause au personnage une jouissance lorsqu'il s'apprête à faire usage d'une mitrailleuse :

« Cet ébranlement brutal du feu et du fer, Walter en était brusquement atteint, pénétré. Aussitôt, tout son être s'accrochait, faisait corps avec la sacrée machine. » (G, p.659-660)

On assiste ici à une fusion totale, physique et morale du personnage avec la mort, par le biais de la mitrailleuse, métonymie de la mort. Celle-ci est bel et bien ici sensuelle et imprime une sensualité au personnage, laquelle s'exprimait avec peine dans le contact du corps vivant et épanoui d'une femme.

D'autre part, l'adjectif « sacrée » qualifiant l'instrument de mort pourrait procéder d'une inconsciente sacralisation de la mort de la part du personnage.

¹⁹⁵ op. cit. p. 23

¹⁹⁶ in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 222

Il est frappant de constater que dans *La guerre à vingt ans*, l'objet mitrailleuse est soumis là aussi à une certaine forme de sacralisation par le regard d'Alain, qui la voit «(...)*comme une petite divinité* ¹⁹⁷ ».

Enfin, il nous semble percevoir une dernière preuve de la présence d'une pulsion de mort chez Gilles, à travers le même sentiment de haine de soi qui habite Aurélien, à la différence que ce sentiment est ressenti en toute conscience et en toute lucidité chez Gilles. On relève d'abord chez ce dernier, comme chez Aurélien, une auto-agression de son corps :

« Ce corps était déroutant : (...) d'un côté, c'était un corps d'homme épanoui et presque athlétique, avec un cou largement enraciné, une épaule droite pleine, un sein ample, une hanche stricte, un genou bien encastré ; de l'autre, c'était une carcasse foudroyée, tourmentée, tordue, desséchée, chétive. C'était le côté de la guerre, du massacre, du supplice, de la mort. Cette blessure sournoise au bras qui avait enfoncé son ongle de fer dans les chairs jusqu'au nerf et qui avait là surpris et suspendu le courant de la vie, et qui par un vaste contre-choc avait saccagé toute l'épure architecturale des muscles, c'était ce que Gilles avait cherché à la guerre, le moins qu'il en avait pu rapporter, cette empreinte, ce signe de l'inexorable, de l'incurable, du jamais plus. » (G, p. 501)

Il nous semble intéressant de citer Carine Trévisan qui observe à propos de ce passage du roman de Drieu que « (...)mutilé, le corps de Gilles est une sorte de caricature de la duplicité sexuelle de l'androgynie. ¹⁹⁸ » Suivant son analyse nous ajoutons que dans cette duplicité même se retrouve une métaphorique vision caricaturale de la différence des sexes : le côté représentant « (...)un corps d'homme(...)» est l'incarnation de la force, de la solidité, de la santé tandis que le côté blessé, si l'on admet selon l'analyse de Carine Trévisan, qu'il représente la part féminine du personnage, est gravement déficient et enlaidi jusqu'à illustrer « (...)la mort ». (On peut remarquer à cet égard l'adjectif « chétive » présent à diverses reprises dans le vocabulaire du personnage lorsqu'il évoque le mépris qu'il s'inspire à lui-même.) D'autre part, on relève que la blessure de Gilles atteint son bras, c'est à dire un symbole phallique, induisant, toujours sur le mode métaphorique, la concrétisation inconsciente par le personnage au combat d'une intense angoisse de castration matérialisant ainsi ses doutes et ses craintes sur sa propre virilité. (Cette blessure au bras de Gilles n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle que subit le bras d'Aurélien à l'épilogue, ainsi que le bras manquant de Lucien.)

Enfin, on peut relever encore un paradoxe dans la mesure où, si l'on admet que c'est ce symbole phallique qu'est le bras qui représente inconsciemment pour le personnage sa part féminine, cela tendrait à indiquer le peu de conviction qu'il a lui-même sur son identité sexuelle, partagé entre le désir de détruire sa part masculine et sa crainte de laisser se développer sa part féminine.

Comme l'écrit Elisabeth Badinter :

« La masculinité se gagne au terme d'un combat(contre soi-même)qui implique

¹⁹⁷
op. cit. p. 79

¹⁹⁸
in AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle", op. cit. p. 233

*souvent une douleur physique et psychique. (...)Les cicatrices du guerrier témoignent des blessures et du sang versé qui prouvent la valeur de l'homme et celle du citoyen. (...)ces épreuves ont toujours pour objet de renforcer une masculinité qui, sans elle, risquerait d'être défaillante, et même de ne jamais voir le jour.*¹⁹⁹ »

Ainsi l'espèce de flagellation que s'inflige Aurélien dans son obsession à se laver trouve un écho dans cette obstination de Gilles à rechercher l'autodestruction. A cet égard, Green écrit :

« Le corps comme apparence, source de plaisir, de séduction et de conquête d'autrui est banni. (...)Le corps, c'est l'Autre qui resurgit, malgré la tentative d'effacement de sa trace. Le corps est limitation, servitude, finitude. (...)Il est néanmoins remarquable de noter que ce malaise, si pénible soit-il, est signe de vie. La souffrance, c'est encore la preuve que quelque chose existe à l'état vivant.²⁰⁰ »

Didier Anzieu parle, lui, de l' « (...)angoisse » liée à la sensation d'être « (...)un noyau sans écorce ; l'individu cherchant une écorce substitutive dans la douleur physique qu'il s'inflige(...)ou dans l'angoisse psychique(...) »²⁰¹

A ce propos, Jacques Hassoun dans *La cruauté mélancolique* confirme cette analyse en écrivant :

« (...)se maintenir à l'écart de tout ce qui pourrait représenter une cause à son désir, en s'enfonçant dans une indifférenciation qui a pour conséquence la mise en suspens de tout désir. Repli sur soi, narcissisation primaire, tendance à prendre le moi pour objet, plaintes infinies en sont les corollaires, au point que le mélancolique en arrive à détruire le seul objet qu'il peut atteindre : le Moi. (...)Rencontrant l'angoisse, expulsé(s)d'une mort qui semblait déjà là, il(s) attente(nt) à l'existence du dernier objet qu'il(s) [a] à [sa] disposition ; [son] corps. (...)Ultime réussite, ultime tentative de faire advenir – dramatiquement – de l'objet dans le désert qui est le sien. »²⁰²

On pourrait également parler d'une auto flagellation morale de Gilles, que l'on ne perçoit pas chez Aurélien :

« Il se considérait comme infiniment petit, et comme infiniment coupable parce qu'infiniment petit. Dora n'avait pas voulu de lui parce qu'il était infiniment peu aimable. Comme elle avait raison de rejeter une âme si petite et si grelottante au milieu des espaces vides que faisait son absence de force. Comme elle avait raison de fouler aux pieds un cœur si chétif. (...)La haine naissait et d'un seul coup se levait toute droite en lui. Haine froide, immobile, toute tournée contre lui-même. (...) » (G, p. 398)

Il semble que dans son cas comme dans celui d'Aurélien on puisse parler d'autopunition à

¹⁹⁹ in XY, de l'identité masculine, op. cit. p. 108-109

²⁰⁰ in Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op. cit. p.191-192

²⁰¹ in Le Moi-peau, op.cit.p.265

²⁰² op.cit.p.68

une sorte de « crime » de faiblesse que pensent avoir commis deux personnages masculins par instants désarmants, ne comprenant ni n'acceptant le stéréotype de l'identité masculine imposé par les femmes et la société de leur temps.

D'autre part, on peut voir un désir ancré en chacun de se voir disparaître. Un tel degré d'autodétestation nous paraît devoir signifier que l'acceptation de soi ne sera jamais possible ni même envisageable ; c'est pourquoi il conviendrait d'étudier à présent en chacun des deux personnages une attitude évoquant un désir de suicide dont l'expression dépasserait l'attachement allégorique à l'univers macabre caractéristique de la pulsion de mort.

b/Le suicidaire :

Ainsi donc, tant d'attachement à un univers qui traduit la disparition définitive de toute chose évoque irrésistiblement en Aurélien une envie suicidaire à travers certains de ses gestes ou de ses mots.

A propos de la Seine tout d'abord, d'où a été repêchée l'Inconnue (morte, on le sait, par suicide), le personnage tient un discours comme halluciné, que rien ne justifie, mais qui évoque clairement le suicide :

« (...)ça me trouble...de penser que je suis ici à l'M veineux de la Seine...ça bouleverse ma façon de regarder ce qui n'a jamais pu tout à fait me devenir familier(...)Mais pour en revenir à l'M veineux, je ne sache pas qu'on se tue en se tranchant le pli du coude comme on fait le poignet(...)La Seine parle tout le temps, tout le temps du suicide(...)Ce qui me bouleverse, c'est de devoir maintenant...pour me conformer à cette image de l'M veineux...me représenter le sens, continuellement, de cette eau qui coule, de ce sang bleu devant moi. »

Ainsi le fleuve et la mort sont liés en une fusion si pleinement ressentie par Aurélien que l'on pourrait penser que, par biais de la Seine, c'est en réalité la mort elle-même qui «(...) trouble(...) » et qui «(...) bouleverse(...) » le personnage, dénotant là encore la possibilité de lire une érotisation de la mort. Et, si la mort produit ce genre de sensation sur le personnage, il ne semble guère étonnant qu'il ne puisse parvenir à ressentir comme «(...) familier(...) » le monde des vivants. Il semble moins encore étonnant qu'il puisse songer au suicide, qui serait à ses yeux paré de tous les attraits.

Attrait qu'il retrouverait en Bérénice comme paraissent en témoigner ces quelques lignes, illustrant un tête-à-tête amoureux entre les deux personnages :

« Il fit tourner son poignet, glissa sa grande main sous la main frêle et creusa la paume pour la recueillir comme une goutte d'eau. Ses doigts allongés dépassèrent la main, remontèrent sur les douces cordes qui soulèvent la délicatesse des veines. Il les appuya. Il sentit le sang battre. Il songea qu'il touchait le lieu saint des suicides, bleu comme le ciel, bleu comme la liberté(...) »
(A, p. 215)

Cette scène offre d'ailleurs un écho à une scène de *L'éducation sentimentale*, dans laquelle Frédéric observe avec une attention intense la main de Mme Arnoux :

« Frédéric saisissait[sa main], doucement ; et il contemplait l'entrelacs de ses

veines, les grains de sa peau, la forme de ses doigts. ²⁰³ »

Dans *Aurélien*, il y a perversion car la tendre caresse semble se muer en un geste mortifère : on observe qu'en cherchant l'endroit qui le hante sur le poignet de Bérénice (dont on sait et dont Aurélien a évoqué lui-même la symbolique suicidaire) le personnage semble vouloir la soumettre elle-même au désir de suicide.

Cette scène semble l'écho de la scène de l'Opéra où Aurélien « (...) *fit glisser sa main comme pour une caresse et emprisonna le coude* » (A, p. 207) de Bérénice, ce coude auquel il attache également un symbole du suicide.

Et, on remarque que la mort et le suicide se mêlent encore à l'élément aquatique que l'on retrouve par le biais de la « (...) *goutte d'eau*. »

Nous relevons ici cette analyse de Bachelard qui nous semble synthétiser ces rapports eau/mort/suicide entrecroisés de manière si intense en *Aurélien* :

« Si à l'eau sont si fortement rattachées toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mort, du suicide, on ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence(...) La mort est en elle(...) Mais une autre rêverie s'empare de nous qui nous apprend une perte de notre être dans la totale dispersion. Chacun des éléments à sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement(...) L'eau rend la mort élémentaire. L'eau meurt avec le mort dans sa substance. L'eau est alors un néant substantiel. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir. ²⁰⁴ »

Par ailleurs, la singulière comparaison qu'Aurélien établit entre « (...) *suicide*(...) » et « (...) *liberté*(...) » rejoint la conception de la mort comme délivrance que l'on a déjà observée chez le personnage d'Aragon et celui de Drieu. La couleur bleue, évoquant la noyade, également observée précédemment, réapparaît ici, poétisée par la référence à la couleur du ciel : ce qui pourrait induire de la part d'Aurélien une certaine poétisation de la mort. Interprétation transcendée dans l'expression « (...) *lieu saint des suicides*(...) » qui mène le personnage, comme Gilles, à une sacralisation de la mort. Le suicide, sa conséquence, est donc ressenti, au-delà d'une délivrance, comme un véritable état de grâce inspirant au personnage une probable vénération pour la mort.

Il est également troublant de constater que ces deux occurrences insistant sur une forme de suicide qui consiste à se trancher les veines, illustrent une manière de mourir différente de la mort par noyade, comme si Aurélien cherchait et trouvait divers prétextes pour assouvir son obsession. Et, on ne peut s'empêcher de songer que ce désir si intense (quoique sous-jacent) de mourir associé à l'état d'apathie profonde dans lequel il apparaît si souvent, ne sont peut-être pas sans évoquer une forme d'état dépressif chez Aurélien, contribuant à aggraver son incertitude identitaire.

Ainsi, à l'image du monde d'Aurélien « ***le monde du mélancolique est celui de l'étouffement asthmatique, du champ interdit, de la musique inopportune, du regard*** »

²⁰³ *op. cit. p. 317*

²⁰⁴ *in L'eau et les rêves, op. cit. p. 106-107-108*

ouvert sur une hallucination d'absence, de l'anorexie, de la rétention, de la mort blanche.

*L'image qui conviendrait le mieux à son propos serait celle d'une forteresse murée et comblée de pierres qui monterait la garde devant un effroyable désert où il ne se passerait jamais rien(...)*²⁰⁵ »

D'autre part, son mal-être constituerait peut-être une des causes de sa tendresse malsaine pour la Noyée : cette dernière a en effet accompli l'acte qu'il rêve, plus ou moins consciemment, d'accomplir à son tour. Plus qu'une projection, il s'agirait d'une véritable identification : Aurélien se reconnaîtrait dans l'impulsion de l'Inconnue et aussi dans la grande détresse qui l'a poussée au geste ultime. A ce propos, nous citons à nouveau Bachelard qui nous semble là encore étayer notre hypothèse :

« L'eau(...)est la vraie matière de la mort bien féminine(...)L'homme, devant un suicide féminin, comprend cette peine funèbre par tout ce qui est femme en lui(...)²⁰⁶ »

Ces propos illustrent par ailleurs notre hypothèse d'une certaine féminité d'Aurélien.

Et, concernant cette identification d'Aurélien à l'Inconnue (qui nous semble par ailleurs bien davantage la réminiscence de la figure d'Ophélie que ne l'est Bérénice), cette identification se vérifie encore à trois reprises, lorsque le jeune homme se place de manière plus ou moins fantasmée dans le rôle d'un noyé.

A propos du Lulli's, il constate qu' « *il avait ici ses habitudes(...)Il était venu ici la veille, et le lendemain pouvait encore l'y ramener. L'y ramener comme la mer une sorte de noyé, une manière d'algue.* » (A, p. 84)

Dans la scène de la piscine, il se laisse immerger dans l'eau avec un bien-être troubant :

« (...)il(...)se laissa aller soudain, détendu, et comme une épave flottante s'accrocha à la rampe d'un escalier de fer. De l'eau dans les yeux, dans le nez. » (A, p. 183)

Enfin, Aurélien a cette pensée au sujet de Decoeur :

« Aurélien s'était accroché au docteur, parce qu'il y avait chez cet homme, du noyé, du perdu en mer. Une parenté entre eux. » (A, p. 425)

Toutefois, il est peut-être opportun d'observer ce que Carine Trévisan nomme « (...)un rapport à la mort fondamentalement ambivalent »²⁰⁷ et qui apparaît dans cette ambivalence même un indice supplémentaire de l'instabilité d'Aurélien.

Elle semble particulièrement sous-jacente dans l'épilogue, lorsque le personnage refuse de voir le visage vieilli de Bérénice :

« Ce n'était pas Bérénice. Cette Bérénice vieillie. La sienne, sa Bérénice, c'était ce masque de plâtre, cette jeune morte, belle éternellement. » (A, p. 677)

²⁰⁵ Jacques Hassoun, in *La cruauté mélancolique*, op. cit. p. 97-98

²⁰⁶ in *L'eau et les rêves*, op. cit. p. 96(...)

²⁰⁷ in *AURELIEN d'Aragon : un "nouveau mal du siècle"*, op. cit. p. 242

Dans cette réaction d'Aurélien, il semblerait que « *l'idée d'une transfiguration dans la mort apparaît également comme une manière de la nier(...). Survivant de l'apocalypse de 1914, Aurélien ferait du masque l'instrument d'une dénégation(...). Le masque est une reconnaissance de la réalité de la mort mais présentant une enveloppe solide, et surtout reproductible, il la dénie.*

²⁰⁸ »

Si l'on en croit cette analyse, il semble clair qu'une sorte d'instinct de survie est présent en Aurélien. Sa fascination macabre procède d'une double réaction faite de séduction et d'exécration. Le terme « *hantise* » est d'ailleurs récurrent pour évoquer, dans le roman, cette attraction-répulsion. Le masque serait donc effectivement le moyen idéal de figer une existence pour l'éternité, l'arme par excellence permettant de défier l'anéantissement causé par la mort. Le masque illustrerait bien, sur le mode métaphorique, la permanence dans le présent grâce à la réification de l'être.

Ainsi pris entre attirance malsaine et aversion naturelle, Aurélien est tout de même plus particulièrement réceptif à l'univers macabre qui a été si tôt.

Et on peut probablement en dire autant de Gilles, d'autant plus que son désir suicidaire est beaucoup plus clair et conscient chez lui. (Songeons ici à Drieu la Rochelle, porteur de ce même désir exprimé plus d'une fois dans son œuvre ; songeons en particulier au dernier paru de ses livres, *Le Récit secret* [posth. ; 1961], considéré comme une philosophie du suicide, et écrit par un être mort par suicide et ayant tenté de se donner la mort pour la première fois à l'âge de sept ans.)

Il est frappant de constater que le désir de mort vient à Gilles dès les tous premiers chapitres, peu de temps après son retour à la vie civile :

« ***Il n'était pas fait pour vivre. La vie telle qu'elle s'offrait à lui, telle qu'il semblait pouvoir seulement la vivre, était inattendue, décevante de façon incroyable ; il n'était capable que d'une seule belle action, se détruire. Cette destruction serait son hommage à la vie, le seul dont il fut capable.*** » (G, p. 73)

Gilles est donc une manière d'être inadapté, qui ne sait ni ne veut être heureux. La guerre lui est une expérience paradoxalement salvatrice puisqu'en lui offrant la mort elle le libère de ses angoisses et apaise son impérieux besoin d'autodestruction. Ce besoin trouve dans la violence et la haine un exutoire, comme en témoigne encore l'irrésistible et ambiguë attirance du personnage le portant vers le groupe « Révolte » :

« ***(...)Gilles, pour satisfaire la curiosité qu'il avait des agissements du groupe Révolte et dans la mesure où son horreur désespérée du monde moderne les lui faisait admettre comme manifestations suicidaires de ce monde, contenait le dégoût qu'il en avait aussi sous le masque de l'humour.*** » (G, p. 357)

Il semble que le moindre élément susceptible de contenir une puissance d'anéantissement du monde apporte non seulement à Gilles un écho de son propre instinct de violence et de sa propre envie d'être annihilé, mais encore le moyen de se défaire de ce monde devenu insupportable. Le réconfort ne peut venir que du rien absolu que signifie la mort :

²⁰⁸ *ibid*, p. 242-243

« La syphilis du malheur était dans sa moelle. Il ne croyait plus... Si, il croyait encore en quelque chose, éperdument. Il croyait dans le néant. Etrange croyance, étrange illusion. Il croyait dans une mort qui serait le néant. Culte absurde et délicieux pour celui qui souffre, combien reposant et détendant. Il se disait doucement : "Je vais me tuer, je vais me tuer." Il se dorlotait de cette douce parole. » (G, p. 369)

La mort est compagne bienfaisante de Gilles, l'aidant à porter le fardeau de sa solitude :

« Il(...)se coucha et soudain une grande douceur de mort descendit en lui. Son état d'âme était fort différent de celui qu'il avait connu lors de sa première blessure pendant la guerre quand il avait cru être tué ; il n'éprouvait plus cette ardente et forte curiosité métaphysique qui le faisait entrer tout entier dans la mort. Maintenant, il n'avait plus de curiosité ni de doute, il acceptait cette illusion du néant qui, autrefois, lui paraissait impensable et misérable, quelque chose de doux et de terne. » (G, p. 394)

Le renoncement à l'acte de suicide qui s'empare de lui un temps laisse transparaître une lassitude de la vie qui nous semble plus poignante encore que le désir de mort, et tout aussi révélatrice :

« (...)il était mort à la vie et pourtant il obéirait à la vie dans toutes les apparences. Il vivrait, il travaillerait, il ne se tuerait pas. » (G, p. 399)

Ainsi, « vivre dans le simulacre, s'affronter à un semblant de vie, telle est la tâche harassante qui le rive à son incapacité de désirer. ²⁰⁹ »

La désespérance de Gilles se révèle tout aussi vivace à la fin du roman, lors de sa participation à la guerre d'Espagne :

« Son intérêt pour les autres individus était mort avec son intérêt pour son propre individu. Cet intérêt avait-il jamais existé ? » (G, p. 646)

Le manque d'autojustification le pousse naturellement à rechercher une nouvelle fois, dans une nouvelle guerre, la mort :

« Là-bas, au loin, la vie pouvait-elle être encore délicieuse ? Les femmes, il ne les désirait plus. Il avait horreur, désormais, de lui parlant à une femme. Tout cela n'avait été que mensonge de part et d'autre. Il n'avait pas su. (...)Dieu ? Il ne pouvait l'approcher que par ce geste violent de son corps, ce geste dément le projetant, le heurtant contre une mort sauvage. » (G, p. 686)

Nous rapportons enfin à son propos, cette analyse de Jacques Hassoun :

« (...)le mélancolique est celui qui dévoré d'un remords et d'une nostalgie pathétique(...)va s'évertuer à détruire et à se détruire. Le mélancolique est le produit d'une destruction dont il serait l'agent. Il est coupable des pires méfaits, il le dit et nul ne veut l'entendre. ²¹⁰ »

Aragon et Drieu choisissent à leur personnage un identique aboutissement, la guerre, à laquelle on a voulu montrer que chacun est indissolublement lié. Mais on a voulu montrer également que chacun doit affronter cette guerre en ployant sous le fardeau de ses propres conflits intimes ; ceux d'Aurélien s'y trouvent en toute logique amplifiés, tandis

²⁰⁹ Jacques Hassoun, in *La cruauté mélancolique*, op. cit. p. 72

²¹⁰ *ibid*, p. 76

que Gilles y cherche vainement à les fuir.

Face à ces deux victimes des blessures de la virilité, se lèvent, aux heures de la suprême épreuve, d'autres hommes, d'autres réponses à l'impensable sacrifice exigé. Frères par le sang répandu et pourtant étrangers, ceux-là tombent parfois mais toujours se relèvent, immunisés, selon quelque fatalité capricieuse, contre ces démons intérieurs qui jamais n'épargnent Aurélien ni Gilles. Braves soldats inaccessibles à l'infamie du renoncement, les personnages que nos avons choisi d'opposer à celui d'Aragon et à celui de Drieu, tous à l'abri de leur indestructible force d'âme, peuvent ainsi choisir de regarder la guerre en face et goûtent ainsi aux joies du triomphe militaire, ce triomphe mâle entre tous. Chacun d'eux possède toutefois sa propre idée du triomphe : si chez certains il satisfait une vanité aux accents mégolomanes, pour d'autres il acquiert une valeur sacrée qui donne son vrai sens à tout viril destin, pour d'autres encore il témoigne de l'humble et sublime sacrifice consenti. Un trait commun réunit pourtant ces fières incarnations de la virilité guerrière : pour tous la guerre est malgré tout, malgré l'abomination ordinaire, une expérience éminemment positive car elle est l'instant béni d'un triomphe supérieur, l'instant où l'homme triomphe de lui-même et devient un héros.

— « *Jacqueline était vive, presque bruyante. (...) Son âme était nerveuse et d'un parfum de gibier dans la forêt.* ²¹¹ »

La nature « (...) vive, presque bruyante » de la jeune femme, « son âme (...) nerveuse (...) » offrent un contraste bienvenu avec celle, tourmentée de Gille. D'autre part, la simplicité dépouillée de son mode d'existence éloigne d'elle toute sophistication intimidante ou toute complication psychologique. L'extrême sobriété de ses goûts témoigne d'une indépendance d'esprit la rendant capable de mener sa vie sans l'aide d'un homme, et son absence d'exigences matérielles signale une discrétion préservée d'un tempérament envahissant qui ne saurait solliciter l'aide d'un amant d'aucune manière, ni financière ni affective. Gille qui semble à l'évidence marqué de ces deux formes de dépendance, est délivré du poids que représenterait la charge d'une maîtresse, pour lui qui a déjà tant de mal à assumer sa propre existence.

Il est surtout aisément de voir que le roman place Jacqueline vis à vis de son amant dans un rôle de mère substitutive :

— « *J'ai aimé Jacqueline, elle m'a aimé. Cette femme a été ma mère : elle me saisit de moi-même si fort que je vis que je n'avais pas existé auparavant. Elle était comme de ma famille, comme de mon sang, chair de nourrice. J'ai toujours été à mon aise dans cet amour.* ²¹² » — « *Nous atteignîmes, une nuit, dans la plus misérable chambre du monde, la parfaite fusion des larmes, du sang et des étoiles. La guerre jalouse m'avait relancé jusque dans cette trêve(...) Jacqueline n'avait pas peur mais elle me cachait dans son sein avec le mouvement féroce d'une mère. Les femmes ont le courage des animaux.* ²¹³ »

Il est intéressant de noter que non seulement Jacqueline joue, en raison de sa nature

²¹¹ *ibid*, p. 146-147

²¹² *ibid*, p. 124

protectrice et des vingt ans qui la séparent de son amant, un rôle maternel, mais aussi que l'écriture même la présente comme la matrice de Gille, celle qui lui a donné sa «(...) *chair de* »

nourrice », celle qui véritablement fait naître tel qu'il «(...)n'avai[t]pas existé auparavant » le jeune homme qui a «(...) toujours été à [son]aise dans cet amour », cet amour qui réactive ici l'image du ventre ou des bras maternels, doux, accueillants, confortables.

Il est également intéressant d'observer dans la seconde occurrence que ce « (...)mouvement féroce(...) » est à rapprocher du geste «(...) farouche(...) » de Léa voulant protéger Chéri, son « nourrisson méchant », contre «(...) le mauvais songe ». Dans les deux cas, l'amant acquiert du fait de la femme une identité invalidante, affaiblie, car infantilisante.

Il faut également considérer une donnée particulière dans les liens de Gille et de Jacqueline : en effet la dimension charnelle de leur relation ne se fait pas sur un mode douloureux ni même

problématique et, au contraire des autres liaisons de Gille, s'ordonne sur une réciprocité du plaisir :

— « *C'est pendant la guerre que nous nous sommes aimés. Et je pourrais faire pleurer tous ceux qui vivent encore, et qui déjà avaient assez vécu, je n'aurais qu'à leur murmurer "Bienheureux ceux qui se sont aimés dans la flamme et dans la brièveté de l'heure et qui possédaient l'amour en dehors du temps... alors l'homme était séparé de la femme comme il convient et la femme voyait revenir à elle pour une passion de foudre entre l'arrivée et le départ un mâle bronzé par l'amitié sous les armes... ils avaient retrouvé la saveur de la chair parce qu'ils avaient rattrapé la nécessité du pain et du vin, et la volupté avait retrouvé son frein et son éperon dans la sueur et les engelures. Nous étions pauvres, nous étions forts.* »²¹³ — « *Nous atteignîmes, une nuit, dans la plus misérable chambre du monde, la parfaite fusion des larmes, du sang et des étoiles. La guerre jalouse m'avait relancé jusque dans cette trêve, et sa ronde ronflante au ciel, au-dessus de notre lit, semblait se résoudre dans le sombre effondrement d'une bombe, mais reprenait bientôt à travers le réseau craquant des mitrailleuses, aussi sotte et aussi têtue qu'un moustique. Jacqueline n'avait pas peur mais elle me cachait dans son sein avec le mouvement féroce d'une mère. (...) Nous nous aimions, pendant ces minutes, comme peuvent s'aimer un homme et une femme ; menacés, cernés, perdus. La mort et la volupté montraient enfin le même visage.* »

On retrouve surtout un certain nombre de récurrences thématiques avec *Gilles* : en effet la perception de lui-même comme un «(...)mâle(...)» ne lui vient que de sa fréquentation du front, auquel il est comme son homonyme fictionnel, très attaché, notamment parce qu'il y trouve «(...) l'amitié sous les armes(...) » qui l'a ramené «(...) bronzé(...) », c'est-à-dire aguerri, virilisé.

²¹³ *ibid*, p. 147

²¹⁴ *ibid*, p. 145

On retrouve également ce goût du péril et de la mort imminente, celui aussi de la souffrance et du dénuement, tous états qui seuls peuvent réveiller ces deux personnages masculins de Drieu à une sensualité épanouie.

Cette scène d'intimité amoureuse où, « (...) *enfin*(...) », domine la coïncidence de « *la mort*(...) » et de « (...) *la volupté*(...) », offre aussi d'indéniables résonances avec les accents enflammés par lesquels chez Montherlant, Alban de Bricoule exprime toute la jouissance physique que provoque en lui l'action belliqueuse et les pulsions sexuelles que convoque en lui le climat de guerre ; on a dit en effet qu'à plusieurs reprises ce personnage établit une étroite similitude entre le sexe et la mort.

C'est ainsi que, guerrier, Gilles peut abandonner son sentiment d'infériorité vis à vis d'une femme et même acquérir un certain sentiment de supériorité, en l'occurrence sur Jacqueline ; en effet lui attribuant « (...) *un parfum de gibier* (...) » et un « (...) *courage*(...) *anima*[!] », admirant ses « (...) *dents*(...) », son regard ne s'arrête alors plus sur une femme, cet être dangereux, mais sur un animal que l'on peut mieux maîtriser, voire capturer tel le « *gibier* ». Cette désindividualisation de la femme pour en faire une créature inférieure n'est pas sans convoquer un écho intertextuel évident avec Aurélien, dont, on l'a dit, le regard voit à plusieurs reprises Bérénice comme un animal qui deviendrait sa proie, et dont l'épouse lui semble « *plaisante* » parce qu'elle est « *si animale* ». De surcroît, Aurélien est séduit par la « *blancheur* » de Bérénice et de son épouse, tout comme Gilles est séduit par la « *blancheur* » de Jacqueline.

Mais ce désir d'une animalisation de la femme, s'il contribue à infirmer sa supériorité sur l'homme, témoigne, comme on l'a dit, qu'elle est un danger potentiel pour lui ; ceci conduit donc à voir présent en Gilles cette peur du féminin que se partagent Aurélien, Gilles et Alain.

Peur de la femme

De fait, cette crainte se manifeste principalement ici dans le domaine érotique où l'on observe cette répugnance du contact et de l'abandon que l'on trouvait chez Aurélien, Gilles ou Alain. Dans ce roman, deux scènes en sont l'illustration :

— « (...) *après le premier sourire de triomphe ouvert et dur, il en avait un autre, mêlé d'inquiétude, quand il passa dans la chambre de sa voisine. Cette simple démarche supprima les autres. Elle était déjà sur son lit, très déshabillée.* (...) *“Elle parle, quelle horreur !”*²¹⁵ » — « *Les mains de Finette pressèrent, sous l'étroite ceinture, une taille qui se cambra. Elle cherchait la peau propre, salée d'une légère sueur, après la zone du tabac inoubliable. Elle l'embrassa sur la bouche, dans le cou.* (...) *Gilles, à l'instant où Finette s'approchait de lui, n'était que désarroi. Il criait son alarme(...)* *La petite main de Finette ne dispersa pas des questions oiseuses et turbulentes (...)* *qui continuaient de la viser comme un point lointain et abstrait. Elles occupaient l'esprit de Gilles et n'y laissaient pas de place pour les impressions souples qu'y auraient du faire des formes charmantes.*²¹⁶ »

²¹⁵ *ibid*, p. 20-21

²¹⁶ *ibid*, p. 78-79

Il est instructif de voir que cette « (...) *inquiétude*(...) » de Gilles se cristallise sur son besoin du silence de sa partenaire, comme si manifestant par le langage son individualité, en ne demeurant pas dans un mutisme qui la rapprocherait encore de l'animal, elle contrecarrait la volonté sous-jacente de Gilles qui se condenserait dans une suppression de la femme, laquelle deviendrait en se taisant, invisible, inexistante, se rapprochant alors plutôt de l'objet que de l'animal. On notera que ce désir de voir la femme privée de parole rejoint un même désir dans *Gilles*, vis à vis de « *l'Autrichienne* », cette femme que le personnage nomme « *la silencieuse* » ; cette volonté d'annulation de la femme peut se retrouver chez Aurélien dans son obsession pour une Bérénice aveugle sur le monde.

Gilles manifeste également une grande réticence pour la totale simplicité de la femme lorsqu'elle se retrouve nue devant lui, instants dans lesquels se tisse une nouvelle parenté entre ce personnage de Drieu et Baudelaire (comme on l'a étudié entre « l'autre Gilles » et le poète) à travers ici un identique goût pour la sophistication féminine :

« Ce genre de femmes/[la prostituée] que préférait Gilles, il aurait pu le trouver dans un monde plus brillant. Il n'ignorait pas que les plus habiles prostituées sont parmi les femmes du monde. Mais ou bien il les évitait, comme par instinct, comme par crainte d'échapper à la fatalité de son personnage, ou bien il les désarmait, celles-là même, comme leurs congénères du ruisseau, par cette douce folie du cœur qui se mettait en mouvement, dès qu'il se rappelait qu'elles avaient été jeunes filles. Alors devant un corps qu'il rendait ainsi désireux d'une grande étreinte simple, par une contradiction soudaine, il rappelait les artifices dont il les dépouillait : des fards, de l'impudeur. ²¹⁷ »

Chez le personnage cette préférence semble trouver un motif particulier qui, comme on l'a vu avec le personnage de Lady Hyacinthia, s'origine dans le fait de considérer la parure comme un rempart. La dimension de sincérité, de transparence rattachée à la notion de nudité, porte l'exigence implicite d'une réciprocité qui ne peut qu'effrayer la sensibilité craintive du jeune homme. Ainsi « (...) *l'impudeur* » et surtout les « (...) *fards*(...) » contribuent à modifier, à dissimuler la vérité de la femme. De fait on retrouve dans ce goût des « (...) *artifices*(...) », un autre indice de son refus de voir véritablement la femme, un désir de l'occulter derrière la sophistication. La définition de la superficialité prend alors tout son sens, et ne fait plus de la femme qu'un vide qui confirme qu'elle n'existe que par son apparence.

Ce souhait ardent d'une femme présente-absente s'observe aussi dans cette vision de celle-ci comme une île :

« Les femmes renversées nues sur les lits sont des îles infiniment perdues dans la mer de leurs songes, peuplées d'un silence mobile de flore, et leurs songes se perdent dans mon songe. Ce sont des îles, pleines d'animaux doux et furtifs. Pourquoi, par une mythologie inquiète, en avons-nous fait des âmes, des déesses, compagnes improbables de nous, les pauvres dieux ? ²¹⁸ »

Il est tout d'abord intéressant de constater que cette vision d'une femme « *renversée* » renvoie discrètement à un sème de violence, mais surtout fait un lien frappant avec un

²¹⁷ *ibid*, p. 120

²¹⁸ *ibid*, p. 108-109

passage du *Feu follet* décrivant une des photos qui ornent la chambre d'Alain : «*Une belle femme, prise de face, se renversait en arrière(...)*»²¹⁹

Ce «*renversement*» fantasmatique, chez Gille manifeste la volonté d'une victoire sur cet être pernicieux qu'est la femme, d'autant plus pernicieux qu'il est doté d'une âme, cet attribut tout à fait inutile pour elle. On notera également l'acceptation et même le désir pour une femme nue si elle est une femme vaincue, le désir ne venant à chacun des « deux Gille(s) » que dans le cadre d'une infériorisation de la femme dominée par l'homme.

Surtout, la peur du féminin s'exprime ici à travers plusieurs termes qui, simultanément, traduisent sur le mode métaphorique la volonté de l'éloigner de soi : la comparaison avec l'île, terre lointaine et inconnue, (ce qui n'est pas sans rappeler ici «*le continent noir*» de Freud) exprime peut-être mieux que tout l'inaccessibilité de la femme ; de plus la dimension onirique dans laquelle baigne cette dernière au cœur de ce fantasme, non seulement confirme l'irréalité de sa présence mais on peut observer que cette dimension est la seule capable d'unir, dans des «*(...) songes(...)*» qui fusionnent, la femme et Gille (autre écho intertextuel avec Aurélien si l'on se souvient de sa capacité à concevoir Bérénice uniquement dans l'imaginaire).

Et la femme est ici encore vouée au «*silence*» et à nouveau objectisée puisque assimilée à la «*(...) flore(...)*» et à un «*(...) anima[ll] doux et furtif[s]*»

Ainsi ce grand effroi place Gille bien malgré lui à la merci du féminin, et cet «*homme couvert de femmes*» semble plutôt étouffé par elles comme par un poids écrasant, que doté d'un irrésistible pouvoir de séduction. C'est du moins ainsi qu'il faut peut-être comprendre le fondement de leurs liens selon la logique du personnage. En effet voici qu'à deux reprises cet homme dont on a déjà souligné le donjuanisme plus que vacillant, s'interroge avec une cruelle lucidité sur lui-même et son propre rapport à la séduction :

— «*Gille, à côté d'une bouteille de fine, bientôt seul dans ce bar dont le patron attendait qu'il partît, entreprenait, sur le dos de cartes à jouer, une liste minutieuse de toutes les femmes qu'il avait eues. Comme les premières années étaient pauvres, espacées, mais de millésime en millésime, cela grossissait. Et devant chacune il se demandait : "L'ai-je eue ?" Mais qu'entendait-il par là "avoir une femme" ?*» — «*"N'ayant plus qu'une femme, alors enfin j'en aurai une : la dernière sera la première. Je n'ai jamais eu de femme. La facilité est trompeuse : la plus mince, il faut la mériter. Chacune a senti que mes mains qui la prenaient n'étaient pas fermes et la lâchaient déjà un peu, à peine saisie."*»²²⁰

La première occurrence pourrait précisément inscrire Gille dans un rôle de Don Juan au travers du fait d'établir «*(...) une liste minutieuse de toutes les femmes qu'il avait eues*» ainsi que dans ce nombre de ses conquêtes qui «*(...) grossissait*». Cependant le sordide des circonstances qui encadrent ce geste, ce tête à tête lugubre avec l'alcool dans un bar,

²¹⁹ op. cit. p. 32-33

²²⁰ op. cit. p. 85

²²¹ ibid, p. 169

contribue à invalider la carrière de séducteur du jeune homme. De surcroît son interrogation qui semble mettre en doute la seule intimité charnelle comme base d'une liaison, interdit encore d'établir une coïncidence entre lui et l'image ordinaire du séducteur avide d'aventures éphémères. Tout se passe comme si les succès féminins de Gille étaient régis par l'incertitude et l'aléatoire, semblant ainsi figurés par les « (...) *cartes à jouer*(...) ».

Dans la seconde occurrence comme à plusieurs autres reprises que l'on étudiera par la suite, Gille opère ici comme « l'autre Gilles », et comme Baudelaire, une importante distinction entre l'érotique et l'affectif, manifestant une vive préférence pour le second, plaçant ainsi la plupart de ses liaisons, à lui qui a tant de mal à accéder à la tendresse comme au désir, sous le signe de l'échec.

Il est enfin intéressant de souligner dans cette même occurrence, la valeur accordée dans cet imaginaire masculin, aux « *mains* », les siennes, ces mains qui, pas plus que celles d'Alain dans *Le feu follet*, ne savent, ne peuvent « *prendre* » une femme sans la « *lâcher* ». Dans ces deux romans de Drieu, la femme est une proie illusoire et l'homme un amant médiocre, et ses mains, symboles chez les autres de puissance virile, sont aussi chez Gille, si peu « *fermes* », indice d'une virilité, selon lui, pitoyable.

Cette forte mésestime de soi s'accompagne chez Gille comme chez Alain ou, dans un contexte différent, chez Aurélien, d'une propension à un immobilisme quasi névrotique qui frappe ici le personnage dans toutes ses tentatives pour établir un quelconque lien durable avec autrui, en particulier si autrui est femme :

« *J'ai peut-être(...)*rencontré(...)*deux ou trois fois, des hommes et des femmes qui auraient pu m'entraîner jusqu'à l'amour ou l'amitié, mais les circonstances ont toujours fait que nous avons été séparés : ils n'ont pas eu le temps de me faire sentir ces effets incroyables...* ²²² »

Le rapport à l'autre de Gille est, comme celui d'Aurélien, soumis aux « *circonstances* », et le personnage de Drieu semble le jouet d'un destin qui enclenche dans ce rapport à l'autre un processus de mise en question intime ; ce serait donc soumis à un dysfonctionnement d'une sorte de causalité interne que Gille verrait chacune de ses rencontres, plus précisément ses rencontres amoureuses, vouées à l'échec. Gille, incapable de « (...) *sentir [les]effets(...)[de] l'amour ou [de] l'amitié* », serait alors plongé dans cette anesthésie émotionnelle que l'on a analysée chez un Aurélien incapable d'aimer.

Toutefois, ayant observé un rejet des femmes de la part de Gille, il paraît licite de se demander s'il ne se fait pas lui-même l'artisan de ce fossé rédhibitoire qui se creuse entre lui et autrui. La prédominance du contingent dans sa vie apparaîtrait ainsi plutôt comme la marque de son indifférence à l'autre.

Ainsi, bien qu'il affirme à propos des femmes :

« (...)*je souffre (...)*de la facilité avec laquelle je réussis à les détacher de moi(...)

²²³ »

²²² *ibid*, p. 19

²²³ *ibid*, p. 130

dans un mouvement contradictoire, quelques chapitres plus tôt, il affirme également :

« (...)j'ai souffert de ne pas souffrir. ²²⁴ »

Il s'inscrit dans ce que l'on pourrait qualifier de forme chronique d'insensibilité l'unissant de manière frappante à Aurélien qui se dérobe à la jalousie ou au désespoir amoureux, et à Alain qui lui, déclare ainsi :

— « (...)quand je touche les choses, je ne sens rien. ²²⁵ » — « (...)je n'ai pas aimé les gens, je n'ai jamais pu les aimer que de loin ; c'est pourquoi, pour prendre le recul nécessaire, je les ai toujours quittés, ou je les ai amenés à me quitter. (...) je regrette affreusement d'être seul, de n'avoir personne. Mais je n'ai que ce que je mérite. Je ne peux pas toucher, je ne peux pas prendre, et au fond, ça vient du cœur. ²²⁶ »

On peut voir alors Gilles affecté lui aussi d'une carence du désir et d'une tendance, comme Aurélien, à utiliser ses conquêtes comme un moyen d'éprouver sa propre existence :

« *Il continuait d'aller à l'aventure, obscur vagabond ébloui de loin en loin, mais non illuminé par le désir qui soudain, devant lui, battait le briquet. Alors il se jetait sur quelque silhouette dans l'ombre, mais à l'aveugle, c'était pour prendre le sens de sa forme en se frottant à une autre forme, plutôt que pour atteindre le point palpitant dans ce qui résistait un peu sous sa main, qu'il lâchait trop vite, quitte à se sentir dans l'instant déplorablement dépourvu.* ²²⁷ »

Cette absence du désir de l'autre, cette forme chez lui aussi, de narcissisme, nous paraît également figurer un sème d'immobilisme puisque revenant sans cesse à lui-même, Gilles demeure complaisamment dans un repli sur soi au lieu de s'orienter vers ce « (...)point palpitant(...) » qui marque la présence dominante du plaisir, de la sensation, de la vie.

Il est de plus frappant de relever que ce personnage qui est comme Aurélien, Gilles ou Alain, un personnage marqué par une constante isotopie mortifère, subit lui aussi l'omniprésence d'un univers à dominante nocturne : qu'il s'agisse de lui-même, « (...)obscur vagabond(...) non illuminé par le désir(...) » réalisant « (...)dans l'ombre (...) » ses conquêtes amoureuses, ou qu'il s'agisse d'une sorte de cécité amoureuse qui fait qu' « (...) aveugle(...) », « (...)il se jetait sur quelque silhouette(...) » ou sur une « (...)forme (...)» à laquelle il se « (...)frotte(...) » (souvenons-nous ici du motif de la cécité abondamment développé dans Aurélien.)

Gilles ne peut donc assumer une appréhension tactile de la femme qu'à condition que celle-ci soit rejetée dans « l'ombre », ne soit pas vue, et soit donc ignorée, méconnue ; ce désir qui ne peut subsister que fondé sur la distanciation, l'irréalité et qui disparaît aussitôt que s'annonce la certitude de la rencontre, nous apparaît un désir tout aussi irréel et trompeur, faisant de Gilles lui aussi un « feu follet », animé uniquement par le désir pour des fantômes de femmes.

²²⁴ *ibid*, p. 50

²²⁵ *op. cit.* p. 148

²²⁶ *ibid*, p. 164

²²⁷ *op. cit.* p. 53

C'est précisément de là que procèderait sa prédilection marquée pour « (...) *les premiers baisers*(...) »²²⁸ ; Gilles appartient alors à ce prototype masculin que Guy Corneau range dans la catégorie du « séducteur » :

« Il(...)n'obéit pas aux mobiles héroïques, mais aux mobiles érotiques. Il butine de femme en femme, les quittant les unes après les autres lorsque la fascination des premiers moments est tombée. On dit qu'il est amoureux de l'amour. »²²⁹

Ces baisers échangés avec une femme encore inconnue qui bénéficie à ses yeux de la séduction de l'anonymat, du même flou identitaire que la « silhouette » ou la « forme », préservent de surcroît le personnage de l'investissement charnel qui l'effraie ; le contact avec une femme par le simple baiser suffit à nourrir son imaginaire érotique et déclenche en lui un paradoxal processus de mise à distance.

Ce processus peut également être déclenché par une vision de la femme frappée de péjoration :

« Quand je rencontre une femme dans un salon, elle entre dans mon esprit tout habillée(...) Dès la première minute, mon imagination a glissé sur ce qui l'orne, et c'en est fait. Je sais à foison les lignes de son visage, de ses cheveux, de sa robe, de ses souliers ; les valeurs que font les fards. (...) toutes ces beautés, en frappant mon esprit y font des résonances trop diverses : je suis trop sensible pour être sensuel, il n'y a plus qu'un amateur. Autour de cette poignée d'artifices qu'elle fait, je tisse une zone de comparaisons avec toutes choses où s'empêtre le direct du désir. (...) Mais (...) mes longues spéculations sentimentales veulent faire leur partie. Je m'engage sur les mérites spirituels de la nouvelle venue Alors toute mon attention se porte là, et plus je la scrute, moins je la vois(...) Pourtant mon regard se fixe mais sur une tare. C'est qu'une telle contemplation, de plus en plus dépourvue de partialité physique, ne laisse de chemins ouverts qu'à l'ironie, qui, sournoise, apporte à mes sens fourbus des prétextes pour se dérober. Le dégoût prend corps. (...) Mon attention ne se sera appliquée de façon précise à cette femme que pour y faire germer, en un point, le principe de négation qui peu à peu s'étendra à tout son être, à tout l'être. »²³⁰

Ce regard de Gilles qui « (...) se fixe(...) » sur une femme donnée, est encore soumis à une forme de cécité puisque à nouveau il finit par ne plus « voir » celle que pourtant il « (...) scrute(...) ». L'ironie, moyen par excellence de distanciation entre soi et le monde, soi et l'autre, est utilisée ici au service d'une anesthésie du sentiment ; elle est donc assimilable à une impulsion destructrice sous le poids de laquelle « se dérobe », « trébuche » le désir mental et physique, cet « élan » qui aimante un être à un autre. D'autre part ce « principe de négation » pousse, sur le plan métaphorique, cette logique de destruction à son paroxysme puisque nier « (...) l'être(...) » de l'autre revient à une sorte de meurtre symbolique.

La fixité du regard sur cette « (...) tare » devenue métonymie de la laideur de la

²²⁸ ibid, p. 135

²²⁹ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 63-64

²³⁰ ibid, p. 113-114

femme regardée, fige du même coup cette dernière dans une laideur définitive, qui, comme les fards lui donnaient une sophistication décourageante, fonctionne, elle aussi, comme un rempart entre la femme et l'homme et donne à la première, aux yeux du second, ce même aspect apparemment contradictoire d'inaccessibilité. Trop ou trop peu séduisante pour Gilles, la femme n'est jamais un être à sa mesure.

Il est intéressant de constater que ce passage n'est pas sans évoquer le manque de séduction physique de Bérénice souvent observé par Aurélien, mais qui fonctionne en écho inversé, puisque ce que Carine Trévisan nomme « (...) *le motif de l'imperfection désirable*(...) » est précisément ici ce qui fonde le non-désir de Gilles.

Ainsi ce sème d'immobilisme psychique dont il est frappé, procède d'une crainte du féminin et apparaît comme un moyen de lui échapper, de le contrecarrer. Dans cette logique qui consiste à désindividualiser cette présence afin de tenter de lui ôter tout caractère effrayant, Gilles peut aussi se livrer à ce que nous voyons comme une déréalisation de la femme, procédé qui, de même que le fait de la ou de se figer dans une absence du ressenti, vise à une conséquence identique qui est la négation de son existence.

Déréalisation de la femme

Cette annihilation se condense dans une préférence marquée pour une vision onirique de la femme :

— « *“J’ai beaucoup plus pensé aux femmes qu’à Dieu ou à ses hommes (...) je ne fais rien d’autre. Autrefois, quand j’étais enfant, je les espérais. Ensuite, pendant le temps de ma jeunesse, au temps du désespoir, je les regrettai plus que la vie. Maintenant, j’en rêve encore. Cela fait un grand sommeil. Je ne les connais pas. Je les ai trop désirées. Je ne sais pas les enfoncer vivantes dans mon cœur...”*²³¹ » — « *Au milieu des femmes, il continue de rêver : quand il était loin d’elles, elles n’ont cessé de peupler sa solitude.*²³² »

Comme Aurélien qui ne cesse de vouloir idéaliser Bérénice ou pour qui l'archétype de la femme idéale se condense dans un masque, ou plutôt comme Alain qui aime « (...) regarder de loin (...) »²³³ les femmes ou qui « (...) rêv[e]mieux d’elles (...) » s'il en est « (...) loin (...) »²³⁴, il s'agit pour Gilles de concevoir la femme comme une abstraction, jamais comme une réalité « (...) vivante(s) (...) » ; cela permet à Gilles de demeurer le maître illusoire d'un tout aussi illusoire rapport de séduction. C'est ainsi que ce dernier est virtuellement porteur d'un avenir sentimental plus ou moins prolongé mais qui, se maintenant continuellement dans le fantasme, demeure à l'état de virtualité. On peut en effet remarquer ici que le vocabulaire du personnage est constitué de termes revoyant exclusivement au domaine du concept, de l'abstrait (« *pensé* », « *espérais* »,

²³¹ *ibid*, p. 59

²³² *ibid*, p. 74

²³³ *Le feu follet*, op. cit. p. 61

²³⁴ *ibid*, p. 112

», « *rêves* », « *sommeil* »). Ne pouvant avoir d'existence que fictive, la femme est véritablement l'objet d'une désindividualisation, elle subit, comme une poupée, une manière de formatage, procédé grâce auquel elle acquiert toutes sortes de qualités projetées sur elle par et pour Gille qui peut ainsi tenter d'exorciser sa peur du féminin. Hors d'atteinte, la femme épargne à l'homme l'intrinsèque danger qu'il perçoit en elle, et est la garantie d'un bonheur à deux dont la plénitude se situe sur le mode d'un « pas encore » indéfiniment à conquérir, indéfiniment promis à une perfection qu'aucun élément du réel ne vient entacher. Hors de sa portée à l'image de la «(...) *châtelaine*(...) », cette créature féminine qui règne sur son imaginaire en n'étant pas « *vivante* », pas tangible, n'oppose aucune identité circonscrite et par là aucun frein à cet imaginaire.

Il est par ailleurs notable que cette création fantasmagorique que nous appelons « la femme » en référence au féminin, est constamment envisagée dans l'esprit du personnage sous l'angle de la pluralité ; multiple, démultipliée, la femme cristallise tous les possibles souhaités. Guy Corneau écrit à ce propos :

« Son temple sera fait des différents grains de peau et des multiples attitudes de ses nombreuses femmes. (...)Comme il ne peut trouver de déesse incarnée, [il] en recompose une en accumulant des fragments de femme. Il cherche un être qui se moulerait à son désir et dans lequel il pourrait se fondre. (...)La femme est un objet pour lui, et encore, cet objet n'est que partiel. Chacune de ses maîtresses représente un instant d'un moment global, ce moment magique qu'il recherche ardemment et pour lequel il a une nostalgie existentielle. (...)La fragmentation[de ses]amours en objets partiels témoigne de la fragmentation même de son être. C'est sa propre unicité qu'il recherche dans ce fouillis d'aventures et de situations complexes. ²³⁵ »

Enfin, on peut relever que la référence au sommeil est également faite dans la scène de la piscine chez Aurélien, scène dont on a dit qu'elle constitue l'unique instant où le personnage parvient à une représentation érotisée de Bérénice. Une autre similitude trouve à s'observer dans cette inaptitude de Gille à intégrer le souvenir de femmes « *vivantes* » « (...)dans [son] cœur (...)», ce qui, au-delà d'une déréalisation, participerait chez lui aussi d'une impulsion nécrophile dans son rapport à la femme.

Ce procédé qui consiste à dématérialiser la femme, passe également chez le personnage de Drieu par ce qu'il qualifie lui-même de « (...) *distinction entre l'âme et le corps* » :

_ « (...)je crois qu'elles ont une âme, et je n'ai jamais cessé de rêver minutieusement à cette âme, avec une pitié infiniment tendre. Mais leur corps s'est mis en travers. J'en suis venu à une grossière et déchirante distinction entre l'âme et le corps. ²³⁶ » _ « Oui, oui, les femmes ont une âme, il faut y croire, ou tout s'écroule. ²³⁷ »

On a également souligné cette distinction chez « l'autre Gilles », écartelé entre sa

²³⁵ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 64-65

²³⁶ op. cit. p. 92

²³⁷ ibid, p. 168

tendresse épurée pour Myriam et sa passion érotique pour Dora.

On retrouve encore dans ces deux romans de Drieu, en une constante narrative, la même préoccupation obsessionnelle et quasi névrotique pour l'âme féminine ; il s'agit plus précisément ici d'une interrogation anxieuse sur l'existence de cette âme, tandis que dans *Gilles*, il s'agissait de sa négation.

Il semble que cet attachement de Gilles à la dimension spirituelle de la femme, doublé du rejet du corps féminin, ce corps qui « (...) *s'est mis en travers* » de l'idéal pur et désincarné du personnage, se situe au-delà d'une forme de questionnement métaphysique. Falconnet et Lefaucheur expliquent :

« C'est que la femme "bien" est présentée dans toute l'éducation des garçons comme un être éthéré, d'une certaine façon asexué, semblable à un oiseau ou à une fleur, qui n'est capable que de grands sentiments et sait attendre l'homme de sa vie... »²³⁸

Cette dichotomie sentiment/érotisme semble dans l'esprit de Gilles, faire de ce dernier un besoin dégradant auquel il ne pourrait satisfaire qu'avec des prostituées, c'est à dire des femmes qu'il méprise. Une femme que Gilles nomme « *une femme propre* », lui semble sinon asexuée du moins décorporéisée (et par là même à nouveau déréalisée). Peut-être une femme dotée d'un corps et de la faculté de désirer représente-t-elle une menace pour lui dont on a dit

l'absence de désir ; une double menace si l'on considère que disposant en toute indépendance de la jouissance (au sens large) de son corps, elle s'installe dans une forme d'indépendance dont il peut se sentir exclu et être effrayé. Une incarnation sensuelle, charnelle, de la féminité, anéantit l'imaginaire épuré de Gilles, contrecarre cette idéalisation venue « (...) *du fond de son enfance* (...) », et fait de l'intimité amoureuse une relation sordide, dépravée. La « *femme propre* », celle qu'il cherche tout au long du roman sans jamais la trouver, ne saurait s'adonner à la chair qui compromettrait cette âme si précieuse.

Cette propension à écarter de la femme toute connotation érotique ou simplement charnelle se cristallise dans deux scènes d'intimité avec Finette :

— « *Les mains de Finette pressèrent, sous l'étroite ceinture, une taille qui se cambra. (...) Prisonnier d'une femme en allait-il oublier la foule des femmes ? (...) Mais prise dans un jeu de glaces, elle était partout et nulle part. N'allait-elle pas s'asseoir au milieu de ces glaces et à force d'immobilité, de réalité, (...) les faire tomber en miettes ? N'avait-il pas toujours attendu au fond de lui-même une telle occasion de se rassembler, de se ramener sur un objet unique ? Mais une troupe en embuscade, qui a longtemps guetté, se fatigue : elle est soudain surprise par l'apparition du butin. Gilles, à l'instant où Finette s'approchait de lui, n'était que désarroi. (...) La petite main de Finette ne dispersa pas des questions oiseuses et turbulentes. (...) Elles occupaient l'esprit de Gilles et n'y laissaient pas de places pour les impressions souples qu'y auraient dû faire des formes charmantes. Il fit un effort pour chasser ces intermédiaires encombrants, il serra ce corps qui se serrait contre lui (...) Ainsi il attendait des phénomènes dont*

²³⁸ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 147

l'apparition devenait plus improbable à mesure qu'il les prévenait davantage par cette expectative. Si bien, que l'inquiétude entra en lui : il craignit de ne pouvoir donner aux offres de sa voisine, qui devenait plus pressante, les acquiescements convenables. (...) Mais la femme allait de l'avant, et sa main le cherchait. (...) Elle vit enfin qu'aucun achèvement ne lui viendrait de ce garçon qui, s'abandonnant à sa langueur, (...) s'étalant sur le dos, ne bougea plus.²³⁹ » — « Il regardait un corps charmant. (...) "dans ses bras, elle croit que je (...) jouis comme elle-même. Mais moi je m'effraie devant ce vase clos où le monde s'engouffre et devient néant. Néant ! J'ai vite fait de prononcer ce mot que je ne comprends pas. Il est impossible pourtant que mes gestes autour de Finette ne fassent aucune réalité."²⁴⁰ »

On assiste à une prise de pouvoir de la femme sur l'homme dans la première occurrence qui est une scène de séduction rappelant la scène entre Mabel et Gilles, dans laquelle le texte insiste aussi sur « (...)les mains(...) » de la femme, symbole de ce pouvoir, qui également « (...) press[ent] (...) [la] taille(...) » de l'homme « qui se cambr[e] (...) » en signe de probable répulsion à ce pouvoir.

D'autre part, cette référence à l'image de Finette « (...) prise dans un jeu de glaces(...) », qui « (...) était partout et nulle part », traduit l'extrême libilité dont est empreinte la vision de la femme et traduit aussi le désir d'une femme multiple. De surcroît cette unicité de la femme, dont on a dit qu'elle était mal vécue par le personnage, s'avère bel et bien dangereuse, perturbatrice puisqu'elle est susceptible de « (...) faire tomber en miettes(...) » cette créature polymorphe née de la fantasmagorie de Gille. Cette mise en miroir de la femme apparaît d'ailleurs comme un moyen supplémentaire de la figer dans une image virtuelle.

C'est ainsi que Finette devient un « (...)objet unique(...) », et que le désir de Gille s'émousse pour faire place à des « (...) questions oiseuses(...) » qui remplacent l'instinct, « (...) les impressions(...) », la sensation. Il apparaît enfin de façon évidente que « (...) ces formes charmantes » de Finette, sa dimension charnelle, en perdant toute réalité dans l'esprit de son amant sont là encore, déréalisées.

La seconde occurrence fonctionne en parfait écho à la première, poussant encore davantage cette logique d'annihilation puisque le mot « néant » est étroitement et indubitablement associée à la représentation mentale de la femme. Ces « (...) gestes autour de Finette (...) » insistent encore davantage sur l'idée d'une forme de vacance d'être de la femme, et ces gestes qui ne parviennent pas à toucher le corps de l'autre, non seulement rappellent l'incapacité d'Alain à rien « toucher », mais traduisent surtout cette présence-absence de la femme, qui devient intangible ; de sorte que la conséquence de ces gestes qui devrait être un accomplissement sexuel, est frappée du même caractère intangible. Il est en effet à souligner que ce « vase clos » désigne à n'en pas douter le plaisir physique, sensation qui, victime de ce « néant », aboutit, elle aussi, à cette même déréalisation et conduit Gille à cette forme organique d'insensibilité qui, en une constante narrative interne à l'œuvre de Drieu, frappe les héros masculins de *Gilles* et du *Feu follet*.

²³⁹ *op. cit. p. 78-79-80*

²⁴⁰ *ibid. p. 138*

Virilité:la précaire puissance

Cette déficience est évoquée directement par Gille lui-même :

— « *Je les rate toutes, seulement elles ne le disent pas, ou si elles le disent, les autres ne le croient pas, ou tout de même veulent voir. (...) Je ne crois pas que j'en ai eues ou très peu, de loin en loin, quand je n'y pensais pas. Je suis resté des mois, des années entières, sans femme. Toute ma vie est un bleuffe, je plastronne, mais je suis un pauvre type. (...) c'est atroce. Peu importe ce qu'elles sont ; je ne le sais pas : or ou pourriture. Ce qui est atroce, ce n'est pas ce qu'elles sont, mais ce que j'en fais. (...) Le plus souvent je n'en fais rien. Mes mains les saisissent mais ne les caressent pas. D'un coup d'œil on peut découvrir une âme, et il y a presque toujours un peu d'âme dans les humains ; or je détourne les yeux. Quand j'en ai une entre les mains, je pense à toutes les autres. (...) je fais le nécessaire, l'indispensable comme on suit un souvenir machinal et idiot, mais je ne m'abandonne pas à la volupté, parce que la volupté est un mystère, et que je ne puis abandonner les mystères à une bouche sale.* ²⁴¹

» — « *Ainsi donc je tombe à l'inversion : je n'ai nul besoin que les femmes me fassent des avances, mais il me faut pourtant l'assurance qu'elles vont me les faire. Sauf dans une période d'extrême fatigue, d'ordinaire, la seule promesse, la seule approche des caresses m'échauffe et c'est alors le moment de l'extase, mais le besoin de cette promesse ne suffit-il pas à me ranger parmi tous ceux qui sont sous le signe négatif, chez qui le désir est une attente et non plus une ruée ? (...) Le plaisir même est mon plus faible souvenir(...) Je n'ai pas vécu, comme les adolescents je n'ai connu que le désir.* ²⁴² »

Dans la première occurrence c'est la volupté qui est frappée de déréalisation ; totalement destituée par Gille de son aspect physiologique, mais dotée d'une valeur transcendante, quasi-mystique, elle est ainsi mise à distance comme pour mieux justifier, expliciter la défaillance du jeune homme. En insistant sur le caractère intangible du plaisir, Gille semble donc donner un prétexte à ce qu'elle lui soit inaccessible.

Se nourrissant du simple « (...) désir(...) », de « (...) la seule promesse(...) » du contact sensuel, Gille paraît s'inscrire là encore sous le signe d'un immobilisme qui concernerait le champ du sensuel ; en effet il manifeste, comme par son goût d'une femme fictive, la même préférence pour la dimension virtuelle qui suffit à satisfaire ses sens à travers un contact qui n'en est pas un. Chez lui le désir n'est donc plus un commencement mais une fin en soi. L'impuissance se poserait en ce cas en mesure protectrice contre la présence du corps féminin, dont on a vu que Gille le perçoit comme un tiers malvenu et vulgaire dans la relation amoureuse, et contribuerait à privilégier la dimension fantasmée qui seule le comble.

Jamais concrétisée, figée éternellement dans le domaine de l'éventualité hypothétique, la relation intime fonctionne en parallèle avec la rêverie sur une femme incertaine, elle ne risque ni de se ternir ni de prendre fin, étant toujours sur le point de s'amorcer ; d'autre part ne pouvant trouver son plaisir que dans les prémisses, Gille

²⁴¹ *ibid*, p. 90-91

²⁴² *ibid*, p. 120

s'épargne dès lors le caractère vulgaire et avilissant que revêt pour lui l'accomplissement des rites sexuels.

Ainsi, « (...) cette possible incapacité de jouer son rôle de mâle(...) »²⁴³ dont Finette s'étonne, est explicitée en toute lucidité par Gille et la confirmation de son inaptitude se cristallise dans ces deux scènes : « Gille, poli, mit dix minutes à faire croire à cette bonne Molly qu'il ne pouvait s'arracher à elle. Puis il put décentement s'écartier un peu. Il la regarda se livrer à ses ablutions avec un sans-gêne si innocent qu'il la débarrassa du ridicule qui était passé sur elle. (...) Elle s'allongea pour lui donner des remerciements et jeter de l'huile sur le feu. Mais le feu était mort. Gille avait envie de dormir. (...) il se leva. "Je suis éreinté, ce voyage..." »²⁴⁴ « (...) il craignit de ne pas pouvoir donner aux offres de sa voisine, qui devenait plus pressante, les acquiescements convenables. Aussitôt ses pensées coururent la campagne si follement qu'il n'y eut plus d'espoir de les ramener sur ce corps pourtant si bien ramassé sous ses doigts. Un moment il crut que de multiplier les gestes l'animerait (...) Mais ces flatteries l'engageaient à aller plus loin ; or il sentait bien qu'il ne les suivait pas. Alors, avec une tardive prudence, il les raccourcissait. (...) Finette revint à la charge, mais ses manœuvres restaient timides ou paresseuses : Gille ne put se rassurer. Il montra son désarroi par une nouvelle gaucherie : moins sûr encore que la première fois de ses effets, il voulut tenter pourtant l'aventure derechef. Il réussit du moins à ouvrir les yeux de Finette qui jusque-là avait été enfouie dans une fervente rêverie. Elle vit enfin qu'aucun achèvement ne lui viendrait de ce garçon qui, s'abandonnant à sa langueur, renonça même à la servir par des moyens moins méritoires et s'étalant sur le dos, ne bougea plus. »²⁴⁵

Le prétexte trouvé par Gille pour se dérober dans la première occurrence rejoint avec une certaine similitude Aurélien qui se sert inconsciemment de sa maladie. Il est intéressant d'observer que chacun se soustrait par le biais d'une fausse indisposition qui entraîne un faux affaiblissement, comme pour mieux masquer la réalité d'un affaiblissement d'une autre nature.

Dans la seconde occurrence, il est plus clair que jamais que toute femme qui tente de s'impliquer dans une prosaïque réalité amoureuse avec Gille, affronte le risque d'un rejet rédhibitoire ; cette « *main* » de Finette, envahissante et crue, ne peut éveiller une sensualité qui ne trouve à se motiver que dans l'abstraction, et son insistance impatiente ne peut qu'aboutir à l'évanouissement d'une réaction qu'elle cherche à provoquer.

Seule la prostituée, femme impure aux yeux de Gille, peut parvenir à susciter une forme de désir.

Entre la putain et la madone : la femme ou l'éternel dilemme

Il nous apparaît essentiel de relier cette attirance fascinée pour la prostituée au contact fondateur du personnage avec le monde de la sexualité, contact qui se fait dans

²⁴³ *ibid*, p. 110

²⁴⁴ *ibid*, p. 22

²⁴⁵ *ibid*, p. 80

son enfance et qui se fait dans la rudesse et le sordide :

« (...)ce qui était tombé fatalement sous ma main c'étaient ces images qui s'étaient imprimées dans mon enfance : affiches, silhouettes sur le trottoir, les nus du music-hall. Un vieil oncle m'emménait à chaque changement de programme aux Folies-Bergère. Vieux cochon. Hypocrite autant que lui, je taisais mes grognements, mais j'avais été illuminé à jamais d'un paradis rouge, plein de grandes viandes. (...)Sur les murs, dans le ruisseau, d'incessantes théories de femmes peintes furent mes chaînes mouvantes et incassables. (...)La grosse ville, qui se réengendre sans cesse, qui dégénère de plus en plus, bâtarde de ses propres œuvres embrouillées, m'imposa le souvenir, non pas d'un sourire spirituel, mais d'un sein à l'expression cynique. Je rôdais sur les boulevards ; avec l'argent du Nouvel An, je vins enfin au mauvais lieu. La maquerelle(...)me pousse tremblant de lâcheté dans une salle pleine lumières crues et de chairs peintes. (...) Je fus traversé d'un désir fulgurant pour la laideur. ²⁴⁶ »

« (...)Tombé fatalement(...) » sous le charme de cette représentation de l'amour vénal comme sous le coup d'une malédiction, cette première rencontre avec la sensualité se fait pour lui dans un cadre où s'expriment uniquement le bestial et la lubricité. Outre que cette représentation agressive peut expliquer son dégoût pour la nudité féminine et son goût de la pureté physique et morale, cet imaginaire enfantin imprégné de cette forme d'érotisme apparaît contraint de ne pouvoir cristalliser ses pulsions que sur des femmes incarnant cet érotisme.

D'autre part, la sensualité féminine fonctionne ici comme une hyperbole qui semble causer une sorte d'étourdissement à Gilles enfant, perdu dans cette « (...) grosse ville qui se réengendre sans cesse(...) », et qui sera réactivé chez Gilles adulte dans cette sensation de paralysie qui, comme un étouffement sensoriel, se saisit de lui en présence de toute femme désirable.

D'autre part, ces corps féminins envisagés comme « (...) de grandes viandes » acquièrent par cette dépersonnalisation, une dimension exclusivement charnelle qui conduit à une conception quasi pervertie du corps féminin, envisagé dans sa seule fonction érotique. Ainsi, et d'une manière en totale contradiction avec sa tendance à déréaliser celles qu'il nomme les « *femmes propres* », la représentation de la femme de plaisir est une sur-représentation au sein de laquelle tout est comme en surcharge, en particulier le corps féminin lui-même ; Gilles enfant semble assister à sa surexposition, dans laquelle la pluralité de la femme, dont on a dit qu'elle motivait sa sensualité, semble ici constituer un envahissement de son imaginaire, qu'il s'agisse des « (...) *affiches*(...) », des « (...) *silhouettes sur le trottoir* (...) », des « (...) *nus du music-hall* », de ces « (...) *grandes viandes* », de ces « (...) *incessantes théories de femmes peintes*(...) ». De sorte que l'imaginaire de Gilles enfant ne peut plus échafauder en toute indépendance sa propre créativité dans le domaine érotique, mais doit subir une image imposée de cette part très personnelle de l'imagination ; et cette intrusion est d'autant plus envahissante qu'elle se fait sur le mode brutal d'une certaine pornographie. Il est d'autre part à souligner que l'esthétique de cette évocation de la féminité s'organise sur le registre de l'ostentatoire également, à travers une tonalité chromatique et une luminosité qui

²⁴⁶ *ibid*, p. 99

s'ordonnent là encore sur le mode de l'excès, qu'il s'agisse de la couleur « (...) rouge(...) » dont Gilles enfant est « (...) illuminé(...) » ou des « (...) lumières crues(...) » qui emplissent le premier bordel où il entre ; cette forme d'agressivité sensorielle fonctionne en contraste avec l'univers chromatique composé de rose, d'or et de blanc, qui baigne Chéri et sa découverte de la sensualité, et dont on a souligné l'élégance précieuse.

Cette esthétique qui se rapproche du pornographique semble bel et bien ressentie par Gilles comme une agression puisqu'il relève le « (...) cynique » de cette incarnation du féminin. Il est d'ailleurs instructif que ce soit « (...) un sein(...) », métonymie sexualisée de la femme, qui condense cette représentation mentale marquée de négativité, et qu'à l'inverse, la douceur d'une femme vue sous un angle spiritualisé se condense dans l'intangible, l'ineffable du « (...) sourire(...) », à l'évidence davantage représentatif de l'âme si chère au cœur de Gilles.

Enfin, il est tout aussi instructif de voir que cette image de la corporéité féminine vue sous un aspect dévalué, entraîne le personnage à adopter un regard sur soi frappé de la même dévaluation, et le conduit à une conviction de sa propre perversité, dans laquelle, orgueil ou paresse, il s'englue en professant ce « (...) désir fulgurant pour la laideur » ; persuadé de sa propre médiocrité morale, sa perception de lui-même dans sa relation aux femmes est donc également privée de tout caractère positif.

Cette forme de relation qui simultanément lui est un écœurement, est pourtant celle vers qui il se tourne le plus volontiers, comme pour obéir à une malédiction intime qui le condamnerait à la déchéance :

« Les prostituées ne songent qu'à gagner les vertus bourgeoises. Elles ne recherchent pas tant le lucre que la considération, ou si elles ont l'air de préférer le lucre à la considération, c'est parce que la considération augmente avec l'argent. Aussi plus elles sont brillantes, plus elles sont attachées par le succès à des ambitions ignobles, et plus elles me répugnent. Je ne me résous pas à faire courbette devant leur hiérarchie de respect humain. Or la galanterie la plus brusque ne leur parvient que si on la mêle dans cette compromission. Avant d'entrer dans leur lit, il faut entrer dans leur ridicule. ²⁴⁷

Gilles semble chercher à entraîner les prostituées qu'il rencontre dans sa propre déchéance, voyant comme une vaine et répréhensible « recherche » de « (...) considération(...) » sociale toute tentative de leur part de se soustraire à la dépravation qui les salit. De cette volonté du jeune homme, procède une image non plus déssexualisée mais sursexualisée de la prostituée qui, à ses yeux, n'existe que par cette fonction érotisée de son corps, et qui est par là même déshumanisée ; de surcroît, paradoxalement, on l'a dit, ce corps offert ne peut être désiré par Gilles que s'il est méprisable ; voilà peut-être pourquoi on assiste chez lui à ce refus obstiné de voir la prostituée aspirer à la respectabilité sociale qui détruirait toute dimension pervertie. Cette vision de l'amour vénal et de celle qui l'incarne semble également participer de ce qui apparaît comme un fantasme de Gilles, ce sordide venant nourrir son imaginaire et donc son désir ; cela aboutit à cette paradoxe répugnance devant l'espoir des prostituées de « (...) gagner les vertus bourgeoises », et surtout cela expliquerait cette impuissance qui

²⁴⁷ *ibid*, p. 92

se saisit de lui devant cette « *femme propre* » qu'il révère, mais qu'il ne désire pas puisqu'elle est caractérisée par « *la vertu* » et non par « (...) *le lucre*(...) » ; ce que montre le passage suivant qui prouve que l'univers érotique de Gilles est effectivement fondé sur la débauche :

« *Je rôdais sur les boulevards ; avec l'argent du Nouvel An, je vins enfin au mauvais lieu. La maquerelle(...) me pousse tremblant de lâcheté dans une salle pleine de lumières crues et de chairs peintes. (...) Je me sentis écrasé par mon immonde destinée. Je fis un faible signe à la première venue(...). Elle m'accorda quelques caresses sommaires qui rayonnèrent comme des prodiges. Puis ce fut la même brisure que la première fois, mais je la dissimulai avec un soin rageur. (...) Dès lors les seins et les croupes grouillèrent de plus belle. (...) En sorte qu'il est venu un temps(...) où, sur le sein d'une femme polie il me fut impossible de fixer mes regards, mais je fermais les yeux et toute la prostitution du monde grouillait sous mes paupières illuminées. (...) Je me suis usé à me remémorer ces formes poisseuses. Mon âme s'est fatiguée et la fatigue de mon âme a anéanti mon corps avant qu'il soit atteint par les épreuves qui pourraient lui être propres : l'âge, la maladie. (...) Cependant j'imaginais aussi des sourires chastes, un col vierge que ploie la confiance. Mais ces hanches charnues qui persistent dans mes mains après la débauche où je me consume en attendant de pures noces, elles reparaissent bientôt. Il y a séparation entre deux songeries. Avec de jeunes femmes, j'imagine fort bien un commerce de sentiments patients, grandissants, gradués par la science domestique, le souci de réussir la vie, jour par jour, de gagner peu à peu le ciel et la terre. Je les vois debout, penchées, plutôt que dans le lit renversées. Mais ces visions diaphanes(...) passent en flottant, sans prendre de substances devant les formes épaisses, colorées, odorantes des prostituées, où mon désir, à tout bout de champ, retrouve sa grasse ornière. Ces deux mondes semblent irrémédiablement dissociés. Pourtant je sais qu'ils gardent encore des communications souterraines, et je n'ai pas perdu l'espoir de me ressaisir, de fondre tout cela.* ²⁴⁸ »

La prostituée constitue le moyen idéal de procéder à cette dissociation corps/âme qui lui est chère, et ainsi de déverser sur elle toute la fascination/répulsion que lui inspire la sexualité organique, afin de mieux « *songer* » à un amour céleste.

Mais la fascination de Gilles est trop forte pour que ce débauché qu'il est en définitive, puisse s'extraire de son univers de débauche malgré cette « (...) *fatigue*(...) » de son âme blasée, désabusée ; car ce que nous avons qualifié d'attrance paradoxale forme ce qui fait le fondement et le drame de son rapport à la femme en général et à la prostituée en particulier :

« *Au bout de quelque mois de séjour à Paris, il atteignait à un état de tension qui ne résistait pas à la moindre difficulté. C'est pourquoi il allait aux filles, parce que chez elles, rien ne venait en travers de son immédiat désir, il les avait tout de suite nues dans ses bras, son regard se portait directement à leur poitrail, et non pas à leur visage où, avec les autres, il s'égarait dans un déchiffrement subtil. Sa pensée point divisée par le raffinement, n'était qu'une obscure pensée qui doublait l'ondée du sang. Evitant les délicatesses et les répugnances, son être*

²⁴⁸ *ibid*, p. 99-102

*s'abîmait d'un seul coup dans la forte odeur du peuple. En rapprochant les innombrables images qui surchargeaient le tempérament de Gille, on aurait vu qu'elles se confondaient toutes dans un même type(...)une femme robuste. Mais une contradiction se faisait dans Gille, qui l'empêchait de prendre ce modèle ailleurs que dans les lieux publics, palaces, bordels, où tout se fait sur-le-champ. La vulgarité de manières lui étant insupportable et aussi tout ce qui pouvait y avoir de grossier dans le détail physique(...)il était donc condamné à ne pouvoir supporter la compagnie des seules femmes qu'il recherchait avec fureur(...)et ainsi se trouvaient éliminées toutes celles dont la possession exigeait les moindres soins, la moindre simulation d'intimité, et avec qui il se serait socialement tenu moins bas : danseuses, femmes divorcées.*²⁴⁹ »

Cette prédilection marquée et contradictoire pour un genre de femme qui lui déplaît esthétiquement mais qui le préserve de « (...)la moindre simulation d'intimité(...) », inscrit ce personnage masculin dans un rapport à la praxis sexuelle fondé sur l'instinct, la préoccupation de la seule satisfaction organique et lui confère une sexualité brute, élémentaire, quasi animale. On peut en voir la confirmation dans le terme « *poitail* », utilisé pour parler du buste féminin, ainsi que dans l'emploi de tout un champ sémantique : « *immédiat* », « *tout de suite* », « *directement* », « *d'un seul coup* » qui traduit la volonté fébrile d'accéder à l'assouvissement d'un besoin physiologique, en un moment où seul compte le réactionnel, « (...) *l'ondée du sang* ».

D'autre part son désintérêt pour « (...) *leur visage* (...)» convoque une observation de Carine Trévisan à propos de la fixation d'Aurélien au visage de Bérénice, et qui l'empêche de voir et de désirer le corps de cette dernière :

« Pour désirer vraiment l'autre(...)il faut abolir le visage(...) L'extase érotique impliquerait la dissolution du visage. (...)Occulter le visage procède à la fois d'une volonté de piéger au mieux l'intimité et de réduire la femme(ou l'homme)à être une machine à plaisir. »

Il est intéressant de relever également dans ce passage du roman de Drieu un écho structurel inversé de cette scène dans laquelle Gille évoquait son regard sur une femme qui lui apparaîtrait « (...) dans un salon (...)» et chez qui les «(...) artifices (...)» féminins font qu'en lui «(...) s'empêtre le *direct du désir* ». Ce parallèle contribue à valider l'hypothèse d'une sexualité élémentaire du personnage, dont l'imaginaire, forclos, est incapable de s'inspirer non seulement du sentiment mais aussi de la dimension sophistiquée, ces deux aspects qui forment les à-côtés de la relation érotique.

De surcroît il nous semble que cet attachement au fait d'être capable de parvenir à une jouissance qui lui échappe avec « *les femmes propres* », constitue une des motivations essentielles de son attrait pour l'amour vénal qui pourtant, par certains aspects, lui répugne : c'est que les prostituées incluant toutes les conditions nécessaires à l'éclosion de son désir, avec elles seulement, comme « l'autre Gilles », il peut accéder à la réassurance de son identité de mâle, réassurance qui pour lui aussi semble passer principalement par la dimension charnelle et qui se perd sous le joug désexualisé, spiritualisé, des « *femmes propres* » admirées :

« (...)ces nuits, où Gille se montrait longuement, richement sensuel, joyeusement

²⁴⁹ *ibid*, p. 117-118

spontané, sans plus aucune trace de contrainte, pouvaient l'assurer du fond vigoureux de sa nature. ²⁵⁰ »

Et le rapport intime se fait alors comme pour « l'autre Gilles », sur un mode non seulement aisément mais aussi que l'on est tenté de qualifier de frénétique :

« Depuis... Mettons un an, je ne puis plus du tout, mais du tout, approcher une femme qui ait l'air un peu propre, propre ! ... enfin vous me comprenez. _ Mon cher Gille, vous êtes fatigué. Reposez-vous. J'ai entendu dire qu'il fallait que les hommes se méfient de l'amour et une amie qui s'y connaît, m'a dit un jour : "l'amant, c'est celui qui n'est pas si bête, qui ne couche jamais." Vous l'avez donc tant fait que ça ? _ Tous les jours. _ Les maladies, les voyages, la campagne, que sais-je ? rien ne vous a arrêté ? _ Huit jours, quinze jours une ou deux fois, je me suis arrêté. ²⁵¹ »

Enfin, il est à noter que le regard de Gille sur la prostituée est porteur d'une incontestable misogynie, signalée en mineur à travers tout le roman, mais qui, nous semble-t-il, éclate à plusieurs niveaux dans le passage suivant :

« Voilà le trottoir des prostituées. Quelque chose dans Gille commence de vaciller(...) Ah ! cette grande femme, ce grand bateau. Comme c'est grand, il y en a. Faces multipliées : la chair, tourne sur elle-même et fait face à tous les points du monde. Ce fard, cette hanche. Ce sourire, ce bas. Dans Gille, il y a une avalanche, un effondrement. Il est heurté par une belle épaule, par un quartier de roc. Il passe à côté d'elle. Un seul coup d'œil mais qui rencontre ce regard des prostituées. (...) Celle-ci marchait aveugle, les orbites calcinées, les vertèbres martelées. Elle était grande, et la paresse, la goinfrierie, l'avaient doublée : sa croupe et sa poitrine, c'était sur le bitume ondulé déjà comme sur le flot des draps, surchargés de feu et de nuages, l'épaisse coque du vaisseau de ligne en plein combat. (...) Il la suit. Elle entre dans un hôtel. (...) Ils se mettent nus. (...) Un grand coffre renferme des trésors ; Gille les voit étalés sur le lit : ce cœur, ce foie, ces poumons, ces petits reins. Mais peut-être sont-ils déjà avariés, et par exemple cette matrice ? Elle a l'air d'avoir bien tenu le coup et résisté à l'alcool et à ce ravage perpétuel que la femme porte en elle, prétendant jouer de son sexe impunément. A ce tronc superbe s'embranchent quatre membres d'une finesse qu'on ne voit pas aux bâtarde des salons. Ces poignets, ces chevilles, ces mollets hauts, ces jarrets qui n'ont pas été oubliés par l'artisan, ces genoux, pièces de précision. ²⁵² »

Tout d'abord on peut observer que l'écriture pose en une sorte d'alternance le sème de pluralité contenu dans ce qui apparaît à Gille une foule de prostituées (« Comme c'est grand, il y en a ») et le singulier d'une description plus définie, qui traduit non pas l'unicité précieuse, circonscrite de chacune mais qui représente plutôt une forme de métonymie de la prostituée, exprimant l'indifférence de Gille à travers son indifférenciation de la singularité particulière de chacune.

²⁵⁰ *op. cit. p. 119*

²⁵¹ *ibid, p. 94*

²⁵² *ibid, p. 66-67-68*

Toutes ces femmes de plaisir offertes à son regard, promises à ses sens, comme un «(...) *grand bateau* » promet le voyage, forment à elles toutes « (...) *cette grande femme*(...) » faite des charmes de chacune mais qui les annihile en les condensant, jusqu'à ne devenir qu'une dispensatrice de plaisir, aussi immobile, sans âme, d'une seule pièce, que ce « (...) *quartier de roc* ».

Dans cette vision du corps prostitutionnel, il est possible de relever également trois identités thématiques avec la vision de la femme rencontrée dans *Gilles* : même attirance pour la femme victime, violentée et anéantie physiquement (« *orbites calcinées* », « *vertèbres martelées* »), même goût d'une femme massive, « *grande* », « *doublée* », dotée d'une « (...) *croupe*(...) » et d' « (...) *une poitrine*(...) » qui soient « (...) *épaisse[s]* (...) », et même confusion femme/amour/guerre présente dans la métaphore des « (...) *draps, surchargés de feu et de nuages*(...) » comme un champ de bataille, ainsi que dans celle du corps féminin vu comme « (...) *l'épaisse coque du vaisseau de ligne en plein combat* ».

Il est incontestable que ce désir fantasmatique d'une prostituée humiliée, torturée, et que l'amour physique avec elle considéré comme une bataille militaire à remporter, dénotent une profonde volonté d'acharnement sur la femme charnelle, dont la fonction érotique est ici cristallisée par la femme de plaisir.

Cette pulsion cruelle s'aggrave dans cette vision d'une crudité détaillée de son corps, qui concerne plus précisément son anatomie ; ce regard renvoie sans ambiguïté à un mépris tacite de la prostituée, puisqu'elle est perçue comme un simple amoncellement d'organes sans âme, sans vie, comme ceux d'un cadavre (il est à cet égard troublant de constater qu'il s'agit d'organes vitaux.) Ce mépris s'accompagne d'une forme d'ironie puisque la dimension **charnelle** de la femme est à comprendre ici au sens premier.

Ce sentiment de mépris atteint un degré supérieur lorsque le texte à travers le vocabulaire (« *tronc* », « *s'embranchent* », « *membres* », « *bâtardes* ») et à travers une conception de l'esthétique du corps qui répertorie (« *poignets* », « *chevilles* », « *mollets* », « *jarrets* », « *genoux* »), renvoie à l'image de l'inspection détaillée d'un animal dont on jugerait l'aspect physique pour s'assurer de sa santé et de son utilité.

Enfin, cette forme d'animalisation se mêle à une forme d'objectisation puisque ce corps dont chaque partie est considérée comme « (...) *une pièce(s) de précision* », est également imaginé comme étant créé « (...) *par l'artisan*(...) », à l'égal d'une œuvre artistique, sorte de poupée précieuse et sans âme, dont seule compterait l'apparence.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette référence à « *l'artisan* » n'est pas sans évoquer « (...) *le sculpteur* (...) » qu'imagine Aurélien lorsqu'il rêve au visage de Bérénice, à ses « (...) *joues*(...) ».

Dans cette analyse de la fragilité au masculin que nous esquissons, il nous semble indispensable d'aborder en parallèle la question des femmes, plus précisément celles-là mêmes qui, par leur personnalité, contrastent radicalement avec celui que nous appelons l'homme fragile, contribuant à mettre en évidence cette fragilité et à provoquer et aviver en lui ce mal que nous avons choisi d'essayer de comprendre.

III Du combattant à l'homme vaincu Montherlant, Malraux, Romains, Genevoix : pour trois définitions du soldat héroïque

A/ Montherlant ou l'héroïsme facile :

La Relève du Matin :

Si Aragon et Drieu marquaient chacun leur personnage du sceau du négatif, Montherlant semble, lui, prendre grand soin dans *La Relève du Matin*, à traduire la signification grandiose qu'il accorde à la notion de virilité, tout particulièrement lorsque cette notion trouve à s'incarner dans la figure du soldat. Le roman vibre alors d'inflexions proprement dithyrambiques visant à établir une entreprise de sacralisation du soldat à travers un constant panégyrique.

Mythification du soldat

Evoquant la mort d'un de ses amis au front, le narrateur écrit :

« Je n'ai pas vu sa mort. (...) J'imagine seulement que soudain, couché sur le sol maternel, il dut apparaître beau, mutilé comme les temples et les statues, lointain comme l'horizon et les astres. ²⁵³ »

Le soldat est ici véritablement dépouillé par sa mort de sa condition d'humain ; il se rapproche de l'univers de la mythologie par la comparaison établie avec « (...) les temples et les statues(...) » et par celle établie avec « (...) l'horizon et les astres » impliquant que le soldat mort au combat n'appartient plus au genre humain et est autorisé à revêtir une identité transcendante du seul fait de sa mort.

Loin de l'amoindrir ou de le rapprocher d'une triviale réalité, ses blessures physiques les plus cruelles participent de cette idéalisation comme le feraient des récompenses pour des vertus militaires.

Une autre forme de mythification peut être perçue dans les lignes suivantes :

« Guerre et collège dressent entre un être et les siens un pareil mur, celui du silence, de ce silence si terrible que les anciens, dans leur symbolique, le figurèrent sous les mêmes traits qu'ils donnaient à leur figure de la mort. ²⁵⁴ »

L'isolement du soldat créé par la guerre éloigne à nouveau ce dernier, dans l'esprit de l'auteur, de toute dimension quotidienne ; la référence aux anciens, brisant la contemporanéité du soldat, ainsi que la référence à la symbolique qui plonge le soldat dans une atmosphère privée d'une réalité prosaïque accentuent cette conception du combattant comme d'un être surnaturel, une manière de surhomme.

Enfin, le silence même et la mort creusent encore l'écart entre lui et le monde des vivants : en effet la réalité de la guerre est ici considérée comme une réalité inconcevable puisqu'elle ne peut se dire, par les profanes que sont les civils; elle semble intégrer alors une dimension irréelle, presque fictive, ajoutant ainsi au caractère mythique du conflit.

Mythologie et christianisme : une double influence

Maurice Rieuneau observe une confusion de ces deux univers à propos du *Songe* mais ses propos nous semblent pouvoir s'appliquer également à *La Relève* :

« Ce mélange de paganisme romain et de mysticisme chrétien peut d'abord surprendre ; il n'en est pas moins constant dans cette œuvre, encore que l'idéal viril nietzschéen soit, et de très loin, la dominante. ²⁵⁵ »

C'est ainsi qu'on peut lire dans la scène suivante :

« J'imagine que mon camarade, dès l'instant qu'il eût mis le pied sur cette bande de terre inspirée qu'on nomme le front, dut lire sa sentence dans le ciel ; on est "là haut" on s'en rapproche. Il vit son sort s'incliner, ses dieux protecteurs, sans défense devant le destin, se détourner d'un cadavre vivant, et les deux grandes mains qui le couvraient, se retirant comme un velum qui s'ouvre, le laisser nu au

²⁵³ *La relève du matin, Paris, Grasset, 1933, p. 50-51*

²⁵⁴ *ibid, p. 183*

²⁵⁵ *in Guerre et révolution dans le roman français, op. cit. p. 140*

péril de l'espace. ²⁵⁶ »

D'emblée le front lui-même revêt une connotation divine à travers le terme « *inspirée* » et l'expression « *là-haut* » (le double sens, appellation usuelle du front et désignation de l'au-delà dans la tradition chrétienne, semble d'ailleurs accentué dans le texte par les guillemets) qui transforment la zone de combat en une sorte d'Eden, de terre promise dont les soldats sont les élus.

Et à nouveau vocabulaires chrétien et mythologique se mélangent puisque l'auteur évoque les « (...) dieux (...) », s'opposant au monothéisme du christianisme et à la présente implicite de Dieu symbolisée par ces « (...) deux grandes mains (...) », des termes tels que « *sort* », « *destin* », « *velum* », évoquent l'univers de l'Antiquité et plus particulièrement les tragédies antiques dont la trame narrative repose sur le sort malheureux d'un personnage livré à la colère des dieux de l'Olympe. Dans ces tragédies comme dans ce roman de Montherlant, s'impose la même importance de la notion de destin, en l'occurrence du destin tragique d'un individu promis sans recours à la mort, tel « (...) un cadavre vivant (...) ».

Le soldat, comme une figure christique

A mesure de la progression du roman, la dimension théologique s'impose :

« **Les combattants, l'un à côté de l'autre, se tenaient debout devant les hommes et devant Dieu. Depuis qu'ils étaient au front, leurs traits s'étaient durcis (...) leurs yeux s'étaient faits plus grands, comme lorsqu'on est dans les forêts. L'ombre déjà renfonçait ces justes sur les confins de la vie et de la mort, déjà libres d'une liberté surnaturelle, incapables de plus jamais décevoir, totalement absous pour le passé et pour l'avenir : déjà fixés comme les statues, purs et perdus comme l'horizon et les astres. (...) Tout était dans l'ordre. Tout était accueilli, accepté. "Nous marchons. Nous ne biaiserons ni ne seront habiles. C'est toujours nous qu'on met en avant. Soit. Nous marcherons s'il le faut à la place des autres."** ²⁵⁷ »

On peut parler d'une véritable mise en scène destinée à anoblir, à valoriser à l'extrême le combattant dans ce contexte de solennité puisqu'ils se trouvent « (...) devant les hommes et devant Dieu »

La dimension divine prêtée à ces hommes « (...) purs (...) » devenus des « (...) justes (...) », « (...) absous (...) », dotés d'une « (...) liberté surnaturelle (...) », se trouvant « (...) sur les confins de la vie et de la mort (...) », autant de références bibliques, se mêle ici étroitement à une conception bien particulière de la virilité : le terme « *forêts* », l'adjectif « *durcis* » dessinent le portrait d'une virilité sauvage et brute du soldat, soumis à la prééminence de la nature, et auquel se surajoute une dimension de perfection absolue auréolant ceux qui par le sacrifice de leur vie sont « *purs* » et « *totalemenr absous* », eux qui, soldats, se rapprochent du divin.

Cette idée d'une souffrance expiatoire et celle de la rédemption se retrouvent quelques lignes plus loin mais en l'occurrence, c'est le soldat qui fait office de Dieu, ou tout au moins d'une figure exemplaire dont la parole est vénérée par ceux de l'arrière :

²⁵⁶ *op. cit. p. 45*

²⁵⁷ *ibid. p. 196*

« *Cette voix des combattants s'était tue. Ceux du coin du feu regardaient en face ceux du feu. Ils leur disaient "Nous souffrirons, nous rachèterons. Mais parlez, dites-nous ce qu'il faut faire. Nous ne pouvons plus nous faire de mal." (...) Les soldats surtout, qui portent toujours quelque sourde amertume, étaient réchauffés par tout cela. Les prières de leurs pairs les couvraient comme d'une armure(...)* ²⁵⁸ »

Sublimation du soldat

Cette double dimension divine, qu'elle soit mythologique ou chrétienne, accentuée par le drame caractérisant intrinsèquement la situation de tout combattant, fait du soldat chez Montherlant un héros proprement tragique, lui conférant immanquablement une noblesse, un grandiose tendant à l'intégrer dans une vision quasi esthétique de la guerre et aboutissant à l'esthétisation de l'homme-soldat.

Cette volonté de sublimer le soldat est tout à fait manifeste dans le portrait que trace à la fin du roman le personnage de Gérard, à propos d'un de ses camarades, soldat comme lui.

« *Il était(...) enveloppé de son grand manteau de cavalerie, ses cheveux noirs en arrière, ses mains sur le pommeau de son sabre, et, comme dans le vers de l'Iliade, "dépassant tous les autres de la taille ainsi qu'il convient à un dieu". Et moi, sur son maigre visage glabre d'ascète et de chevalier, je cherchais à lire si cette heure l'empoignait comme elle m'empoignait, moi.* ²⁵⁹ »

La référence aux récits d'épopée n'est pas dissimulée afin d'ajouter au processus d'héroïsation du soldat mais la description de cette incarnation militaire et guerrière nous semble à la limite de la caricature des personnages de ces récits, tant le texte y accumule les poncifs; tout y est : les « (...) cheveux noirs(...) », car une chevelure blonde, symbole de la délicatesse, de la douceur féminine dans la tradition romanesque, ne saurait constituer un symbole masculin, la haute stature, qui seule peut convenir à un héros épique, le « (...) maigre visage(...) », symbole d'ascétisme qui marque le sérieux, la gravité, le dédain pour la futilité, visage « (...) glabre(...) » car le moindre signe de pilosité serait vulgarité. Enfin, les détails vestimentaires que sont le « (...) grand manteau(...) » et le « (...) sabre(...) » ajoutent à l'impression de présence imposante et émouvante qu'est censée dégager ce personnage.

On peut enfin se demander, à la lecture de tant de détails exprimant une si totale perfection, si elle est bien en coïncidence avec la trivialité que doit supporter au quotidien le soldat de cette guerre de sang, de boue, de saleté quasi constantes et si le soldat de 14-18 est souvent à l'abri de toutes les avanies nécessairement inhérentes à une guerre où les hommes au combat ne sont pas plus épargnés dans leur chair que dans leur âme. Sans oublier que le détail du sabre peut paraître légèrement incongru si ce n'est anachronique, dans une guerre de début du vingtième siècle où les soldats se servent plus volontiers du pistolet ou de la mitrailleuse, armes plus modernes, mais qui souffrent évidemment d'un cruel manque de panache.

²⁵⁸ *ibid*, p. 197

²⁵⁹ *ibid*, p. 207

Cette conception d'un homme-soldat divinisé, sublimé, tend à faire de l'homme de l'arrière un homme médiocre, terne ; seul l'état de guerre offre à l'individu mâle l'occasion de briller aux yeux du monde et aux siens propres. Ainsi raisonne le personnage de Gérard à la fin du roman :

« *J'ai demandé à partir pour le front, dans l'infanterie, en première ligne. (...) Mon orgueil, comme dans les foires ces machines à mesurer la force, plus on avait frappé dessus, et plus il est monté haut. J'ai senti que demain, tandis que le soldat pourrait parler de sa tâche achevée, pour moi tout restera à faire. J'ai éprouvé le ressort d'une telle pensée, et j'ai crié avec blasphème : "Je ferai plus qu'eux !"* ²⁶⁰ »

Il est intéressant de relever cette phrase d'Antoine Prost sonnant comme une dénonciation visant ces soldats qui, comme Gérard, ont été des « (...)soldats impatients d'en découdre à la baïonnette, fantoches habituels d'une imagerie patriotique insensible à la véritable grandeur de la situation. La vérité était plus émouvante et plus humaine. ²⁶¹ »

Ce même personnage de Gérard présente au lecteur une conception de ce que doit être le soldat, empreinte d'un véritable mysticisme, tant le souci du devoir et de l'excellence nous semblent développé jusqu'à l'excessif.

« *Dans ce corps qui n'avait pas souffert, c'est une expiation de ce corps même qu'il fallait. A chaque acte nouveau d'héroïsme que j'apprenais, à chaque nouvelle de quelqu'un que je connaissais, répondaient un nouvel effort, une nouvelle victoire sur la fatigue ou le plaisir, afin de rétablir l'équilibre. Se dépasser ! Se dépasser ! La libre fièvre du jeu ! Se sentir augmenter comme un ballon qu'on gonfle. Battre son record, avancer de dix centimètres le jalon vers la totale perfection humaine... (...) avoir courbé, constraint ma vie vers les graves problèmes et la pensée, qui est triste ; avoir modifié douloureusement mon esprit, mon action, ma sphère de mouvance jusqu'aux vêtements que je porte, jusqu'au style de ce que j'écris, avoir retrouvé à chaque réveil la nuit que j'avais quittée le soir et fait ma lampe éternelle comme si mon front contenait un dieu ; avoir pu vraiment sans ridicule prononcer les mots : "Se tuer à la tâche", et se tuer à une tâche pour laquelle je n'étais ni désigné ni armé, parce que je la croyais plus pressante en vue du bien de mon pays, et partir, à présent, prodigieusement fatigué (...) dans ma tête, mon corps, mon cœur, n'emportant à mes tempes que ma migraine pour couronne de lauriers.* ²⁶² »

Là encore, par le biais de ce jeune homme resté à l'arrière et frustré d'une vie au front qu'il imagine immanquablement pavée de gloire et d'honneurs militaires, on assiste à la représentation idéale et idéalisée du soldat et, par là-même, la représentation magnifiée de ce que doit être un homme jugé digne de partir pour le front : un homme capable d'endurer avec une égalité d'humeur, presque un bonheur, la souffrance physique jusqu'à l'épuisement, la discipline intellectuelle la plus austère ; tout cela semble transformer la

²⁶⁰ *ibid*, p. 218

²⁶¹ in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit. p. 19

²⁶² op. cit. p. 219-220

vie au front en une école d'excellence physique et morale, que seuls pourraient intégrer les individus atteignant «(...) *la totale perfection humaine*(...) », ceux dignes de porter, suprême symbole de la gloire militaire, la «(...) *couronne de lauriers* », en somme un homme possédant l'étoffe d'un héros.

Maurice Rieuneau écrit au sujet de cette conception :

« *Devant la guerre elle-même, aucune espèce d'esprit critique, mais une exaltation lyrique de ses prestiges moraux. Elle amène les hommes à se surpasser, cela suffit.* (...) [La guerre] procure le *climat moral qui convient aux âmes fortes*(...) »²⁶³

Le soldat se doit donc ici encore de ne receler ni faille ni faiblesse d'aucune sorte et doit répondre au schéma romanesque ou épique d'une virilité rude, sévère et exigeante. Là encore la représentation du soldat et, partant, de l'homme, n'a qu'un faible lien avec la réalité du front.

Le soldat et l'enfant, une intimité ontologique

Au sein de cet univers tout à la gloire de la « mâlitude », il est frappant de constater les rapports qui unissent, à la faveur d'un parallèle établi par l'auteur, le soldat et l'enfant-mâle.

Maurice Rieuneau qui observe également ce parallèle, note :

« *Une liaison interne se crée ainsi entre les deux expériences de l'adolescence qui révèlent une même valeur fondamentale : la noblesse de l'enfant de treize à seize ans, et du soldat, héroïsme, pureté, sens de l'honneur, appartiennent à ces deux êtres(...). L'enfant, doué naturellement d'une sorte de grandeur tragique, trouve dans le soldat son héros naturel*(...) »²⁶⁴

Cette « liaison interne » apparaît particulièrement à trois reprises :

— « (...)entre les jeunes vivants et les jeunes morts, entre les jeunes gens au feu et les jeunes gens au coin du feu, entre celui qui sait tant de choses et le petit garçon(...)une communauté s'est faite, un ordre est né. (...)La tranchée, le collège, le cercle d'études sont toutes pièces communicantes d'une seule maison morale. (...)Et cependant, quand nous cherchons à nous concerter avec ceux de notre ordre, voici que très vite nous nous heurtons. Les morts ! Je les récuse comme principe de vie : leurs conseils viennent de trop loin, nous risquons trop de mal comprendre. Les vivants de l'arrière ? J'en ai été, ce sont des incomplets. Les combattants ? Ils sont trop mêlés à l'action, trop préoccupés d'autres soins, trop chargés de choses ; puis je ne fonde pas sur les morts de demain. Mais alors ? (...)Le monde(...) vient vers nous appuyé sur un enfant. (...)Le galopin qui traîne ses savates à l'école est plus lourd des temps que nous tous. »²⁶⁵

— « (...)le soldat et l'enfant se continuent, se pénètrent par leurs profondeurs, font une seule coulée d'âme. »²⁶⁶ — « En vérité, un soldat causant avec un enfant,

²⁶³ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 138-139

²⁶⁴ *ibid*, p. 137-138

²⁶⁵ op. cit. p. 139

*dans un mâle sentiment de ce qu'il fait, beaucoup de grandeur peut tenir dans cet étroit cercle. De tels de ces entretiens, on lira plus loin une sténographie. (...) Je l'imagine brûlant dans le temple parmi les paroles de nos grands hommes. C'est la Nation qui est la vestale, et elle courbe la main devant cette petite flamme.*²⁶⁷ »

Entre ici l'impression d'une quasi-filiation née d'un devoir de continuité entre le jeune homme en âge d'être soldat et l'enfant qui, parce qu'il est né garçon, est aussi né homme, et est aussi né soldat. Il est troublant de constater qu'une sorte de destinée pèse implicitement, dans l'esprit de l'auteur, sur l'enfant-mâle : sa destinée est d'être soldat, son devoir d'enfant est de se préparer à sacrifier sa vie pour sa patrie. Il semble que l'enfant soit ici considéré comme l'espoir et le renouveau de son pays en un sens quelque peu perverti si l'on songe qu'il s'agit pour Montherlant d'un avenir de conflit baignant dans la violence, la haine, la souffrance et la mort.

La virilité en germe dans tout enfant ou tout adolescent mâle s'avère une virilité au développement de laquelle ne sera faite aucune concession, à laquelle rien ne sera épargné puisqu'il est question d'une virilité morale et physique formatée, celle du soldat, du combattant. Il semble qu'entre « *la tranchée*(...) » et « (...) *le collège*(...) », l'unité, la logique d'entente soient telles qu'aucune possibilité d'existence autre, ni même intermédiaire ne soit offerte aux jeunes garçons. Cette « (...) *seule coulée d'âme* », cette « (...) *seule maison morale* » cet « (...) *étroit cercle* » qu'est l'univers mâle, cette « (...) *communauté*(...) » virile, évoque irrésistiblement l'idée d'une vie en vase clos au sein de laquelle « (...) *tout contact avilissant avec la médiocrité du monde est supprimé* »²⁶⁸ (situation paradoxale pour des jeunes gens destinés à se plonger corps et âme dans cette quintessence de toutes les médiocrités humaines qu'est la guerre), un monde protégé des influences extérieures susceptibles d'entacher la pureté, la « (...) *grandeur*(...) » de ce « (...) *mâle sentiment*(...) ».

Il est également notable que la présence féminine dans *La Relève* soit quasi absente ; l'unique scène dans laquelle l'auteur admet les femmes les place non dans un rôle de femme mais dans un rôle de mère, (rôle que la nature plutôt que la culture leur assigne) et qui plus est dans une position d'admiratrice éperdue de leurs vaillants soldats de fils :

*_ « Et quand [le Supérieur de la maison] dit(...) que tous ces corps ressusciteraient comme dit saint Augustin "parce qu'ils étaient beaux", renaîtraient tels que ceux qui étaient là les voyaient hier(...) alors en bas, au fond de la chapelle, les femmes, les femmes se mirent à palpiter et à pleurer.*²⁶⁹ » *_ « Lorsque(...)[les mères en deuil] s'arrêtèrent sous le cadre où sont inscrits les morts du collège pour lire une fois de plus celui qu'elles savaient bien y être(...) il leur parut que la liste funèbre, et puis celle des Croix de guerre, à côté, n'en faisaient qu'un dans*

²⁶⁶ *ibid*, p. 142

²⁶⁷ *ibid*, p. 143

²⁶⁸ Maurice Rieuneau, in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 137-138

²⁶⁹ *op. cit. p. 198*

*le même bonheur sans réserve. Dans une minute peut-être irretrouvable, elles pensèrent qu'il valait bien que leurs fils fussent morts pour qu'une telle heure eût existé.*²⁷⁰ »

L'attitude de ces femmes (dont on peut d'ailleurs constater dans la première occurrence qu'elles se trouvent « (...) **en bas, au fond** (...) »), cette attitude participe ici de la mythification du soldat puisqu'elles sont décrites « *palpitant et pleurant* », par conséquent se faisant la caricature du féminin (tout comme les personnages masculins se font la caricature du masculin dans ce roman), c'est à dire s'adonnant avec bonheur au pathos et à la mièvrerie, ne faisant ainsi que ressortir avec plus de splendeur la fière dignité des soldats appelés à mourir.

La fonction sociale du combattant est ici présentée comme une fonction infiniment enviable au sein de laquelle s'exprime et se développe une définition dogmatique de l'identité masculine ; être guerrier est la seule façon concevable, convenable d'exister pour un « vrai » homme, la seule façon d'être un « vrai » homme.

L'homme et le feu, une même noblesse

Il est intéressant d'observer que le roman contient la thématique récurrente du feu, étroitement associée au masculin et plus précisément au soldat.

— « (...)entre les jeunes vivants et les jeunes morts, entre les jeunes gens au feu et les jeunes gens au coin du feu, entre celui qui sait tant de choses et le petit garçon(...)une communauté s'est faite, un ordre est né » — « En vérité, un soldat causant avec un enfant, dans un mâle sentiment de ce qu'il fait, beaucoup de grandeur peut tenir dans cet étroit cercle. De tels de ces entretiens, on lira plus loin une sténographie. (...)Je l'imagine brûlant dans le temple parmi les paroles de nos grands hommes. C'est la Nation qui est la vestale, et elle courbe la main devant cette petite flamme . » — « Poignante constatation. Cette âme-ci a vu la mort, a eu peur, a dompté sa peur(...)ce visage-ci, sous le masque fragile, a plongé un long temps dans le gaz mortel ; ce corps a connu une souffrance auprès de quoi, les souffrances morales, c'est fumée, fumée, fumée(...)Tout cela est, et cependant rien de tout cela ne compense dans la société l'ignorance de cet être sur les questions qu'on apprend au coin du feu, son défaut de "bagage" et de brillant. Sa valeur est une valeur accidentelle, extraordinaire, qui ne remplace pas la valeur courante(...)Il n'y a pas en nous pour les combattants quelque chose de physique et d'impérieux ; nous ne leur savons pas gré d'une façon vivante.²⁷¹ » — « Ceux du coin du feu regardaient en face ceux du feu.²⁷² » — « (...)tous étaient tournés vers ces triomphateurs de la mort qui brûlaient comme sur un bûcher.²⁷³ »

Cette même métaphore associant le feu et le monde de la guerre est également utilisée

²⁷⁰ *ibid*, p. 201

²⁷¹ *ibid*, p. 182

²⁷² *ibid*, p. 197

²⁷³ *ibid*, p. 198

par André Tardieu dans sa préface du livre de Jean Tocaben, *Virilité* ; c'est ainsi qu'on peut lire :

« **Maintenant, c'est la paix. Au feu a succédé le coin du feu.** ²⁷⁴ »

Chez Montherlant, on peut remarquer que dans les première, troisième et quatrième occurrences, l'auteur utilise la figure du feu simultanément comme métonymie de la violence meurtrière du front et comme métaphore de la paisible tranquillité de l'intérieur domestique où se réfugient les jeunes garçons qui ne sont pas encore en âge de combattre. Cette double symbolique semble illustrer la bipolarité du feu, danger mortel aussi bien que doux réconfort, afin peut-être d'exprimer dans cette double fonction, une sorte de passage initiatique : celui qui est passé du « (...) coin du feu (...) », symbole ici de la douce quiétude de l'enfance, à l'exposition au feu des armes est devenu un homme. La fonction sociale de soldat serait donc passage obligé pour prouver à la société sa masculinité.

D'autre part, le soldat deviendrait alors l'incarnation moderne et inversée du mythe prométhéen : le soldat est celui qui, étant parti chercher le feu, est parti pour rapporter la paix aux hommes.

On relève également dans la deuxième et la dernière occurrences que la symbolique du feu est utilisée par l'auteur pour exprimer la noblesse d'âme de l'homme devenu soldat. La « *flamme* », image traditionnelle de la vie, de la passion, du courage, ajoutée à la métaphore du « *temple* » et de la « *vestale* » participe à nouveau de l'esthétisation du soldat en rappelant la majesté, le charisme du héros antique, mais aussi le héros moderne puisque n'ayant accompli d'autre action glorieuse que celle de combattre, sa parole est cependant l'égale de celle de « (...) *nos grands hommes* ». Le feu est donc ici le signe d'une solennité majestueuse et triomphale caractérisant la parole de celui qui en devenant soldat est devenu modèle de toute une « (...) *Nation*(...) ».

D'autre part, dans l'acte de « (...) *brûler comme sur un bûcher* » se rattache un sème de lumière, synonyme de beauté et d'exemplarité : le soldat devient le flambeau qu'il faut suivre. Surtout, peut-être faut-il voir dans cette figure du bûcher la symbolique immémoriale de la flamme purificatrice ; par conséquent « (...) *ces triomphateurs de la mort*(...) » que sont les combattants (qui acquièrent par cette définition une dimension transcendante, comme christique) sont donc dotés d'une immaculée pureté morale ; entre donc une nouvelle fois une connotation religieuse avec en filigrane la figure des saints, édifiants personnages souvent morts sur un bûcher.

Le Songe :

Dans Le Songe on retrouve les thèmes fondateurs de La Relève : en un leitmotiv redondant qui se voudrait galvanisant réapparaissent inlassablement les mêmes atmosphères : exaltation mystique du combattant et du combat, valorisation de la virilité primitive, éloge de l'ascétisme moral. La seule différence notable réside en la création du personnage d'Alban de Bricoule, en qui se mêlent toutes ces conceptions ; Alban, homme de guerre, est présenté comme la quintessence de la virilité, son incarnation la plus

²⁷⁴ *Virilité*, Jean Tocaben, Paris, Flammarion, 1931, p. VIII

aboutie.

La guerre, comme une seconde matrice

On constate tout d'abord dans ce roman un vif attachement du personnage principal à l'univers de la guerre et du front, comparable à certains égards aux réactions de Gilles.

— « *Et il adora la vie au front, le bain dans l'élémentaire, l'anéantissement de l'intelligence et du cœur.* ²⁷⁵ » — « *Je monte en première ligne, rejoindre une compagnie d'infanterie, dans les Hautes-Vosges, pour le plaisir. J'espère que je vais m'amuser.* ²⁷⁶ »

On retrouve chez Alban la même appréhension que chez Gilles de la guerre comme un jeu,

une sorte de jeu viril mettant en scène la nature et une forme de retour à la vie primitive, un retour de l'homme à l'état de nature. Comme l'écrit Maurice Rieuneau, « *Alban agit toujours par enthousiasme, jamais par devoir, sentiment vulgaire et triste.* ²⁷⁷ »

Se dégage également la même perception du front comme d'un univers en vase clos, d'un monde à part, plus réel et plus vraisemblable aux yeux du soldat que le monde civil : « *(...)il vit qu'un monde était dépassé, qu'un monde était atteint. Plus une femme, plus un enfant, plus d'ennemis en gris et en noir, mais un peuple d'hommes bleus, bleus comme lui, tous ses pareils, tous ses frères. Il se sentit rempli d'émotion, de vacillement, touché déjà, prêt à aimer(...). Il respira l'air, qui lui parut plus pur, et sacré(...). Il allait au pays du front, il allait là-haut. Là-haut... Comme des mots dits sous un tunnel prennent une résonance infinie, les antiques mots retentissaient, traînaient de longs coups d'archet sur tout ce qui est à vif dans l'âme.* ²⁷⁸ »

Tout comme l'univers de la guerre était la « *patrie* » de Gilles, le « *(...)pays du front(...)* » apparaît à Alban comme une véritable terre natale.

S'exprime un identique dédain pour la femme, pour ce qui n'est pas un univers exclusivement viril, un identique sentiment d'appartenance à cet univers.

Comme Gilles, Alban se livre à une certaine sacralisation de la guerre par le biais d'une dimension mystique ; enfin on relève un même sentiment de tendresse paradoxale pour un univers et des êtres dont la finalité se concentre sur la mort et la destruction.

D'autre part, Alban s'inscrit dans le même mouvement que Gilles qui refuse la « *(...)lâcheté(...)* », la « *(...)frivolité inépte* » qui selon lui caractérise la vie de l'arrière : « *Une maison effondrée, la bouche d'un abri, des hommes casqués qui montent la garde, pas l'indice d'une frivolité, pas l'indice d'un agrément : la vie dénudée et*

²⁷⁵ *Le Songe, op. cit. p. 35*

²⁷⁶ *ibid, p. 39*

²⁷⁷ *in Guerre et révolution dans le roman français, op. cit. p. 140*

²⁷⁸ *ibid, p. 41*

arquée, pour blesser, pour exister, pour faire face. “Saint ordre mâle, saint royaume des forts, vous êtes miens depuis le lait que j'ai sucé, quand on me berçait sur un bouclier d'airain. Que je meure s'il le faut, j'y consens, puisque c'est mourir dans un mode que j'aprouve.”²⁷⁹ »

Seul compte, seul est valable ce « *saint ordre mâle, saint royaume des forts (...)* » qui pour le personnage de Drieu est un « *(...) royaume de troglodytes sanguinaires, [un]royaume d'hommes* ».

Seul compte l'univers d'une virilité ou l'austérité, la douleur sont les indices de l'accession à une identité virile. « *Le front est un univers épuré des médiocres et des veules.*²⁸⁰ »

La guerre comme expérience didactique

Le statut de militaire incite le personnage d'Alban à rechercher une gloire vaine et pompeuse qui à ses yeux l'intégrerait dans une utilité collective :

*« Ah ! à cette heure, si c'eût été une course, il les eût dépassés tous, si c'eût été une lutte il les eût étranglés tous, jetés tous disloqués à ses pieds ! Mais que faire contre un Dejoie, un monstrueux mort(...) qui s'en va sa gloire acquise, qui vous enlève toute chance de pouvoir la rabaisser dans l'avenir ? Que faire contre la simplicité de son acte, quand soi l'on est à sa table de travail, quand on ne peut lutter contre lui que par une certaine puissance de l'esprit, ou des connaissances, ou de la mémoire, ou du génie ?*²⁸¹ »

La lucidité dont fait preuve le personnage n'enlève rien à la vanité qu'il se reconnaît ; il apparaît qu'Alban méconnaît la réalité du front et ne voit dans le mode de vie militaire qu'une longue suite d'occasions de faire les preuves de son ingéniosité ; son appréhension de la guerre ne correspond pas à une réalité meurtrière aux enjeux mondiaux mais transforme celle-ci en une épreuve de force dont l'enjeu est son destin personnel.

*« Un matin, pour la première fois, la compagnie d'Alban fut bombardée sérieusement. Alban fit bonne contenance. Mais le temps lui parut long(...) c'était bien ensemble l'intelligence du danger et l'appétit du danger qu'il rapportait de cette alerte. Il se réjouissait d'avoir enfin senti la peur de la mort. C'était un très beau sentiment, très émouvant. Comme un homme qui a longtemps vécu dans un élément qui n'est pas le sien s'y est habitué et n'en souffre pas, mais s'il goûte un jour de son élément natal, il ne peut plus vivre dans son présent état ; ainsi Alban ne se sentait vivre que dans l'éthérisme que donne le danger. Là était l'atmosphère qui lui était favorable, celle de son meilleur rendement.*²⁸² »

Sous une apparente lucidité, se dessine néanmoins chez le personnage une forme d'immaturité morale par cette conception de la bataille comme un jeu, cette déréalisation

²⁷⁹ *ibid*, p. 45

²⁸⁰ Maurice Rieuneau, in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 140

²⁸¹ op. cit. p. 16-17

²⁸² *ibid*, p. 111

du danger mortel. Par cette volonté de mettre sa propre vie en péril, par ce sentiment de joie qui lui vient d'avoir ressenti la peur de mourir, Alban ressemble à un enfant qui ferait l'expérience d'un jeu dangereux dont il ne mesurerait pas les risques et qui, pour cela, serait grisant. Cette impression d'immunité face à la mort s'apparenterait peut-être en ce cas au sentiment de toute-puissance qui, d'après la psychanalyse, caractérise le jeune enfant.

Du reste, la vision pour lui ludique de la guerre est clairement formulée par le personnage lui-même :

« Dans le danger qu'on recherche par un acte de volonté, une merveilleuse exaltation de la vie lui venait, parce que là c'est proprement le jeu. Quand il pointait sur le plan directeur une piste bien en vue et la prenait de préférence aux autres; quand, voyant un obus tomber à deux cents mètres, il pressait le pas vers son point de chute ; quand il musait avec intention dans un lieu battu par une mitrailleuse, il sentait quelque chose de pareil, peut-on croire, à ce que demandent à l'ivresse certains artistes, une accélération de pensée, un flux de mémoire, un épanouissement d'images, jusqu'à des éclairs de pénétration pour telles âmes qui lui étaient un peu nocturnes, jusqu'à des explosions de joie créatrice qui lui faisaient s'écrier : "J'aurai beaucoup d'enfants" »²⁸³ »

On relève une trace d'orgueil dans ce puissant désir de constamment jouer à défier la mort afin de se prouver qu'on est plus fort que son destin, plus invulnérable que la mort elle-même. Alban se place lui-même dans une identité transcendante et renie sa finitude intrinsèque d'être humain. La naïveté de son entreprise est décelable dans cette exclamtion qui dit son espoir d'une nombreuse descendance (autre marque d'orgueil que ce désir d'une perpétuation multiforme de soi) car cette parole marque de manière aveuglante son incapacité de comprendre que sa vie peut cesser d'une seconde à l'autre.

Par ailleurs, Alban ne considère pas seulement la guerre comme une épreuve éducative ou un jeu; elle lui apparaît également comme la réminiscence idéale des épopeées tragiques, ce qui tend à conférer à la guerre une dimension esthétique.

Esthétisation de la guerre

La guerre revêt ainsi aux yeux d'Alban le même caractère de perfection esthétique que celui qui la fait :

« En bas, dans la forêt(...)les musiciens du régiment, chacun pour soi, répétaient leur partie sans souci l'un de l'autre, et l'écho de la montagne, exagérant leur proximité, donnait l'illusion qu'ils jouaient à quelques pas de là. Cela faisait une symphonie surnaturelle(...)Mais dans ce tumulte brusquement substitué au chant limpide où il voulait reconnaître son âme, Alban entendait bien d'autres choses. Des appels, des clamours héroïques, des soupirs de volupté, de longues plaintes humaines, des trilles d'enfants, des sons de cristal et des sons de pourpre, toute la Grèce dans le lumineux hautbois, tout Rome dans les cuivres prétoriens, toutes les voix de toutes les passions(...) »²⁸⁴

²⁸³ *ibid*, p. 112

²⁸⁴ *ibid*, p. 84-85

Le fond de ces épopées, constitué d'un climat de conflit, est aussi prétexte à une atmosphère où le lyrisme et le sublime se côtoient, tout comme ici la sordide quotidienneté de la guerre semble inexistante. L'imaginaire d'Alban, peuplé de héros romanesques, prête à la guerre un caractère précisément imaginaire, totalement en décalage avec la manière qu'ont eue des milliers d'hommes de la vivre et de la ressentir. Totalement poétisée ici dans l'esprit d'Alban, elle en devient comme désincarnée.

Elle est aussi pour le personnage, prétexte à dévoiler un mysticisme de pacotille :

« *“Une cagna, de la misère, de la mort...Je montrerai que je puis supporter l'excès de la misère comme j'ai supporté l'excès de la volupté : ainsi Alcibiade, et César, et Catilina. Je souffrirai, je rachèterai mes péchés. (...)Je chercherai davantage de souffrance. (...)Je me proposerai pour le plus pénible(...)et je prendrai chacune de ces épreuves et je l'offrirai à mon Dieu pour mon salut et pour le salut de ceux que j'aime.” (...) “Se peut-il que je meure ?” se dit-il soudain. “Certes, mort pour mort, une mort violente est la plus digne de moi.”* ²⁸⁵ »

Le personnage accède à ses propres yeux à une identité sanctificatrice, en même temps qu'il établit une identification tacite entre lui et les plus prestigieuses figures de l'Antiquité ; ce qui, outre la confusion récurrente entre monde antique et monde chrétien, atteste une nouvelle fois de son immense vanité.

Cette volonté d'identification atteint son apogée lorsque le personnage, de façon plus ou moins implicite, se compare à Jules César :

« *Tout ce qui demeurait un peu à l'étroit ou en boutons dans son âme a éclaté. “C'est nous, la force” se répète-t-il à haute voix, stupéfait de ces mots jamais rêvés. “C'est la France qui est la force.” Phrase adorable qu'il va pouvoir prononcer durant quelques jours. (...)et soudain l'Allemand, qu'il admirait parce qu'il était le plus fort, il le méprise, il le raille parce qu'il est le vaincu. Il imagine le Triomphe(...)le vrai triomphe césarien, avec les chefs ennemis enchaînés, avec les simulacres en métal de toutes les terres conquises ou reconquises(...)En vain, étourdis par cet air trop vif, les pâles essayent de l'affadir : c'est la victoire du Droit, de la Civilisation...Mais lui, le Droit, la Civilisation, il s'en moque bien ! Pour Alban, la victoire, c'est la vengeance, la restitution des butins, la punition à celui qui s'est laissé battre, le droit de conquête, la reprise individuelle, un nouvel accroissement à la grande liberté militaire. Les voici qui lui tremblent dans le sang, tous ses vieux brigands d'ancêtres, tous les vieux nobles détrousseurs(...)les voici revenus, tous les vieux hommes forts, tous pouffant d'orgueil, avec leur dureté de vie, leurs pillerries, leurs dénis de justice, leurs vices de bien portants, tout ce qui leur a tanné et basané l'âme sur les chemins de ronde de châteaux-forts et sur les ponts des brigantins, tous revenus joyeux parce qu'on a la victoire comme dans l'ancien temps, et parce que ce dernier Alban n'a pas déchu.* ²⁸⁶ »

La représentation que se fait le personnage du « (...) vrai triomphe césarien (...) » est

²⁸⁵ *ibid*, p. 20

²⁸⁶ *ibid*, p. 178-179

singulièrement édulcorée de la part sanglante et meurtrière inévitablement liée aux conquêtes militaires, furent-elles celles de César ; le personnage n'en retient que quelques détails de l'ordre du paraître et sa représentation s'apparente plus à une sorte d'image d'Epinal.

Dans la même logique, sa vision de ses ancêtres, certes brutes viriles, aurait tout à fait sa place comme illustration d'un récit chevaleresque romanesque.

Il est à noter que dans *La guerre à vingt ans*, Philippe Barrès, par l'intermédiaire d'Alain, montre la même vision de la guerre comme un héritage patriarcal et s'appuie pour ce faire sur d'analogues références au passé et en particulier à l'antique :

« On sent tomber avec la nuit un brouillard aussi mystérieux que ceux des forêts de la vieille Gaule. Du moins ainsi l'éprouve Alain qui se rappelle, par un temps pareil, enfant enthousiasmé de Vercingétorix, avoir parcouru le plateau d'Alise-Sainte-Reine. Ce soir, dans cette sape champenoise, il songe aux veilles de nos pères dressés pour la défense du sol. Et il trouve une force vraie, libre de tout artifice, à se voir embarqué à leur suite dans l'éternelle aventure d'Alésia, de Bouvines, de Montmirail où se joue la destinée française. ²⁸⁷ » *« Il voit toute la vieille Gaule associée à son effort. Une voix crie en lui : rien n'est changé, nous sommes toujours la même race, et comme les compagnons de Vercingétorix, nous défendons la terre natale. Il assouvit à cette seconde la soif qu'il contracta tout enfant, quand il parcourait la côte d'Alise-Sainte-Reine, tout frémissant de ne pouvoir s'associer aux exploits de nos pères. ²⁸⁸ »* *« Est-il debout sur un char, stimulant cent mille chevaux qui piétinent l'ennemi ? est-il David, depuis quatre ans aux pieds de Goliath, et qui trouve soudain la force d'accabler mille Goliath ?... Il semble à Alain que le Tout-Puissant épouse sa cause et sa colère.*

289 »

En ce qui concerne Alban, il apparaît clairement qu'il s'est forgé du monde militaire l'illusion d'un univers mâle unilatéralement splendide.

Alban se livre ainsi à une véritable mise en scène de la guerre, mais aussi de lui-même :

« (...)il avait une sorte d'indifférence sauvage à être tué, et par éclairs, un vrai désir de l'être, si ce devait être sous [les]yeux[de son camarade]et après un acte exceptionnel. ²⁹⁰ » *« (...)il avait peur. (...)Peur de la mort, sans doute, et cette peur-là, il la regardait bien en face ; toujours plein d'émotions extrêmes et simples, il ne détournait jamais la tête devant les pires fantômes qui se levaient de sa vie. Peur surtout, peur surtout d'une mort obscure et sans résonances : la mort perdue, la mort gâchée(...) ²⁹¹ »*

287 op. cit. p. 71

288 ibid, p. 187

289 ibid, p. 280

290 op. cit. p. 215

291 ibid, p. 248

Il s'agit d'une mise en scène qui se voudrait grandiose, qui voudrait révéler ce que Philippe Barrès, dans *La guerre à vingt ans*, nomme « (...) la laideur magnifique de la mort (...) »²⁹², mais qui ne contient qu'une tonalité morbide puisqu'il s'agit de vouloir mettre en scène sa propre mort. « (...) il y a là une transfiguration de la réalité sous l'influence d'un idéalisme plus passionné que lucide. »²⁹³ note Maurice Rieuneau à propos de *La guerre à vingt ans*, mais ces propos peuvent tout aussi bien s'appliquer à Alban. A nouveau, ce dernier manifeste, comme un enfant, une inconscience du caractère irrémédiable de la mort.

Ainsi, ce concept d'une mort « (...) perdue (...) gâchée (...) » nous apparaît une sorte de contresens dans ce contexte de guerre car l'offrande de sa vie perd dans cette vision du personnage tout caractère sacrificiel. Cet « (...) acte exceptionnel » serait donc pour lui une prouesse purement militaire et, pourrait-on dire, plastique.

Etant sensible à l'apparence plutôt qu'à l'essence des choses, il paraît alors logique que le personnage d'Alban se sente de profondes affinités avec le domaine de l'instinct, du ressenti, du brut.

Le soldat, figure d'une virilité originelle

Le personnage d'Alban de Bricoule incarne une définition du soldat et surtout de la virilité de l'ordre de la caricature en ce sens qu'il est l'image même d'un homme pour qui est absolument prioritaire tout ce qui a trait à l'émotionnel, à la nature et qui professe le plus grand dédain pour l'intellect, la réflexion, le rationnel et le sentiment.

« Il est nécessaire que je me repose dans l'action. »²⁹⁴

Telle nous semble révélatrice cette affirmation (rappelant d'ailleurs l'attitude de Gilles) induisant que l'action guerrière, sous-entendu l'action d'une extrême violence, constitue un apaisement et une fuite contre l'exigence de la réflexion et de la remise en question.

A cet égard, la violence est présentée par le personnage comme un bienfait :

« Une cagna, de la misère, de la mort... Mais tout purifié ! Tout sacrifié ! Simplicité de l'action, surtout de l'action de guerre ! (...) Se dresser sur un parapet, aller voir et revenir, presser une gâchette, voilà qui est clair, direct, et qui dans l'instant vous donne une grande gloire. »²⁹⁵

Il peut apparaître étrange que le concept de purification, ordinairement rattaché à la notion de bien caractérise ici « (...) l'action de guerre (...) », l'activité de meurtre.

Il est également troublant que cette définition qui se dégage implicitement de l'homme soit plusieurs pages plus loin, approuvée, comme authentifiée par Dominique, la femme aimée d'Alban :

« Il est bien parti, bien perdu pour moi, bien repris par cet ordre mâle, où quoi que

²⁹² op. cit. p. 299

²⁹³ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 156

²⁹⁴ op. cit. p. 18

²⁹⁵ ibid, p. 19

je fasse je n'entrerai jamais, et qui est son royaume. (...) En vérité, je n'imagine rien de cette vie-là qui puisse le blesser. Il est dur au mal, insoucieux du confortable (et même le confortable le dégoûte) enchanté d'être au milieu de soldats de seconde classe et non d'officiers. Je crois qu'il a une répugnance physique pour les raffinés ; il ne pourrait pas être l'ami de quelqu'un de frileux. Il dit (...) qu'il y a de la rudesse dans tous les conquérants, conquérants de la guerre ou conquérants de la pensée et de l'art. Il existe toutes sortes de délicatesses et de pudeurs qu'il ignore, ou plutôt qu'il méprise, ou plutôt qu'il déteste comme des entraves, des pertes de temps et de force, des décolorants de la vie. Et lui-même il est grossier, grossier comme ses cheveux durs, ses sourcils, d'un seul arc, sa morsure de condottiere, ses mains grandes aux doigts carrés, aux jointures épaisses, des mains pas jolies, qui semblent faites pour tenir le fusil bien plutôt que la plume (...) pas étonnant qu'avec ces mains-là Alban ait tué un de ses chats en tapant dessus. Il est fort et sain, sain jusqu'à l'ingénuité, sain dans toutes ses recherches et toujours pur, à cause de cette santé et de cette force. ²⁹⁶

»

La reconnaissance de cette définition de la virilité comme la seule vraie virilité par la femme, la femme amoureuse, confirme que virilité et brutalité se confondent et se fondent sur la nature. Les références à la « pureté », la « santé », l' « ingénuité », autant de qualités dus à la nature, insistent sur l'idée que l'homme véritable ne peut être un être issu de la culture, construit, policé par l'intelligence du monde, mais un être brut, poussant à l'extrême la simplicité de son appréhension du monde, répugnant à la complexité et à la subtilité des choses de l'esprit, vouant un culte à la force physique qui lui confère une forme de supériorité là aussi due à la nature.

On peut en outre relever que le personnage de Dominique, comme le personnage d'Alban, comme le personnage de Gilles, qualifient chacun à leur tour l'univers mâle de « *royaume* », ce qui atteste de manière très précise la supériorité, la préciosité attribuée par ces personnages (et leurs créateurs) à la masculinité, à sa place dans la société.

Un autre trait rapproche Gilles et Alban, à savoir l'étroite relation qu'ils établissent entre la guerre et la nature :

« (...) ce qui le gonflait, ce n'était pas seulement ce (...) génie sombre qui le pousse à s'évader sauvagement d'une société qu'il échoue à s'asservir, mais le pressentiment qu'elle était plus proche de la vérité et de la nature, cette grande communauté du front, née à la hauteur des herbes et des eaux. Et il se souvenait de la réponse faite par Jules César au tribun qui lui reprochait de piller le trésor d'un temple, – de cette réponse qui tant de fois allait lui apparaître comme une justification sans réplique : Le temps des armes n'est pas celui des lois. ²⁹⁷

L'acte de guerre serait au fondement même de l'identité virile, comme l'est la nature, comme si l'acte de guerre était *dans* la nature de l'homme ; la guerre est présentée comme un élément fondateur de l'homme et du monde, et comme si étant « (...) proche de la vérité (...) » elle était une nécessité, un souverain bien pour l'homme, comme si l'homme était né pour faire la guerre, né pour tuer et né pour mourir.

²⁹⁶ *ibid*, p. 60-61

²⁹⁷ *ibid*, p. 73

(Il faut également souligner que la phrase de César, révérée par Alban, rappelle une variation de la loi du plus fort, une des lois fondamentales du mode de vie soumis à la prééminence de la nature dont se réclame Alban.)

Cette conception se précise, s'affine encore quelques pages plus loin :

« Au fond de lui, quelque chose se mettait à sourdre, et cela coulait, coulait. C'était une antique haine, venue de très loin, de très bas, parce que cet inconnu était né à droite d'un poteau frontière, alors que lui, Alban était né à gauche(...)Cela se formait dans le plus bestial de sa chair, dans ces mêmes entrailles où naît la volupté(...)Brusquement, dans cette fumée confuse, une flamme éclata, couvrit tout, ronfla avec un bruit terrible. Joie ! Joie ! Joie ! Joie ! Il resta là, longtemps. Un entêtement d'animal le retenait auprès de cette chose qui était sienne, comme une chatte auprès de la souris qu'elle a tuée. ²⁹⁸ »

Cette si violente réaction de rejet à l'égard d'un Allemand, fait d'ailleurs écho à une réaction d'Alain dans *La guerre à vingt ans* :

« Il le distingue maintenant, cette étrange horreur des lignes, cette impression Hunnique qui l'enfiévrera dès son premier soir au voisinage des soldats verts dans le silence champenois, n'est pas faite seulement de l'appréhension, de la haine, de la souffrance et de la mort, mais surtout d'une révolte instinctive contre la présence d'une race formée aux antipodes, et dont la seule odeur physique et morale nous glace comme la vapeur d'un poison. ²⁹⁹ »

Outre le sentiment de haine nationaliste qui anime Alban (le rapprochant là encore de Gilles), il est clair que, devenu soldat, le jeune homme est entièrement à l'écoute de ses instincts, à la satisfaction desquels la guerre sert de prétexte, d'exutoire ; il peut ainsi faire taire en toute bonne conscience la voix de la raison.

L'homme véritable serait donc ici l'homme gouverné par ses passions les plus brutales.

Dans cette optique, la « (...)haine(...) » et « (...) la volupté(...) », Thanatos et Eros, se ressemblent parce que, issues toutes deux des « (...) entrailles(...) » de l'homme, elles constituent les deux visages d'une seule pulsion, la libido. L'homme selon Montherlant doit obéir à l'instinct de chair aussi bien qu'à l'instinct de meurtre, et ces deux instincts fondamentaux de l'espèce humaine (en l'occurrence représentée, bien sûr, par l'homme) se confondent, jusqu'à ce que la frontière qui sépare le soldat de l'animal, la virilité de la bestialité, devienne extrêmement floue.

Dans *Le Songe* les liens entre le sexe et le meurtre sont évoqués plus précisément dans le passage suivant :

« Parfois, il ouvrait l'étui de son browning, y glissait la main avec un geste presque impur, imaginant la souplesse, la mollesse de son bras non tendu lorsqu'il viserait. Il était dans le sentiment d'un jeune catholique qui s'est interdit l'amour jusqu'à ce soir où le mariage lui met entre les bras une femme, avec toutes les licences. "Les morts tués par vos voisins, pensait-il, doivent vous

²⁹⁸ *ibid*, p. 119-120

²⁹⁹ *op. cit.* p. 161

ébranler les nerfs ; mais le mort le plus hideux n'est pas laid quand c'est vous qui l'avez tué, comme une femme pleure sans ridicule si elle pleure à cause de vous."

³⁰⁰ »

Il est tout d'abord frappant de constater une forme de perversité présente chez le personnage pour qui l'activité sexuelle comporte « (...) toutes les licences » autorisées par le mariage, et pour qui dans l'activité guerrière, la barbarie est autorisée, est cautionnée par le climat de conflit.

Le parallèle ainsi tracé entre l'acte de meurtre et l'acte sexuel, deux actes apparemment inconciliables car la conséquence de l'un est la mort et la conséquence de l'autre est la vie, ce parallèle n'est peut-être pas aussi contradictoire qu'il y paraît dans la mesure où chacun de ces actes constitue une manière de prouver sa puissance virile sur l'autre. A cet égard, il apparaît vraisemblable que, comme son bras, dont elle semble d'ailleurs le prolongement, l'arme, symbole de pouvoir du fort sur le faible, soit considérée par le personnage comme un symbole phallique, symbole de pouvoir de l'homme sur la femme.

Il s'agit également de deux actes à la base desquels seul le corps parle et ramène l'homme aux temps immémoriaux où l'activité virile se résumait à assouvir son plaisir, à procréer, à tuer pour se nourrir, défendre son bien ou prendre celui de l'autre, sans que jamais n'intervienne la réflexion.

Calquant peu ou prou son comportement sur celui de l'homme à l'état de nature, Alban aurait ainsi la sensation de (re)devenir ce premier homme, cet homme originel et par là-même de (re)découvrir une virilité première, innée.

Cela pourrait alors expliquer pourquoi le personnage éprouve le besoin de s'adonner à la chair lorsque se profile le danger mortel:

« Cette menace plus proche de la mort réveilla sa sensualité. "Encore une fois avant de mourir ! Encore une fois et j'accepte de mourir !" ³⁰¹ »

Au-delà d'une simple excitation physique provoquée par l'éventualité de sa propre mort, l'acte sexuel serait l'ultime preuve de sa puissance, l'ultime preuve de sa virilité que le personnage pourrait fournir avant de disparaître.

De surcroît, pressentir qu'il est sur le point de connaître, en mourant au combat (mort virile par excellence), une expérience susceptible de le rapprocher de la transcendance, supériorité suprême à laquelle il aspire, tout cela lui inspire probablement, au-delà du besoin physiologique, le désir accru de prouver sa puissance même s'il ne s'agit que d'une puissance organique.

Par ailleurs ne qualifie t-on pas la jouissance sexuelle de « petite mort ».

D'autre part, il semble que l'accomplissement du meurtre comme l'accomplissement de l'acte sexuel soient chacun présentés dans le roman comme étant de l'ordre du rite initiatique :

_ « "Qu'ai-je acquis" se demandait Alban(...)Ce qu'il avait acquis ? Cette première

³⁰⁰ *op. cit. p. 71-72*

³⁰¹ *ibid, p. 112*

*œuvre de sang. Elle était pour lui ce qu'avait été sa première œuvre de chair. Il en sortait avec le sentiment d'un progrès, d'une plus haute virilité, d'une confiance en soi rajeunie, délivré du malaise qui le tourmentait depuis son arrivée au front...)*³⁰² » _ « *Calme s'endormit le jeune homme. Il avait tué, il avait possédé. Dominique pouvait venir. Il était prêt pour l'âme.* »³⁰³

Faire l'amour et donner la mort serait donc chacun indice de passage à l'âge adulte, à l'identité virile, démonstration d'une capacité de puissance, d'autonomie. Tout se passe comme si ces deux actes étaient de l'ordre de la preuve, une preuve irréfutable que l'on est un homme dès lors que l'on a accompli chacun d'eux.

L'univers guerrier, l'univers du front, serait alors assimilable à une sorte d'archaïque société tribale, une communauté repliée sur elle-même, sur ses coutumes et ses lois, une sorte d'Etat dans l'Etat.

En outre, dans la seconde occurrence on retrouve dans l'esprit d'Alban la même volonté de séparer le sentiment et l'acte amoureux que Gilles manifeste ; le fier guerrier viril ne peut être attiré que par une femme virile, par ce qui lui ressemble, ce qui le maintient dans une image virile de lui-même. Comme le personnage de Drieu, celui de Montherlant n'accorde qu'un rôle instrumental à l'acte amoureux et exhibe la conception d'une virilité élémentaire aux yeux de laquelle le sentiment est au mieux un élément secondaire de la relation de couple, induisant peut-être en ce cas une certaine forme d'insensibilité chez ce type de personnage ; On peut d'ailleurs ajouter que Maurice Rieuneau voit une autre forme de proximité qui lie les deux auteurs, à savoir leur amour et leur regret de la guerre :

« (...)avoir osé parler de la nostalgie de la guerre est le signe de leur fraternité spirituelle. »³⁰⁴

Chez Alban se dessine alors une propension très nette à la violence et à la cruauté, qui n'apparaît pas chez Aurélien et qui, si elle apparaît chez Gilles, s'y trouve nuancée par un dégoût de soi omniprésent.

Le soldat, personnage cruel

Le goût de la destruction chez un personnage aussi imbu de lui-même qu'Alban ne s'accompagne pas d'une tendance à l'autodestruction et nous ne décelons pas chez lui la complexité psychologique et les failles, les doutes et les tourments qui rongent le personnage de Drieu et qui en font parfois une figure émouvante.

Le goût d'Alban pour la violence et la cruauté ne nous apparaît que l'indice d'une suprême vanité et d'une volonté de pouvoir sur l'autre.

« *Une cagna, de la misère, de la mort. Mais tout purifié ! Tout simplifié ! Simplicité de l'action, surtout de l'action de guerre ! (...)Se dresser sur un parapet, aller voir et revenir, presser une gâchette, voilà qui est clair, direct, et qui dans l'instant vous donne une grande gloire.* »

³⁰² *ibid*, p. 120

³⁰³ *ibid*, p. 125

³⁰⁴ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 159

Il est frappant de constater que cette action purificatrice, simplificatrice et glorificatrice consiste ni plus ni moins à exprimer en acte une volonté de détruire l'autre en « (...) press[ant] une gâchette(...) ».

Il est également notable qu'à l'arrière Alban est férus de travail et de discipline intellectuels, et que devenu soldat, il n'affiche plus qu'une préférence pour un mode de vie excluant tout véritable mode de pensée. Alban met donc ici à l'honneur ce que l'on pourrait qualifier de fausse culture du mérite.

Le monde militaire selon la vision d'Alban est un monde qui ne repose que sur l'importance des apparences :

« *Le casque de Prinet(...) durcissait ses traits, cachait son front, cachait son esprit, ne faisait plus de lui qu'un tueur juvénile. Et le masque contre ses reins, et le revolver dans sa belle gaine, et le bâton dans sa main sèche, et ses jambières sales ! Et Alban lui aussi portait toutes ces choses. Et ils montaient, pareils au jour. O montée silencieuse, montée suffoquée ! (...) "Ma vie ! Ma vie ! Comme j'aime ma vie ! Comme elle est belle !"*³⁰⁵ »

A nouveau, par ce mélange de la trivialité et de la beauté, on assiste à l'élaboration d'une image caricaturale, superficielle, du soldat dégageant une virilité méritante et sublime ; cette trivialité matérielle participe aux yeux du personnage de ce caractère sublime. (A propos des « (...)jambières sales » dont apparemment Alban tire une grande gloire, il peut être intéressant de relever cette remarque d'Antoine Prost selon laquelle « (...) il faudrait, contre tant de textes glorifiant la crasse des "poilus", rappeler le plaisir de la propreté. »³⁰⁶) Le critique cite un propos extrait du témoignage d'un de ces « *poilus* » qui dit ainsi :

« *Ai-je connu des rires plus clairs, une gaieté plus réjouie que le 29 mars, dans la fraîcheur du matin, quand la vue d'une fontaine à l'eau pure nous rendit au sentiment de la propreté.*³⁰⁷ »

Cette phrase vient contredire et comme démythifier, non sans que le lecteur y voie une certaine ironie, cette fierté d'Alban.)

D'autre part le « (...) revolver(...) » et le « (...) bâton(...) », armes de violence et de mort, et symboles on l'a dit, phalliques, sont aussi considérés comme des éléments esthétiques, dimension se voulant accentuée par cette expression, « (...)tueur juvénile », qui implique l'idée de perfection et transmet un idéal de virilité. La jeunesse est ici l'expression de la force brute, de la rudesse, de la dureté impitoyable. Le combattant est un homme sans défaut ni physique ni moral.

L'homme qui se bat chez Montherlant ne peut également être ouvert à la compassion, à la sensibilité, à l'intelligence des êtres et du monde puisque son « (...) front(...) » (siège littéraire et poétique de l'intelligence) et son « (...) esprit(...) » sont

³⁰⁵ *ibid*, p. 71

³⁰⁶ in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit, p. 37

³⁰⁷ Raymond Jubert, *Verdun*, Paris, Payot, 1918, p.90, in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit. p. 37

« cachés ».

Dans la même idée d'une inclination pour la cruauté, on peut revenir sur ce passage déjà étudié :

« Parfois il ouvrait l'étui de son browning, y glissait la main avec un geste presque impur, imaginant la souplesse, la mollesse de son bras non tendu lorsqu'il viserait. (...) "Les morts tués par vos voisins, pensait-il, doivent vous ébranler les nerfs ; mais le mort le plus hideux n'est pas laid quand c'est vous qui l'avez tué, comme une femme pleure sans ridicule si elle pleure à cause de vous." »

On assiste ici à une sorte d'esthétisation du meurtre qui est « *imaginé* » par l'esprit comme le serait une création artistique ; l'œuvre de mort, de la mort donnée, s'apparente à une œuvre d'art ; et une sorte de lien d'appartenance nous paraît naître entre Alban et « son mort » comme on dit qu'un artiste accouche de son œuvre. Dans cette logique, sa propre victime est non seulement sa propre création mais aussi sa chose, comme si là encore Alban était animé d'un désir d'accéder à la transcendance et se transformait en un Dieu non plus ici créateur mais destructeur.

Mais surtout ce passage révèle la délectation sadique de la défaite de l'autre, que ce soit celle de l'ennemi ou celle de la femme.

Il est donc encore question de la toute-puissance du combattant qui, quelques pages plus loin, clame son « (...) amour(...) » de la guerre car elle lui procure une sensation de « (...)plénitude(...) » :

« (...) une plénitude dont il prenait conscience les yeux baissés, avec un sourire des lèvres closes, comme s'il faisait quelque chose de mal. Et c'est vrai que cette sorte de courage vous a des apparences de péché. (...)elle est l'envahissement de tout l'être par la tentation d'un acte, l'abolissement de tout ce qui pourrait y faire obstacle, et l'héroïsme n'est plus alors de voler à l'appel du péril mais d'y résister. Puis cette joie était couverte de sang. La guerre existera toujours, parce qu'il y aura toujours des garçons de vingt ans pour la faire naître à force d'amour. ³⁰⁸ »

De nouveau on assiste à une réaction du personnage face à la guerre qui peut sembler similaire à celle qu'aurait un enfant face à la perspective d'un jeu défendu parce que porteur de « (...) péché » auquel il convient de « (...) résister » ; la « plénitude », la jouissance d'Alban s'apparente à celle de la transgression de cet interdit si « *tentateur* ».

La guerre est donc ici frappée d'un interdit mais il ne s'agit en aucun cas d'un interdit d'ordre moral, aux yeux d'Alban ; il s'agirait plutôt, dans cette présomptueuse partie de cache-cache avec le danger et la mort, de l'interdit qu'il se pose à lui-même de franchir la fatale limite qui lui coûterait la vie ; interdit frustrant car il empêche le guerrier de tester au maximum et de connaître ses propres limites mais porteur d' « (...) héroïsme(...) » puisque le guerrier a prouvé sa force d'âme en s'y soumettant.

D'autre part ce goût du sang, celui, versé par lui, de ses adversaires ou le sien propre comme preuve de sa vaillance, redit non seulement son goût de la cruauté mais aussi son attirance pour l'époque primitive où le rôle primordial de l'homme, on l'a dit, était l'activité

³⁰⁸ *ibid*, p. 112

sanglante, qu'elle soit chasse ou meurtre. Le sang symbolise ici très clairement la violence.

Il est également troublant de constater que Montherlant, par le biais de son personnage, se livre à une sorte d'apologie de la guerre en la présentant comme un état inévitable, utile et jubilatoire mais aussi en présentant les guerriers sous l'aspect esthétiquement favorable de «(...) garçons de vingt ans(...) »(dont Montherlant semble d'ailleurs faire l'emblème de la virilité, comme si cette dernière était l'apanage exclusif de l'extrême jeunesse.) Il y a là, à nouveau, un processus d'esthétisation du conflit, qui pervertit par-là même les concepts de jeunesse, de fraîcheur, d'énergie physique et morale(postulats qui ne sont pas sans rappeler l'idéologie nazie.)

On peut encore remarquer que l'auteur établit comme une évidence les liens indéfendables qui unissent la masculinité et l'activité guerrière, comme si, dans l'esprit de l'auteur, la masculinité était vouée à la guerre comme d'autres diraient que la féminité est vouée à la maternité. A cet égard, on note d'ailleurs que le texte présente le « *garçon(s) de vingt ans* » comme matrice de la guerre.

Enfin, il y a perversion de l'amour qui, en étant à la source de la guerre, devient générateur de haine et de destruction.

Cette inclination d'Alban pour la sauvagerie est à son paroxysme dans la scène suivante :

« *Tout à coup une sèche détonation percuta l'air ; près de sa nuque, un bruissement, semblable à celui que fait la ligne quand la jette le pêcheur... Il plongea. Deux secondes plus tard, relevé, il voyait dans le parados, où venait de se ficher la balle, un petit trou d'où la terre coulait. Charogne ! cria-t-il. Sa main tressauta contre le fermeoir de sa gaine à revolver. Il se jeta à droite dans un élément de sape, entendit du bruit, tourna autour, soudain, se trouva face à l'homme. Il vit les bras levés, le visage blond. Il eut un éclair de pensée : "Désarmé... prisonnier..." Puis, à bout portant, en pleine figure, lui tira dessus.* ³⁰⁹ »

Outre la lâcheté évidente mais occultée par l'auteur, de son personnage qui tire sur un homme qui se rend, ce passage rend compte chez Alban d'un jouissif triomphe de la mort donnée ; l'acte meurtrier est comme savouré par le personnage qui tire sur sa victime «(...) à bout portant, en pleine figure(...) » alors même qu'un tel degré de violence n'apparaît pas justifié. Comme l'observe justement Maurice Rieuneau, « *la morale chrétienne est ici non seulement oubliée mais cyniquement bafouée.* ³¹⁰ »

Par rapport à cette réaction d'Alban, il nous paraît intéressant de s'arrêter sur cette question du meurtre en tant de guerre car elle est également soulevée de diverses manières par des auteurs comme Jean Tocaben ou Philippe Barrès ainsi que par des critiques comme Maurice Rieuneau ou Antoine Prost. Ce dernier s'inscrit en faux avec conviction contre cette jouissance dans le meurtre y compris le meurtre en tant de guerre :

³⁰⁹ *ibid*, p. 118-119

³¹⁰ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 141

« (...)cette expérience-là, pour être refoulée au fond des consciences, n'en est pas moins lourde à porter. (...)Avoir tué laisse un souvenir coupable(...)Il n'est pas naturel de tirer sur un autre, et ceux qui l'ont fait ne parviennent pas à ne pas se sentir coupables. Dans la réprobation qui entoure la guerre, même si le remords n'est pas explicite, on devine toujours la conscience d'avoir transgressé un interdit fondamental. La guerre est barbare dans sa réalité quotidienne : massacre, carnage, boucherie. Elle l'est surtout parce qu'elle constraint à enfreindre l'un des principes constitutifs de toute civilisation : "Tu ne tueras point." (...)La répugnance envers la guerre n'est pas seulement le refus d'une angoisse vitale : c'est aussi la protestation de la morale. ³¹¹ »

Il est aisément d'observer que si cette affirmation s'applique sans aucun doute à Aurélien qui est maladivement hanté par « (...)sa force endormie et le souvenir en lui de ceux qui étaient morts de ses mains. » (A, p. 44), qui dit à Bérénice :

« "Quand je regarde mes mains et que je pense à ce qu'elles ont pu faire...ces mains-là..." Il les montrait comme des témoins tragiques. » (A, p. 256)

elle ne s'applique en aucun cas à Alban dont l'exemple vient comme démentir et faire apparaître presque utopiste cette si ferme croyance de Prost.

Par opposition, un long passage de *Virilité* nous semble particulièrement éclairant : en effet dans cet extrait, s'appuyant sur sa propre expérience de la guerre, le narrateur (qui est aussi l'auteur) explique avec une grande sagacité qu'en période de guerre l'instinct de meurtre est parfois une réaction foncière, inévitable, car elle répond au contexte de la guerre qui nécessite, qui appelle vis-à-vis de l'ennemi un comportement d'ordre stratégique, tactique, à quoi peut se mêler également l'exaspération du sentiment patriote ; Tocaben montre également que cette réaction peut parfois concerner même un homme dont la nature, en temps de paix, est caractérisée par une prédisposition à la non-violence, sans pour autant que cela face de lui un être malveillant et haineux :

« A voir cette alouette(...)cette gazouillante, inoffensive et charmante petite muse de printemps, je ne comprends pas comment j'ai pu, autrefois, pour le plaisir, les massacrer. J'ai connu avant la guerre le désir sauvage de tuer, mais je n'ai pas goûté de joie après le meurtre. (...)Au lieu de l'orgueil de triomphe que j'avais espéré, je n'éprouvais qu'un sentiment pénible de mélancolie à la vue du cadavre saignant de mes petites victimes, et ce massacre, j'ai fini par l'avoir en horreur. (...) La guerre a marqué l'ouverture d'une chasse d'un ordre particulier, et m'a réconcilié avec le meurtre. Ici, le danger encouru légitime la violence(...)le gibier humain est difficile à relancer, et on a très rarement l'occasion de le tirer. Ce qui fait de cette chasse un sport "excitant". (...)J'ai longtemps regretté l'occasion manquée en septembre 14. (...)Le grand cheval noir, l'homme à la schapska, la longue lance verticale, le tout présenté de trois quarts en un beau sujet sculptural, n'était pour moi qu'une cible mais quelle cible ! Malheureusement je n'avais au poing qu'un revolver. Le temps de ramper vers mes hommes pour prendre un fusil, et quand je revins, le cavalier avait disparu. Quelle déception ! (...)Ce fut le 12 mai 1915 que s'accomplit le premier meurtre. (...)je m'étais avancé avec une patrouille le long d'une haie(...)jusqu'au point d'où l'on voyait d'enfilade la rue de l'église. Dans cette rue(...)des boches commençaient à dresser une

³¹¹ in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit. p.24-25-26

barricade. Je tirai dans le tas. Ils disparurent sous l'église, mais l'un d'eux était tombé. Le lendemain(...)je vis le cadavre de ma victime(...)Je le considérai avec un sentiment de parfaite satisfaction où n'entrait pas le moindre remords, ni l'ombre de pitié. Depuis ce jour, pareille occasion ne s'est plus présentée, et je le regrette vivement. N'étant pas de complexion sanguinaire, d'où me viennent ce goût et ce plaisir de tuer ? Ce n'est pas de la haine. (...)Si nous avons arrêté la marche sur Paris, si nous avons brisé la ruée vers l'essai, l'adversaire est toujours sur notre terrain, devant notre but qu'il veut atteindre. "Nous passerons !" ont dit les Allemands devant Verdun. "Ils passeront !" a répété le monde entier. "Comment ces pauvres Français pourraient-ils les arrêter !" Mais le troupier français a dit : "Ils ne passeront pas !" Et tout est là : une volonté acharnée de résistance pour garder le but. Rude partie : il y va de la peau de tout un pays. Et, comme on plaque sur le terrain de rugby, ici on tue, quand on le peut, simplement, avec entrain, avec orgueil et joie. Pourquoi chercher autre chose et forger arbitrairement des motifs de haine et de mépris ?³¹² »

Cette ferme condamnation du sentiment nationaliste, qui porte à la haine des autres nationalités, s'exprime encore à deux reprises ; la première, où l'auteur narre un épisode de sa vie de soldat, porte de manière implicite cette condamnation :

« (...)je tombai dans un bout de tranchée sur un boche qui, aussitôt, leva les deux bras. Il n'avait rien de mieux à faire, étant du corps médical(...)Comme je rampais vers l'avant, le médecin derrière moi, un homme bondit dans le trou(...)Me croyant menacé, il fonçait baïonnette basse, lorsque(...)j'arrêtai d'un geste son élan, et le chargeai de conduire à l'arrière le prisonnier, spécifiant qu'on ne lui devait faire aucun mal.³¹³ »

Il nous semble que, ce faisant, l'auteur établit implicitement une distinction entre crime de guerre et ce que l'on pourrait appeler crime contre l'humanité.

La seconde s'élève avec davantage de clarté contre la haine vouée au peuple allemand, lorsque ce dernier est vu uniquement comme l'ennemi, l'occupant, et qui est en ce cas une haine irréfléchie et purement gratuite :

« Est-il raisonnable de s'indigner parce que les Allemands font la guerre à leur manière qui n'est pas la nôtre ? C'est bien parce que nous n'avons pas sur les choses la même façon de voir et de sentir, qu'au lieu de nous fondre en un seul peuple, nous formons deux peuples distincts, qui, faute de nous comprendre, en sommes arrivés à nous faire cette sacrée guerre. (...) Ce qui est profondément horrible, ce n'est pas telle manière de faire la guerre, c'est la guerre elle-même. Que le peuple qui n'a jamais péché jette aux Allemands la première pierre s'il peut s'en trouver un seul tout au long de l'histoire humaine pleine de violences et de tueries qui, dans la fièvre et la frénésie du triomphe, n'ait souillé sa victoire de brigandage, de viol et de massacre ! Et qu'importe ? Que pèsent après tout ces atrocités superfétatoires dans le bilan d'horreur ? L'horreur profonde, l'horreur intrinsèque de la guerre, indépendante de ses modalités, découle de sa nature même. Y a-t-il quelque chose qui compte au delà de l'horreur de cette vie que

³¹² in *Virilité*, op. cit. p. 101-102-103-104-106

³¹³ *ibid*, p. 107-108

nous impose la guerre à nous combattants des deux côtés de la barricade, brutalement arrachés à tout ce qui fait le charme de vivre et voués par millions aux affres des bombardements, aux terribles mutilations, aux écrabouilllements ?

³¹⁴ »

Il est à noter que cette absence du sentiment de haine à l'égard de l'ennemi en temps de guerre, est démontrée aussi par Philippe Barrès dans *La guerre à vingt ans* :

« Au jour le jour de la guerre, le plus souvent, celui qui tue se joue. Celui qui est frappé tombe. Y a-t-il place, là, pour la haine ? La haine est le désir d'une solution extrême : abattre, tuer. Elle se développe à plaisir dans la vie pacifique. Mais dans le domaine où donner la mort est un acte si fréquent, cette âpreté ne s'amasse guère, trop souvent assouvie. On tue simplement parce que c'est le seul argument persuasif. ³¹⁵ »

Toutefois, dans le cas de Barrès, si l'on se souvient de cette scène précédemment citée dans laquelle le personnage principal exprime sa « (...)révolte instinctive contre la présence d'une race formée aux antipodes, et dont la seule odeur physique et morale nous glace comme la vapeur d'un poison » (la race en question étant les Allemands), alors on ne peut que rejoindre cette analyse de Maurice Rieuneau à propos de « (...)la haine de l'ennemi qui, dit Barrès, n'existe pas au front. (...) » ; car « (...)apparaît avec une particulière netteté l'ambiguïté des jugements de Barrès sur l'ennemi(...) » dans la mesure où « (...)la passion nationaliste contredit(...) » ³¹⁶ dans ce roman cette certitude de l'absence du sentiment de haine au front.

Par ailleurs, dans la scène concernant Alban, le « (...)visage blond » évoquant irrésistiblement dans cette victime, un soldat allemand, il paraît licite de se demander si Montherlant ne se livre pas ici en filigrane à ce que l'on est tenté d'appeler une forme d'incitation à la haine nationaliste et dont on a vu un autre exemple précédemment.

Son personnage renvoie quoiqu'il en soit l'image d'une virilité sanguinaire et impitoyable (comme renforcée par l'usage du terme grossier « *charogne* ») et dont il va rencontrer une autre incarnation que lui-même dans le passage suivant, en la personne d'un capitaine de l'armée :

« Alban le regardait avec une admiration enfantine. Il savait que ce ruban rouge sur sa poitrine, c'était le sang de ses soldats. Mais il restait muet, les yeux fixes et pleins d'amour, fasciné par le dominateur cruel. ³¹⁷ »

La « fascination » et l'« admiration » d'Alban ont une nouvelle fois pour objet la loi du plus fort, ici personnifiée dans sa forme la plus barbare par un homme qui manifestement n'hésite pas à faire sacrifier ses troupes.

De surcroît, l'« (...)admiratioen enfantine » d'Alban semble induire l'idée d'une

³¹⁴ *ibid*, p. 118-119

³¹⁵ *op. cit.* p. 109

³¹⁶ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 161

³¹⁷ *op. cit.* p. 124

filiation spirituelle mâle unissant Alban redevenu enfant à cette minute et « (...) *le dominateur cruel* » qu'est cet officier, rappelant ainsi le sentiment de l'auteur que l'on avait déjà souligné dans *La Relève du Matin* à propos d'une intimité s'établissant d'emblée entre le soldat et l'enfant-mâle ; il s'agit ici d'une sorte de tradition mâle de la brutalité.

L'acte du combattant ne comporte ici aucune notion de sacrifice, ni de joie ou de sens du devoir patriotiques ; se dresse plutôt, de façon sous-jacente, le goût pour une fierté personnelle et la satisfaction des plus profonds instincts de haine et de destruction. Alban est clairement du côté des armes et de la violence. Sa réaction est véritablement celle d'un guerrier primitif. Le personnage de Montherlant se situe ainsi dans une sorte d'aristocratie de la bestialité.

B/ Malraux ou l'héroïsme lyrique

L'Espoir

L'Espoir, roman de guerre, nous semble également être, si l'on peut dire, le roman de l'homme, tant il nous semble s'attacher à célébrer la gloire splendide du soldat. L'auteur y exprime toute l'exaltation que lui inspirent l'action militaire et ceux qui l'incarnent. Cette action est présentée sous un jour supérieurement bienfaisant dont les personnages eux-mêmes sont convaincus, vivantes bannières des seules valeurs essentielles que sont le courage, la générosité, la dignité. C'est au nom de ces valeurs que la guerre sera menée et fièrement accomplie, car elle devient leur expression sacrée. Combattre devient alors le but suprême de tout homme véritable, sa joie la plus haute et celui qui s'y dérobera ne méritera pas le beau nom d'homme car il méconnaît la noblesse de l'action collective et se fourvoie dans le culte fallacieux de la liberté individuelle. Ainsi, se dégage du roman l'impression d'une virilité monolithique, sans nuances et par instants si caricaturale, que l'image de l'homme confine parfois au grotesque.

Le front, univers de la fraternité virile

Comme le note Maurice Rieuneau à propos du terme même de fraternité, « **aucun mot ne revient plus fréquemment dans L'Espoir, au point de devenir obsédant. Dignité, justice, courage, toutes les valeurs morales importantes se fondent dans ce sentiment vécu et pour ainsi dire physique de la fraternité.** ³¹⁸ » ; c'est ainsi qu'on peut lire :

— « *En prison, dit Puig, je n'imaginais pas qu'il y avait tant de fraternité.* ³¹⁹ » —
« *Pour Jaime, qui avait vingt-six ans, le Front populaire, c'était cette fraternité dans la vie et dans la mort. Des organisations ouvrières(...) il connaissait surtout ces "militants de base" anonymes(...) qui étaient le dévouement même de*

³¹⁸ in Guerre et révolution dans le roman français, op. cit. p. 522

³¹⁹ L'espoir, Paris, Gallimard, collection « Le livre de poche », 1966, p. 37

*I'Espagne ; dans ce grand soleil et sous les balles des phalangistes(...)il combattait dans la plénitude de son cœur.*³²⁰ » _ « *Les autos passaient à toute vitesse, dans les deux sens, couvertes des énormes initiales blanches des syndicats, ou du U. H. P. ; leurs occupants se saluaient du poing, criaient : Salud ! et toute cette foule triomphante semblait unie par ce cri comme par un cœur constant et fraternel.*³²¹ » _ « *[Gonzales]avance vers eux, soulevé(...)par une exaltation fraternelle et dure.*³²² » _ « *Pour la première fois, [Manuel] était en face d'une fraternité qui prenait la forme de l'action.*³²³ » _ « *Il y a une fraternité qui ne se trouve que de l'autre côté de la mort.*³²⁴ »

Il est intéressant de remarquer qu'Antoine Prost démythifie cette valeur sublime accordée par Malraux à la notion de fraternité en expliquant qu'elle est pour ainsi dire utilisée, instrumentalisée par les soldats au front :

« Le privilège accordé à la fraternité répond à la nécessité intime et vitale de donner un sens à ce que l'on vit. Surtout quand la situation est absurde, inhumaine. Pour l'assumer et ne pas se défaire intérieurement en la vivant, les combattants ont été sommés de lui donner un sens.³²⁵ »

Il est également remarquable que cette notion de fraternité virile entraîne parfois dans le roman de Malraux une forme de mépris tacite pour la femme :

_ « *La guerre unissait les mercenaires aux volontaires dans le romanesque ; mais l'aviation les unissait comme les femmes sont unies dans la maternité.*³²⁶ » _ « *L'anarchisme, pour moi, c'était le syndicalisme, mais c'était surtout le rapport d'homme à homme.*³²⁷ »

Il semble que sous la plume de Malraux la femme ne soit perçue que sous l'angle de la maternité, comme une pourvoyeuse de futurs soldats dévoués à la cause.

En outre, cette comparaison établie entre l'aviation et la maternité, nous paraît, sous prétexte d'illustrer l'unité humaine dans l'épreuve, tendre à un certain ridicule car le parallèle est fait entre deux domaines n'ayant rien à voir l'un avec l'autre. De surcroît, cette comparaison entre l'expérience de la guerre, dont l'aviation est ici la métonymie, et l'expérience de la maternité, peut apparaître pour le moins paradoxale si ce n'est incongrue puisque la première engendre la mort et la seconde engendre la vie. Il y a là

³²⁰ *ibid*, p. 44

³²¹ *ibid*, p. 48-49

³²² *ibid*, p. 233

³²³ *ibid*, p. 269-270

³²⁴ *ibid*, p. 362-363

³²⁵ in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit. p. 45

³²⁶ op. cit. p. 76

³²⁷ *ibid*, p. 88

par ailleurs une sorte de dévalorisation implicite de la fonction procréatrice de la femme.

Dans la seconde occurrence, l'idée semble être que l'anarchisme, comme le syndicalisme, sont deux mouvements politiques exclusivement réservés aux hommes, et qui favorisent ce « (...)rapport(...) » intime, privilégié ; tout cela peut ainsi mettre à mal la générosité dont Malraux semble vouloir doter ses personnages, valeureux soldats se battant contre la dictature franquiste, et pour davantage de justice et d'égalité dans ce monde.

D'autre part, on l'a dit, le roman de Malraux est, comme chez Montherlant, souvent caractérisé par un lyrisme romanesque qui parfois nous semble à la limite du mauvais goût et qui en outre tend à véritablement mettre en scène l'authenticité de la bravoure militaire.

Le soldat, une figure grandiose

« (...)dans ce grand soleil et sous les balles des phalangistes(...)[Jaime] combattait dans la plénitude de son cœur. »

La dimension de « *plénitude* » dans le combat, possède une connotation de plaisir, de bien-être quasi mystiques que l'on a déjà rencontrée chez Gilles et dont on a souligné le caractère paradoxal d'un état de grâce de la guerre, comme si celle-ci était une bénédiction divine pour l'homme ; ainsi, comme l'écrit Maurice Rieuneau, chez Malraux « *le lien physique à la guerre fait de l'acte de tuer un plaisir.* ³²⁸ »

Par ailleurs, on observe le même lien privilégié que chez Montherlant entre le soldat et l'enfant :

« Des soldats passèrent, en manches de chemise, entourés de vivats et suivis d'enfants...(...) _Regarde tous les gosses qui passent, dit Shade, ils sont fous d'orgueil. Il y a quelque chose que j'aime ici : les hommes sont comme les gosses. Ce que j'aime ressemble toujours aux gosses, de près ou de loin. (...)Regarde-les : ils sortent tous l'enfant qu'ils cachent d'habitude(...)En Amérique on se figure la révolution comme une explosion de colère. Ce qui domine tout en ce moment, ici, c'est la bonne humeur. ³²⁹ »

La même impression domine d'une héritéité, d'une continuité, le même sentiment d'un orgueil mâle (car, à n'en pas douter, ces « (...) gosses qui passent (...) », si enthousiasmés par les soldats, sont essentiellement des garçons.)

D'autre part, la présence enfantine participe du lyrisme en conférant à ce passage une atmosphère d'innocence, de pureté morale, atmosphère qui enveloppe du même coup le soldat ; cette présence constitue aussi un élément d'idéalisat, de poétisation du combat qui, par « (...)la bonne humeur » ambiante, perd également son caractère dramatique et s'apparente comme chez Montherlant à un grand jeu sain et viril où n'entrent ni la crainte ni la défaillance.

Cette même tonalité idéalisée, poétisée de la guerre revient quelques lignes plus loin dans une autre scène de liesse populaire :

³²⁸ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 528

³²⁹ op. cit. p. 48

« Les autos passaient à toute vitesse, dans les deux sens, couvertes des énormes initiales blanches des syndicats, ou du U. H. P. ; leurs occupants se saluaient du poing, criaient : Salud ! et toute cette foule triomphante semblait unie par ce cri comme par un cœur constant et fraternel. »

On retrouve une certaine esthétisation, ou plutôt une certaine théâtralisation du combat dans le détail des « (...)énormes initiales blanches(...) » qui allient l'idée implicite de grandeur morale et de pureté, dans le geste et le cri emphatiques des «(...) occupants(...) » des voitures, sonnant comme un geste et une réplique de théâtre, dans ce sentiment de « *triomphe* » qui semble animer la foule, attribuant ainsi un caractère solennel et majestueux à la scène et à ses protagonistes, ainsi que dans la référence à ce « (...)cœur (...)» unique battant au rythme de la fierté patriote.

Ce contexte particulier nous paraît trouver son incarnation au travers de plusieurs des personnages masculins du roman.

Tout d'abord dans le personnage de Shade qui nous apparaît comme l'icône, à la limite de la caricature, du héros des temps modernes dans la description que Malraux fait de lui :

« Shade avait cinquante ans. Revenu de pas mal de voyages(entre autres de la misère américaine, puis de la longue maladie, mortelle d'une femme qu'il avait aimée), il n'attachait plus d'importance qu'à ce qu'il appelait idiotie ou animalité, c'est à dire à la vie fondamentale : douleur, amour, humiliation, innocence. ³³⁰ »

Shade personnifie tous les clichés de la représentation romanesque de la virilité : il est un héros entre deux âges, sans illusions, éprouvé, patiné par la vie, meurtri dans ses affections les plus intimes, affichant un faux détachement qui cache une sensibilité bourrue, réceptif aux valeurs primordiales de l'existence et ne s'embarrassant pas de nuances ou de complexités existentielles.

Cette vision lyrique du soldat, de l'homme, qui veut donner à ce dernier une noblesse certaine, se retrouve dans le personnage de Gonzales :

« Les chars(...)avancent avec un bruit qui tourne au chahut ; en face, la ligne tremblante des dynamiteurs glisse dans un extraordinaire silence(...)Quelques Catalans ont mal caché leur cigarette dans leur main. Idiots ! devrait penser Gonzales. Il regarde ces points imperceptibles : il est un peu en arrière, peut-être sont-ils moins visibles de l'avant. Il avance vers eux, soulevé par la même marée, par une exaltation fraternelle et dure. En son cœur, sans quitter du regard le tank qui vient vers lui, il chante le chant profond des Asturias. Jamais il ne saura davantage ce que c'est qu'être un homme. »

Ici, la dimension lyrique est à prendre au sens premier puisque la situation belliqueuse inspire au personnage un chant patriotique.

D'autre part, comme pour Gilles et comme pour les personnages de Montherlant, il est frappant de constater dans la dernière phrase du passage un identique rapport du personnage à sa propre identité virile dont il ne parvient à prendre pleinement conscience qu'au cœur du contexte de la guerre, comme pour implicitement rappeler l'intimité étroite qui existe entre l'homme et le fait de se battre, comme pour insister sur le fait que sa

³³⁰ *ibid*, p. 54

virilité ne peut se révéler à l'homme que lorsqu'il se bat.

Maurice Rieuneau explique à ce propos :

« *C'est que l'horreur et la cruauté font partie, dans l'univers de Malraux, des "fatalités" de l'Histoire et de la condition humaine. Comme telles, elles sont tragiques, mais assumées comme des données essentielles de l'existence virile. La guerre est en effet inséparable du thème de la virilité, d'origine nietzschéenne, qui rapproche Malraux de Montherlant, car elle constitue un champ privilégié pour la manifestation des vertus viriles. (...) Chez Malraux(...) on n'est vraiment un homme que lorsqu'on a porté les armes, mis sa vie en jeu et accepté de tuer. Chez les premiers héros de Malraux, ceux des Conquérants et de La Voie royale, comme dans Le Songe et La Relève du Matin, tuer est l'acte qui consacre l'homme et la guerre le lieu de l'initiation virile. La conception agonistique de la vie, où l'action est toujours un combat, et qui s'incarne à l'état brut dans les "aventuriers" (...) fonde une valeur suprême, l'énergie vitale, expression de la volonté de puissance. L'originalité tient à l'union des ces thèmes nietzschéens et d'un univers révolutionnaire de couleur marxiste.* ³³¹ »

Enfin, on relève, là encore comme chez Drieu et Montherlant, une nuance mystique dans la perception de la fraternité virile et du combat de ce personnage, et dont le sentiment l'« exalte »; il ne s'agit donc pas ici de la fraternité née de la simplicité voire de la trivialité du quotidien de la guerre et qui permet aux soldats d'être unis par des actes prosaïques, tangibles et humbles.

Cette définition de l'homme qui se rapproche de l'archétype masculin s'observe encore particulièrement à travers le personnage de Manuel :

« *La conscience qu'avaient ces hommes de représenter des vies, des faiblesses et des responsabilités (...) était si évidente que la révolution, dans sa part la plus simple et la plus lourde, était entrée avec eux : la révolution, pour celui qui parlait, c'était le droit de parler ainsi. Manuel l'étreignit, à l'espagnole, et ne dit rien. Pour la première fois, il était en face d'une fraternité qui prenait la forme de l'action. –Maintenant, bouffer ! dit-il* »

Dans le comportement du personnage de Manuel entre une part involontairement caricaturale tant cette étreinte toute de fière dignité silencieuse se rapproche d'un prototype masculin(car un « vrai »homme ne parle pas, ne se livre pas, laissant ces manifestations intempestives à la femme.) Même l'emploi d'un terme argotique, ou tout au moins familier, apparaît comme un indice langagier d'une virilité brute et bourrue qui ne s'embarrasse d'aucun artifice et ne se préoccupe que d'actes fondamentaux.

Il est à noter que l'action guerrière elle-même est empreinte d'un certain lyrisme :

« *Les hommes unis à la fois par l'espoir et par l'action accèdent, comme les hommes unis par l'amour, à des domaines auxquels ils n'accèderaient pas seuls. L'ensemble de cette escadrille est plus noble que presque tous ceux qui la composent.* ³³² »

En effet le caractère lyrique procède ici de la comparaison avec l'amour et l'expérience de

³³¹ in Guerre et révolution dans le roman français, op. cit. p. 318-319

³³² op. cit. p. 318-319

la guerre retrouve une nouvelle fois sa qualité d'état de grâce.

Toutefois, force est de constater que, derrière la glorification de notions telles que la communauté, le groupe, l'activité collective, chères à Malraux, un paradoxe demeure rattaché à cette même comparaison qui unit l'amour et une action collective ayant pour but la mort et la destruction, quand bien même elle s'origine dans des motifs louables.

Dans cette logique, Maurice Rieuneau souligne au sujet de Malraux :

« (...)il a fondu en un seul le thème guerrier et le thème révolutionnaire, et par-là même réhabilité l'idée de guerre, discréditée par tant de témoignages sur l'horreur et l'absurdité, en lui rendant un visage noble et un sens généreux, en fondant un nouvel humanisme sur l'idée de combat pour la justice et sur des valeurs d'action. ³³³ »

Enfin, la guerre est encore vue avec un certain lyrisme dans le passage suivant :

« (...)l'essentiel de l'homme(...)est à mes yeux en de tels domaines. “ Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front.” Pour nous aussi, voyez-vous, même et surtout quand la sueur est glacée... ³³⁴ »

En ramenant l'existence de l'homme et la tâche du soldat à une signification biblique et en évoquant «(...) la sueur(...)glacée(...) » de la peur, lot quotidien de l'homme au front, Malraux non seulement intègre le soldat et l'univers de la guerre dans une sphère de la transcendance, lui donnant une identité se rapprochant de l'ordre de la sainteté ; mais d'autre part, peut-être la référence à la notion de vital contenue dans ce commandement divin accentue-t-elle l'aspect élémentaire de cette virilité originelle qui se rapproche de celle célébrée par Montherlant. Ainsi, « (...)pour Malraux(...)une humanité pacifique serait presque aussi inconcevable qu'une humanité sans religion ou sans art. Ce serait une humanité mutilée de tout désir déterminé, de toute dignité métaphysique. La guerre aussi est un anti-destin, plus viril que l'art, sinon plus fort. ³³⁵ »

Le soldat, symbole d'une virilité monolithique

Par ailleurs, il est à noter que le courage développé par le soldat malrusien est, comme chez Montherlant, un courage orgueilleux, belliqueux, aventureux, et qui renvoie l'image d'une virilité rude, inflexible, indomptable, comme en témoignent les passages suivants :

_ « (...)Puig les regardait tomber les uns après les autres. Ils avançaient parce qu'il est dans la tradition de l'insurrection d'avancer contre l'ennemi(...)Puig aimait les hommes durs, et il aimait ces hommes qui tombaient. ³³⁶ » – « (...)tout problème politique se résolvait(...)pour lui par l'audace et le caractère. ³³⁷ »

³³³ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 314

³³⁴ op. cit. p. 319

³³⁵ Maurice Rieuneau, op. cit. p. 335

³³⁶ op. cit. p. 30

³³⁷ ibid, p. 33

De plus, la notion de courage apparaît dans le roman sous un visage exclusivement militaire, non pas humain :

« *Le courage est une chose qui s'organise, qui vit et qui meurt, qu'il faut entretenir comme les fusils...*³³⁸ »

L'effort louable devient ici stratégie utilitaire et mécanique. En outre, la comparaison avec l'arme donneuse de mort ôte à la valeur du courage tout caractère altruiste en l'assimilant à une réaction belliqueuse. L'homme courageux, dans cette optique, ne serait alors plus, par une sorte de contresens, celui qui sait dompter ses failles puisqu'il est censé ne pas en avoir.

Ainsi, la dimension humaine de la guerre paraît totalement occultée par les personnages du roman :

« “(...)*un officier doit être aimé dans la nature de son commandement(...)*et non dans les particularités de sa personne. (...)*un officier ne doit jamais séduire(...)*il y a plus de noblesse à être un chef qu'à être un individu, reprit le colonel : c'est plus difficile...”³³⁹ »

Ici encore se dégage la seule dimension militaire au détriment de la notion d'être humain, ce qui nous semble quelque peu contradictoire avec l'idée de fraternité chérie par Malraux. Seul le rôle social du militaire acquiert de la valeur ; la complexité, la difficulté du développement de toute identité humaine est méconnue.

Par le biais de ses personnages, Malraux fait donc l'apologie d'une force morale péremptoire :

« *C'est pas facile pour les hommes de vivre ensemble(...)*Bien. Mais il y a pas tant de courage que ça dans le monde ; et avec le courage, on fait quelque chose ! Pas d'histoires(...)Vivre comme la vie doit être vécue, dès maintenant, ou décider. Si ça rate, ouste. Pas d'aller-retour.³⁴⁰ »

Dans cette mentalité masculine n'existent ni la fragilité, ni la défaillance ni le compromis ; la virilité ne peut être qu'autoritaire, sans autre forme d'expression concevable. Il s'agirait peut-être alors davantage de témérité que de courage.

L'idéal révolutionnaire aux principes humanistes défendu par ces hommes fiers de leur action comme l'attestent les passages suivants, nous paraît donc quelque peu antithétique :

— **« *A quoi sert la révolution si elle ne doit pas rendre les hommes meilleurs ?***³⁴¹
— **« *Les mythes sur lesquels nous vivons sont contradictoires : pacifisme et nécessité de défense, organisation et mythes chrétiens, efficacité et justice, et ainsi de suite. Nous devons les ordonner, transformer notre Apocalypse en armée, ou crever. C'est tout. (...)*Beaucoup d'hommes(...)**attendent de

³³⁸ *ibid*, p. 170

³³⁹ *ibid*, p. 173

³⁴⁰ *ibid*, p. 200

³⁴¹ *ibid*, p. 210

I'Apocalypse la solution de leurs propres problèmes. Mais la révolution ignorent ces milliers de traîtes qui sont tirées sur elles, et continue...³⁴² » _ « La générosité, c'est d'être vainqueur.³⁴³ » _ « Il n'y a pas cinquante manières de combat, il n'y en a qu'une, c'est d'être vainqueur.³⁴⁴ »

L'utopisme des combattants de Malraux ne nous paraît guère différer de l'attachement sanguinaire et égoïste de Gilles ou d'Alban à l'activité destructrice et meurtrière du conflit. En effet, on ne peut s'empêcher de remarquer que les généreux personnages de *L'Espoir* défendent un idéal en s'appuyant sur des moyens et sur des idées exprimant une constante volonté belliciste. Nous rejoignons alors pleinement Maurice Rieuneau lorsqu'il affirme que dans l'éthique malrusienne la guerre « (...)garde pourtant une ambiguïté foncière : *lieu de l'affirmation de soi par l'héroïsme de la volonté, de la dignité profonde par l'affrontement lucide de la mort, moyen de la fraternité virile, elle est aussi le témoin d'une déchéance originelle puisque l'action héroïque est d'abord divertissement, refuge contre l'angoisse, et que l'idéal de fraternité ne s'atteint qu'à travers la violence et le meurtre.*³⁴⁵

On voit toutefois, au cours de la première période de l'œuvre de Malraux(...)la guerre perdre une partie de son caractère négatif en s'assimilant de plus en plus les vertus d'innocence et de justice que lui confère l'idée révolutionnaire. L'assomption de la guerre en révolution signifie donc une valorisation. Malraux aime la guerre beaucoup plus qu'il ne la hait. Elle le fascine, comme indispensable à son éthique virile ; elle préserve de l'avilissement et de la déchéance d'un bonheur quiet, et affirme la valeur éminente du risque.³⁴⁶ »

(Il est également troublant de relever par ailleurs dans la deuxième occurrence, l'observation du personnage à propos de ces hommes qui cherchent à régler dans la guerre leurs conflits personnels, car cette observation n'est pas sans rappeler l'attitude de Gilles.)

Il est frappant de constater dans les trois dernières occurrences que l'individualité, l'individu sont niés car confondus avec la notion d'individualisme ; ce qui aboutit à la vision d'un monde bipolaire dont le principe, qui pourrait se résumer à vaincre ou mourir, est un principe d'autorité absolue qui ne laisse pas de place au sentiment, pourtant au fondement même de la notion de personne.

Ce principe sans concession exprimé clairement dans la conviction de Manuel à la troisième occurrence, rappelle comme chez Montherlant que la défaite, la chute, sont indignes d'un homme.

³⁴² *ibid*, p. 212

³⁴³ *ibid*, p. 256

³⁴⁴ *ibid*, p. 390

³⁴⁵ souligné par nous

³⁴⁶ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 338-339

Et il est particulièrement frappant d'observer que dans la dernière occurrence on retrouve, sous des dehors nobles, une variation de la loi du plus fort.

Enfin, il nous paraît intéressant de souligner le traitement particulier de la femme opéré par Malraux, à travers l'unique figure féminine du roman :

« *Shade avait vu la Pasionaria, noire, austère, veuve de tous les tués des Asturias, conduire dans une procession grave et farouche, sous des banderoles rouges qui portaient sa phrase fameuse “Il vaut mieux être la veuve d'un héros que la femme d'un lâche”, vingt mille femmes qui(...scandaient...)no pasaran(...)* »³⁴⁷

Ce personnage féminin implicitement révéré par les soldats autrement que pour son rôle procréateur est une femme affichant une absence totale de féminité, de personnalité propre, tout entière, comme eux, dévouée à la cause et partageant leurs convictions. Elle participe, par sa vision de la masculinité, de l'image survirilisée de l'homme.

C/ Romains, Genevoix, l'héroïsme du quotidien :

Chez Romains, Prélude à Verdun et Verdun mettent en lumière une définition du masculin et du soldat qui s'appuie, elle, sur un solide bon sens et un réel altruisme, poussant les personnages à revendiquer le sens du sacrifice sans jamais s'éloigner de la dimension concrète d'eux-mêmes et du monde, sans jamais refuser les faiblesses et les insuffisances de leur qualité d'êtres humains. La guerre se présente à eux comme un monstrueux et terrifiant cataclysme contre lequel il est impératif de lutter pour détourner d'autrui la violence et la souffrance, quitte pour cela à y laisser sa propre vie. Aucune trace n'est perceptible d'une quelconque valorisation de la guerre, moins encore de son idéalisation utopique et désincarnée.

Genevoix, qui, contrairement à Romains a fait dans toute son horreur l'expérience personnelle du conflit de 14-18, la retranscrit fidèlement dans son Ceux de 14. Le même esprit guide et anime cette œuvre comme il avait inspiré celle de Romains. Le « je » constant rend peut-être plus poignante encore, parce que plus vivante et plus proche au lecteur, l'inférieure apocalypse. On retrouve également cette conception du courage et de l'honneur virils qui caractérise les deux romans de Jules Romains, donnant de l'homme et du soldat l'image d'un héros ordinaire.

Prélude à Verdun :

Deux aspects se dégagent de la lecture de *Prélude* lorsqu'il est question d'évoquer la notion de virilité dans le contexte de la guerre et dans un contexte plus général.

Romains dépeint ici un homme, un soldat, dévoilant ce que nous qualifions de vrai courage et de vraie humilité, dont les indices s'opposent terme à terme avec ceux relevés

³⁴⁷ op. cit. p. 380

chez Alban de Bricoule. Les principaux personnages incarnent une définition diamétralement différente de ce que doit être un soldat, sous laquelle se dessine la définition de ce que doit être un homme ; définition qui là encore s'oppose particulièrement à celle développée par les personnages de Montherlant.

D'autre part, l'humble héroïsme des personnages de Romains est tel, qu'il s'en dégage une sorte de philosophie humaniste.

Le soldat, figure de la bravoure

Les premières pages du roman retracent la vérité historique sur les motivations des soldats à partir au front et sur leur vision de la guerre : sorte de saine et virile récréation, épreuve initiatique, inoffensive, brève et sans conséquences :

« Puisqu'il n'était plus question d'hésiter ni de choisir, l'on remerciait presque le sort de vous avoir forcé la main. Peut-être allait-on bientôt s'apercevoir qu'avec ces rudes façons il vous avait rendu service, comme le maître-nageur au débutant qu'il pousse à l'eau. ³⁴⁸ » *« (...)chez les uns comme chez les autres, il y avait encore l'excitation de partir pour des vacances bruyantes, brutales, tumultueuses ; de vraies vacances de garçons. (C'était d'ailleurs la bonne époque de l'année.)On allait se reposer de la paix. La paix comporte des milliers de soucis(...)On allait s'offrir une période d'insouciance et de sans-gêne, une orgie de mouvements brusques, sans aucun égard pour les choses fragiles ; une cure de grossièreté primitive, de tout à fait mauvaises manières, d'impolitesse radicale. Cette débauche vous souriait d'avance d'autant plus qu'on était plus jeune, qu'on se portait mieux ; et qu'on savait qu'elle serait courte. »* ³⁴⁹

Mais très vite les personnages de Romains prennent conscience de la réalité de la guerre, de la gravité de ses enjeux et du péril qu'ils encourent :

« La vision lyrique de la guerre, qui avait aidé les hommes à partir, recevait une secousse traîtresse qui la faisait chanceler. La guerre jouait aux guerriers le mauvais tour de ne pas ressembler à l'image qu'ils avaient emportée d'elle. ³⁵⁰ »

Néanmoins, contrairement aux personnages de Montherlant, il n'est en aucun cas question de vanité et il ne s'agit pas pour eux de voir la guerre comme une expérience potentiellement riche de gloire personnelle :

« La peine est sans précédent, les sacrifices, démesurés. Mais le but, lui aussi, est le plus sublime qui se soit jamais offert à des hommes. La fin de la guerre dans le monde ? Depuis que le monde existe, il n'y aura pas eu de date plus importante. Autant dire que la vraie civilisation commence. Mais cette brave pensée était suivie d'une autre, comme de son ombre : "Il faut en tout cas que ça finisse cette année." » ³⁵¹

On peut constater avec Maurice Rieuneau que « (...)Jules Romains [met] en évidence

³⁴⁸ *Prélude à Verdun, Jules Romains, Paris, Flammarion, 1938, p. 5*

³⁴⁹ *ibid, p. 7*

³⁵⁰ *ibid, p. 10*

³⁵¹ *ibid, p. 21*

*l'inaptitude des hommes – en premier lieu des gouvernants et des chefs militaires – à dominer l'événement, à le concevoir dans son entier, donc à le maîtriser.*³⁵² »

Mais surtout, on observe que le souci du «(...) monde(...) » témoigné par les soldats chez Romains est un souci parfaitement étranger aux personnages de Montherlant. Il est notable que pour eux «(...) la vraie civilisation(...) » est une civilisation de paix alors qu'Alban «(...) s[e]moque bien [du] Droit, [de] la Civilisation. »

Il est également à remarquer que l'altruisme et le cran ne sont pas exempts ici de la peur, réaction déshonorante chez Montherlant.

Jerphanion, l'un des personnages phares du cycle des *Hommes de bonne volonté*, est donc l'anti-Alban ou l'anti-Gilles, car chez lui le courage demeure dans cette tentative héroïque qui consiste à dominer la peur :

« *Jusqu'à ce moment – depuis le début de sa remontée vers les lignes – Jerphanion n'avait pas eu vraiment peur, n'avait pas retrouvé la peur. (...) jusqu'à là, Jerphanion n'avait fait que rentrer, en le sachant d'ailleurs, dans la zone du péril. Maintenant, il faisait un pas de plus, c'était dans la peur qu'il rentrait. Mais dans une sorte de peur qui a toutes chances de ne pas se laisser reconnaître ; car loin de trahir l'inexpérience du péril, elle suppose qu'on l'a rencontré bien des fois et qu'on lui a tenu tête. Une peur (...) amputée des réactions où elle se disperserait en particulier de tout ce qui ressemble à un mouvement de fuite. (...) une peur qu'il faut dévorer sur place, et en dedans, avec d'autant plus d'application qu'elle se reforme sans cesse. (...) A cette peur-là, nul n'échappe. Mais il suffit du moindre amour-propre pour la nier de bonne foi. (...) Jerphanion ne songeait pas à la nier. Il avait même goûté un certain plaisir amer à se dire : "C'est ça !" comme devant une vieille connaissance.*³⁵³ »

Ici, nulle trace de vaine fierté, de goût inutile du défi ou du danger ; seul domine le constant souci de conserver une dignité qu'il ne confond pas avec de la forfanterie, comme c'est encore le cas dans le passage suivant :

« *Jerphanion se rappelait le jour de septembre 1914 où il était entré pour la première fois dans la zone de feu, (...) la peur y était refoulée par une curiosité si neuve et si forte, par une volonté si tendue de se montrer à la hauteur de l'événement, même par une interrogation si anxieuse et si continue de tout l'être sur ses possibilités qu'(...) elle semblait s'être éliminée d'embrée (...) Bien fini, tout cela. Presque plus de curiosité pour l'événement, qui se renouvelle si peu (...) Guère plus d'interrogation sur soi-même. On sait, hélas ! ce qu'on peut faire et ce qu'on peut endurer. On sait que le courage est sans aucun effet sur le danger et que la plus merveilleuse tension de l'âme n'a jamais détourné d'un millimètre un projectile. On a même perdu tout respect mystique du danger, dont on s'est convaincu à l'usage qu'il est une affaire toute bête de volume, de densité, de répétition ; et que ce n'est pas à force de s'y frotter qu'on y devient moins vulnérable ; qu'on ne fait au contraire qu'accroître les chances d'y laisser sa peau. Bref, les impostures intérieures se sont évanouies. Reste, bien étalée au*

³⁵² in Guerre et révolution dans le roman français, op. cit. p. 461

³⁵³ op. cit. p. 65-66

fond, réduite à sa plus simple expression, sans développement, ni variations, ni fioritures, cette remarquable espèce de peur. ³⁵⁴ »

Il est également frappant de constater que toutes les « *impostures* » dénoncées par Jerphanion sont précisément celles commises par Alban ; il est surtout notable que les paroles de Jerphanion expriment une parfaite lucidité sur lui-même et sur le danger du métier de soldat, prouvant ainsi le réalisme prosaïque, et non pas lyrique, de sa manière de ressentir le conflit. La raison et la réflexion caractérisent ce personnage, sans qu'il se laisse gouverner par aucun instinct d'aucune sorte.

Un autre élément de contraste subsiste entre les personnages de Montherlant, de Malraux et de Romains : leur conception théorique, pourrait-on dire, du conflit ; ainsi peut-on lire chez Jerphanion qui adresse ces propos à Jallez :

« **Faut-il parler(...)** de l'enthousiasme des premiers jours ? Je l'ai eu. (...) Il était fait de quoi ? D'ignorance ; de goût du danger ; de tout ce qui s'était accumulé d'énergie dans l'âme, que la vie quotidienne n'utilisait pas, et qui se trouvait disponible pour n'importe quoi(...) Que m'en reste-t-il aujourd'hui ? à peu près rien. (...) Rien ne vaut ça. Rien : toutes les raisons qu'on peut invoquer. Ca : la vie que nous menons (avec quelle mort suspendue sur la tête !) (...) Tu me diras : avec une conviction pareille, tu dois bien mal faire ton métier. Non. Je le fais bien. (...) Comme je n'ai rien du “brave des braves”, comme je n'ai jamais pris de batterie ennemie en clouant les servants sur leur canon avec la pointe de ma baïonnette(...) il faut croire que je me recommande par une constance de vertus moyennes. (...) Qu'est-ce qui m'aide(...) ? Peut-être l'idée que, pour moi, ça pourrait être encore pire. » ³⁵⁵

Il est clair ici que, par l'entremise de son personnage, Romains décrit son mépris et sa haine de la guerre, s'opposant à sa glorification. Ici, « *c'est la guerre à ras de terre et à courte vue de ceux qui la supportent et la font honnêtement, en la détestant.* » observe justement Maurice Rieuneau, qui ajoute quelques pages plus loin que chez Romains : « (...) tous les personnages, sauf de très rares exceptions, souhaitent la paix et traversent la guerre comme un cauchemar. » ³⁵⁷

Cette dimension cauchemardesque de la guerre se constate dans *Virilité*, où le narrateur qualifie le conflit, d' « (...) épée de Damoclès(...) » ³⁵⁸ ou de « (...) supplice chinois(...) » ³⁵⁹. Dans cette même oeuvre, se retrouve en effet une détestation du conflit identique à celle exprimée par les personnages de Romains, et qui se cristallise en

³⁵⁴ *ibid*, p. 67-68

³⁵⁵ *ibid*, p. 169-171-172

³⁵⁶ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 453

³⁵⁷ *ibid*, p. 459

³⁵⁸ op. cit. p. 215

³⁵⁹ *ibid*, p. 219

l'occurrence sur les obus :

«Je n'aime pas les obus. (...) Ils me font peur. Et puis ma raison se cabre contre la stupide obligation de recevoir des coups sans possibilité de les parer, sans possibilité de les rendre, contre l'obligation de succomber sans lutte, contre le fait de me trouver, avec une pensée lucide et une volonté forcenée d'agir, réduit à n'être qu'une parcelle inerte d'enclume.³⁶⁰ »

Ainsi, deux conceptions de la guerre s'affrontent : celle de son utilité et celle de sa nécessité (car les personnages de *Prélude*, comme d'ailleurs ceux de *Virilité*, ne se dérobent pas pour autant à leur devoir), le bellicisme et le pacifisme, l'une affirmant une identité virile fondée sur la nature et l'instinct, l'autre proposant une définition de la masculinité fondée sur la réflexion et le rationalisme.

Il est à remarquer également dans cette dernière citation de Romains une condamnation du meurtre pour le meurtre même en tant de guerre et conjointement chez Romains et Tocaben une condamnation de l'usage des armes, toutes pratiques révérées par Alban.

On peut voir encore ici une parfaite conscience de la possibilité de sa propre mort, ce dont on a vu qu'Alban est tout à fait incapable.

On observe donc que l'héroïsme du soldat chez Romains est effectivement un héroïsme du quotidien au sein duquel le sens du devoir et l'abnégation tranchent radicalement d'avec le plaisir égoïste d'Alban ou de Gilles.

Il est intéressant de relever les propos de Brimont, un autre personnage de soldat présent dans *Prélude*, et qui donne de son statut une vision encore différente, mais qui s'apparente toujours à une forme d'héroïsme :

«(...) nous sommes ici pour remplir notre fonction de soldats. Et il me semble qu'il n'appartient pas au soldat de juger ce qu'on lui ordonne ; dans aucun cas. Nous avons peut-être le droit de juger dans notre for intérieur ; mais c'est tout. En allant au-delà, nous cessons d'être des soldats(...)³⁶¹ »

Ce sens extrêmement strict du devoir rejoint une autre forme de mythification du soldat ; en effet, sa condition de soldat le faisant cesser d'être un individu, l'homme devient ainsi, comme le soldat tel que le conçoit Montherlant, davantage un concept, une abstraction, plutôt qu'un être humain à part entière avec ses imperfections tel que l'incarnent des personnages comme Jerphanion ; néanmoins le soldat Brimont partage avec ce dernier le sens du sacrifice de sa personne pour la liberté de son pays.

Ainsi s'exprime à travers ce roman ce qu'on pourrait qualifier de philosophie humaniste.

Le soldat, figure généreuse

Le soldat incarné ici par Jerphanion fait, comme ceux de Montherlant, primer l'individu, mais on pourrait dire que Montherlant privilégie l'individualisme alors que Romains privilégie l'humain. Chez ce dernier fraternité et respect d'autrui, souci d'égalité

³⁶⁰ *ibid*, p. 220

³⁶¹ *op. cit.* p. 234

sont en contraste constant avec le besoin de détruire, de dominer et d'asservir rencontré chez Montherlant. (Est-il besoin de rappeler la «(...)*tendresse*(...)», le «(...)*regret*(...)» d'Alban « (...)pour les époques d'esclavage ³⁶² ».)

Et une fois de plus l'humilité est antinomique avec le désir de glorieux comme en témoignent ces propos :

« Chaque bande aimait son chef sans arrière-pensée, et presque tendrement. Finie pour le chef l'odieuse époque où il imposait à ses hommes la souffrance et la mort, sans avoir des justifications à leur donner qu'ils pussent encore admettre et où forcément il devenait à leurs yeux le gardien de la chiourme. Il est au contraire si beau de pouvoir se dire que vos hommes comptent aveuglément sur vous pour chercher leur bien, leur salut, non dans le style des ordres du jour, où ces grands mots, et d'autres pareils, ne servent qu'à dissimuler le sacrifice, mais d'une façon vraie, immédiate, constatable. ³⁶³ »

Sous l'éloge sincère de la fraternité des combattants, perce la condamnation d'une forme de théâtralisation des relations humaines au front lorsqu'elles ne reposent que sur la superficialité d'un certain cérémonial militaire. Cette critique n'est pas sans évoquer *Le Songe* et plus particulièrement le début du roman dans lequel Alban évoque son incapacité de « (...)rester une minute de plus dans une tribune qui n'était pas la tribune officielle. ³⁶⁴ »

S'exprime donc dans *Prélude* un sincère souci de l'humain :

« J'ai(...)fait des constatations assez curieuses. Que les hommes que je croise dans la tranchée aient une odeur forte, c'est indéniable. Mais c'est l'odeur que j'ai souvent sentie, dans mon pays, sur des paysans qui travaillaient aux champs : (...)une odeur qui a quelque chose de forestier et de profondément vital ; qui, au lieu d'être repoussante, évoque ce que pourrait être une idée de l'homme, de l'espèce humaine, de la nature humaine pour l'odorat ; de même qu'il y a une idée de l'homme, sous forme de silhouette caractéristique, qui nous vient par les yeux. ³⁶⁵ »

Il est intéressant de constater que la référence à la nature primitive de l'homme n'exprime qu'un respect simple de l'humain. Le champ de l'originel, du naturel intègre une définition humble et quotidienne de l'homme dans laquelle le «(...) *vital*(...) » s'oppose au bestial que nous avons souligné chez Montherlant.

Ainsi, le regard de l'auteur invite à une reconnaissance des valeurs humaines véhiculées et parfois révélées par le climat de guerre :

« Il y a un apport positif. (...)la camaraderie d'abord. Une gentillesse bourrue, d'homme à homme. Une confiance touchante entre les hommes et les chefs subalternes. (...)Le désintéressement. L'absence, ou la diminution, des calculs,

³⁶² *Le Songe*, op. cit. p. 74

³⁶³ op. cit. p. 98-99

³⁶⁴ op. cit. p. 17-18

³⁶⁵ op. cit. p. 175

au moins des plus lointains. Une insouciance, il est vrai désespérée. Une sensibilité, quelquefois éperdue, à la minute présente, et à la parcellle de bonheur qu'elle peut contenir(...)des bénéfices durables : comme l'endurcissement physique; l'incapacité de prendre au tragique les petits ennuis ; la promptitude à saisir le bonheur au moment où il se présente ; le refus de se laisser manger la vie par les calculs(...) ³⁶⁶ »

Ici encore la camaraderie généreuse et fraternelle réprouve implicitement la mesquinerie dont les personnages du *Songe* et de *La Relève* sont l'incarnation ; la virilité saine, altruiste et simple s'objecte à la virilité belliqueuse, cruelle et orgueilleuse.

Cet irréductible désaccord s'exprime d'ailleurs de manière explicite dans les lignes suivantes :

« Je crois parfois que j'ai trouvé le secret de cet immense malheur où nous sommes pris. Il n'y a pas assez d'hommes qui aiment la vie. Il n'y en a pas assez qui soient capables de s'émerveiller de la paix quotidienne. La plupart sont rongés de sales petites inquiétudes, et ils appellent le drame(...)Je vais même jusqu'à dire que beaucoup sont nés à tort, et qu'ils cherchent obscurément à rattraper cette erreur. Dommage que dans leur œuvre de réparation envers le néant, ils s'arrangent pour avoir besoin de nous. ³⁶⁷ »

Il est frappant de constater que ces paroles sonnent comme une accusation à l'égard de personnages comme Gilles ou Alban, particulièrement de Gilles dont on a montré la tendance à vouloir se servir du conflit pour régler un malaise intime. Ainsi, au-delà de deux conceptions différentes de ce que c'est qu'être un homme, deux conceptions de la vie se heurtent : celle pour qui elle est précieuse et celle pour qui elle ne l'est pas.

Verdun :

Dans *Verdun*, continue la même vision de l'homme et du soldat qui caractérisait *Prélude* ; ainsi trois thématiques demeurent : le courage du quotidien, le sens du devoir et du dévouement, l'humilité. Dans *Vie et mort des Français*, Ducasse, Meyer et Perreux saluent ainsi le talent et le travail de l'auteur :

*« Jules Romains a la chance d'être le seul civil qui soit parvenu, dans son *Verdun*(...)à décrire la guerre correctement. Il le doit à sa philosophique lucidité, probablement aussi à de minutieuses enquêtes auprès des survivants. ³⁶⁸ »*

Le courage du quotidien

« Je vais savoir si l'homme que je suis, et qui en a déjà tant supporté, le pauvre homme si las, si découragé, si intimement désespéré que je suis, va pouvoir encore supporter la bataille de Verdun...Qu'est-ce que la destinée s'est promis d'obtenir de nous ? Les morts sont quittes avec elle, je pense. Mais quand dira-t-elle, de ceux qui auront survécu jusque-là : "Ca suffit. Ils en ont assez

³⁶⁶ *ibid*, p. 84-85

³⁶⁷ *ibid*, p. 266-267

³⁶⁸ *op. cit.* p. 491

enduré. Je ne leur demande plus rien.” ?³⁶⁹ »

Il apparaît que Jerphanion, « (...) *l'homme qu'il est* (...) », a su saisir ce que réellement signifie être soldat et, partant, ce que signifie être un homme : en effet, alors qu'il est arrivé à un carrefour de son atroce existence de combattant, la souffrance extrême passée et celle qu'il pressent être à venir lui font conserver une humilité sans fard, et surtout une admirable résignation de laquelle se dégage une indéniable dignité.

A propos de cette manière de se préparer moralement à la bataille de Verdun, on peut constater qu'elle est la parfaite antithèse de la réaction d'Alain, personnage principal de *La guerre à vingt ans* qui, lui, se prépare avec un bonheur impatient et exalté à cette bataille restée tragiquement célèbre entre toutes pour avoir atteint le paroxysme de l'horreur :

« Quelquefois, sur cette plaine en catalepsie, vient mourir un grondement lointain qui éveille au fond des âmes une même fière angoisse : Verdun ! Recueillement des hommes dont le poste n'est pas au centre de la bataille, et qui n'en peuvent saisir que cet écho majestueux ! Respect, anxiété, vœux fervents(...)³⁷⁰ »

La pensée de Jerphanion est en revanche l'écho de cette scène extraite de *Virilité* :

« Ce Verdun, ces lignes de Verdun, quel effroi les environnait³⁷¹ ! »

Le personnage de Jerphanion fait preuve d'une autre forme de bravoure, celle qui consiste à ne pas fuir, ne pas éluder :

« Contre l'excès du malheur, il n'y a qu'un seul remède héroïque : penser le malheur clairement et à fond.³⁷² »

Son attitude est en cela remarquablement contraire à celle d'Alban au début du *Songe*, qui se lamente sur son sort d'exilé de l'arrière et envie le sort de ceux qui vont mourir au front, à celle de Gilles qui transforme en misanthropie violente ses propres souffrances, où encore à celle d'Aurélien qui se laisse aller à l'amertume des frustrations. Il semble que la différence essentielle soit là : Jerphanion « pense » et les autres ressentent.

Voilà sans doute pourquoi, le personnage peut parler en toute clairvoyance de la peur maintes fois ressentie mais devant laquelle il ne se dérobe jamais, faisant preuve de ce véritable héroïsme qui consiste à tenter de rationaliser cette sensation par définition irrationnelle qu'est la peur.

« J'ai constaté qu'un des meilleurs remèdes contre la peur, c'est de se dire qu'elle est complètement inutile (comme le courage, d'ailleurs.) On se répète avec acharnement : “ Tu es idiot. Tu as le ventre serré, tu te crispes de partout, tu as les mâchoires qui ont envie de claquer ? Tout ça ne changera rien à la trajectoire du prochain obus ou des prochaines balles. C'est de la fatigue supplémentaire.” On tâche de faire alors comme si c'était de la pluie qui tombait. De la brave

³⁶⁹ *Verdun, Jules Romains, Paris, Flammarion, 1956, p. 276*

³⁷⁰ *op. cit. p. 86*

³⁷¹ *op. cit. p. 70-71*

³⁷² *op. cit. p. 323*

simple pluie(...)Où encore, l'on pense qu'on est un piéton égaré(...)dans le tohu-bohu des voitures. (...)On fait semblant de croire que chaque obus vous évitera, comme chaque auto vous évite. (...)C'est un petit moyen mais il est efficace. (...)Et puis(...)est-il si petit ? Il consiste en somme à réinventer le fatalisme. "Je sens que le destin n'a pas décidé que je mourrais aujourd'hui. Et comme, s'il l'a décidé, c'est absolument inéluctable, pas la peine de s'agiter." (...)Une des vertus secrètes du fatalisme, c'est qu'il sous-entend, malgré vous, une espérance surnaturelle. " Si le destin se charge de moi jusqu'à choisir le moment de ma mort, il n'est pas possible qu'ensuite il me laisse tomber. Il me mènera plus loin ailleurs. L'aventure n'est pas finie." Tout ce que l'homme demande, au fond, c'est que l'aventure ne soit pas finie. (...)Du moment que l'aventure n'est pas finie, tout, à la rigueur peut s'accepter(...)tout cela n'est plus alors qu'un épisode...³⁷³ »

Solitaire face à son effroi, l'homme-soldat chez Romains a peur mais sait, à l'aide de stratagèmes d'une émouvante humilité, continuer malgré lui.

Cet effort de volonté est également celui auquel s'emploie le narrateur de *Virilité* :
« Nous connaissons tous la peur(...)Elle est féroce(...)Il faut la dominer(...)ou plonger dans l'enfer.³⁷⁴ »

Là se trouve le courage du quotidien de la guerre d'autant plus que ce même contexte quotidien, mécanique de la guerre, rend le conflit d'une redoutable banalité comme nous le montre en particulier Jules Romains.

Le soldat, figure de l'abnégation

Une autre composante de la vaillance du combattant chez Romains est l'inaltérable dévouement dont fait preuve l'homme devenu soldat et qui, parce qu'il est devenu soldat, sait et accepte de se sacrifier pour que la paix revienne dans son pays.

Ce sens du renoncement s'exprime dans ces deux scènes particulièrement bouleversantes où la sincérité et l'humilité de Jerphanion participent une nouvelle fois d'une forme de mythification du soldat défenseur de sa patrie :

*_ «Les habitants du village, gauchement rangés, les petits enfants montés sur des pierres, étaient là qui vous dévoraient de leurs yeux. Leurs visages exprimaient une exaltation ; et non pas tant la confiance ni la joie qu'un besoin éperdu d'avoir confiance et de reprendre espoir. Des femmes, tout en tâchant d'offrir leur meilleur sourire, ne se retenaient pas de sangloter, et enfonçaient leur bouche dans leur mouchoir. Jerphanion(...)dit simplement : _ Quelle responsabilité.*³⁷⁵ » *_ «Quand les rangs de tête arrivèrent aux premières maisons, les gens se mirent à pousser des clamours, à battre des mains ; et après avoir bredouillé des choses incompréhensibles, ils crièrent très distinctement : "Vive le 151^e !" Quelques fillettes ou jeunes filles tendaient aux soldats de petits bouquets de fleurs des champs. La halte se prolongea. Les*

³⁷³ *ibid*, p. 325-326

³⁷⁴ *op. cit.* p. 149

³⁷⁵ *ibid*, p. 243

gens apportaient de menues victuailles, du vin, du rhum. (...) Ils refusaient l'argent qu'on leur offrait. Un vieux curé vint demander au commandant la permission de bénir la troupe, en ajoutant : "Surtout, ne les dérangez pas." Il accomplit la petite cérémonie très discrètement, monté sur une légère élévation du sol, tandis que beaucoup d'hommes continuaient à manger ou à bavarder. ³⁷⁶

»

Il est frappant de constater que l'on peut opposer cette scène d'admiration et de reconnaissance à celle de *La Relève*, exprimant les mêmes sentiments, que l'on a déjà citée: cette dernière est l'objet d'une sorte de mise en scène à l'esthétique soignée, se déroule dans la précieuse chapelle d'un collège prestigieux, est empreinte d'une solennité mystique ; tandis que chez Romains les brillants élèves sont remplacés par des villageois, la chapelle par un village, les sentiments exprimés sont faits d'une grande pureté, la sincère angoisse remplace l'emphase, la simple ferveur religieuse remplace le mysticisme, et les deux mots de Jerphanion remplacent les discours aux consonances liturgiques.

Par ailleurs, on trouve dans *Verdun*, à la fin du roman, plusieurs personnifications de cette conception de l'identité masculine qui allie virilité et sens du sacrifice :

« (...)chez les hommes du front qui ne sont pas des brutes(...)l'idée qu'ils restent là et font ce métier parce qu'il n'y pas moyen de faire autrement ne suffirait pas à les soutenir, à empêcher leur effondrement moral. Alors chacun d'eux s'est procuré une suggestion personnelle, une pensée, une idée fixe, dont il a le secret, et qu'il absorbe goutte à goutte. (...)moi, par exemple, il y a eu toute une période où je me trouvais très bien dans la suggestion : "Je suis un type supérieur aux circonstances." (...)Et puis, un jour, ça n'a pas tenu. La détresse à été trop grande ; et j'ai eu envie de sangloter en appelant "maman" comme un petit garçon...A côté de ça, il y a le petit sous-lieutenant de Saint-Cyr, à l'âme très brave et très pure, qui se dit : "Aucune vie ne sera possible pour moi dans une France vaincue. (...)J'aime mieux de beaucoup vivre par mon nom sur une stèle, avec la mention : mort au champ d'honneur, que de vivre déshonoré." Il y a le réserviste qui (...)autrefois(...)avait des convictions généreuses, et qui se dit, lui : "C'est la dernière des guerres. Nous sommes en train de faire la paix du monde. Grâce à notre sacrifice, nos enfants ne connaîtront plus ces horreurs." (...)Il y a celui (...)qui se dit : "Ce qui pour moi a de la valeur en ce monde, c'est la langue française, ce sont les cathédrales de ce pays, les quais de la Seine, tel paysage qui n'existe pas ailleurs. Il m'est égal de vivre si tout cela m'est retiré. Et je ne trouve pas absurde de mourir pour que tout cela dure après moi..." ³⁷⁷ »

Chacune de ces expériences peut être considérée comme l'incarnation d'une forme de virilité méprisable par Alban ou par Gilles car il s'agit de laisser parler sa sensibilité et non pas ses sens, mais aussi car ce qui transparaît dans ces exemples est l'espérance de faire triompher un idéal fût-ce au prix de sa vie, avant le souci de son propre triomphe.

Une autre incarnation du soldat selon Romains se retrouve dans le passage suivant :

³⁷⁶ *ibid*, p. 250

³⁷⁷ *ibid*, p. p. 330-331

« *Nous sommes les soldats de la République. Nous sommes ici pour défendre Verdun parce que la chute de Verdun pourrait entraîner la défaite de la France. Nous ne voulons pas que notre pays, qui est une démocratie, qui est une république d'hommes libres, soit vaincu et asservi(...)* Alors, quand nous nous élancerons tout à l'heure, je vous demanderai, mes amis, de crier d'abord avec moi : “Vive la nation ! Vive la République ! (...)et ensuite d'avancer vers l'ennemi en chantant la Marseillaise.” (...) Alors on voit le lieutenant Voisenon de Pelleriès enfiler ses gants, lisser son peu de moustache. Il tire son épée(...) il crie de sa voix courtoise : *Mes amis, c'est à nous ! Puis, en franchissant le parapet : Vive la nation ! Vive la République ! Les petits crient, comme on crie dans les rêves, sans être bien sûrs que le son réussit à sortir. Ils s'élancent, assez facilement parce que le but est encore très loin, et que la mitraille ne se concentre pas sur eux. Le lieutenant entame la Marseillaise. Alors, ils font leur possible pour chanter la Marseillaise. (...) Quelques uns commencent à tomber. Les camarades ne s'en aperçoivent pas ; parfois les regardent tomber ; mais sans tout à fait y croire. Ils retrouvent un vers de la Marseillaise ; ils crient au petit bonheur. Ils ne savent pas si c'est le même que chante le lieutenant ; le même que chantent les camarades.* ³⁷⁸ »

Il est intéressant de comparer le lieutenant de Pelleriès au personnage d'Alban ou à celui de Gérard, présent dans *La Relève*, car le premier peut apparaître comme une incarnation du patriotisme tandis que les seconds seraient celle du nationalisme ; différence qui nous paraît celle séparant essentiellement des auteurs comme Montherlant d'auteurs comme Romain Gary, car il s'agit de deux notions foncièrement inconciliables selon cette citation de Romain Gary :

« **Le patriotisme c'est l'amour des siens, le nationalisme c'est la haine des autres.** »

Enfin, il faut prendre en compte la profonde humilité dont ne se déparent jamais les personnages de *Prélude à Verdun* et *Verdun*.

Cette vertu constante s'observe entre autres dans le rapport des personnages à la violence :

« (...)quand nous autres, gens du front, intoxiqués maintenant par la guerre, nous demeurons un certain temps dans une situation à peu près paisible, sans secousses violentes, nous nous sentons inquiets, inoccupés. Nous avons une impression de creux(...) Nous ne désirons aucunement le retour à l'état de terreur. Nous ne réclamons pas le danger, oh non ! Mais il est de fait que chaque secousse violente, en s'éloignant, nous laisse au centre de nous-mêmes un vide, le vide affreux d'une démolition(...) Nous avons peur et horreur de ce que nous attendons. Mais si cela ne vient pas, s'il vient autre chose de moins secouant, de moins ramassé dans la violence, nous avons les nerfs décontenancés. (...) On s'habitue au paroxysme. C'est une espèce de vice(...) Je me demande si, la paix revenue, je serai capable de vivre dans un monde où je passerai des mois sans frémir de la tête aux pieds à cause d'un obus éclatant à vingt mètres. ³⁷⁹ »

³⁷⁸ *ibid*, p. 357-358-359

³⁷⁹ *ibid*, p. 315

L'habituat^{ion} passive à la violence n'est pas sa recherche orgueilleuse comme c'est le cas chez Montherlant ou même chez Malraux. Les soldats chez Romains sont des victimes conscientes qui se soumettent à l'acceptation douloureuse et amère d'une situation que les autres revendiquent d'une manière brutale et jubilatoire.

Cependant cette sorte d'acclimatation forcée au contexte de guerre procède selon le personnage de Jerphanion (et de l'auteur) d'un autre élément, que ce dernier dénomme « (...) *la contrainte sociale* (...) » et qu'il s'emploie à définir et analyser lorsque Jallez lui demande :

« Comment ces petits hommes douillets et positifs acceptent-ils de tant souffrir, et si longuement ? »

Jerphanion répond alors :

« (...) *c'est la contrainte sociale, tout simplement. La société veut, aujourd'hui, que les hommes souffrent et meurent sur le front. Alors ils souffrent et ils meurent. Voilà.* (...) *la peur que l'homme a de la société est encore plus forte que la peur qu'il a des obus.* (...) *Elle est mystique. L'homme est ainsi fait que chez lui une peur physique est presque toujours moins forte qu'une peur mystique.* (...) *D'un côté la peur de l'obus. Mais de l'autre la peur de ce que penseront tes camarades, ton chef ou tes hommes, si tu es chef. Il faudrait en un sens plus de courage à un homme moyen pour affronter la réputation de lâcheté que pour affronter un éclat d'obus.* ³⁸⁰ »

Cette dimension de « *contrainte sociale* » de **peur** sociale est peut-être décelable chez Alban dans la mesure où elle pourrait alors être la source de sa soif de reconnaissance officielle et de sa quête inlassable de grandeur militaire ; elle est évidemment présente chez Aurélien et Gilles dont on a dit la difficile position sociale qui, caractérisée par l'oisiveté, fait d'eux des marginaux.

Ainsi, ce que nous qualifions d'héroïsme du quotidien intègre encore cette réalité sociale, dont l'auteur dit qu'elle coûte davantage au soldat que le danger lui-même ; le combattant est devenu un homme à la fois solitaire et grégaire selon qu'il se trouve à l'arrière ou au front.

Il est également intéressant d'observer que l'auteur se livre dans ces lignes à une peinture de l'extrême difficulté de la condition masculine en temps de guerre : l'homme y est bien davantage victime sociale que la femme puisqu'il est doublement menacé par la pression sociale : menacé physiquement dans la mesure où elle l'oblige à aller sacrifier sa vie et menacé dans son honneur et sa dignité s'il choisit de se refuser à ce sacrifice. (On peut d'ailleurs noter que la femme est doublement privilégiée dans cette période de guerre qui a été le fondement de son émancipation.)

Par le biais de son personnage, l'auteur effectue un processus d'héroïsation de la condition masculine à travers celle du soldat.

Par ailleurs, on retrouve chez Romains, dans un long dialogue entre Jerphanion et Jallez, la même perception du monde de la guerre que l'on avait rencontrée chez Drieu et chez Montherlant, comme d'un univers retiré, en rupture :

³⁸⁰ *ibid*, p. 324-325

« (...)lorsque nous essayons, en permission ou au cantonnement, de retrouver un peu de courage pour repartir, ce n'est pas en pensant à la situation générale. _C'est en pensant à quoi ?" fit Jallez(...) _Difficile à dire...Aux camarades que nous allons retrouver, peut-être...A cette vie de couvent qui nous enferme et nous isole de tout, un couvent aux murs d'incendie. Ce qui nous aide encore, c'est l'idée de quitter les ignominies de l'arrière, de nous en séparer par cette clôture qu'elles n'oseront pas franchir. Nous avons à peine le temps de les flairer au passage. (...)Mais cela suffit pour que s'en évader produise déjà une exaltation. (...) _En somme" insinua Jallez(...)“ un certain orgueil ? _Oh non...”répliqua Jerphanion “Quelle idée !” Puis il réfléchit à son tour : _Peut-être après tout...(...) De quoi est fait cet orgueil ? Un rhéteur de l'arrière dirait : “de la fierté du devoir accompli.” Tu parles ! (...)C'est un orgueil d'explorateurs. Nous revenons d'un pays impossible, qui déifie l'imagination. Nous avons réussi à y vivre quotidiennement, dans des conditions qui interdisent la vie. Nous avons supporté des misères, des souffrances, des épouvantes, dont les gens(...) considèrent depuis leur enfance qu'elles sont pires que la mort. (...)Evidemment, il ne peut pas être question de considérer ces gens comme nos égaux ; car s'ils étaient nos égaux...” et ici la voix de Jerphanion trahit un peu de trouble, “c'est nous qui nous serions abominablement trompés...Et, n'est-ce pas, c'est ce qu'on se pardonne le moins. (...) Il existe une franc-maçonnerie des hommes du front ; un ordre...(...)Et à la longue, ce sentiment se développe dans des directions curieuses(...)Oui, nous tendons à retrouver un état d'esprit très antique. Justement parce que les conditions qui l'avaient fait naître jadis ont reparu, et s'installent, s'éternisent : l'état d'esprit du guerrier au milieu du reste de la société. Pas le militaire professionnel des époques récentes, non ; le guerrier d'autrefois ; l'homme qui fait la guerre du 1er janvier à la Saint-Sylvestre pendant que les autres ne la font pas...pendant que les autres font pousser les salades, gardent les vaches ou torchent les marmots. Le guerrier connaît toutes sortes de misères, qu'il épargne aux autres ; mais pour prix, il est débarrassé du travail et des soucis ordinaires(...)Il n'entre pas dans ces basses considérations. Il méprise le reste : les femmes, les artisans, les paysans, dont la condition lui apparaît comme plus ou moins servile...(...)Mes poilus ne se regardent pas comme des nobles(...)mais ils évoluent dans cette direction-là. Plus d'un aura l'impression de déchoir, quand un jour on l'invitera à reprendre son petit métier. Tous accueilleraient comme un tribut légitime une pension qui assurerait leur existence après qu'ils auraient cessé de compter à l'ordinaire. Il faut se mettre à leur place. Le pacte qu'ils ont fait avec la nation comporte deux clauses tacites : “Tu me défendras, au besoin en y laissant ta peau” a dit la nation. “Soit, a répondu l'homme, mais c'est toi qui te charges de ma peau jusqu'à ma mort.”(...) _C'est drôle, tu sais ! fit Jallez, et d'un réalisme qui ne me déplaît pas. Ca nous change des héros et des martyrs. _Tu n'imagines pas d'ailleurs, reprit Jerphanion, ce que la seule idée qu'on reçoit sa subsistance de plein droit, sans avoir rien à donner en échange comme travail, ou marchandise, engendre automatiquement de fierté intime, irréfléchie. (...)Et tu me demanderas peut-être ce qui empêchait les oisifs, en temps de paix, d'éprouver cette fierté ? Car sûrement ils ne l'éprouvaient pas. S'ils étaient fiers, c'était de leurs avantages, mais pas de leur oisiveté elle-même. Au contraire elle les taquinait un peu dans les temps récents. Ils se soupçonnaient de parasitisme. Le guerrier, l'homme noble, pas celui du

Bottin Mondain, celui qui a retrouvé les origines, se sent tout sauf un parasite. Il pense : " Tout continue à exister à cause de moi."³⁸¹ »

On retrouve également l'apparence du même orgueil qui caractérise les personnages de Montherlant, mais il nous semble qu'il s'agit ici d'un orgueil pleinement justifié par le sens du devoir et du sacrifice, par la constante bravoure et le degré des tourments endurés.

« **Un (...)sentiment se fait jour : la fierté. Une fierté modeste, mais assurée. L'expérience de la guerre a constitué une épreuve au double sens du terme : éprouvante mais aussi probante. (...) [Leur fierté] n'est pas une gloriole cocardière. Elle n'est point orgueil collectif, vanité d'appartenir à une armée ou une nation victorieuse. C'est un sentiment tout personnel, intime, une assurance intérieure, une estime que l'on s'accorde à soi-même... Les combattants savent désormais qu'ils ne sont pas lâches. Ils ne se prennent pas pour des héros, et ils se seraient bien dispensés de l'épreuve : mais enfin, ils ont fait cette expérience sans équivalent et ils n'y ont pas été inférieurs. (...) Ils affirment donc simultanément que la guerre est un ignoble massacre ; qu'il faut l'éviter à tout prix, mais qu'eux-mêmes s'y sont montrés dignes d'estime. (...) Le combattant n'est pas un militaire qui fait l'éloge de la guerre ou des vertus guerrières, c'est un homme qui refuse de la rayer de sa vie, comme si elle n'avait jamais existé, une expérience qu'il n'a pas cherchée, qui a compté pour lui, et dont il n'a pas lieu de rougir.**³⁸² »

Ce même sentiment de fierté se retrouve dans cet extrait de Virilité :

« **(...)ces regards disaient(...)la satisfaction d'être revenus de là-haut et la fierté d'y avoir fait œuvre d'hommes. Ils n'avaient pas fléchi sous la brutale poussée allemande. (...) Oui, nous avions fait là, pleinement, en commun, ce qu'il fallait. (...) Et les regards brillaient, ardents, fiévreux, beaux d'avoir souffert, splendides maintenant de contenir tant d'âme.**³⁸³ »

Le soldat de Romains atteint à une transcendance véritable qu'il paye de ce courage et de cette souffrance. De surcroît, il ne cède pas à la mégolomanie que suscite le pouvoir de tuer, à la prédilection pour la cruauté et la violence gratuite.

Il est intéressant de noter dans ces propos de Jerphanion que la référence au passé originel, à l'antique qui est aussi faite à maintes reprises chez Montherlant ne désigne pas ici un guerrier sanguinaire, vaniteux et vindicatif. Il est tout aussi intéressant de relever que cette même référence est aussi présente, et faite dans le même esprit que Romains, chez Jean Tocaben, ainsi d'ailleurs qu'une identique réticence à l'égard des tâches domestiques, sans que pour cet auteur non plus, le soldat ne devienne pour autant un personnage barbare et perde son élévation morale :

« **(...)s'il montre peu de grandeur dans les besognes asservissantes de la paix, l'homme de la guerre impose le respect. (...)l'humble troupier qui résiste et reste dans cet enfer de fumée, de tracas et de mort, plus stoïque peut-être que l'officier que soutient comme une armure l'honneur de commander, n'a-t-il pas retrouvé,**

³⁸¹ *ibid*, p. 316-317-318-319

³⁸² Antoine Prost, in *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, op. cit. p. 32-33

³⁸³ op. cit. p. 280-281

aussi bien que le chef, sous les contraintes, les conventions, les hypocrisies, le trésor enfoui des millénaires, l'âme ancestrale, les vertus primitives de la Jungle ?³⁸⁴ »

Risquant de céder à la tentation de mépriser le quotidien, le soldat chez Romains et Tocaben a l'excuse de la plus extrême souffrance et d'une position de victime expiatoire.

Enfin, il est frappant de constater que la dernière partie de l'exposé de Jerphanion n'est pas sans évoquer avec netteté des personnages comme Aurélien ou Gilles, qui apparaissent au lecteur comme une sorte d'emblème de ces « (...)oisifs(...)[qui]se soupçonnaient de parasitisme. »

Ceux de 14 :

Ce roman autobiographique (qui tient d'ailleurs davantage de la chronique ou du journal intime que du roman) trace du combattant et de l'homme un portrait semblable à celui proposé chez Jules Romains ; les valeurs exprimées sont les mêmes et privilégient chez le soldat comme chez l'homme l'humilité, la générosité et surtout un courage de tous les instants.

Genevoix est d'ailleurs salué par Maurice Rieuneau et par Ducasse, Meyer et Perreux :

_ « Dans *La Boue et Les Eparges*, son point de vue reste de bout en bout celui d'un officier de troupes, très proche du point de vue d'un simple soldat, dont il partage le danger et les souffrances.³⁸⁵ » _ « (...)Maurice Genevoix est sans doute le témoin le mieux doué de sa génération. (...)Il est parvenu à ressusciter, dans ses descriptions de la Marne et des Eparges, ce que tant d'écrivains déclaraient impossibles à reproduire : la complexité, la féroce d'une bataille moderne... Ailleurs, c'est la vie quotidienne d'une section et de son chef, pendant huit mois, sans le moindre "arrangement fabulateur", mais avec un sens aigu du dialogue et de la diversité humaine.³⁸⁶ »

Le sentiment dévoilé dès les premières pages de l'œuvre est une très grande fierté du devoir accompli :

« (...)un mot m'entre dans les yeux, me donne au cœur un choc violent. Je ne vois que lui(...)mon imagination débridée en fait de suite quelque chose de merveilleux, d'immense, de surhumain : "Victoire"³⁸⁷ »

Ce qui pourrait être interprété de prime abord comme une sorte de triomphe de l'instinct de violence et du sentiment nationaliste, se nuance et s'explicite à diverses reprises:

_ « J'ai retraversé le groupe des soldats, qui continuaient à se pousser pour lire.

³⁸⁴ *ibid*, p. 131

³⁸⁵ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 61

³⁸⁶ in *Vie et Mort des Français*, op. cit. p. 491

³⁸⁷ *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 1950, p. 58-59

J'ai regardé, en passant auprès d'eux, ceux qui se trouvaient sur ma route : ils avaient tous des visages terreux aux joues creuses envahies de barbe ; leurs capotes gardaient les traces de la poussière des routes, de la boue des champs, de l'eau du ciel ; le cuir de leurs chaussures et de leurs guêtres avait pris à la longue une couleur sombre et terne ; des reprises grossières marquaient leurs vêtements aux genoux et aux coudes ; et de leurs manches râpées sortaient leurs mains durcies et sales. La plupart semblaient las infiniment, et misérables. Pourtant, c'étaient eux qui venaient de se battre avec une énergie plus qu'humaine, eux qui s'étaient montrés plus forts que les balles et les baïonnettes allemandes ; c'étaient eux les vainqueurs ! Et j'aurais voulu dire à chacun l'élan de chaude affection qui me poussait vers tous, soldats qui méritaient maintenant l'admiration et le respect du monde, pour s'être sacrifiés sans crier leur sacrifice, sans comprendre même la grandeur de leur héroïsme. Demain, peut-être, il faudra reprendre le sac, les lourdes cartouchières qui meurtrissent les épaules, marcher des heures malgré les pieds qui enflent et brûlent, coucher au revers des baquets pleins d'eau, marcher au hasard des ravitaillements, avoir faim quelquefois, avoir soif, avoir froid. Ils partiront, et parmi eux ne s'en trouvera pas un pour se plaindre et maudire notre vie. Et quand viendra l'heure de se battre encore, ils auront le même geste vif pour épauler leur fusil, la même souplesse pour bondir entre deux rafales de mitraille, la même ténacité pour briser les assauts de l'ennemi. Car en eux vit une force d'âme qui ne faiblira point, que la certitude de la victoire va grandir au contraire, et qui aura toujours raison de la fatigue des corps. O vous tous, mes amis, nous ferons mieux encore, n'est-ce pas, que ce que nous avons fait ?³⁸⁸ » — « Elle est étrange et merveilleuse, la facilité à s'adapter que je constate chaque jour chez les plus simples d'entre nous. Notre rude vie nous a façonnés, et pris pour tout le temps qu'elle durera. Il semble, à présent, que nous soyons nés pour faire la guerre, coucher dehors par n'importe quel temps, manger chaque fois qu'on trouve à manger, et tout ce qui se peut manger.³⁸⁹ » — « (...)leur force profonde, toutes ces forces d'hommes mystérieusement mêlées en notre force, qui est là. Je ne la soupçonne pas, je ne pouvais pas. Maintenant je la pressens ; elle se révèle à moi avec une grande et mélancolique majesté : à travers ces épaules courbées, ces nuques fléchies, ces mâchoires qui broient tristement de misérables nourritures, j'entrevois le visage vrai de notre force, sa poignante vitalité.³⁹⁰ »

Un saisissant contraste s'établit entre la misère matérielle et la fierté morale, la première venant d'ailleurs comme mettre en valeur la seconde. L'exaltation qui se saisit du narrateur est infiniment émouvante, car elle comporte une importante part d'humilité se trouvant bien loin de cette vanité belliciste qui se saisit d'Alban ou de Gilles.

Il est frappant de constater que la première de ces occurrences trouve un écho très similaire dans cet extrait de *Virilité* dans lequel l'auteur exprime toute l'affectueuse fierté que lui inspirent ses hommes :

³⁸⁸ *ibid*, p. 60-61

³⁸⁹ *ibid*, p. 79

³⁹⁰ *ibid*, p. 580

« (...)perdus dans les ténèbres de la terre, la face dans le vent, les hommes, les pauvres hommes transis, angoissés, las, les hommes des tranchées veillent(...)durant les jours et les nuits, dans l'eau et dans la boue, sous la menace de l'obus qui écrase, du gaz qui étouffe et ronge, de la mine qui ensevelit. Dans l'ombre qui les cache, sous la boue qui les couvre, en la gangue d'argile qui les moule, les fait blocs, statues, et les fixe en leur pose d'éternité, cariatides portant le faix des civilisations qui se heurtent, ils sont là, face à face, ennemis, et pourtant frères par la communauté de peine et la qualité d'âme, également parés de la majesté des renoncements, serviteurs de l'idée, gardiens de l'honneur d'un pays, chevaliers d'un idéal plus beau de n'être peut-être qu'une chimère. ³⁹¹ »

Le roman de Genevoix illustre également une conception de l'activité guerrière commune avec celle de Romains :

« Malgré ma vie, contre ma vie, j'ai fait ce geste monstrueux de pousser ma vie sous les balles, et de l'y maintenir, pendant que mon revolver me cognait le poignet. Il n'y a que nous, que nous : ceux qui sont morts ; ceux qui étaient parmi les morts et qui ont eu, comme eux, le courage de mourir. ³⁹² »

Cette conception est absolument opposée à celle que l'on trouve chez Montherlant ou même chez Malraux chez qui l'on décèle à des degrés divers un amour de la guerre pour elle-même. Ce faisant, Genevoix comme Romains illustre une conception de la virilité fondée sur le sens des responsabilités et non sur la conscience de sa propre personne, et une définition du courage fondée sur le dévouement et non sur l'instinct meurtrier.

Et, peut-être encore davantage que chez Romains, on distingue chez le soldat de Genevoix l'humble volonté de servir coûte que coûte :

— « (...)toutes ces faces anxieuses, fripées d'angoisse, nouées de grimaces nerveuses, tous ces yeux agrandis et fiévreux d'une agonie morale. Derrière nous, pourtant ils marchent ; chaque pas qu'ils font les rapproche de ce coin de terre où l'on meurt aujourd'hui, et ils marchent. Ils vont rentrer là-dedans, chacun avec son corps vivant ; et ce corps soulevé de terreur agira, fera les gestes de la bataille ; les yeux viseront, le doigt appuiera sur la détente du lebel ; et cela durera, aussi longtemps qu'il sera nécessaire, malgré les balles obstinées qui sifflent, miaulent, claquent sans arrêt, malgré l'affreux bruit mat qu'elles font lorsqu'elles frappent et s'enfoncent(...)Et ils auront peur dans toute leur chair. Ils auront peur, c'est certain, c'est fatal ; mais, ayant peur, ils resteront. ³⁹³ » —

« (...)la peur sauta sur moi. Ce fut comme si mon cœur s'était vidé de tout son sang. Ma chair se glaça, frémît d'une horripilation râche et douloureuse. Je me raidis désespérément, pour ne pas fuir : ce fut un spasme de volonté dont la secousse enfonça mes ongles dans mes paumes. J'armai mon revolver et continuai à avancer. ³⁹⁴ » — « Nous (...)sommes(...)de simples braves gens qui essaient de faire leur devoir de chaque jour et de chaque heure. Est-il si dur de

³⁹¹ op. cit. p. 36-37

³⁹² ibid., p. 625-626

³⁹³ ibid, p. 88

risquer sa vie en pleine fièvre d'une bataille ? Ce qui l'est, affreusement parfois, ce qu'il faut admirer d'abord, c'est l'offrande sans cesse consentie par les meilleurs d'entre nous : moins celle de leur vie (...) que celle de leur obscure souffrance...³⁹⁵ » _ « (...)venaient des heures où les nerfs trop tendus se brisaient, où l'on sentait jusqu'au désespoir l'affreuse pesanteur des jambes, l'enflure des mains, le froid mouillé, pénétrant et cruel, qui glaçait l'être jusqu'au cœur. A ces heures-là, je passais d'un bout à l'autre de la tranchée ; je me forçais à être gai, pour que ma gaieté voulue réchauffât du moins un peu ces hommes ou ces gosses à bout d'énergie. J'avais du bagout, je trouvais des choses qui parfois les faisaient rire, et je me sauvais moi-même, en me donnant à cette mission que je sentais nécessaire et due...³⁹⁶ » _ « On se doit à l'action, sous peine de faiblir ; il faut imposer silence à la plainte du cœur, de crainte qu'elle ne devienne tyannique. Moi aussi j'avais dû, un temps, me résigner à laisser la "meule intérieure" tourner. Ce m'est une fierté de l'avoir arrêtée et de sentir qu'elle m'obéit...³⁹⁷ »

Sous la plume de Genevoix, se dit, s'impose, la grandeur méritoire d'une estime de soi-même qui demeure perpétuellement à conquérir dans l'épreuve de la violence du front. Il est à noter que cette attitude caractérise également le narrateur de *Virilité* dans cette scène précédemment citée :

« Sacrifiés, nous l'étions, j'avais pour devoir de le cacher. Les hommes m'épiaient, non certes, pour éprouver mon cran, mais pour découvrir dans l'expression de mon visage et de mon attitude, matière à nourrir la crainte ou l'espoir qui allaient et venaient dans leur âme comme un balancier de pendule : crainte du pire, espoir de craindre sans raison. Ce Verdun, ces lignes de Verdun, quel effroi les environnait ! Que fallait-il en penser au juste ? Je n'en savais pas plus qu'eux là-dessus, et n'étais pas plus qu'eux rassuré, mais devant ces yeux éclatants de fièvre, il me fallait paraître aussi tranquille que lorsque nous partions pour la relève en Artois. Je me trouvais face à l'impérieux devoir de refouler mes appréhensions et le moment était venu pour moi de tenir bon et même de crâner(...) Il était évident qu'un air accablé de ma part les eût découragés. Il me fallait donc feindre une sérénité dont j'étais bien éloigné, ou plutôt il ne suffisait pas de feindre la sérénité, il me fallait l'imposer à ma pensée pour ensuite, la faire rayonner autour de moi. »

Loin de la force invulnérable que se souhaitent les personnages de Malraux, ici l'homme souffre mille tourments et le dit sans fausse honte, sans crainte de n'être pas « un vrai homme », sans trouver aucun plaisir dans la douleur de soi et de l'ennemi. On pourrait dire que chez Malraux, Montherlant et Drieu, l'homme fait la guerre volontiers, chez Genevoix, Romains, et, peut-être, chez Aragon, il fait la guerre malgré tout, malgré l'extrême détresse qui saisit les soldats parfois jusqu'à ce qu'ils se laissent totalement

³⁹⁴ *ibid*, p. 141

³⁹⁵ *ibid*, p. 212-213

³⁹⁶ *ibid*, p. 644

³⁹⁷ *ibid*, p. 659

pénétrer par la souffrance, au point de n'être plus que souffrance :

« (...)il n'y avait plus dans ce trou noir deux officiers conscients d'une responsabilité quelconque, deux hommes armés de raison et de volonté, il n'y avait plus là dans ce creux de terre que de la vie en péril souffrant et luttant pour durer, et rien que cela (...) de la chair frissonnant boulée sur elle-même à l'imitation de la forme originelle, celle d'avant la naissance. ³⁹⁸ »

Il est remarquable que l'héroïsme du soldat revête chez Genevoix une dimension plus bouleversante encore lorsqu'il perd la conception idéalisée de son métier de soldat. Ainsi se livre le narrateur dans une lettre adressée aux siens :

« "Tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai dit, mes pensées, ma résignation, tout cela m'apparaît dans une dure lumière de vérité... (...) Et j'étais de bonne foi ! Je croyais dans la sincérité de mon cœur, à la beauté humaine de notre renoncement. J'avais voulu, pour la mieux vivre, me donner tout entier à notre vie de guerrier... (...) Il me semble que je viens d'échapper à une espèce d'envoûtement. Mais c'est fini, ce charme abominable est mort... (...) Maintenant, avec quelle ferveur je vous garderai ma présence ! Ici je servirai ; je servirai du mieux que je pourrai, jusqu'à m'imposer encore, puisque hélas ! il le faudra bien... " ³⁹⁹ »

L'amertume qui le saisit ne l'empêche pas de vouloir continuer à « servir », à protéger, par le sacrifice de sa vie, loin de toute volonté fanfaronne et vaine. Servir au sein d'une brutale réalité, dépouillée de tout idéal romanesque donne ainsi d'autant plus de mérite au sacrifice consenti car le contact plus âpre avec la souffrance et la mort s'inscrit dans une dimension triviale qui donne une profonde humanité au soldat plutôt que de l'établir dans un statut supérieur. Antoine Prost relève à ce propos :

« Certes, au début de la guerre, ils se battaient bien pour la France, mais aucune idée ne tient longtemps devant l'expérience de la guerre : il faut une présence plus concrète, une évidence plus immédiate. A partir de 1915, tous les témoignages concordent, les soldats font leur métier, honnêtement, avec conscience professionnelle. Ils tiennent parce qu'ils savent ce qu'ils se doivent à eux-mêmes et se sentent solidaires de camarades proches. On est aussi loin du militaire enthousiaste et patriote de la légende, que du mauvais soldat retenu par la crainte des gendarmes et des cours martiales (...) L'image du soldat résigné, qui fait la guerre comme un métier, est moins flatteuse que ne la voudraient les patriotes de l'arrière, moins noire aussi que ne la disent certains pacifistes. Il suffit qu'elle soit vraie. ⁴⁰⁰ »

Enfin, la fraternité née de la guerre et si chère à Malraux s'exprime aussi chez Genevoix à plusieurs reprises, mais ici loin des grands idéaux et des discours emphatiques. :

— « Je les connaissais si bien, ceux que je perds aujourd'hui ! Ils me comprenaient à demi-mot ; la volonté les soutenait de ne jamais marchander leur peine, acceptant la tâche entière et l'accomplissant du mieux qu'ils pouvaient,

³⁹⁸ Virilité, op. cit. p. 231-232

³⁹⁹ op. cit. p. 403-404

⁴⁰⁰ in Les Anciens Combattants, 1914-1940, op. cit. p. 46-47

*toujours.*⁴⁰¹ » _ « (...)hommes de toutes classes, de toutes provinces, chacun lui-même parmi les autres mais tous guerriers (...)des guerriers fraternels par l'habitude de souffrir et de résister dans leur chair par quelque chose de courageux et de résigné qui les "incorporait" mieux encore que la misère de son uniforme.⁴⁰² » _ « *Membres mêlés, ils se donnent l'un à l'autre tout ce qu'ils se peuvent donner : la chaleur de leur corps misérable.*⁴⁰³ »

Si la littérature française entre 1919 et 1939 s'est révélée abondante en œuvres romanesques consacrés exclusivement à la Première Guerre et à ses combattants, elle s'attarde également sur un autre aspect des blessures de l'homme dans l'entre-deux-guerres ; ce mal, à l'instar de celui d'Aurélien et de Gilles, ne se trouve pas strictement lié au traumatisme de l'ancien combattant mais apparaît plutôt comme une de ses répercussions. Il s'agit en effet très précisément dans les pages qui suivent, du profond désarroi d'une masculinité condamnée à entendre sonner le glas, toujours plus assourdissant, d'une suprématie qui semblait pourtant éternellement assurée. Certains écrivains choisissent de mettre en avant une figure masculine qui incarnera chaque fois tragiquement cette terrible déchirure. Il semble que l'on assiste alors, en même temps qu'à l'amorce d'une nouvelle réflexion sur la question masculine, au développement d'une typologie de personnage jusqu'alors rarement abordée : celle du héros-victime.

Car cette vulnérabilité du mâle que nous avons choisi d'étudier dans le roman français de l'entre-deux-guerres, se trouve engendrée voire empirée par l'émergence de cette émancipation féminine qui a formé les bases d'une étape décisive dans l'histoire de la différence des sexes. Entendant compenser des millénaires d'iniquité tout comme le soldat de 14-18 redevenu civil entend compenser quatre années de martyre, la femme comme l'homme en ces Années Folles, est conduite à d'inévitables excès et abus : cherchant à imposer sa réalité, cette nouvelle féminité, de triomphale devient parfois dédaigneuse, frappant plus cruellement encore la masculinité en souffrance. Se faisant comme toujours le miroir de leurs temps, nombre de romanciers portent donc leur regard sur ce nouveau rapport entre les sexes : un regard qui tend à perdre du féminin la vision mièvre abondamment traitée dans la littérature d'avant-guerre, jusqu'à même se teinter de négatif.

⁴⁰¹ *op. cit.*, p. 97

⁴⁰² *ibid.*, p. 432

⁴⁰³ *ibid.*, p. 467

La condition masculine dans le roman français de l'entre-deux-guerres : le temps des vacillements

IV Le nouvel Adam

A/ Victimation du « sexe fort » : vers la fin du règne ?

***Chéri* ou la confusion des genres**

Avec *Chéri*, on pénètre dans le monde luxueux, ostentatoire et machiavélique des cocottes. Se laissant marquer, dans un troublant mélange de plaisir et de soumission, par l'empreinte froufroutante et omnipotente de Léa, Chéri ne sait ni ne peut échapper à l'envoûtante atmosphère dont elle caresse ses jours. Risquant de laisser échapper sa propre manière d'être au monde, hors des codes et des critères édictés par un envahissant climat de féminité exacerbée, le personnage évolue dans les deux romans de Colette au sein d'une forme de libilité identitaire, s'égarant entre deux représentations ambivalentes de lui-même. Cette masculinité flirtant parfois avec l'ambiguïté lui interdit d'endosser véritablement, dans sa vie sociale et amoureuse, une virilité qui pourtant cherche sporadiquement à s'exercer (notamment au front). Chéri se perd lui-même, voluptueux captif d'une tendresse despotique, vampirisé par les manifestations débordantes d'une dévotion féminine de plus en plus écrasante, dont il devra porter le

poids jusqu'à l'insupportable. Immobilisé dans une fusion des corps et des cœurs, Chéri, fragilisé par l'intensité délétère propre à la passion amoureuse, devient la victime pathétique du terrifiant égotisme féminin, dévoré par la fureur d'aimer.

Chéri : une esthétique androgyne

Le texte s'emploie tout au long des deux romans à inscrire l'apparence de Chéri dans un registre typiquement, classiquement, féminin en le décrivant dès les toutes premières pages du premier volume, «(...) assis en **amazon**e au bord du lit ⁴⁰⁴», en évoquant ses « (...)yeux(...)armés de cils(...)», ⁴⁰⁵ « (...)l'arc dédaigneux et chaste de la bouche ⁴⁰⁶ ».

Dans ces pages on peut également lire la scène suivante :

« **Devant les rideaux roses traversés de soleil, il dansait, tout noir, comme un gracieux diable sur fond de fournaise. Mais quand il recula vers le lit, il redevint tout blanc, du pyjama de soie aux babouches de daim. (...)la même étincelle rose joua sur ses dents, sur le blanc de ses yeux sombres et sur les perles du collier.** ⁴⁰⁷ »

Les couleurs rose et blanche baignent Chéri d'une tonalité chromatique évoquant non seulement la féminité mais surtout la délicatesse, la douceur, un certain romanesque, tout cela accentué par l'extrême raffinement du « (...)pyjama de soie(...) », des « (...)babouches de daim » et du collier et par la « grâce » de celui qui les porte. Il est frappant de constater que le sème de luminosité, de poésie, contenu dans les couleurs, dans la présence du « (...) soleil(...) » et de l' « (...)étincelle(...) », offrent un contraste avec cette tonalité noire rattachée à la personne de Chéri, à ses « (...)yeux sombres(...) », avec cette comparaison entre lui et « (...)un(...) diable sur fond de fournaise » comme si le texte voulait insister sur la dualité intrinsèque du personnage.

D'autre part cette scène peut apparaître comme l'écho d'une autre scène, extraite de *La Fin de Chéri* :

« *Edmée se sentit soudain rassasiée du spectacle que l'ombre des rideaux, la pâleur du dormeur et le lit blanc teignaient aux couleurs romantiques de la nuit et de la mort.* ⁴⁰⁸ »

Mais il semble s'agir d'un écho inversé tant les deux décors s'opposent terme à terme : les rideaux ne dispensent plus leur « (...) étincelle rose(...) » mais déversent leur « (...) ombre(...) », le texte n'insiste plus sur le « (...)blanc(...) » des yeux d'un Chéri qui danse mais sur la « (...)pâleur(...) » d'un « (...) dormeur(...) ». Le soleil a laissé place à la nuit et le Chéri plein de vie auprès de Léa est auprès de son épouse soumis« (...)aux couleurs romantiques de la nuit et de la mort », comme si le texte évoquait de manière

⁴⁰⁴ Colette, *Chéri*, Paris, Fayard, collection « Le Livre de poche », 1984, p. 7

⁴⁰⁵ ibid

⁴⁰⁶ ibid

⁴⁰⁷ ibid, p.5-6

⁴⁰⁸ op. cit. p. 127

métaphorique son bonheur auprès de l'une et son désespoir mortifère auprès de l'autre.

Néanmoins par sa pâleur, sa position passive de dormeur et par le romantisme qui se dégage de chacune des deux chambres, Chéri n'est que davantage éloigné de l'image d'un héros mâle.

Son extrême gracilité est également montrée comme touchant à une forme d'évanescence :

« A court de riposte, il demeurait un moment incertain, oscillant sur ses pieds fins, balancé par cette grâce volante de petit Mercure(...) ⁴⁰⁹ »

Ce jeune homme de vingt-quatre ans, à l'apogée de sa vigueur physique, devient une créature irréelle, féerique, qui semble à chaque seconde, «(...) oscillant sur ses pieds fins(...) » s'apprêter à quitter la terre. (Dimension irréelle accentuée par la comparaison avec le dieu Mercure.)

On retrouve ce même aspect évanescant dans la description de son teint :

« (...)son beau teint sans nuance prenait la transparence d'une rose blanche d'hiver(...)

⁴¹⁰ »

Cette «(...) transparence(...) » délicate évoque en effet la fleur féminine et éphémère par excellence.

Dans la scène suivante, extraite de *La Fin de Chéri*, ce sont à nouveau les détails matériels encadrant l'apparence de Chéri qui, dans une sorte de complicité tacite, viennent mettre en relief sa légèreté d'être immatériel :

« Il se trouva dehors, et vêtu pour la rue, sans presque avoir su qu'il revêtait un imperméable léger, coiffait un chapeau mou. Il laissait derrière lui le hall embrumé de fumée suspendue, le fort parfum des femmes et des fleurs, l'odeur cyanhydrique du cherry. Il laissait Edmée, le Dr Arnaud, des Filipesco, des Atkins et des Kelekian, deux jeunes filles du monde, qui pour avoir bénévolement conduit des camions pendant la guerre, n'aimaient plus que le cigare, l'automobile et les camaraderies de garage. Il abandonnait Desmond flanqué d'un marchand de biens et d'un sous-secrétaire d'Etat au ministère du Commerce, un amputé-poète, et Charlotte Peloux. (...) Maintenant, il s'éloignait de tous les étrangers qui peuplaient sa maison et son pas, sur le sable, faisait un doux bruit de pattes légères. La couleur grise et argentée de son vêtement le rendait pareil au brouillard descendu sur le Bois(...) ⁴¹¹ »

Le contraste évident entre «(...) le hall embrumé de fumée (...), le fort parfum des femmes et des fleurs, l'odeur cyanhydrique du cherry »(comme un rappel lourd et capiteux au surnom doux et caressant) et ce personnage « (...)pareil au brouillard(...) », dont le « (...)pas(...) faisait un doux bruit de pattes légères », qui est «(...) vêtu(...)sans presque [l'] avoir su(...) » d'un «(...) imperméable léger (...)» et d'un « (...)chapeau mou », ce contraste signale la non-appartenance de Chéri au monde des hommes, des

⁴⁰⁹ *ibid*, p. 45

⁴¹⁰ *ibid*, p. 96

⁴¹¹ *La Fin de Chéri, op. cit. p. 141-142*

hommes occupés.

Il n'est pas sans rappeler ici la Bérénice d'Aragon qui, comme Chéri s'oppose aux brasseurs d'affaires et aux garçonnes, s'oppose, elle, aux somptueuses femmes du monde.

La masculinité très particulière, très personnelle de Chéri fait effectivement de lui, comme il le déclarera à Edmée, un être « (...) à part (...) », qui n'est nulle part chez lui, y compris dans sa propre maison. Voulant exister hors des codes sociaux il n'a pas plus d'existence que le « *brouillard* ».

Cette esthétique révélatrice s'observe encore à travers son souci de son apparence, dans ce passage extrait des dernières pages de *La Fin de Chéri*:

« *Une robe japonaise neuve et éclatante, brodée de glycines roses sur un fond couleur d'améthyste remplaçait son veston et son gilet. (...) La lumière blanche et noire de ses yeux jouait dans l'ombre comme la crête du flot qui appelle et retient, la nuit, le rayon de la lune... (...) Une portière orientale, drapée en dais, descendait du plafond au-dessus du divan, abritant un Chéri d'ivoire, d'émail, de soie précieuse...*

⁴¹² »

Cette atmosphère et cette parure semblent témoigner d'une existence passée auprès de femmes féminines, de leur influence sur lui et de son souhait de se couler dans une identité féminisante. La référence à la lune, présence romantique mais surtout symbole poétique et littéraire de la féminité ne fait qu'accentuer cette féminisation de Chéri. Il est frappant de constater que ce souhait s'exprime quelques jours seulement avant sa décision de mourir comme s'il voulait faire sienne définitivement cette identité ambiguë ; comme si surtout il voulait retrouver en mourant l'univers féminin qui a bercé sa jeunesse, seul univers qu'il ait réellement connu et réellement aimé.

Féminisation

« *Léa ! Donne-le-moi, ton collier de perles ! Tu m'entends, Léa ? Donne-moi ton collier ! (...) Il me va aussi bien qu'à toi – et même mieux !* »

Dans cette scène déjà citée, il est intéressant de relever que non seulement cet adolescent de dix-neuf ans éprouve une telle fascination pour un bijou féminin au point de vouloir se l'approprier (bijou synonyme également de délicatesse et de fragilité) mais surtout que, déniant à Léa la féminité suffisante pour le porter et s'attribuant cette féminité à lui-même, il fait naître d'emblée par cette parole le trouble qui demeure rattaché à la définition des rôles dans ses rapports amoureux avec Léa.

Chéri n'ayant de référent sexué que féminin obéit à une logique d'imitation comme c'est encore le cas à plusieurs reprises : dans son geste de voiler la pâleur de son visage d'un « (...) velours de poudre habilement essuyé... »⁴¹³ ou bien dans celui d' « (...) user avec excès... »⁴¹⁴ de son parfum ou encore dans son mouvement de joie lorsque Léa se propose de lui offrir une perle comme « (...) cadeau de noces » :

⁴¹² *ibid*, p. 167-168

⁴¹³ *Chéri*, op. cit. p. 123

⁴¹⁴ *ibid*, p. 89-90

« *Chouette ! Oh, chic, une perle pour la chemise ! une un peu rosée, je sais laquelle !* ⁴¹⁵ ».

Cette attitude semble correspondre en tous points à l'analyse de Robert Stoller qui affirme : « (...)plus il y a de mère et moins il y a de père, plus est grande la féminité.

⁴¹⁶ »

Analyse que l'on retrouve chez Guy Corneau selon *qui « un homme a besoin de plusieurs modèles pour parvenir à sa propre individualité.* ⁴¹⁷ ». Mais elle trouve également son origine dans une intervention de la narration même :

« *Chéri(...)grandit entre les femmes de chambre décolorées et les longs valets sardoniques. (...) Chéri connut donc toutes les joies d'une enfance dévergondée. Il recueillit, zézayant encore, les bas racontars de l'office. Il partagea les soupers clandestins de la cuisine. Il eut les bains de lait d'iris dans la baignoire de sa mère(...)Il s'ennuya, demi-nu et enrhumé, aux Fêtes des Fleurs où Charlotte Peloux l'exhibait, assis dans des roses mouillées ; mais il lui arriva de se divertir royalement à douze ans, dans une salle de tripot clandestin où une dame américaine lui donnait pour jouer des poignées de louis et l'appelait "petite chef-d'œuvre".* ⁴¹⁸ »

On peut constater qu'il grandit non seulement dans un monde de femmes mais qu'il en est le centre, l'objet de toutes les attentions et de toutes les admirations ; il y apprend par conséquent à se couler dans un rôle d'être vénéré, de petit roi mais aussi dans un rôle passif, tributaire à tous les égards de la gent féminine dont il obtient sans les solliciter les faveurs, se contentant d'exister par sa seule beauté et apprenant ainsi enfant les prémisses d'une existence de gigolo. Il reçoit une éducation tout intérieure, à cette époque exclusivement réservée aux filles car il est non seulement plongé au cœur de toutes sortes de secrets féminins mais aussi en dehors de toute activité extérieure au domaine domestique. De plus, par son existence au sein d'un cocon luxueux et raffiné, il n'est pas élevé selon des fondements d'exigence et de dureté morale, jugés, en particulier à cette époque, indispensables au développement de toute virilité.

Ses valeurs sont alors aussi éloignées que possible des valeurs dites viriles. Son imprégnation par l'atmosphère du monde proustien des demi-mondaines fait que ses priorités s'orientent vers un domaine davantage régi par l'émotionnel et le sentimental que par l'action et la conquête de pouvoir. Ses actions comme ses réactions, même les plus anodines, les plus prosaïques le renvoient sans cesse du côté du féminin : il peut s'agir de sa « (...)curiosité silencieuse de chat ⁴¹⁹ » le dotant d'un trait psychologique dit féminin et l'apparentant à un animal délicat et gracieux ; il peut s'agir également des ses goûts

⁴¹⁵ *ibid*, p. 57

⁴¹⁶ in *Masculin ou féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « le fil rouge », 1989, p. 54

⁴¹⁷ in *Père manquant, fils manqué*, Québec, Les Editions de l'Homme, 1989, p. 171

⁴¹⁸ *op. cit.* p. 28-29

⁴¹⁹ *La Fin de Chéri*, *op. cit.* p. 185

gastronomiques qui lui font choisir soit un repas comportant « (...) *du poisson froid au porto, des oiseaux rôtis, un soufflé brûlant dont le ventre cachait une glace acide et rouge* (...) ⁴²⁰ », (repas que la narration qualifie d'ailleurs de « (...) *dîner de modiste émancipée* (...) ») soit un repas composé « (...) *d'huîtres fines, de poissons, de fruits* ⁴²¹ », encore une nourriture remarquable par la délicatesse de ses mets ; il peut s'agir enfin du souci de la décoration de son intérieur :

« (...) *Chéri*(...) voulut une salle de bains noire, un salon chinois, un sous-sol aménagé en piscine et un gymnase. (...) Elle [Edmée] découvrit que s'il savait d'instinct jouer avec les couleurs, il méprisait les belles formes et les caractéristiques des styles. (...) “Une décision pour le fumoir ? Tiens, en v'là une : bleu pour les murs, un bleu qui n'a peur de rien. Un tapis violet, d'un violet qui fout le camp devant le bleu des murs. Et puis, là-dedans, ne crains pas le noir, ni l'or pour les meubles et les bibelots. (...)” ⁴²² »

Il se montre dans ce domaine d'une grande habileté mais son « (...) *instinct* (...) » le porte à « (...) *jouer avec les couleurs* (...) » c'est à dire à privilégier le ressenti, l'émotionnel, l'esthétique et à « (...) *mépriser les (...) formes et les caractéristiques des styles* » c'est à dire le géométrique, le rationnel, le pratique, le concret. Les couleurs et les inspirations choisies (orientale, bleu, noir, or, violet) évoquent irrésistiblement un intérieur bien davantage à dominante féminine que masculine. Le personnage de Colette se situe alors à contre-courant de conventions stéréotypées mêlant comportements sociaux et sexués, conventions que Falconnet et Lefaucher dénoncent :

« *L'univers des qualités, des couleurs, des formes, des odeurs est (...) divisé en deux univers opposés, tranchés ; il faut prendre garde à bien rester dans la ligne, à ne pas se tromper d'univers (...) car l'usage d'un objet, d'une couleur, d'une odeur peut suffire à vous faire passer de l'autre côté (...) Quelles sont donc ces odeurs, ces couleurs, ces qualités, ces caractéristiques indiscutablement masculines ? Tout cela semble en effet “ indiscutable ” : comme la rose, le rose est féminin, le tabac et le poivre sont masculins, cela va de soi... Les couleurs douces et claires, les courbes, le moelleux, le caressant, le soyeux, tout cela est pour les femmes. Aux hommes les couleurs franches ou sombres, le métallique, le sobre, le froid, le brut, le carré, le mordant, l'épicé. Le doux et le tendre d'un côté, le fort et le dur de l'autre.* ⁴²³ »

Il est également aisément d'observer que comme Aurélien ou Gilles, Chéri est habité d'un très grand intérêt pour sa personne physique, intérêt qui chez lui ne s'ordonne pas sur un mode douloureux, mais frivole, car témoignant de l'orgueilleux souci d'entretenir et de conserver une beauté qu'il sait hors du commun.

— “ (...) *Mais tu ne peux donc pas rire sans froncer ton nez comme ça ? Tu seras bien content quand tu auras trois rides dans le coin du nez, n'est-ce pas ?* ”

⁴²⁰ *Chéri*, op. cit. p. 109

⁴²¹ *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 183

⁴²² *Chéri*, op. cit. p. 90-91

⁴²³ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 26-27

Il cessa de rire immédiatement, tendit la peau de son front, ravalà le dessous de son menton avec une habileté de vieille coquette.⁴²⁴ » _ « Il prit sur la table de chevet un miroir d'écaille blonde et s'y mira(...) Vingt-cinq ans, un visage de marbre blanc et qui semblait invincible. Vingt-cinq ans, mais au coin externe de l'œil, puis au-dessous de l'œil, doublant finement le dessin à l'antique de la paupière, deux lignes, visibles seulement en pleine lumière, deux incisions, faites d'une main si redoutable et si légère...Il posa le miroir...)⁴²⁵ »

Il est manifeste que son souci de l'apparence s'exprime à travers des détails relevant essentiellement du féminin, que ce soit la mimique habituelle de toute femme désireuse d'aplanir ses rides (dont le caractère typiquement féminin est souligné dans la narration par ce « (...) vieille coquette ») ou le « (...) miroir d'écaille blonde(...) » de sa femme, que d'ailleurs il lui emprunte plutôt que de se regarder dans son propre miroir.

Même le désir, que l'on a mentionné précédemment, de se faire construire une piscine et un gymnase participe d'un souhait de donner à son corps la perfection esthétique conférée par la praxis sportive. Il est également intéressant de relever que la piscine apporte implicitement la présence de l'eau, élément à la base du mythe de Narcisse en même temps qu'élément s'inscrivant dans une symbolique féminine.

Masculin/féminin : le couple inversé

Volontiers intégré par son apparence et sa conduite dans une identité à dominante féminine, cette féminité de Chéri s'observe encore au sein des rapports qu'il entretient avec les femmes, en particulier avec Léa.

Dès les premières pages, la narration fait apparaître le mode sur lequel se joue le duo Chéri/Léa :

« (...)elle avouait volontiers, en laissant tomber sur Chéri un regard de condescendance voluptueuse, qu'elle atteignait l'âge de s'accorder quelques petites douceurs.⁴²⁶ »

Cette dernière, faisant fi des tabous instaurant une distance entre femme et sexualité, s'approprie le regard et le fonctionnement cérébral et érotique de l'homme, face à ce dernier devenu ici objet, non plus sujet du désir. Chéri est d'ailleurs, par son extrême jeunesse et son inexpérience opposées à la maturité sensuelle de Léa, doublement objet, doublement soumis. De surcroît, dans cette forme de dualité charnelle, ce n'est plus l'homme qui choisit de donner son plaisir, c'est la femme qui choisit de le prendre, comme c'est encore le cas dans le passage suivant :

« Elle leva les yeux(...)et vit qu'il dormait...)Sans se lever, elle cueillit délicatement entre les doigts de Chéri une cigarette fumante, et la jeta au cendrier. La main du dormeur se détendit et laissa tomber comme des fleurs lasses ses doigts fuselés, armés d'ongles cruels, mais non point féminine, mais un peu plus belle qu'on ne l'eût voulu, main que Léa avait cent fois baisée sans

⁴²⁴ op. cit. p. 7

⁴²⁵ ibid, p. 88

⁴²⁶ ibid, p. 9

servilité, baisée pour le plaisir, pour le parfum...⁴²⁷

Le geste de Léa, éminemment masculin, se fait sur une main qui, bien que la narration n'en fasse pas une main « (...)féminine(...) », est tout de même associée à une fleur et est dotée « (...)d'ongles cruels(...) » évoquant les longs ongles d'une main féminine raffinée.

D'autre part ce geste peut apparaître d'autant moins féminin qu'il n'entre dans sa motivation aucune dimension affective ni sentimentale. Seuls les sens de Léa sont sollicités, attirés par la main du jeune homme, seul le contact charnel est souhaité. Là encore l'homme est l'objet du désir féminin, d'autant plus passif qu'il est prisonnier du sommeil, à la merci de ce désir.

Il semble que la confusion des genres atteigne un degré particulier dans la scène suivante déjà citée :

« Elle se pencha, mit ses mains sous les aisselles de Chéri : _ Allons, viens, habille-toi. (...)Il faut bien que je te fasse un cadeau de noces. Il bondit, avec un visage étincelant : _ Chouette ! Oh ! chic, une perle pour la chemise ! une un peu rosée, je sais laquelle ! _ Jamais de la vie, une blanche, quelque chose de mâle, voyons ! Moi aussi, je sais laquelle. »

Chéri semble manifester par son souhait cette confusion intime qui semble lui laisser ignorer que ce souhait n'est pas celui d'un « (...)mâle(...) ». Non seulement Léa est celle qui paie, celle qui dispose de l'argent, celle qui offre (il est d'ailleurs question ici d'un bijou, cadeau plus souvent offert à une femme par un homme) mais elle est également celle qui sait, mieux que Chéri lui-même, le réinscrire dans son identité masculine. L'ambivalence ainsi imprimée à leurs rapports se fait ici d'autant plus troublante que Léa incarne un rôle masculin et une figure féminine.

Le rôle de Chéri est particulier dans la mesure où, alors, la figure de l'homme entretenu occupe une place pour le moins minoritaire sinon marginale :

« ...il est vrai que depuis cinq ans, j'entretiens à peu près cet enfant... Mais il a tout de même trois cent mille francs de rentes. Voilà. Est-on un barbeau quand on a trois cent mille francs de rente ?⁴²⁸ »

Là encore la réplique signale que l'argent, synonyme d'indépendance sinon de pouvoir social, est du côté de la femme. Chéri n'est rien sans l'argent de Léa ni même sans l'argent de sa mère de qui lui viennent ses « (...) rentes(...) » ; de plus, le caractère nonchalant du jeune homme tend à opacifier le brouillage de cette redéfinition des rôles sexués, en le situant dans une attitude passive, receveuse.

C'est d'autant plus le cas dans la mesure où son désir se fixe sur une femme plus âgée que lui. Lorsque sa liaison avec Léa est interrompue pour être remplacée par le mariage avec Edmée, sa conception des rapports amoureux en est ébranlée :

« “Tu es plus jeune que moi, dit-il à Edmée, ça me choque. (...)”⁴²⁹ »

Les liens amoureux du personnage doivent impérativement se fonder sur ce décalage

⁴²⁷ *ibid*, p. 26-27

⁴²⁸ *ibid*, p. 62

⁴²⁹ *ibid*, p. 88

chronologique sous peine d'être réduits à néant. Et, il est à noter que la situation financière d'Edmée, rentière elle aussi, fait que la relation Edmée/Chéri est liée par un parallélisme qui fonde une forme d'égalité entre eux. Il n'est donc plus celui que l'on protège, que l'on domine, situation troublante et inacceptable pour lui.

Même le domaine de la séduction, champ où s'exerce l'intimité du couple, est l'occasion de voir s'opérer un déplacement dans l'attribution des fonctions de chacun, au grand désarroi cette fois d'Edmée :

— « *“(...)Tu m'as blessé dans mes faveurs. — Tu...tu parles comme une cocotte !”* bégaya-t-elle ⁴³⁰ » — *“Il vit briller le regard explicite, borné, si peu féminin, que la femme dédie au donneur de plaisir, et il fut offensé dans sa chasteté inavouable. Il répliqua, de haut en bas, par un autre regard, insociable, compliqué, le regard de l'homme qui se refuse.* ⁴³¹ »

Le terme «(...) cocotte(...) » et l'expression «(...) homme qui se refuse » réorientent Chéri dans une forme du mimétisme qui lui fait, en tant que «(...) fils de grue(...)» ⁴³², utiliser la poudre ou abuser du parfum. Chéri, issu de ce milieu de « cocotte », reproduit dans son discours comme dans son attitude, l'éducation reçue, le modèle observé. A cet égard, Guy Corneau observe ainsi :

« (...)la personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications. (...)pour pouvoir être identique à soi-même, il faut avoir été identique à quelqu'un ; il faut s'être structuré en incorporant, en “mettant dans son corps”, en imitant quelqu'un d'autre. (...)Le premier investissement d'objet, la première identification, pour tout enfant, s'effectue sur sa mère. Or, pour devenir “homme”, le jeune mâle doit passer de cette identification primaire à la mère à l'identification au père. (...)les fils qui n'ont pas reçu de “paternage” adéquat(...)à l'adolescence(...)tombent dans la confusion par rapport à leur identité sexuelle et présentent souvent une féminisation du comportement(...)» ⁴³³

D'autre part ce terme et cette expression renvoient Chéri au rôle de l'ingénue effarouchée par Edmée « devenue » homme d'expérience, sensuel et agressif. Paradoxalement, sous «(...) le regard explicite(...) » d'Edmée, il semble se réfugier dans une forme de virginité sensuelle qui n'est peut-être pas aussi contradictoire qu'il y paraît dans la mesure où la sensualité du jeune homme ne s'exerce qu'au contact d'une femme plus âgée. Ainsi avec son épouse, il se retrouve confronté à une forme inédite pour lui de relation érotique et évolue bel et bien dans une forme de «(...) chasteté(...) ».

Par ailleurs, comme on l'a souligné, il est l'élément vulnérable du couple ; bien qu'homme, il est incapable d'être celui qui protège, qui rassure, qui apaise. Cette fonction est intégralement assumée par Léa, d'une manière d'autant plus instinctive que sa nature volontaire, autoritaire et volontiers dominatrice et celle de Chéri, fragile, anxiuse,

⁴³⁰ *ibid*, p. 102

⁴³¹ *La Fin de Chéri*, op. cit. p. 123

⁴³² *Chéri*, op. cit. p. 28

⁴³³ *in Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 20 et 25

dépendante nourrissent ce renversement des schémas du rapport amoureux.

Excepté avec Léa, le roman ne montre donc guère le personnage habité par une sensorialité érotique très éveillée ni même par un grand souci des femmes, de la femme : « *L'hommage silencieux des femmes le suivait, les plus candides lui dédiaient cette stupeur passagère qu'elles ne peuvent ni feindre ni dissimuler. Mais Chéri ne regardait jamais les femmes dans la rue.* ⁴³⁴ »

Outre qu'elle conduit à réinterpréter le mythe de la passante dont il est ici la variante masculine, cette scène semble une variation sur le thème d'un Chéri offert aux regards des femmes : soumis, tendre, voluptueux, joueur sous celui de Léa, froid, moqueur, craintif, effarouché sous celui d'Edmée, il n'est ici qu'absence. Comme Gilles, Chéri ne regarde pas les passantes croisées mais il ne les désire pas non plus ; l'anonymat de la femme de la rue, moteur de l'attraction sensuelle d'un Aurélien ou d'un Gilles n'inspire à Chéri qu'indifférence. Là encore objet du regard explicitement désirant de la femme, il a d'autant moins une subjectivité propre que le désir féminin se fixe uniquement sur son physique comme il s'arrêterait sur quelque bibelot précieux. L'individualité de Chéri face au regard d'une femme autre que Léa est ailleurs, et le personnage évolue, dans le jeu de séduction qui est censé le lier à toute femme désirante, au sein d'une sorte de manque à être. La passante, femme étrangère, femme inconnue, ne peut constituer un refuge, elle est donc ignorée, annulée par Chéri qui ne lui rend pas son regard.

En effet, on l'a dit, il recherche dans une maîtresse, en l'occurrence figurée par Léa, un rempart protecteur contre une réalité dont « (...) fils de grue(...) », élevé dans la douceur douillette d'un univers de luxe, il ne sait rien. C'est ainsi que l'on peut interpréter la scène suivante, dans les dernières pages de *La Fin de Chéri* :

« (...) il entra chez son coiffeur, tendit ses mains à la manucure et glissa, pendant que des paumes expertes substituaient leur volonté à la sienne, dans un moment d'inestimable repos. ⁴³⁵ »

Outre qu'elle permet de voir Chéri à nouveau suivre une impulsion plus communément féminine (qui n'est pas sans rappeler celle de Gilles au début du roman), cette scène permet aussi d'attribuer au comportement de Chéri une signification plus implicite, qui confère à la femme une fonction se situant bien au-delà de son statut de manucure : le jeune homme retrouve une fois de plus, dans une constante psychologique, une posture de passivité, de soumission heureuse et bienfaisante, dont la femme est l'origine, la condition, la gardienne. Remettant en même temps que ses mains (symbole de l'action) son esthétique, son bien-être physique autant que moral à la responsabilité de la manucure, de fait il s'engage délibérément dans un processus de complète dépendance vis à vis d'elle. Replacé dans son contexte, à savoir quelques heures avant le suicide de Chéri, après que la rupture avec Léa et son souvenir a été consommée, cet abandon, cette abdication de sa « (...) volonté(...) » pour mieux obéir à celle de la femme, apparaît comme son désir inconscient de demeurer à la merci tutélaire d'une femme, mais aussi et surtout de réactiver le souvenir de sa jeunesse sous la coupe d'une Léa tendrement

⁴³⁴ op. cit. p. 105

⁴³⁵ op. cit. p. 184

directive. Guy Corneau explique au sujet de ces fils trop maternés :

« (...)ce sont les valeurs masculines manquantes, dont ils sont pour ainsi dire castrés, qui finissent par les entraîner dans la misère intérieure. ⁴³⁶ »

Egalement, Chéri peut ainsi, par la grâce de ce « (...)moment d'inestimable repos » préfigurant sa mort imminente, échapper à une épouse et à une existence qu'il ne supporte plus, car l'une comme l'autre exige de lui la coupure avec le monde déresponsabilisé de l'enfance, qu'il peut, à cette minute, retrouver. Elisabeth Badinter souligne à ce propos :

« Affectivement, le jeune homme abandonné par son père et initié par sa mère risque de rester toute sa vie (...)un gentil garçon, irresponsable, fuyant les engagements de l'adulte. ⁴³⁷ »

Mais c'est de toute évidence Léa qui est à même de confirmer le personnage dans cette non-relation qu'il entretient avec sa propre identité masculine telle qu'elle est voulue par l'époque. Dans *Chéri*, la scène suivante nous paraît tout particulièrement symbolique :

« Ils ne se délièrent pas, et nulle parole ne troubla le long silence où ils reprenaient vie. Le torse de Chéri avait glissé sur le flanc de Léa, et sa tête pendante reposait, les yeux clos, sur le drap, comme si on l'eût poignardé sur sa maîtresse. Elle, un peu détournée vers l'autre côté, portait presque tout le poids de ce corps qui ne la ménageait pas. ⁴³⁸ »

Il est frappant de constater à quel point cette scène apparaît comme la transcription littéraire de *La Pietà* ; dans le roman de Colette, cet instant où la fatigue amoureuse de l'homme ne saurait trouver d'autre refuge que les bras de la femme aimée, permet également de mesurer, par la représentation physique des corps, combien une fois de plus les rôles sont inversés puisque celui de Chéri, solide malgré son apparence délicate, s'abandonne contre celui de Léa, certes bien charpenté, mais néanmoins corps vulnérable face à « (...)ce corps qui ne la ménageait pas ».

A propos de cette scène que nous percevons comme une forme de variation littéraire de *La Pietà*, il faut également rappeler que ce tableau illustre la douleur de *La Vierge* étreignant le cadavre de son fils. Ceci peut conduire à une réinterprétation de la nature des liens de ce couple littéraire créé par Colette, pour voir que Léa assume à plusieurs reprises vis à vis de son amant une fonction maternante au moins autant qu'amoureuse.

Guy Corneau observe justement :

« (...)si le père est absent, il n'y a pas de transfert d'identification de la mère au père ; le fils demeure alors prisonnier d'une identification à la mère. L'absence du père signifie automatiquement une influence accrue de la mère (...)l'effet immédiat est qu'en ce qui concerne leur identité sexuelle, les fils demeurent des colosses aux pieds d'argile ⁴³⁹ »

⁴³⁶ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 119

⁴³⁷ in *XY, de l'identité masculine*, op. cit. p. 223

⁴³⁸ op. cit. p. 168

⁴³⁹ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 22

L'homme-enfant

Ainsi, même si une connotation sexuelle demeure une constante dans le regard que Léa porte sur Chéri, le texte lui attribue indiscutablement vis-à-vis de lui un rôle maternel, dont la principale expression s'articule autour d'un instinct de protection, lequel se décline sous diverses nuances.

Il est tout d'abord intéressant de voir que Léa alimente elle-même le troublant mélange qui cimente ses liens avec son amant :

— « *Ah ! mon poison d'enfant ! Ah ! le mauvais gosse ! Voyez-vous ! ... Et elle secouait la tête en riant tout bas, comme fait une mère dont le fils a découché pour la première fois...* ⁴⁴⁰ » — « *Si j'avais été la plus chic, j'aurais fait de toi un homme, au lieu de ne penser qu'au plaisir de ton corps, et au mien. (...) Tu te détaches bien tard de moi, mon nourrisson méchant, je t'ai porté trop longtemps contre moi, et voilà que tu en as lourd à porter à ton tour : une jeune femme, peut-être un enfant... Je suis responsable de tout ce qui te manque... (...)* » ⁴⁴¹ — « *Elle t'aime : c'est son tour de trembler, elle souffrira comme une amoureuse et non pas comme une maman dévoyée...* » ⁴⁴² »

Mais c'est surtout le texte qui inscrit d'emblée les amants sous le signe d'une oscillation permanente entre relation de couple et relation incestueuse, à travers le surnom que chacun donne à l'autre : Chéri est le « *nourrisson méchant* » de Léa et elle est pour lui « *Nounoune* », tendre dérivé de « *Nounou* » dont en effet elle remplit tous les offices.

Léa est mère autant que maîtresse ; elle l'est peut-être même encore davantage comme semble l'indiquer ce dialogue entre elle et son amant dont le corps est offert :

« *Son torse nu, large aux épaules, mince à la ceinture, émergeait des draps froissés comme d'une houle, et tout son être respirait la mélancolie des œuvres parfaites. "Ah ! toi..." soupira Léa avec ivresse. Il ne sourit pas, habitué à recevoir simplement les hommages. "Dis-moi, Nounoune... — Ma beauté ?" Il hésita, battit des paupières en frissonnant : "Je suis fatigué... (...)" D'une poussée tendre Léa rabattit sur l'oreiller le torse nu et la tête alourdie. "Ne t'occupe pas. Couche-toi. Est-ce que Nounoune n'est pas là ? Ne pense à rien. Dors. (...)"* » ⁴⁴³

Le désir érotique de Léa ne pourrait alors apparaître que comme l'expression d'un élan affectif renforcé par le charme physique du jeune homme. Pour Robert Stoller, cette intimité mère/enfant-mâle « (...)est déclenchée par la perception de la beauté et du charme du bébé. » ⁴⁴⁴

Chéri apparaît d'ailleurs davantage comme un bébé que comme un enfant dans le

⁴⁴⁰ *op. cit. p. 136*

⁴⁴¹ *ibid, p. 186-187*

⁴⁴² *ibid, p. 189*

⁴⁴³ *ibid, p. 170-171*

⁴⁴⁴ *in Masculin ou féminin, op. cit. p. 62*

passage suivant :

« (...) *elle(...)* tapotait, de la main, le jeune corps qui lui devait sa vigueur renaissante, n'importe où, sur la joue, sur la jambe, sur la fesse, avec un plaisir irrévérencieux de nourrice. ⁴⁴⁵ »

La scène évoque le jeu tendre et complice qui unit un bébé à sa mère et qui repose sur une connivence tactile et discrètement sensuelle. Le geste de « *tapoter* » rejoint cette dimension maternelle plutôt que de s'inscrire, comme une caresse, dans une gestuelle amoureuse ou érotique.

De plus, la narration qui insiste complaisamment sur l'épanouissement physique de Chéri n'illustre pas une scène d'intimité amoureuse, mais semble plutôt là pour démontrer la part que prend Léa dans cet épanouissement : une fonction nourricière qu'elle assume encore à plusieurs reprises :

— « *Elle l'écouta distraitemment jusqu'à la fin du déjeuner. Habitué aux demi-silences de sa sage amie, il se contenta des apostrophes maternelles et quotidiennes : “Prends le pain le plus cuit... Ne mange pas tant de mie fraîche... Tu n'as jamais su choisir un fruit...” (...)* ⁴⁴⁶ » — « *Le son de la bonne voix cordiale se répandit dans la pièce en même temps qu'un arôme de tartines grillées et de cacao. Chéri s'assit près des deux tasses fumantes, reçut des mains de Léa le pain grassement beurré. (...)* “*Ta seconde tartine, Chéri... Non, merci, Nounoune. — Plus faim ? — Plus faim.*” *Elle le menaça du doigt en riant : “Toi, tu vas te faire coller deux pastilles de rhubarbe, ça te pend au nez !”*

⁴⁴⁷ »

Comme une véritable mère, Léa s'inquiète du manque d'appétit de Chéri, veille à son assouvissement ; on peut remarquer également que le repas matinal (apporté au jeune homme jusqu'à son chevet) est typiquement un repas destiné aux enfants. Surtout, dans ces deux occurrences comme dans la scène précédente, un déplacement s'opère dans l'expression de cette sensualité incitée, véhiculée par Léa puisque l'atmosphère sensuelle réside ici dans le domaine de la gourmandise plutôt que dans celui de l'érotisme. Comme il a été initié aux plaisirs de la chair, Chéri est ici sous la dépendance de sa maîtresse d'une manière encore plus étroite puisque après lui avoir donné une « *nourriture* » amoureuse, d'elle dépend sa nourriture vitale, matérielle.

Léa prend encore en charge l'habillage de son amant :

« “(...) *Tu ne sauras donc jamais t'habiller tout seul ?*” *Elle prit des mains de Chéri le faux col qu'elle boutonna, la cravate qu'elle noua. (...)* *Il se laissait faire, béat, mou, vacillant, repris d'une paresse et d'un plaisir qui lui fermaient les yeux...* “*Nounoune chérie...*” *murmura-t-il. Elle lui brossa les oreilles, rectifia la raie, fine et bleuâtre, qui divisait les cheveux noirs de Chéri, lui toucha les tempes d'un doigt mouillé de parfum et baissa rapidement, parce qu'elle ne put s'en défendre, la bouche tentante qui respirait si près d'elle. Chéri ouvrit les yeux, les*

⁴⁴⁵ *op. cit. p. 46*

⁴⁴⁶ *ibid, p. 63*

⁴⁴⁷ *ibid, p. 175*

lèvres, tendit les mains...⁴⁴⁸

Cette scène souligne encore d'un degré la dépendance de Chéri, incapable sans l'aide de Léa de s'assumer dans des gestes du quotidien ; surtout les gestes qui habillent, coiffent, parfument, sont cette fois davantage soumis à une ambiguïté attribuant à ces gestes une nature et une causalité s'inscrivant tant dans le champ du sensuel que dans celui du maternel. Elisabeth Badinter écrit à propos des relations mère/jeune enfant :

« C'est elle qui, par ses soins, éveille toute sa sensualité, l'initie au plaisir, et lui apprend à aimer son corps. La bonne mère est naturellement incestueuse et pédophile. (...)⁴⁴⁹

C'est la même ambiguïté qui caractérise la scène suivante :

« Elle s'endormait, longue dans les draps frais, bien à plat sur le dos, la tête noire du nourrisson méchant couchée sur son sein gauche. Elle s'endormait, réveillée quelquefois – mais si peu ! – par une exigence de Chéri, vers le petit jour.⁴⁵⁰

La position physique du couple peut faire en effet l'objet d'une double interprétation : l'enlacement des corps au creux du même lit suggère l'intimité amoureuse mais, simultanément, cette allusion à l' « (...) exigence (...) » nocturne de Chéri, accentuée par la position de la tête de Chéri sur le « (...) sein (...) » de sa maîtresse et l'emploi dans la narration du terme « (...) nourrisson (...) » peut signifier dans le contexte voluptueux une manifestation de désir physique comme cela peut évoquer l'image d'un jeune enfant quêtant dans la nuit la nourriture du sein maternel et réveillant sa mère comme Chéri « réveille » ici Léa.

On peut également relever que l'homme est ici lové dans les bras de la femme, blottissant sa tête au-dessous de la sienne, ce qui participe doublement d'un mouvement d'inversion dans la représentation habituelle de l'enlacement intime d'un homme et d'une femme. Ainsi ce passage est encore, implicitement, l'expression d'une tendre domination de la femme sur l'homme dont l' « exigence » fallacieuse ne peut occulter la dépendance. Réfugié au creux du corps « long », rassurant de Léa, Chéri peut s'abandonner en toute quiétude au sommeil. Chéri dépend de Léa qui lui offre la protection, la douceur apaisante, le calme, propices au sommeil. La connotation érotique se développe ici d'autant plus sur le mode mineur, que le texte insiste sur la rareté de l' « exigence » du jeune homme.

Léa incarne donc vis à vis de son « homme-enfant », une figure protectrice, consolatrice :

« Il appela : “Nounoune chérie ! Nounoune chérie !” et se jeta contre elle de toutes ses forces, étreignant les hautes jambes qui plièrent. Assise, elle le laissa glisser à terre et se rouler sur elle avec des larmes, des paroles désordonnées, des mains tâtonnantes qui s'accrochaient à ses dentelles, à son collier, cherchaient sous la robe la forme de son épaule et la place de son oreille sous

⁴⁴⁸ *ibid*, p. 14

⁴⁴⁹ *in XY, de l'identité masculine*, op. cit. p. 76

⁴⁵⁰ *op. cit. p. 41*

les cheveux. (...) Elle noua ses bras autour du cou de Chéri, et elle le pressa sans rigueur, sur le rythme des mots qu'elle murmurait : "Mon petit...mon méchant...Te voilà...Te voilà revenu...Qu'as-tu fait encore ? Tu es si méchant...ma beauté..." Il se plaignait doucement à bouche fermée, et ne parlait plus guère : il écoutait Léa et appuyait sa joue sur son sein. Il supplia : "Encore !" lorsqu'elle suspendit sa litanie tendre, et Léa, qui craignait de pleurer aussi, le gronda sur le même ton : "Mauvaise bête...Petit satan sans cœur...Grande rosse, va..." Il leva vers elle un regard de gratitude : "C'est ça, engueule-moi ! Ah ! Nounoune..."⁴⁵¹ »

Comme une constante, l'écriture, dans la description physique des corps, souligne l'infériorité intrinsèque de Chéri dans le couple qu'il forme avec Léa. « (...) *Etreignant les hautes jambes...* » de sa maîtresse, qui semble ainsi le dominer de toute sa taille, il se retrouve à terre, inférieur au propre comme au figuré. De surcroît, il retrouve particulièrement ici une identité enfantine à travers ses pleurs, ses « (...) *paroles désordonnées...* » ses gestes « (...) *tâtonnants...* » qui évoquent clairement l'image d'un désespoir paroxystique caractérisant un chagrin d'enfant. Celui-ci s'apaise sur le même mode qu'un enfant, en « (...) *se plaignant doucement à bouche fermée...* ».

L'instinct du jeune homme le porte aussi à imiter les gestes de l'enfant qui s'accroche aux « (...) *dentelles...* », au « (...) *collier...* » de Léa comme un enfant recherche l'objet porteur de l'empreinte sensorielle de la mère. Chéri recherche tout aussi instinctivement sur le corps de sa maîtresse les endroits qui réactivent dans son imaginaire un substitut maternel : le creux douillet entre l'oreille et l'épaule où il peut blottir son chagrin ou bien le sein dont on a dit que Chéri intègre parfaitement la double emblématique de la femme et de la mère.

Il faut encore relever que la « (...) *litanie tendre...* » des paroles de Léa prend de manière évidente l'apparence d'une berceuse, que ce soit à travers la douceur de sa voix qui « (...) *murmure...* » où à travers le « (...) *rythme...* » ternaire, chantant, mélodieux, des mots qu'elle emploie. Et leur effet sur Chéri qui s'apaise est bel et bien l'effet d'une berceuse.

Face à cette intense tristesse, Léa encercle, enserre Chéri de ses bras mais le garde de façon constante dans cette dépendance qui nourrit l'incapacité du jeune homme à se détacher de cet état d'infantilisation trop longtemps prolongé. Dans *Mères et fils*, Carole Klein explique ainsi :

« L'idée de l'omnipotence des mères est si inébranlable qu'ils[les fils]sont tentés de s'accrocher à celle-ci bien au-delà du moment où ils auraient dû prendre leurs distances. Cela est particulièrement vrai lorsque la mère tente de maintenir le statu quo. ⁴⁵² »

Le geste de Léa apparaît ainsi comme un geste pervers car receleur d'une notion d'enfermement. Elle ne fait de Chéri un homme que sur le plan érotique, secondaire, de son identité, dans la mesure où son savoir-faire, son expérience naissante, ne lui sont d'aucune utilité pour l'extraire de cette morbide nonchalance qui s'avèrera fatale. Guy

⁴⁵¹ *ibid*, p. 162-163

⁴⁵² *Mères et fils*, Paris, Robert Laffont, collection « Réponses », 2000, p. 101

Corneau écrit ainsi :

« *Quand le jeune homme quitte le mode réceptif-passif, il doit rencontrer l'autre face du réel. Apprendre à souffrir, à tolérer la souffrance et à l'infliger si nécessaire, permet de crever la bulle de dépendance douillette que l'on tente de former autour de soi. La mutilation entraîne un contact violent avec la réalité de l'univers qui est souvent épargnée aux hommes tant qu'ils vivent sous le regard des mères quel que soit leur âge.* ⁴⁵³ »

Voulant garder auprès d'elle, contre elle, au creux de ses bras, son amant, Léa le protège mais le piège aussi et Chéri se révèle finalement prisonnier de cet amour destructeur.

Leurs liens mère/enfant sont également visibles dans le passage suivant :

« *“Ne t’occupes pas. Couche-toi. Est-ce que Nounoune n’est pas là ? Ne pense à rien. Dors. Tu as froid, je parieraient... Tiens, prends ça, c’est chaud...” Elle le roula dans la soie et la laine d’un petit vêtement féminin ramassé sur le lit et éteignit la lumière. Dans l’ombre, elle prêta son épaule, creusa son flanc heureux, écouta le souffle qui doublait le sien. Aucun désir ne la troublait, mais elle ne souhaitait pas le sommeil. (...) La tête soyeuse et noire bougea sur son sein, et l’amant endormi se plaignit en rêve. D’un bras farouche Léa le protégea contre le mauvais songe, et le berça afin qu’il demeurât longtemps – sans yeux, sans souvenirs et sans desseins, – ressemblant au “nourrisson méchant” qu’elle n’avait pu enfanté.* ⁴⁵⁴ »

Comme dans cette scène précédemment citée qui montrait les amants dans l'intimité du sommeil, nulle trace ne subsiste ici non plus d'un quelconque lien sensuel. Et, comme l'indique de façon éloquente, la dernière phrase du passage, le couple se place ici sous l'unique signe d'une relation mère/enfant. Ce n'est plus Chéri qui recherche les endroits familiers sur le corps de sa maîtresse, c'est elle-même qui spontanément chasse de son corps tout geste marquant la sensualité pour y imprimer, y former l'attitude gestuelle d'une mère. L' « épaule », le « flanc » et le « sein » sont ici des lieux du corps plus symboliquement maternels qu'érotiques.

Le « (...) petit vêtement féminin(...) » fait de « (...) soie(...) » et de « (...) laine(...) » semble présent pour réactiver cette tonalité maternante par sa texture et par la douce chaleur qu'il procure à celui qu'il recouvre, et on peut constater qu'appartenant à Léa, et sans doute empreint de son odeur, ce vêtement fonctionne comme le substitut maternel recherché par Chéri qui « s'accrochait » aux vêtements et aux bijoux de sa maîtresse ; le vêtement peut alors correspondre pour le jeune homme à ce que le langage psychanalytique désigne sous l'appellation « objet transitionnel », objet qui aide l'enfant à franchir l'étape des premières séparations d'avec le corps et la présence maternels.

Enfin, l'écriture situe ici les amants dans une symbiose qui s'apparente à celle existant entre une mère et un enfant dont les « (...)souffle[s] (...) » se « (...) double[nt] (...) », se répondent.

Selon Guy Corneau, « comme la mère est demeurée un point de référence presque

⁴⁵³ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 144

⁴⁵⁴ op. cit. p. 171

unique pour le fils, dans la psyché elle prendra aussi beaucoup de place. Le moi du fils risque de demeurer un petit enfant en relation avec un complexe maternel trop puissant.

⁴⁵⁵ »

Par ailleurs, il est frappant de constater que revient sur le même mode le motif du bras de Léa, qui, comme on l'a déjà montré, dans un geste en apparence protecteur, semble figurer un rempart entre Chéri et le monde. Car, en voulant que Chéri reste contre elle «(...) sans yeux, sans souvenirs et sans desseins(...) », Léa souhaite peut-être occulter l'individualité de Chéri, supprimant son passé et son devenir, et ainsi le piéger dans une temporalité fixe dont elle constituerait l'unique essentialité. Derrière le tendre souci d'épargner toute souffrance à son amant, se dessinerait alors la volonté de le défaire de son humanité pour le réduire à l'état d'une sorte d'objet dont elle pourrait disposer à loisir. Léa agirait alors à l'inverse d'une mère : au lieu de l'élever, elle ne ferait qu'abaisser Chéri. Elle figurera alors une mère sur le mode chronophage, dont l'enfant ne tiendrait ses « souvenirs », sa vie passée, que d'elle, n'aurait de « desseins », de vie future que par elle, à travers elle. Carole Klein observe :

« Coupée depuis longtemps des grandes sphères d'influence, la mère peut satisfaire son besoin de puissance dans ses relations avec ses enfants. (...)elle impose fortement sa présence. (...)son influence est énorme(...) L'idée de la puissance dans le cadre de la maternité est particulièrement complexe quand il s'agit d'un fils. Materner un enfant qui appartient à un sexe plus puissant que le sien est pour la mère une expérience exaltante. ⁴⁵⁶ »

Ce souhait de Léa fonctionne en mimésis du souhait d'Aurélien concernant les yeux de Bérénice et dont nous avons vu qu'il participe d'un même désir de figer l'être aimé dans une immuabilité temporelle.

Il faut noter également que cette réaction de Léa a lieu en un moment où Chéri s'abandonne au sommeil et plonge ainsi dans les prémisses métaphoriques de la mort ; c'est ainsi que, comme nous l'avons montré pour Aurélien et Bérénice, l'histoire de Chéri et Léa paraît, elle aussi, à cet instant, marquée d'un tonalité implicitement mortifère. Son geste de le « berger » est alors un autre geste teinté d'une certaine perversité et s'apparente à un geste maléfique visant à faire sombrer l'amant dans ces ténèbres préfigurant celles, définitives, de la mort. L'activité onirique de Chéri, en proie au «(...) mauvais songe(...) », semble de fait, dans cette interprétation de la scène, l'établir dans une position de victime de Léa.

Le désir de cette dernière de figer l'être aimé pourrait trouver son accomplissement dans cet extrait de *La Fin de Chéri* :

« A maintes reprises, pendant la guerre, en sortant d'un long sommeil sans rêves ou d'un repos à chaque minute rompu, il lui était arrivé de s'éveiller hors du présent, dépouillé de son passé le plus récent, rendu à l'enfance – rendu à Léa. ⁴⁵⁷ »

⁴⁵⁵ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 36

⁴⁵⁶ in *Mère et fils*, op. cit. p. 95-96

⁴⁵⁷ op. cit. p. 44

Le « (...)passé(...) » comme le « (...) présent(...) » de Chéri semblent irréversiblement infléchis par Léa. D'autre part, l'écriture, dans sa formulation même, trace un lien entre l'enfance du jeune homme et sa maîtresse, exprimant leur caractère profondément indissociable. Ainsi, là encore cette présence aimée dans le souvenir de Chéri, qui pourrait apparaître comme un interlude bienfaisant à l'horreur de la guerre, cette présence signale sur le mode implicite à quel point le jeune homme éprouve jusque dans cette épreuve qui lui attribue une virilité certaine, l'impossibilité absolue d'être viscéralement autre chose qu'un enfant, l'enfant de Léa. Carole Klein explique à cet égard :

(...)la présence maternelle continue de se faire sentir(...)même si elle a quitté notre monde.⁴⁵⁸ »

En manière de conclusion, nous choisissons de rapporter ces propos de l'analyste Daniel Levinson, cités par Elisabeth Badinter et totalement démentis par le personnage de Colette.

« Daniel Levinson, dont les travaux sur le cycle de la vie masculine font autorité, pense que la maturité se conquiert entre 18 et 40 ans selon un processus qui met en jeu différentes étapes suivies de remises en question de certains aspects de la virilité. Entre 20 et 30 ans, un garçon doit encore contrôler et réprimer sa virilité intérieure. Il cherche à s'affirmer hors du monde familial, lutte pour s'imposer dans la vie professionnelle, mesure sa masculinité aux critères de la compétition, des succès, de sa reconnaissance par les hommes comme l'un des leurs et par les femmes comme un être de séduction. A 30 ans, il s'installe, se bat et travaille dur pour confirmer sa virilité. (...)Vers la quarantaine, il est supposé avoir fait ses preuves.⁴⁵⁹ »

De toute évidence, cette analyse ne s'applique en aucun cas à Chéri qui « entre 20 et 30 ans(...) » ne se soucie aucunement de « (...)contrôler et réprimer(...) »une virilité qu'il n'a jamais le loisir de ressentir véritablement, qui jamais ne « (...)cherche à s'affirmer hors du monde familial (...)», jamais ne « (...)lutte pour s'imposer dans la vie professionnelle(...) », ni jamais ne se confronte « (...)aux critères de la compétition (...)»et qui est établi d'emblée par la gent féminine « (...) comme un être de séduction »sans jamais avoir à le « (...)mesurer(...) ». Enfin, Chéri qui meurt à trente ans ne pourra jamais « (...)confirmer sa virilité », encore moins « (...) faire ses preuves ».

Le feu follet ou le « mâle de vivre »

Le feu follet, quoique dans une acception à l'exact opposé des personnages de L'Espoir, est pourtant un roman que l'on pourrait qualifier lui aussi de roman du masculin, tant son personnage principal montre dans toute l'étendue de son accablement combien il peut être difficile, douloureux jusqu'à l'épuisement, d'être cela : un homme. Portrait sombre et angoissant, le roman dépeint notamment les problématiques liens d'Alain avec les

⁴⁵⁸ ibid, p. 103

⁴⁵⁹ in XY, de l'identité masculine, op. cit. p. 244-245

femmes, avec **la** femme, constant objet de ses pensées, de ses réflexions et de ses tourments. Intégrant spontanément dans ses rapports amoureux la sphère de la dépendance, Alain se débat dans une attente continue, qu'il s'agisse de tendresse, de sensualité ou d'argent puisque, comme pour Chéri, ses maîtresses lui fournissent les moyens matériels de vivre. La femme constitue donc pour lui l'unique vecteur de sens et de positivité dans son monde en pleine désagrégation. Mais Alain est tenaillé par l'impitoyable conscience du complet décalage qui existe entre l'image physique et morale qu'il renvoie et celle de ce qu'il considère comme l'idéale virilité, notion qui l'obsède et que déchirent les regards extérieurs. L'exigence tyrannique du modèle dictateur lui est infiniment douloureuse, lui qui est condamné par la nature à ce que ce modèle reste un rêve inaccessible. Ressassant sa déploration désespérée qui le pousse à croire qu'il ne séduira jamais personne, le personnage se débat vainement dans la perpétuelle hantise de la dérobade féminine.

Masculin/féminin : le renversement

Offrant de troublantes similitudes avec Gilles, Alain perpétue dans l'œuvre romanesque de Drieu la figure de l'homme exprimant et affichant une constante et extrême fragilité psychique, mais le héros (ou anti-héros) du *Feu follet* manifeste un désespoir et un dégoût de lui-même poussés à un degré très supérieur à Gilles ; de surcroît les pulsions violentes et destructrices qui l'habitent, Alain choisit de les tourner vers lui-même, tandis que Gilles vit dans une puissante haine de l'autre. Mais surtout l'un comme l'autre sont particulièrement identiques dans leur incapacité de répondre à l'acception traditionnelle du statut viril, de la place, du rôle et de l'être de l'homme de cette première moitié du vingtième siècle, qu'il s'agisse de leur fonction dans le couple ou d'une fonction en phase avec les exigences sociales schématiques de leur temps.

Le fonctionnement d'Alain, lui aussi grand amateur de femmes, se fonde chez lui aussi sur un renversement de la différence des sexes.

On a déjà observé que, comme Chéri, comme Gilles et comme Aurélien, Alain est caractérisé par un goût de la parure et du raffinement :

« Il avait encore plaisir à fouiller dans la garde-robe qui lui restait des beaux jours(...)A Miami ou à Monte-Carlo, devant une malle pleine de beau linge, il nouait une nouvelle cravate(...)Ses flacons, ses brosses, une robe de chambre qui traînait sur le lit illuminaient de luxe la morne chambre d'hôtel. (...) Il choisit une chemise de batiste, un costume de cachemire, des chaussettes de grosse laine ; tout cela était d'un gris uni. Là-dessus une cravate à fond rouge. (...)Il sortit aussi des souliers d'un cuir épais, aux grosses coutures. Elegance effacée jusqu'à devenir terne. »

Ce «(...) plaisir(...) » d'Alain peut renvoyer a priori le personnage du côté du féminin ; le référent féminin est d'ailleurs suggéré dans l'écriture même par les objets tels que les « flacons(...) », les «(...) brosses(...) », la «(...) robe de chambre(...) » et qui fonctionnent comme les signifiants de l'atmosphère féminine créée par le personnage lui-même.

D'autre part ce goût pour la frivolité semblant un trait accessoire de la psyché du personnage, peut apparaître comme la variante d'une mesure de sauvegarde qu'Alain ferait intervenir pour tenter de ralentir le processus qu'il a lui-même enclenché et qu'il

entretient par la drogue. Comme c'est le cas de manière moins tragique avec Edmond Barbentane dans *Aurélien*, Alain semble tenter, en se redonnant une apparence plaisante, de combler un même manque à être. La frivolité constitue un pôle d'attraction qui produit sur Alain une sorte de dédramatisation de soi. Le vêtement est également le lien le moins précaire qui subsiste entre Alain et le désir de vivre, car il offre le réconfort narcissique dont le jeune homme éprouve un si intense besoin. Plus qu'un dérivatif, une diversion à un conflit intime, la frivolité engendre une trompeuse sensation d'aisance dans le rapport de soi à soi. L'apparence devient ainsi le terrain où s'opère une autre vision de soi et du monde, vision par laquelle s'occulte la souffrance et où le moi d'Alain peut s'abîmer dans un oubli provisoire. Cette notion de provisoire est celle qui se rattache ici au personnage car au cœur même de son souci de soi et de sa parure, le personnage s'inscrit encore dans une signification macabre ; on remarque en effet que la cravate « (...)à fond rouge » évoque une tonalité sanglante et surtout que le « (...) gris uni » du « (...)costume(...) » et l'« élégance effacée jusqu'à devenir terne » baignent le personnage dans une ambiance de deuil.

Cependant cet attachement au vêtement n'en implique pas moins une similitude qui le rapproche du féminin, similitude suggérée encore à diverses reprises :

« Entre autres projets fantomatiques, Alain avait celui de monter à Paris ou à New York une boutique où il aurait réuni tous ces objets vieillots, laids, ou absurdes, auxquels l'industrie populaire, sur le point de finir et devenant populacière, a donné le jour dans les cinquante dernières années(...)Donc, Alain pensait vendre très cher tout un bazar hétéroclite : manège de puces, collections de cartes postales sentimentales ou grivoises, images d'Epinal, boules de verre, bateaux dans une bouteille, figures de cire, etc. ⁴⁶⁰ »

L'attention d'Alain se fixe ici sur des objets dont le caractère kitsch indubitable éveille d'ordinaire davantage un intérêt féminin. De plus le descriptif de ces mêmes objets renvoie à un univers féminin : que ce soit le « (...) manège de puce(...)s », les « (...) cartes postales sentimentales(...) », les « (...)images d'Epinal(...) », les « (...)boules de verre(...) » ou les « (...)figures de cire(...) » ; autant d'objets susceptibles par leur aspect délicat ou pseudo-poétique de figurer au nombre des bibelots décorant un intérieur féminin.

Cette attitude féminine s'éprouve aussi à travers certaines réactions psychiques d'Alain :

« (...)comme il allait se lever, il eut un scrupule ou une crainte. _ Venez dans mes bras, encore. _ Non, cher, c'était très bien, je suis contente. Mais embrassez-moi. Il lui donna un baiser assez grave pour qu'elle eût envie de rester à Paris. _ Je vous aime d'une façon très particulière, dit-elle lentement, en regardant enfin le beau visage émacié d'Alain. _ Je vous remercie d'être venue. Il dit cela avec cette discrète émotion qu'il laissait entrevoir parfois et dont la manifestation lui attachait soudain les êtres. ⁴⁶¹ » _ « _Je ne pourrai pas vous accompagner au train, déclara-t-il d'une voix un peu rauque, en claquant la portière. Si je ne suis

⁴⁶⁰ *ibid*, p. 51

⁴⁶¹ *ibid*, p. 15

pas à huit heures à la maison de santé, le médecin me fichera à la porte. Il était sincèrement navré. Elle n'en douta pas, car aucun homme n'était aussi attentif que lui à toutes les petites cérémonies du sentiment. ⁴⁶² »

Cette « féminité » d'Alain est particulièrement évidente dans la première occurrence, cette scène d'un couple dont l'intimité amoureuse vient de prendre fin et au sein de laquelle c'est lui qui ressent et qui exprime une émotion, une demande affective dans ses gestes comme dans ses paroles. La scène fonctionne donc bien en miroir inversé des comportements sexués.

Comme l'écrit Carole Klein, « *si les qualités qui les lient à leur part féminine avaient le droit de s'épanouir, les pressions imposées aux hommes dans notre culture seraient considérablement soulagées.*

⁴⁶³ »

L'attachement d'Alain à la dimension sentimentale dans la seconde occurrence, suggère encore davantage la distanciation qui s'instaure entre le personnage et la conduite masculine habituelle, dans la mesure où il s'agit d'une scène de séparation presque caricaturale : la femme figure l'élément du couple qui s'éloigne et pour qui le départ signifie une ouverture sur l'extérieur, une connaissance plus vaste du monde ; Alain est celui qui reste, celui qui attend, qui demeure rattaché, ancré à l'univers familial, quotidien dont aucun élément d'extériorité ne vient rompre la monotonie. Et, ce souci de l'affectif est plus habituellement un trait féminin marquant un désir de fusion sentimentale avec l'autre et contrecarrant le désir dit plus masculin de détachement et d'indépendance, dont Lydia se fait d'autant plus l'expression qu'elle s'éloigne physiquement, géographiquement, de son amant.

L'inversion est encore présente dans le passage suivant qui se situe juste après l'accomplissement de l'acte sexuel :

« Elle parlait toujours du même ton égal, sans exprimer aucune ardeur. Et elle ne se souciait nullement de lire sur le visage d'Alain ; elle fumait, couchée sur le dos, tandis qu'Alain, appuyé sur un coude, regardait plus loin qu'elle. ⁴⁶⁴ »

L'intimité charnelle devient le champ, non d'un possible rapprochement affectif, mais au contraire d'un détachement, comme si l'intimité charnelle figurait un détournement du sentiment amoureux en devenant non l'aboutissement mais l'affaiblissement. Et, force est de constater que cette attitude procède de la femme : son absence d'émotivité, son calme et sa maîtrise d'elle-même convoquent dans l'imaginaire du lecteur une sorte de topos du comportement masculin dans le domaine sexuel, jusque dans son geste de fumer après que l'acte a été consommé.

L'analyse des corps dans leur esthétique tend aussi à apparaître dans l'écriture comme un indice supplémentaire d'un anticonformisme dans la représentation physique, physiologique pourrait-on dire, du couple :

« Pendant qu'elle retirait de l'intime de son ventre le sceau de sa stérilité et

⁴⁶² *ibid*, p. 19

⁴⁶³ *in Mères et fils*, op. cit. p. 62

⁴⁶⁴ *op. cit.* p. 13

*procédait à une brève ablution, la glace refléta(...)de belles jambes, de belles épaules, un visage exquis(...)Sa peau, c'était le cuir d'une malle de luxe, qui avait beaucoup voyagé, fort et sali. (...) Alain se promenait en long et en large, en fumant une nouvelle cigarette. (...) Ce corps d'Alain, qui tenait une cigarette, c'était un fantôme, encore bien plus creux que celui de Lydia. (...)Il avait des muscles, mais qu'il soulevât un poids aurait paru incroyable. Un beau masque mais un masque de cire. Les cheveux abondants semblaient postiches. Lydia était retournée à la salle de bains pour peindre, par-dessus sa face de morte, une étrange caricature de la vie. Du blanc sur du blanc, du rouge, du noir. (...)Elle regardait, sans effroi, cette subtile flétrissure qui mettait ses toiles d'araignées aux coins de sa bouche et de ses yeux. (...) Elle était de nouveau dans la chambre. (...)Cette nudité, rudement dépouillée de toute coquetterie, ne pouvait émouvoir.*⁴⁶⁵ »

Le corps de Lydia figure, comme celui de Léa pour Chéri, un appui, une solidité, une réassurance contre laquelle venir reposer sa vulnérabilité. Le manque de consistance du corps d'Alain contribue à l'inscrire dans une identité irréelle, intangible, menacée de déperdition, et le rapproche aussi d'une évanescence, d'une transparence organique, qui l'apparentent d'autant plus à une figure féminine que le caractère morbide de sa faiblesse physique le maintient dans une certaine infériorité par rapport à Lydia, dont le corps témoigne d'une parfaite santé si l'on excepte les premiers signes du vieillissement. Cette différence entre eux est bel et bien inscrite dans le texte qui signale l'incapacité de la jeune femme à « (...)émouvoir » ; l'élément émouvant du couple est Alain, dont le précaire état de santé renvoie au topo de la demoiselle en détresse, au secours de laquelle vient Lydia au moyen de son argent. Alain incarne donc une figure infiniment pitoyable, tandis que Lydia offre l'image physique et morale d'une sorte de saine brutalité.

Passivité amoureuse

Alain rappelle encore Gilles et Aurélien de manière évidente dans le comportement passif qu'il adopte dans son rapport à l'amour et à la séduction, alors même que, comme eux, Alain offre artificiellement l'image d'un Don Juan.

De plus, Alain et Aurélien (même initiale et même consonance des prénoms, comme un écho d'un auteur à l'autre) se partagent une semblable difficulté à intégrer la présence féminine dans leur monde, ou plutôt une commune disposition à l'intégrer dans une tendance à la rêverie qui idéalise la femme en même temps qu'elle la maintient à distance :

*« Il n'avait pas su de bonne heure se jeter sur les femmes et se les attacher alors qu'il leur plaisait et qu'il en rencontrait de toutes sortes, il avait gardé l'habitude de son adolescence de les attendre et de les regarder de loin. Jusqu'à vingt-cinq ans, pendant tout le temps qu'il avait été sain et très beau, il n'avait eu que des passades, où tout de suite il lâchait prise, découragé par un mot ou un geste, craignant tout de suite de ne plus plaire ou qu'on ne lui plût pas assez longtemps(...)De sorte qu'il n'avait aucune expérience du cœur des femmes ni du sien, et encore moins des corps.*⁴⁶⁶ »

L'élément constitutif d'Alain dans ce rapport à la séduction demeure dans cet

⁴⁶⁵ *ibid*, p. 17

insurmontable manque d'estime de soi et qui aboutit à la fuite devant les femmes comme devant un danger. Il est intéressant d'observer que signalant en mineur l'auto-dénigrement du personnage, en particulier dans le domaine de l'amour, le texte le fait parvenir à la même sorte de virginité que l'on avait vue chez Gilles ; de sorte que cette inexpérience d'Alain vient démentir l'hypothétique donjuanisme qu'auraient pu révéler ses «(...) passades(...)».

Ainsi, non seulement il évolue dans une fascination/répulsion pour la femme, mais il est surtout manifeste que sa crainte le constraint à rester en position de retrait, de quasi soumission au désir et à la volonté de celle-ci puisque l'initiative de la relation de séduction n'est jamais de son fait. Dans la même optique, l'expression «(...) lâcher prise(...)» suggère le défi instauré par une liaison amoureuse, défi trop effrayant ou trop exigeant pour qu'Alain s'y accroche, «(...) découragé(...)» devant l'investissement de soi qu'elle représente. Le texte insiste donc une nouvelle fois sur le peu de résistance qu'il offre vis-à-vis de cette véritable entreprise que constitue la conquête amoureuse. Cette impossibilité de la conquête d'une femme s'avère de la manière la plus concrète dans la scène suivante :

« Ce débauché était ignorant, et le sentiment de son ignorance le rendait timide, il s'affola devant la pudeur de Dorothy qui n'était qu'attente craintive(...) Alain la prit dans ses bras avec une maladresse qui lui révélait soudain à lui-même l'incroyable pénurie de sa vie. Il ne savait pas quoi faire, parce qu'il n'avait jamais rien fait. Il resta des nuits entières à côté d'elle, à grelotter de misère. ⁴⁶⁷ »

L'inexpérience d'Alain dans le domaine charnel révèle, à travers le vocabulaire, la position de faiblesse tant organique que psychique qu'il occupe dans une situation qu'il est censé dominer ; cette scène démontre surtout l'irréversible déchirement du personnage, d'autant plus atteint dans sa fierté de mâle que cette inexpérience amoureuse lui apparaît comme la pire des disgrâces, montrant à elle seule «(...) l'incroyable pénurie de sa vie».

Face à son épouse, il incarne donc de la plus douloureuse des manières une sorte de novice dans l'univers sensuel, semblable dans une certaine mesure à Chéri qui reçoit de la femme une initiation à cet univers, initiation qu'Alain semble attendre, ici en vain.

Ce sentiment de son propre malheur confirme le statut d'anti-héros qui nous semble lui être rattaché ; réduit à l'impuissance gestuelle et sexuelle, figurant l'incarnation de la fragilité masculine ici dans la part la plus intime de son identité masculine, Alain paraît annoncer une manière de démythification du Don Juan, bien davantage même qu'Aurélien ou Gilles, qui n'affrontent pas le problème de l'impuissance à un degré aussi aigu de souffrance. Ainsi cette dernière engendre une redéfinition de l'image de l'homme dans le couple et opère une (r)évolution dans la vision romanesque du masculin, en particulier dans le domaine du pouvoir physique sur la femme.

Egalement, le texte offre ici une troublante similitude avec Aurélien dans cette non-attitude d'Alain au sein de la relation charnelle ; comme Aurélien, Alain craint et fuit autant qu'il lui est possible la fusion physique et réactive le sème d'immobilisme qui frappe

⁴⁶⁶ *ibid*, p. 61

⁴⁶⁷ *ibid*, p 64

Aurélien : que ce soit dans des tentatives avortées ou malhabiles pour amorcer un contact, ou bien dans le fait de rester totalement passif, « (...) des nuits entières à côté d'elle (...) » ou encore de ne pas parvenir à extérioriser son angoisse, Alain se situe dans une identique incapacité de se dévoiler. Comme chez Aurélien, le texte trace ici la même mise en scène de l'indicible, de l'inexprimable, dont est empreinte la relation de chacun des deux personnage à la praxis sexuelle. Il est également frappant de constater qu'aliéné par la nécessité d'agir, comme Aurélien se réfugie dans la maladie dont la fièvre le fait frissonner, aux instants de l'intimité amoureuse, Alain se met à « (...) grelotter (...) » ; eu égard à l'image exprimée à travers ce verbe, il faut rappeler l'analyse de Didier Anzieu que nous avions citée et selon laquelle, par cette sensation de froid, le sujet cherche à se protéger, sur le mode inconscient, du contact avec l'autre.

Ainsi le lien particulier qui unit le personnage de Drieu aux femmes n'apparaît pas comme un lien égalitaire, puisque sans cesse dans le roman, Alain demeure dans une dévalorisation de soi qui place d'emblée la femme dans un statut de supériorité, dont le personnage est accablé, mais qu'il nourrit en refusant de sortir, par un quelconque effort de volonté, de cette situation de dépendance. Aussi l'analyse de son ami Dubourg nous paraît-elle très juste :

« (...)tu as d'autant plus besoin des femmes que... Tu es resté un enfant : ton seul lien avec la société et la nature, ce sont les femmes. ⁴⁶⁸ »

Par cette parole Dubourg rémunère la ressemblance déjà observée entre Alain et Chéri : le personnage de Colette est lui aussi tributaire de sa maîtresse dans son rapport à « (...) la société et la nature (...) » dans la mesure où c'est par elle qu'il accède à la socialisation, c'est le cercle dans lequel elle le fait entrer à sa suite qui détermine, qui conditionne son rapport à l'autre, et c'est elle qui veille à la satisfaction de ses besoins matériels dictés par les nécessités de « la nature ». De surcroît, cette association entre Alain et « (...) un enfant (...) » présente au sein de son rapport au féminin, rappelle les liens mère/enfant de Chéri et Léa.

Ainsi, Dubourg, par ses propos, fait implicitement référence à une autre forme de dépendance qui soumet Alain à la toute-puissance du féminin : la dépendance financière.

Cette simultanéité du rapport d'Alain à la femme et l'argent, est explicitement dite par le personnage lui-même :

— « Tout naturellement attiré par le luxe, il se trouvait toujours en face de femmes riches. Or, il se disait sans cesse que leur charme était fait en partie de leur argent. ⁴⁶⁹ » — « J'ai peu de prise sur elles, mais ce n'est que par elles pourtant que je peux avoir prise sur les choses. La femme, pour moi, c'a toujours été l'argent. ⁴⁷⁰ »

Comme Gilles, Alain est incapable de tomber amoureux d'une femme pauvre. La femme fortunée apparaît alors comme une figure protectrice de sa vulnérabilité morale et

⁴⁶⁸ *ibid*, p. 94

⁴⁶⁹ *ibid*, p. 62

⁴⁷⁰ *ibid*, p. 90

matérielle en lui offrant une forme de sécurité, et elle apparaît également comme une figure dominante puisqu'elle dispose d'une aisance qui la place au-dessus de lui dans le champ du social. Il occupe donc lui aussi le rôle de l'homme entretenu. Et ces femmes sont, par leur richesse, tournées vers l'extérieur, leur argent leur offrant bien matériels, relations influentes ou réputation sociale établie, toutes sortes d'avantages réservés, en particulier dans cette première moitié du vingtième siècle, aux hommes. Elles acquièrent donc sur Alain une autorité procédant de cette plus vaste maîtrise des rouages sociaux et mondains.

Toutefois, l'étroite association qui lie les femmes à l'argent dans l'esprit d'Alain, prend dans ces deux occurrences une coloration particulière si l'on considère les deux formes d'énonciation de cette situation : dans les deux cas on semble assister à une forme de dénégation de la femme qui n'existerait pour lui – le personnage n'en faisant pas mystère – que par sa fortune. La femme serait donc occultée d'une certaine manière, ce qui déplacerait le statut de la supériorité. D'autre part, cette indissociabilité femme/argent semble se muer en fusion à la seconde occurrence ; Alain procéde à une sorte de matérialisation de la femme qui devient, qui *n'est* plus que son argent. Son «(...) *charme*(...)», ce qui fait le propre de son individualité, est ainsi dévalué.

Sur un autre mode qu'Aurélien, on assiste donc à une conception de la femme-objet par l'homme et à une identique attirance pour cette femme-objet.

Ne se situant par rapport à lui que dans une fonction utilitaire elle n'aurait donc pour lui aucune essentialité intrinsèque. Ainsi, comme Aurélien et comme Gilles, Alain fonctionnerait dans son rapport à la femme sur un semblable désintérêt pour la subjectivité de celle-ci.

Il est également intéressant de constater dans la seconde occurrence que cette expression «(...) *avoir prise*(...)» renvoie à l'expression « *lâcher prise* » que l'on a étudiée précédemment et qui nous semblait employée pour évoquer la difficulté que représente pour lui toute liaison. Cette expression pouvant également susciter la vision métaphorique de la femme comme une proie (deux termes liés par une identité sémantique) confirme cette réfutation du féminin. Ici encore elle n'a qu'un rôle fonctionnel, servant de lien entre Alain et «(...) *les choses* », c'est à dire probablement son rapport à l'aspect social et matériel du monde.

Néanmoins dans cette expression qui, on l'a dit, se fait écho, demeure également l'idée selon laquelle, offrant une « *prise* » au désarroi d'Alain, la femme se présente comme un recours salvateur contre la vacuité sociale et morale du jeune homme qui l'entraîne toujours plus loin dans la déchéance. Eloignant momentanément d'Alain la tentation suicidaire, la femme rémunère pour Alain comme pour Gilles, la solidité d'un appui sur lequel « *avoir prise* » contrecarrant la perception de cette déréalisation de soi. Au travers de l'aisance financière de la femme, c'est la possible concrétisation de ses rêves velléitaires d'existence sociale, c'est la matérialité du monde extérieur qui s'offre à saisir pour annihiler ses macabres réflexions, et ainsi donner du sens à cette existence qui, devenue elle-même une perpétuelle quête de sens, menace de sombrer, faute d'en trouver, dans cet irréversible non-sens qu'est la mort.

Par conséquent, bien qu'existant principalement aux yeux d'Alain par son argent, la

femme exerce malgré tout sur lui une incontestable domination, puisque de cet argent procède la condition grâce à laquelle il pourra poursuivre cette survie désespérée qu'est devenue sa vie. La scène suivante entre Lydia et lui en est l'exemple concret :

«*Elle lui plaisait parce qu'elle ne disait que des choses nécessaires. Il entrevoit d'ailleurs que cette nécessité était mince. Elle était de nouveau dans la chambre. Elle tenait à la main son sac qu'elle fouilla pour en tirer un carnet de chèques, puis un stylo, tout en regardant Alain. Son regard exprimait une complaisance aiguë, mais sans espoir. Elle posa un pied sur le lit et écrivit sur son genou (...)*

Elle lui tendit un chèque. Il le prit et le regarda. — Merci. Il attendait cet argent avec confiance, et il avait dépensé cette nuit-là tout ce qui lui restait des deux mille francs qu'elle lui avait donnés, lors de son arrivée à Paris. Maintenant elle avait écrit 10 000. Mais il devait 5 000 à la maison de santé et 2 000 à un ami qui lui avait donné de la drogue. Autrefois, il aurait trouvé miraculeux qu'on lui donnât dix mille francs d'un coup, maintenant c'était un coup d'épée dans l'eau. Lydia était plus riche que Dorothy, mais pas assez riche. La pauvreté exaspérée d'Alain faisait un vide de plus en plus énorme qui n'aurait pu être comblé que par une grosse fortune, de celle qu'on ne rencontre pas tous les jours ⁴⁷¹ . »

On a vu que les caractéristiques masculines rattachées au physique de Lydia contribuaient à inscrire cette scène dans une inversion de la distribution des rôles entre masculin et féminin ; il en est de même avec sa propension à «(...)*ne dire que des choses nécessaires* » qui la place encore, dans son discours, dans une appréhension directe, sobre, brute de son rapport au monde, conforme à un comportement plus habituellement rattaché au masculin.

D'autre part cette scène a lieu aussitôt après un instant d'intimité amoureuse ; c'est ainsi qu'en dépit d'une certaine tendresse colorant leurs liens, Alain fait plus ou moins figure d'un gigolo que Lydia paierait pour les faveurs qu'il vient de lui accorder ; le lit sur lequel elle s'appuie pour signer son chèque acquiert ainsi une double symbolique, amoureuse et pécuniaire. Et, même en tenant compte des sentiments liant le couple, force est de constater qu'Alain reçoit de Lydia l'argent nécessaire au règlement de ses dépenses, de ses dettes, comme une épouse ou une maîtresse attendrait de l'époux ou de l'amant l'argent dont lui seul pourrait disposer librement.

Cette liberté, cette indépendance de Lydia, sont perceptibles dans le détail du carnet de chèques, objet qu'aucune femme en France n'est alors en droit de posséder à titre personnel. A cet égard, il est intéressant de souligner que les deux femmes de la vie d'Alain sont des Américaines, et que Dora, seule femme à laquelle Gilles est réellement attaché, est, elle aussi, une Américaine ; culturellement plus autonome qu'une Française, Lydia confirme par le biais de sa nationalité son image très éloignée d'une féminité traditionnelle, et, par rapport à Alain, confirme son rôle rassurant et protecteur. Le caractère de prompte efficacité que prend son geste, lui aussi très éloigné de toute contingence émotionnelle ou sentimentale, dénote plutôt une parfaite maîtrise des choses, un esprit de décision, autant de qualités qui sont précisément celles qui manquent à Alain.

Mais au travers de ces personnages féminins, Drieu s'engage dans ce que Evelyne

⁴⁷¹ *ibid*, p. 17

Sullerot qualifie de «(...) *mythe(s)* (...) » ; elle explique ainsi :

« **C'est peut-être aux Etats-Unis que la guerre allait provoquer, dans la vie des femmes, le plus profond et durable changement. L'Amérique, encore plus que l'Angleterre, semblait, vue du continent européen, la patrie des femmes indépendantes. (...) L'Américaine, pour une Française ou une Italienne, était une sorte de super-femme, pilote d'avion, médecin, manager, vamp, etc... Tout semblait possible en ce pays neuf et lancé comme un bolide. Les femmes, particulièrement nous apparaissaient d'un dynamisme épisant et d'un autoritarisme ravageur(...) La réalité était tout autre. Les mythes ont la vie si dure qu'il est presque inutile de chercher à détruire celui-là rétrospectivement. (...) Il faut savoir imaginer(...) cette société bien plus conformiste et bourgeoise que nos rêves et nos cauchemars, alimentés par le délire hollywoodien, ne pouvaient nous le laisser imaginer. L'Amérique d'avant la deuxième guerre mondiale était avant tout un pays de femmes au foyer, d'allure certes plus décontractée et libre souvent que les Européennes, mais beaucoup plus qu'elles tenues à l'écart du monde de l'activité, du pouvoir, des affaires et de la science.**

⁴⁷² »

Vulnérabilité sociale

Ce besoin qu'éprouve Alain de l'argent des femmes est dicté par une incapacité ou un refus de s'intégrer à la vie sociale, notamment par l'exercice d'un métier, refus qui là encore le situe dans un processus de rupture avec la représentation du modèle masculin de son temps. Cette attitude le place également dans une parenté indubitable avec Aurélien, Gilles et Chéri :

« **Alain, depuis qu'adolescent il avait senti des désirs, ne pensait qu'à l'argent. Il en était séparé par un abîme à peu près infranchissable que creusaient sa paresse, sa volonté secrète et à peu près immuable de ne jamais le chercher par le travail. »** « **Il avait refusé de passer son bachot, il avait détourné tranquillement la tête devant tous les métiers(...)** ⁴⁷³ »

Son attitude le fait une fois de plus intégrer une similitude identitaire frappante avec eux par le refus de gagner de l'argent mais aussi par le même trait psychique s'apparentant à une certaine nonchalance ou plutôt une forme très précise de dilettantisme, comme le comprend Dubourg :

« **(...)tu es né d'une famille de vieille petite bourgeoisie pour qui l'argent était une source modeste dans le fond du jardin, nécessaire pour arroser une culture tout intérieure. Il fallait pouvoir s'occuper tranquillement de son moi : donc, héritage, sinécure ou mariage. Eh bien, toi qui t'es révolté contre ta famille, tu en as hérité tout naturellement ce préjugé. Tu ne t'es pas plié à l'époque comme la plupart font autour de nous : tu n'as pas accepté la nouvelle loi du travail forcé et tu es resté suspendu à la tradition de l'argent qui tombe du ciel, mais cela fait de toi un songe-creux.** ⁴⁷⁴ »

⁴⁷² *Histoire et sociologie du travail féminin*, Paris, Gonthier, collection « Grand Format Femme », 1968, p. 192

⁴⁷³ *ibid*, p. 60

⁴⁷⁴ *ibid*, p. 83

La seule différence entre eux subsiste dans la pauvreté de plus en plus menaçante d'Alain. Il est lui aussi un personnage du désœuvrement.

Il rejoint plus particulièrement Aurélien dans l'analogie de leurs passés :

« ***Au milieu des fous et sous la coupe des docteurs et des infirmiers, il retombait dans des servitudes primaires : lycée et caserne. Il lui fallait s'avouer un enfant ou mourir.*** ⁴⁷⁵ »

Aurélien a été incorporé dès sa sortie du lycée puis aussitôt appelé sous les drapeaux et dans le cas d'Alain la narration semble signaler que ces deux périodes, « (...) lycée et caserne », ont été les plus marquantes de sa vie. Cela tendrait à l'inscrire dans la même impossibilité de s'assumer en tant qu'homme accompli, adulte autrement que par l'âge ; le texte confirme cette immaturité en présentant Alain comme « *un enfant* », tout comme Aurélien est perçu par lui-même comme « *un grand garçon* ». Tous deux souffrent d'une enfance, ou du moins, d'une adolescence, qui refuse de s'achever. Leur inaptitude à prendre un emploi apparaît donc pleinement logique. De plus, ils ont connu des modes de vie caractérisés par un enfermement physique et moral où l'indépendance ne leur a jamais été possible (vie scolaire et militaire pour les deux, clinique psychiatrique pour Alain et cercle mondain pour Aurélien) des univers bien particuliers qui interdisent, chacun à sa manière, toute liberté d'agir ou de penser par soi-même.

Toutefois la situation d'Alain subit une dramatisation signalée dans l'écriture et qui ne concerne pas Aurélien. Comme Chéri, son identité sociale est peu ou prou celle d'un enfant et il n'est pas plus qu'un enfant, préparé à vivre une existence autonome ; comme un enfant qui serait projeté sans ménagement dans cette existence, il ressent un affolement qui le condamne. Et, comme Chéri séparé de Léa et contraint d'assumer une vie de couple avec une femme qui le voit comme un homme et non comme un enfant, cet affolement conduit Alain à la voie du suicide, préférable pour tous deux à une vie dans laquelle ils ne peuvent se prendre en charge.

Recherche jeunesse désespérément

Ce refus prégnant d'embrasser une existence adulte nous semble signalé à plusieurs reprises au cours du roman par un attachement obsessionnel et quasi névrotique à la jeunesse et un regret de celle-ci allant jusqu'au déchirement. Une nouvelle fois son ami Dubourg opère une verbalisation du drame qui ronge Alain :

« ***Voilà le problème pour toi, il faut sortir de la jeunesse pour entrer dans une autre vie.*** ⁴⁷⁶ »

Quelques pages plus loin, c'est Alain lui-même qui exprime en toute clarté sa hantise :

« ***Je ne veux pas vieillir [la jeunesse] c'était une promesse, j'aurai vécu d'un mensonge. Et c'était moi le menteur.*** ⁴⁷⁷ »

Ces années constituent a posteriori une « (...) promesse(...) » parce qu'elles ont été les

⁴⁷⁵ *ibid*, p. 45

⁴⁷⁶ *ibid*, p. 87

⁴⁷⁷ *ibid*, p. 99

seules années où la drogue était absente et où le rapport de dépendance à l'autre était perçu davantage sous l'angle d'une logique sociale. S'étant détruit et rapproché de la mort à travers la drogue, et ayant ainsi « *menti* » à l'enfant qu'il fut en trahissant son espoir d'une vie heureuse, la fin de la prime jeunesse et le statut d'adulte signifient pour Alain la mort.

Ne pouvant, ne sachant se penser comme un homme, Alain fait peser sur lui la même interdiction qu'on a dit qu'Aurélien se pose à lui-même, celle d'un avenir :

« Il avait certes toujours douté du lendemain, mais la réalité du doute n'était en lui que depuis peu. Il s'apercevait qu'il y avait des limites au tapage, qu'il est impossible d'imposer comme la règle, au cercle restreint de ses amis taillables, ce qu'ils considèrent comme l'exception. (...) Il savait que le ressort principal de son crédit, sa jeunesse était à bout. ⁴⁷⁸ »

Pour Alain il s'agirait inévitablement d'un avenir où il lui faudrait être responsable de soi moralement mais surtout financièrement ; voilà sans doute pourquoi, perdant sa jeunesse et perdant du même coup l'acceptation par autrui d'une déresponsabilisation, il voit s'éloigner toute possibilité concrète de poursuivre sa vie.

Il est intéressant de souligner cette référence au lendemain qui apparaît comme un rapport inversé au futur dans le cas d'Alain qui en « (...)avait(...)toujours douté(...) » et dans le cas d'Aurélien qui n'a jamais « (...) à [y] songer(...) ». Cette apparente dissemblance réunit en fait les deux personnages dans une expérience complexe de la temporalité. Si, comme l'a montré Carine Trévisan, Aurélien refuse de s'extraire d'une chronologie faussée qui se fonde et se maintient sur le présent, chez Alain la dimension du présent est constamment infirmée par le désir d'un cheminement régressif qui le ramènerait à sa jeunesse. Leur point commun réside en une négation persistante du futur, source d'angoisse pour chacun.

Mais plus particulièrement chez Alain se dessine le désir de procéder à une annulation de ce présent, laquelle ferait triompher son passé, décalage temporel dont l'impossibilité signifie pour le personnage une condamnation puisque toute projection mentale vers une ultériorité est pour lui inenvisageable.

Cet irrémédiable de la perte de la jeunesse se vit d'autant plus douloureusement par lui, que cette perte se double du sentiment de sa propre insuffisance :

« (...)Alain en revenait encore pour de longs moments à l'idée qu'il avait caressée, toute sa jeunesse – cette jeunesse qui finissait, car il venait d'avoir trente ans, et trente ans c'est beaucoup pour un garçon qui n'a pour lui que sa beauté – que tout s'arrangerait par les femmes. ⁴⁷⁹ »

Le personnage revêt ici sans aucune ambiguïté le rôle social du gigolo ; surtout cette inutilité intrinsèque pressentie en soi infirme encore davantage l'hypothèse d'une quelconque existence sociale d'Alain et contribue à une représentation de la jeunesse et son cortège d'avantages comme une nécessité impérieuse, vitale pour cet être qui, comme il est clair ici, n'existe que grâce à cette « (...)beauté(...) », malencontreusement

⁴⁷⁸ *ibid*, p. 37

⁴⁷⁹ *ibid*, p. 49

en train de s'affadir. On peut citer ici cette analyse de Falconnet et Lefaucher :

« (...)fût-on avantagé par la nature, la naissance, la fortune, on ne peut jamais être sûr de conserver son pouvoir de séduction. Le pouvoir de séduction comme la virilité, n'est jamais assuré, il faut sans cesse le prouver, l'affirmer. Le danger, même si on est un homme à succès, un tombeur, reste la vieillesse. (...)Pour rester séducteur quand on a les tempes qui grisonnent, il faut occuper une situation sociale élevée. ⁴⁸⁰ »

Alain qui ne saurait avoir « (...) une situation sociale élevée » est donc bien condamné à dépéris.

On peut encore observer que, fondée sur l'éphémère de cette notion d'esthétique, son existence s'inscrit encore davantage sous le signe d'une indubitable inconsistance.

D'autre part, il est frappant de constater chez Alain une référence à cet âge de trente ans que l'on trouve chez Aurélien ou Chéri ; mais si pour le personnage d'Aragon il représente un commencement, pour le personnage de Colette comme pour Alain, trente ans est l'âge du déclin, voire de l'achèvement (« *Tout est foutu, j'ai trente ans* » pense Chéri).

Cette vision d'un déclin qui surviendrait dès trente ans se réaffirme dans *Le feu follet* plusieurs chapitres plus loin :

« ***Il marchait d'un pas hâtif qui, pour un homme de trente ans, était lourd et saccadé.*** ⁴⁸¹ »

On assiste ici à la concrétisation du sème de déclin rattaché à cet âge-clé, puisque l'écriture introduit sur le mode mineur un déclin physiologique ici consommé qui s'apparente plus nettement à une notion de vieillesse. L'antinomie entre la jeunesse objective de l'âge et le pas difficile du personnage suggère en définitive que ce déclin prématûr s'inscrit dans la logique mortifère intrinsèquement liée à Alain, et est accordé à son destin qui lui promet une mort tout aussi prématûrée. Ce vieillissement physiologique survenu à trente ans apparaît ainsi un aboutissement cohérent.

Enfin, il est intéressant d'observer que cette fixation à la jeunesse se déplace du personnage vers le narrateur (vers Drieu ?) car elle est signalée en mineur dans l'écriture :

« ***Cyrille n'était pas jaloux, il pensait tenir sa femme pour plusieurs années ; il faisait bien l'amour, il avait encore deux millions devant lui. Après ? Mais après, sa jeunesse serait finie.*** ⁴⁸² »

Cette intervention concernant la jeunesse de Cyrille Lavaux, dont on ne sait pas très bien s'il s'agit d'une focalisation interne ou externe, implique néanmoins que le non-sens d'un vécu déserté par la jeunesse fonctionne comme une constante narrative dans tout le roman.

⁴⁸⁰ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 65-66

⁴⁸¹ *ibid*, p. 157

⁴⁸² *ibid*, p. 142

Ainsi, par ce désir d'une perpétuation de sa jeunesse, inscrit dans son attitude fondée sur la tergiversation et l'immobilisme, Alain s'installe dans une incapacité à faire évoluer non seulement le cours de son existence mais aussi son rapport à la virilité, dont il souffre pourtant qu'elle le condamne à ne jamais vivre une relation de séduction véritable avec les femmes.

Par ailleurs, il est frappant de constater que la ressemblance entre Alain et Aurélien se développe jusque dans leur rapport aux études, cette passerelle entre la jeunesse et l'âge adulte :

« Il avait refusé de passer son bachot(...) »

De même qu'Aurélien se refuse à tout effort dans la poursuite de ses études de droit, s'y montre « *irrégulier* » et s'y cherche un « *prétexte* », Alain écarte de sa vie le domaine de l'effort, qu'il soit intellectuel ou moral. Tous deux sont les incarnations romanesques du dilettantisme. Alain entretient également avec sa famille le genre de relations que celles d'Aurélien avec sa sœur, l'entourage familial de chacun manifestant une identique incompréhension pour une manière de vivre qui n'est pas la leur. L'un comme l'autre illustre aux yeux de ses proches une analogue forme d'anormalité sociale par cette irrésolution à obéir au conformisme social ambiant, par ce désir de la rêverie plutôt que de l'action, valeur fondatrice de la bourgeoisie à laquelle appartiennent la sœur d'Aurélien et les parents d'Alain.

Alain ou l'incarnation du rien

Surtout, comme Aurélien, Alain souffre de ce qu'on pourrait définir comme une paralysie du désir. Aurélien « *ne savait pas vouloir* » et Alain explique :

« J'ai songé à deux ou trois choses à la fois, je n'ai rien désiré. ⁴⁸³ »

Par cette sorte d'annulation du monde à laquelle il procède en ne le « (...) désirant » pas, Alain exprime sur le plan moral un identique sème d'évanescence que celle qui caractérise son physique. Ce manque de désir comme le manque de volonté d'Aurélien les situe dans une absence à eux-mêmes qui fait d'eux non seulement des désœuvrés ou des anti-héros mais surtout des personnages en dehors du monde. Ainsi ils sont chacun marqués du signe constant du négativisme ; leur rapport au réel est irrémédiablement gangrené par cette sorte de continue période de latence qui s'instaure dans leur manière de penser ce réel. De sorte que le non-désir d'Alain pour les choses ou pour les êtres condamne ce dernier, comme Aurélien, à un avenir sclérosé, déconstruit avant même d'avoir été vécu faute d'avoir été pensé, imaginé, voulu. Son indifférence le place surtout au cœur d'un processus mortifère, dont la drogue est l'agent, mais qui est initialisé par cet insurmontable désintérêt, dans la mesure où souhaitant de moins en moins asseoir son identité, Alain obéit à une logique de néantisation poussée jusqu'à son extrémité, qui fait de lui-même un néant que rien ne vient plus peupler, matérialiser, conformer. Il correspond alors en tout point à une autre facette de ce prototype masculin que Guy Corneau baptise « *l'adolescent éternel* » :

« Il existe aussi un type d'adolescent éternel somnolent qui ne sort jamais des brumes, pour ainsi dire. Celui-là perd sa vie en rêves démesurés qui demeurent

⁴⁸³ *ibid*, p. 82

lettre morte. Il veut écrire un grand roman mais ne peut même pas s'asseoir pour en rédiger la première page. (...) vivant dans un monde fantasmatique, il devient fantomatique. L'issue peut être tragique : les drogues et l'alcool (...) peuvent devenir des compagnons de sa solitude, qui l'entraîneront dans la misère et n'embelliront plus que les banalités auxquelles il tente désespérément de croire.

⁴⁸⁴ »

Cette latence menant à la déperdition de soi est parfaitement comprise par Alain lui-même :

« J'ai commencé par attendre les femmes, l'argent, en buvant. Et puis tout à coup, je m'aperçois que j'ai passé ma vie à attendre, et je suis drogué à mort. ⁴⁸⁵ »

Au-delà du caractère attentiste d'Alain, il faut sans doute voir également dans cette réplique, une autre expression de cette incapacité de désirer qui le mène à s'abîmer dans un infernal cycle d'auto-destruction savamment entretenu par l'alcool et la drogue. Il est frappant de voir dans cette occurrence la drogue comme un moyen de remplir la vacuité existentielle du personnage, en se substituant à tout désir, à toute volonté, à la poursuite d'un but quelconque. Trompant cette « *attente* » d'un événement ou d'un être dont lui-même ignore tout, la drogue devient un but, et le désir et la volonté d'Alain trouvent enfin vers quoi se tendrent. Ainsi ses efforts pour se détruire dénotent malgré tout la présence en lui d'une réelle énergie mais qui, par un déplacement morbide, trouve à s'employer au service d'un tout aussi réel souhait d'auto-destruction, au lieu de servir le personnage dans une quelconque quête de réalité sociale ; de sorte que l'énergie devient force d'inertie.

Nous retrouvons cette capacité à vouloir et à agir inscrite dans le champ du macabre, non seulement au travers de l'expression « (...) *drogué à mort* », qui indique sa persistance acharnée à se défaire de la vie, mais aussi dans une intervention de la narration présentant le suicide comme un acte valeureux :

« La destruction, c'est le revers de la foi dans la vie ; si un homme, au-delà de dix-huit ans, parvient à se tuer, c'est qu'il est doué d'un certain sens de l'action. Le suicide, c'est la ressource des hommes dont le ressort a été rongé par la rouille, la rouille du quotidien. Ils sont nés pour l'action, mais ils ont retardé l'action ; alors l'action revient sur eux en retour de bâton. Le suicide, c'est un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres. ⁴⁸⁶ »

Cette affirmation de l'auteur du *Récit secret*, fait apparaître le suicide, selon un mécanisme pervers, comme l'occasion de donner la preuve de sa virilité. « (...) *L'action* » et « *la destruction* (...) » ne sont plus ici antinomiques mais constituent un pôle fusionnel qui les montrent comme découlant l'une de l'autre selon un développement logique. Il est intéressant de relever un parallèle avec l'opinion d'Alban de Bricoule chez Montherlant selon qui la preuve que l'on est un être viril réside dans la destruction non pas de soi,

⁴⁸⁴ in *Père manquant, fils manqué*, op. cit. p. 58-59

⁴⁸⁵ op. cit. p. 93

⁴⁸⁶ ibid, p. 159

mais de l'autre, à travers le meurtre. Chez Drieu le suicide est un procédé restituant à tout homme qui ne les a pas connus dans sa vie, le sens et le sentiment de l'honneur et de la dignité, dans la mesure où la décision de mourir est, dans le cas d'Alain, la seule décision « responsable », autonome qu'il ait jamais prise, une décision mûrie en toute indépendance, le seul projet qui n'ait pas été infléchi par autrui, qu'il ait pu accomplir seul. Sa fatale léthargie peut ainsi, en vertu de ce raisonnement, se trouver compensée par la violence psychique et parfois physique nécessaire à l'accomplissement d'un tel acte, et le personnage peut alors, dans cette violence même, revêtir à ses propres yeux cette forme de virilité formatée associée à la violence qui semble, pour lui aussi, l'unilatérale définition de la virilité. C'est en ces termes que s'ordonne cette pensée du personnage, pensée qui sera la dernière :

« La vie n'allait pas assez vite en moi, je l'accélère. La courbe mollissait, je la redresse. Je suis un homme. Je suis maître de ma peau, je le prouve. ⁴⁸⁷ »

Il est frappant de constater combien non seulement se donner la mort équivaut à une manifestation d'autonomie et de virilité, mais aussi combien « *la vie(...)* » prend dans l'esprit du personnage une lourdeur dont la mort viendrait l'alléger ; de surcroît se tuer constitue un indice de vigueur, de santé morale, garant d'un sens de l'amour-propre : Alain «(...)*redresse* » la «(...)*mollesse*(...) » où s'englue sa vie comme il redresserait chez lui un comportement indigne, avilissant, par une conduite irréprochable. En outre, ce sème d' «(...)*accélération*(...) », de vitesse, peut également apparaître comme la preuve d'une conduite mâle et opposée à la dolence dite féminisante.

Enfin, on observe une sorte de contresens dans cette démonstration de «(...)*maîtrise*(...) » de soi qui se condense dans l'acte de suicide, puisque celui-ci nous semble au contraire l'indication d'une perte totale de contrôle.

Falconnet et Lefaucher soulignent à propos de cette question de la virilité qui tourmente tant Alain :

« Même si on se méfie de la notion de virilité, même si on la récuse(...) on n'échappe pas facilement à son terrorisme, à l'obligation constante de se montrer un homme. (...)La virilité n'est jamais acquise, jamais assurée. Il faut sans cesse la manifester. ⁴⁸⁸ »

Virilité : la dictature moderne

L'origine principale du rapport douloureux du personnage à sa propre virilité (trait qui le rapproche d'Aurélien et de Gilles) nous semble constituée essentiellement par sa vision extrêmement caricaturale de la représentation du masculin, vision dans laquelle il ne peut évidemment pas s'inclure.

Cette icône de la virilité trouve son incarnation au travers du personnage de Brancion :

« Brancion avait une gueule de héros : le teint plombé par la fièvre et les dents broyées par quelque accident brutal. On regardait avec beaucoup de considération cet homme qui avait volé et tué, car il l'avait fait lui-même, ce qui

⁴⁸⁷ *ibid*, p. 372

⁴⁸⁸ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 34

n'est pas l'habitude des maîtres de notre époque. ⁴⁸⁹ »

Une masculinité presque poussive se dégage de la description physique et morale de cet homme ; elle est caractérisée par un sème évident de brutalité, voire de cruauté et est pourtant celle qui inspire la « (...) considération(...) » sociale. A lire ce portrait, une ressemblance est immédiatement suggérée avec les personnages masculins de Montherlant et de Malraux, révélant une représentation de la virilité confondue avec des notions telles que le danger, le risque, l'aventure, la douleur, toutes valeurs éminemment fondatrices du « vrai », du seul mâle.

Etant conduit, par cette confrontation, à une revisitation du mythe de Narcisse, Alain observe en miroir inversé sur cette apparente masculinité, ce que lui-même renvoie et qui, loin de convoquer dans l'imaginaire (en particulier un imaginaire féminin) la stature d'un de ces « (...) maîtres de notre époque », suggère plutôt dans un contraste pour lui humiliant « (...)les caractères véritables de la vie des drogués : elle est rangée, casanière, pantouflarde. (...)Un train-train de vieilles filles, unies dans une commune dévotion, chastes, aigres, papoteuses, et qui se détournent avec scandale quand on dit du mal de leur religion. ⁴⁹⁰ »

Constat d'autant plus traumatisant s'il est fait, même sur un mode amical, par une femme désirée comme l'est Solange Lavaux :

« (...)Brancion(...)c'est le contraire de vous, c'est une force de la nature . ⁴⁹¹ »

D'autre part les traces laissées sur le visage de Brancion, témoignant d'une existence menée comme un combat, incitent le lecteur à repenser l'enfermement suicidaire d'Alain dans la drogue ; en effet non seulement se suicider relève d'une impulsion dont on a souligné la violence, mais il faut peut-être également considérer le geste de s'infliger ces injections mortifères, comme l'écho morbide de cette confrontation incessante à tous les périls, constitutive, pour le cercle que fréquente Alain, d'une virilité réelle ; les cicatrices laissées par les injections successives sur son bras fonctionneraient alors en mimésis de ces stigmates d'une vie aventureuse ayant marqué leur empreinte dans la chair de Brancion. Ainsi, à son insu, Alain s'inscrirait dans une tentative pathétique de montrer au monde, aux femmes en particulier, que lui aussi a prouvé sa virilité en prenant le risque de se heurter intimement à une mort violente à chacune de ses injections. On peut, à propos de cette conduite à risques, citer Elisabeth Badinter :

« Les efforts exigés des hommes pour être conformes à l'idéal masculin engendrent de l'angoisse, des difficultés affectives, la peur de l'échec, et des comportements compensatoires potentiellement dangereux et destructeurs. (...)Si l'on ajoute que dans notre société la vie d'un homme vaut moins cher que celle d'une femme (les femmes et les enfants d'abord !), qu'il sert de chair à canon en temps de guerre, et que la représentation de sa mort(...)est devenue simple routine, cliché de la virilité, on a de bonnes raisons de regarder la masculinité traditionnelle comme une menace pour la vie. ⁴⁹² »

⁴⁸⁹ op. cit. p. 139

⁴⁹⁰ ibid, p . 47

⁴⁹¹ ibid, p. 172

Enfin, on peut remarquer dans ce roman également, la récurrence du motif du bras blessé d'un protagoniste masculin : le bras d'Alain est victime de l'héroïne, celui d'Aurélien est victime d'une balle perdue, et celui de Gilles est victime d'une blessure de guerre. (On relèvera ici cette troublante coïncidence qui fait que parmi toutes les catégories de drogue existantes, celle qui tue Alain porte précisément la dénomination d'**héroïne**, comme un autre écho morbide – et aussi en l'occurrence ironique – à ce fantasme du **héros** viril qui habite le personnage.)

Ainsi cette rencontre avec Brancion condense toute l'impossibilité pour Alain d'assumer sa totale inadéquation avec le type d'homme qui constitue l'idéal dominant. Cette inadéquation lui interdit de voir la stéréotypie dont est affligée cette incarnation virile, et l'enferre dans sa résignation désespérée :

« Contre le monde des hommes et des femmes, il n'y a rien à dire, c'est un monde de brutes. Et si je me tue, c'est parce que je ne suis pas une brute réussie. ⁴⁹³ »

Ce refus de soi le place également dans un rapport aux femmes aussi tourmenté que celui d'Aurélien et de Gilles, même s'il s'exprime dans des nuances différentes. Ce type de rapport condamne le personnage à se contenter, comme nous l'avons vu, de rêver la femme, et ce lien fantasmatique s'exerce chez lui sur un mode douloureux, dicté par la certitude d'une insuffisance de soi :

_ « Dorothy à New York, elle avait jeté sa lettre au feu et était allée danser avec un homme solide, sain, riche, qui la protégeait, qui la tenait. Lydia, sur le bateau, entourée de gigolos. Son frisson s'accentua encore quand il reçut l'image de ce bateau qui s'enfonçait comme une coquille de noix dans l'affreuse nuit de novembre, dans l'affreuse cuvette noire, flagellée de vents polaires. ⁴⁹⁴ » _ « A cette heure-ci toutes les femmes sont aux mains des hommes : Dorothy est aux mains d'un homme fort, aux muscles de fer, avec des poignées de banknotes dans ses poches. Lydia est aux mains des gigolos plus beaux les uns que les autres, de sorte qu'elle est obligée d'aller des uns aux autres. Solange tout à l'heure va se coucher dans les bras de Cyrille, en rêvant de Marc Brancion. ⁴⁹⁵ »

Cet éloignement de la femme dans une dimension irréelle qui, chez Aurélien, signale son inaccessibilité, subit une dramatisation chez Alain puisqu'il s'agit d'une rêverie sombre dans laquelle domine la perte de la femme aimée ; cet abandon fantasmé recréée dans les deux occurrences le triomphe d'une masculinité obéissant à une stéréotypie, traduisant une nouvelle fois le mode conflictuel sur lequel s'ordonne la perception chez Alain de sa propre apparence. Ainsi, établissant une norme dans ce domaine, il se condamne de fait à une nouvelle forme de marginalité.

Il est intéressant de constater qu'au travers de cette description schématique d'une virilité présentée comme essentielle, se dégage l'importance accordée aux

⁴⁹² *in XY, de l'identité masculine*, op. cit. p. 211

⁴⁹³ op. cit. p. 158

⁴⁹⁴ *ibid*, p. 59

⁴⁹⁵ *ibid*, p. 158

mains(...) » et aux « *(...) bras(...)* » des hommes ; sans doute faut-il voir dans ces images torturantes pour l'imaginaire du personnage, l'idée d'une captation de la femme, que les autres hommes contrairement à lui, peuvent ainsi « *(...) tenir* ». Ce motif de la prédateur de la femme apparaît comme une récurrence thématique si l'on se souvient de la tendance d'Alain à voir la femme comme une possibilité offerte d'une prise sur un monde qui, pour lui, se dérobe constamment.

C'est ainsi que les mains ou les bras des hommes contiennent ici – comme on l'avait analysé chez Léa – un sème d'enfermement qui dépasse l'habituelle fonction de protection. Cette idée semble d'ailleurs accentuée dans la seconde occurrence par le terme « *(...) entourée(...)* » qui désigne la femme au milieu d'un groupe d'hommes. Alain semble percevoir une forme de libilité intrinsèque de la femme, qu'il voudrait circonscrire car elle rend la femme fuyante ; et ce caractère insaisissable, qui fait qu' « *(...) elles se résignaient si facilement à passer, à sortir ou à ne pas entrer* ⁴⁹⁶ » dans sa vie, est précisément à la source de la souffrance d'Alain, qui voudrait tant s'attacher l'amour d'une femme mais ignore comment y parvenir. Or, c'est justement cet aspect inconstant de la femme qui fonde cette double et sinistre représentation mentale de la femme aimée ou désirée. Qu'il s'agisse de Lydia « *(...) obligée d'aller des uns aux autres* » des « *(...) gigolos(...)* » qui l'accompagnent ou de Solange qui « *(...) va se coucher(...)* » auprès d'un homme tout « *(...) en rêvant d'(...)* » un autre, toutes deux dans ces scénarii imaginaires échafaudés par Alain, incarnent un donjuanisme au féminin qui, tout en contribuant à invalider l'estime de soi du personnage, les rattache encore davantage à cette notion d'insaisissable qui, selon Alain, les caractérise.

Cet insaisissable de la femme aimée est d'ailleurs ce que perçoit chez Bérénice, Aurélien qui voit en elles « *toutes les femmes* » et pour qui c'est profondément perturbateur.

On peut également relever, dans une sorte d'écho intertextuel, une identique tonalité macabre rattachée à la représentation mentale de la femme aimée ici chez Drieu, comme c'est le cas à de nombreuses reprises dans l'esprit d'Aurélien à l'égard de Bérénice ; le parallèle se poursuit plus avant si l'on observe que cette dimension mortifère s'exprime dans le roman d'Aragon comme dans celui de Drieu au moyen d'une image suggérant explicitement le sème aquatique, ici avec les références au « *(...) bateau(...)* » et à « *(...) l'affreuse cuvette noire(...)* », cette dernière évoquant sans doute l'Atlantique.

Cette angoisse constante de voir la femme lui échapper, entraîne chez Alain le même rapport à sa propre identité virile au plan charnel que celui que nous avons analysé chez Aurélien ou chez Gilles. Ce rapport est ressenti avec une cruelle lucidité par Alain lui-même :

« *Je n'ai aucune sensualité.* ⁴⁹⁷ »

Il est également explicité par le personnage comme étant la source principale de sa déchéance :

⁴⁹⁶ ibid, p. 151

⁴⁹⁷ ibid, p. 89

« (...)je me drogue parce que je fais mal l'amour.⁴⁹⁸ »

Cette relation à sa propre intimité fonctionne sur un mode tragique plus accentué que chez Aurélien ou Gilles, et soumet encore davantage à une crise l'identité masculine d'Alain, laquelle constitue un pôle de souffrance indexant toute cette existence qui plonge dans une déréliction progressive.

De plus il est intéressant de voir que cette absence d'une quelconque capacité sensuelle du personnage, selon ses propres dires ne s'applique pas seulement au domaine érotique, mais concerne une appréhension globale de l'existence :

— « *Figurez-vous que je suis un homme ; eh bien, je n'ai jamais pu avoir d'argent, ni de femmes. Pourtant, je suis très actif et très viril. Mais voilà, je ne peux pas avancer la main, je ne peux pas toucher les choses. D'ailleurs, quand je touche les choses, je ne sens rien.*⁴⁹⁹ » — « *Je ne peux pas vouloir, je ne peux pas même désirer.*⁵⁰⁰ »

Cette incapacité de « toucher », de « sentir », de « désirer » rejoint précisément cette paralysie du désir que nous avons étudiée précédemment chez lui ; ici revient se dire ce même manque que nous avions qualifié de manque à être et qui l'inscrirait dans un registre mortuaire ; et cette asthénie de toute impulsion désirante rapproche encore Alain d'Aurélien dont nous avons analysé l'engourdissement sensoriel qui fait qu' « *il ne savait pas vouloir* », tandis qu'Alain affirme qu'il « (...)ne peu [t] pas vouloir(...) ». Cette infirmité du désir annonce et, d'une certaine manière, infléchit, conditionne la tentation du suicide chez Alain ; sa déclinaison dans le champ de l'érotique ne se présente que comme un avatar d'un désintérêt plus général pour le fait de vivre.

Ceci amène à reconsidérer la souffrance que cause à Alain son insuccès auprès des femmes, tant sur le plan sentimental que physique, et à se demander s'il ne s'agit pas d'une sorte de souffrance autosuggérée, déguisant une réelle quoique inconsciente désaffection pour les femmes autant que pour quoi que ce soit en ce monde.

La scène d'intimité amoureuse sur laquelle s'ouvre le roman peut ainsi faire l'objet d'une double interprétation :

« *A ce moment, Alain regardait Lydia avec acharnement. (...)Qu'attendait-il ? Un soudain éclaircissement sur elle ou sur lui. Lydia le regardait aussi, avec des yeux dilatés, mais non pas intenses. Et bientôt elle détourna la tête, et, ses paupières s'abaissant, elle s'absorba. (...) Ce qui fit qu'il cessa aussi de la regarder. Pour lui, la sensation avait glissé, une fois de plus insaisissable, comme une couleuvre entre deux cailloux. Il resta un moment immobile, couché sur elle ; mais il ne s'abandonnait pas, crispé, soulevé sur ses coudes. Puis, comme sa chair s'oubliait, il se sentit inutile, et se renversa à côté d'elle.*⁵⁰¹ »

En effet, cette difficulté rattachée à l'accès à la jouissance sexuelle, « (...) sensation(...) »

⁴⁹⁸ *ibid*, p. 93

⁴⁹⁹ *ibid*, p. 148

⁵⁰⁰ *ibid*, p. 150

⁵⁰¹ *ibid*, p. 9

glissante(...) », fugitive, peu intense, à laquelle il ne peut « (...) s'abandonner(...) » et qui le laisse « (...) crispé(...) », peut être motivée a priori par une trop importante crainte de la femme ainsi que par une relation à soi trop problématique pour pouvoir autoriser une aisance dans l'intimité du rapport amoureux. Dans cette optique, la perception de sa propre « (...) inutilité(...) » lorsque s'évanouit la sensation physique tendrait à souligner une forme d'angoisse chez lui qui, lorsque disparaît le lien charnel, considère comme inexistante sa présence auprès de la femme aimée.

Mais cette même difficulté à intégrer la notion de plaisir physique pourrait aussi signifier une indifférence trop rédhibitoire à la femme pour pouvoir éprouver une quelconque envie de s'investir dans une sensorialité communément partagée ; il s'agirait plutôt d'une distanciation affective qui se traduirait ici par un immobilisme du ressenti. L'indifférence d'Alain pourrait encore être perçue dans son regard qui se détourne de Lydia, comme si, ayant pu faire acte de virilité auprès d'elle, elle ne lui était à présent plus nécessaire, devenue présence accessoire.

Cette indifférence pourrait peut-être également se retrouver dans ce qui apparaît comme une récurrence thématique unissant ce roman à *Aurélien* et surtout à *Gilles*, à savoir le recours d'Alain à la galanterie tarifée :

« Il se rappela qu'un soir, au cours d'un séjour à Paris, il était sorti seul et avait couru au bordel en quête d'une compensation chimérique à l'abstraction de sa vie conjugale. ⁵⁰² »

Comme pour *Gilles*, ce recours fonctionne comme un remède contre l'impuissance subie au cœur des liens conjugaux, qui supposent une intimité sentimentale avec l'épouse. Et, on l'a vu dans cette scène où Alain en est réduit à « *grelotter de misère* » parce qu'il ne sait, ne peut pas faire l'amour à cette même épouse, cette forme d'intimité semble la cause directe de cette défaillance organique qui le conduit à solliciter les services d'une prostituée.

Mais là encore, cette plus grande aisance dans l'amour vénal peut signaler la même incapacité d'Alain à s'intéresser véritablement à une femme, dans la mesure où son intérêt pour les prostituées ne concerne en réalité que lui-même ; chercher à prouver sa masculinité physiologique, non seulement comme chez *Gilles*, lui est plus facile avec une étrangère, mais cela ne place alors cette dernière que dans un rôle de catalyseur de cette masculinité en péril ; la subjectivité de la prostituée est par Alain également, niée, ignorée puisqu'il ne voit en elle qu'une sorte d'objet charnel.

Ainsi nous apparaît son regard sur les autres femmes qu'il prétend aimer ou désirer ; devant chacune ses interrogations et ses angoisses n'ont que lui-même pour objet, sans que jamais ne lui vienne une pensée concernant la femme en question pour elle-même.

L'homme couvert de femmes ou la misogynie dans la douleur

Masculin/féminin : l'inversion

Rappelant étonnamment, à certains égards, celui que nous appellerons « l'autre

⁵⁰² *ibid*, p. 66

Gilles » (et dont nous ne pouvons que souligner l'identité onomastique avec cet autre personnage du roman éponyme de Drieu), le Gilles de L'homme couvert de femmes est lui aussi un personnage masculin assailli par le doute et l'angoisse ; également, il est constamment tourné vers les femmes et la séduction, et ses goûts le portent invariablement vers des femmes fortes, solides et protectrices, tant dans leur esthétique que dans leur mécanisme psychique. Se voulant le maître d'un rapport de séduction qui en réalité lui échappe, Gilles se retrouve systématiquement en position de faiblesse, sous la domination de femmes qui le manipulent à leur guise, le laissant à chaque fois dans la frustration, la rancœur et l'humiliation. Timidité, pudeur ou répugnance, Gilles ne peut jamais se résoudre à se comporter tel qu'est censé se comporter, classiquement, l'élément masculin d'un couple. Cette paradoxale psychologie masculine, si préoccupée de l'idée de la femme et surtout de l'idée de la conquête, apparaît ainsi : désireuse jusqu'à l'obsession de jouer les Casanova mais sachant bien au fond l'inanité d'un tel vœu ; le roman place en effet volontiers son personnage vis-à-vis des femmes en situation d'échec amoureux, où se donne à voir un irrémédiable effroi de chacune de ses partenaires.

Comme Aurélien, Gilles, Chéri et Alain, la fragilité de Gilles se signale par un renversement des normes distinctives des pôles sexués, tout d'abord au plan physique :

— « *Il avait eu un sourire narquois quand la maîtresse de maison avait répondu à ce petit nom de Finette. Mais déjà il comprenait que l'on mit en évidence ce flair qui guidait délicatement ses gestes. Elle semblait faible sur sa chaise longue, mais son visage était en éveil, et rien ne s'y abandonnait.* ⁵⁰³ » — « *Il y avait un certain temps qu'elle le rencontrait à droite et à gauche : il paraissait n'être que laisser-aller(...)* ⁵⁰⁴ »

Tandis que le personnage de Finette affiche une intelligence et une perspicacité aiguës signalant une connaissance parfaitement maîtrisée du monde en même temps qu'une énergie lui donnant une forme de pouvoir sur ce monde, Gilles oppose lui, une extrême nonchalance semblant annoncer une propension à ne rien pouvoir contrôler en soi ni autour de soi.

Une description plus poussée des autres maîtresses de Gilles permet de vérifier plus avant ce type d'esthétique que se partagent ces femmes ; Lady Hyacinthia, mondaine influente doublée d'une séductrice patentée, est dépeinte ainsi :

« *Lady Hyacinthia était une déesse faite comme tant de Saxonnes pour frapper les Français d'un amour mêlé de terreur. Elle se composait de métaux et de matières précieuses ; ivoires, corail, or, diamants, perles. Fer : cette charpente ; charbon : ce ronflant feu intérieur.* ⁵⁰⁵ »

La comparaison avec une déesse fait de cette femme non plus une simple femme mais un être transcendant, supérieur en l'occurrence aux hommes et susceptible par là-même de les « (...) frapper (...) de terreur », d'autant plus impressionnante qu'à la manière d'une déesse elle est inaccessible. Comme les mondaines d'Aurélien, elle est parée avec

⁵⁰³ *L'homme couvert de femmes*, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 2001, p. 14-14

⁵⁰⁴ *ibid*, p. 16

⁵⁰⁵ *ibid*, p. 25

ostentation de plusieurs bijoux qui, tout en lui garantissant cet aspect inaccessible, semblent lui transmettre leur matérialité, leur solidité. Ainsi, créature à l'apparence à la fois étincelante et quasi « métallique », dégageant « (...) ce *ronflant feu intérieur* », elle s'impose au regard et à l'esprit masculins comme une présence dont la domination se fait presque écrasante de sophistication, de sûreté de soi et d'énergie. L'homme peut ainsi se sentir la proie de cette sculpturale et dangereuse féminité.

Cette description de la femme est récurrente dans l'œuvre romanesque de Drieu non seulement en raison de ce retour comme fasciné à un même modèle féminin mais aussi en raison de cette récurrence qui concerne la nationalité de ce genre de femme : dans *Gilles*, Dora est Américaine, comme le sont dans *Le feu follet*, Dorothy et Lydia, l'épouse et la maîtresse d'Alain, ici Lady Hyacinthia est « (...) Saxonnes(s) (...) », plus précisément, on l'apprend plus tard, Anglaise. Le tempérament énergique, rattaché dans l'imagerie populaire, aux populations nordiques, par opposition à l'indolence méridionale ou orientale, inscrit donc l'Américaine ou l'Anglaise dans le registre d'une féminité affirmée, décidée, conquérante, qui attire immanquablement ces personnages masculins de Drieu auxquels Gilles ne fait pas exception.

De surcroît la beauté de Lady Hyacinthia, cette « (...) **beauté dure(...)** *faite pour soutenir âprement les luttes inexpiables de la cinquantaine* ⁵⁰⁶ », rejoint un autre trait qui s'apparente à un sème de permanence temporelle et d'indestructibilité face aux ravages du temps qui semble, comme on l'a analysé avec Gilles vis à vis du personnage d'Alice, rassurer une subjectivité masculine anxiouse, par son caractère immuable.

Le personnage de Françoise, ne témoignant d'aucune splendeur esthétique, se caractérise par un physique à connotation quelque peu androgyne :

« (...) **sous le cotillon simple, d'un sans-façon affecté, un corps fluet, vif, aidé de muscles minces, serrés.** ⁵⁰⁷ »

La décontraction vestimentaire qui semble aller de pair avec une décontraction morale, la minceur extrême de Françoise, l'accent mis sur ses « (...) muscles(...) », terme volontiers usité dans une description d'une apparence masculine, sont autant de détails contrastant radicalement avec la sophistication parfaite de Lady Hyacinthia ; cependant la physionomie de cette dernière repose, comme celui de Françoise, sur des critères de résistance morale et physique, d'indépendance et d'autonomie, qui sont à même d'être jugés rassurants par Gilles.

Enfin, Jacqueline, son grand amour, semble un mélange de l'esthétique de Lady Hyacinthia et de celle de Françoise, empruntant à la première sa délicatesse et à la seconde sa robustesse :

— « (...) **sa beauté, devenue tout intérieure, frappait des coups irréparables.** (...) Il s'inclina devant cette blancheur indestructible, cette jeunesse indomptable des dents. Elle avait moins de rides que lui, ses cheveux gris étaient joyeux. Toute la mystique que nourrissait la mémoire amaigrie de Gilles tombait en poussière devant cette santé toujours triomphante qui requérait une admiration plus

⁵⁰⁶ *ibid*, p. 35

⁵⁰⁷ *ibid*, p. 26

vivante. ⁵⁰⁸ » _ « Jacqueline était mince et drue comme une fille de quinze ans(...)je ne lui ai jamais vu de chair que celle qui convenait strictement à son âme(...) J'ai pu admirer, autant que j'aimais, ce visage largement construit, solidement équilibré, mais d'où Dieu avait si bien retiré ses mesures qu'il paraissait fin. (...)sa blancheur vous faisait atteindre à la moelle même de l'énergie qui fait bondir les mondes. ⁵⁰⁹ »

Son corps à la fois gracile et anguleux témoigne en effet d'une légèreté qui contraste avec l'éclat massif de Lady Hyacinthia, et est comme en décalage avec son visage, qui offre l'image d'une santé à toute épreuve, faisant de sa propriétaire un soutien réconfortant et généreux auprès duquel se réfugier. « (...)Sa blancheur(...) » semble une rémanence de l'attachement de Gilles à une beauté plus occidentale qu'orientale mais signale aussi l'éclat d'une perfection dépouillée, s'éloignant de celle de lady Hyacinthia mais rappelant celle de Françoise. D'autre part, on retrouve, comme chez Françoise, cette prééminence de la résistance opposée par l'allure de Jacqueline au déclin esthétique dû à l'âge : la comparaison avec « (...) une fille de quinze ans(...) », les références à l'immaculé de sa peau, à la ferme ossature de son visage, à la « (...) jeunesse indomptable des dents », à cette rareté des « (...)rides(...) », à ces « (...)cheveux gris(...)joyeux », à « (...)cette santé toujours triomphante(...) », tout cela réactualise l'attachement de Gilles à une femme dont l'épanouissement physique serait invincible, une femme qui constituerait un pôle immuable dominant le chaos du monde.

Ainsi, ces maîtresses successives de Gilles annoncent par leur aspect, une personnalité très éloignée de la vision caricaturale de la féminité.

Les personnages féminins du roman sont en effet tous dotés d'une science experte des jeux amoureux, habileté qui installe dans une perpétuelle infériorité Gilles qui, lui, nous dit le texte, « (...)était jeune et peu précoce ⁵¹⁰ ». L'inégalité de leurs expériences inverse le rôle du jeune homme dans la praxis érotique comme le montre cette scène :

« (...)après le premier sourire de triomphe, ouvert et dur, il en avait un autre, mêlé d'inquiétude, quand il passa dans la chambre de sa voisine. Cette simple démarche supprima toutes les autres. Elle était déjà sur son lit, très déshabillée.

⁵¹¹ »

Comme dans cette scène de *Gilles* dans laquelle Mabel prend véritablement possession du corps du personnage, ici encore Molly (initiale identique) prend l'initiative de la séduction avec la même promptitude gestuelle et la même détermination. Gilles se retrouve donc dépourvu des attributions mâles qui se condensent dans l'activisme plutôt que dans l'attentisme.

Gilles bouscule encore les codes sexués par son imagination :

⁵⁰⁸ *ibid*, p. 128-129

⁵⁰⁹ *ibid*, p. 146-147

⁵¹⁰ *ibid*, p. 17

⁵¹¹ *ibid*, p. 21

« *Elle se tenait droite à son volant, ses petites mains dans des gants bien sales. Son vieux chapeau écrasant sur la légère couperose de sa joue une mèche très blonde. Rien que ces artifices campagnards : ni fard, ni poudre. Gilles sortit subrepticement du fond de son enfance le rêve d'une châtelaine courageuse et pure.* ⁵¹² »

Cette représentation fantasmée de la femme cristallise l'immaturité du personnage qui n'a pas su évoluer dans sa conception de l'être idéal, et on peut remarquer de surcroît que cette icône correspond à une sorte d'imagerie tout droit sortie de la littérature sentimentale, genre littéraire a priori plébiscité par un lectorat plutôt féminin que masculin.

D'autre part, il est frappant de constater que les termes de cette vision correspondent à une logique imaginaire plus féminine que masculine. La « *châtelaine* » dotée d'un rang social important, possède une certaine puissance, confortée par son « *courage* », deux traits l'apparentant à une figure protectrice et l'éloignant du prototype de la frêle dame en détresse plus traditionnellement à même d'habiter une fantasmagorie masculine.

Gilles se situe également dans l'inversion des rôles en ce qui concerne le domaine social puisque, rentier comme Aurélien et comme Chéri, il fait partie des incarnations masculines de la marginalité sociale que nous avons étudiées :

« *Il était une heure. Le restaurant était plein d'hommes d'affaires qui avaient déjà abattu un bon tiers de leur journée. Lui, qui n'avait rien fait, mangea autant qu'eux... Il y avait là peu de femmes et toutes attentives aux travailleurs qui s'étaient arrêtés pour casser la croûte avec elles.* ⁵¹³ »

Le personnage, parce qu'il « *ne fait rien* », semble abandonné par les femmes au profit des « *travailleurs* », et cet isolement au profit d'autres hommes transforme la vision qu'il pourrait offrir, d'un Don Juan à la masculinité attestée.

Mais encore une fois c'est essentiellement Jacqueline avec qui s'observe le plus ce déplacement des rôles :

— « *Elle n'a jamais eu d'argent ; elle travaillait et, bien qu'elle fût née pour ne rien faire, elle a pu travailler comme un homme. Elle n'avait aucun besoin comme ils disent : mais elle savait manger, se promener, dormir, se taire, causer. (...) Elle n'occupait que deux pièces : une salle de bains et une chambre (...) Sur une petite table, elle se faisait servir une grillade, un morceau de fromage, un fruit. Elle fumait du tabac français, tout naïf, qui n'est que du tabac. Elle s'habillait de la fraîcheur d'une robe unie.* ⁵¹⁴ »

B/ Redéfinition du « sexe fort » : vers le coup d'état ?

⁵¹² *ibid*, p.27

⁵¹³ *ibid*, p. 64

⁵¹⁴ *ibid*, p. 125

La Fin de Chéri ou la prise de pouvoir

Nous reprenons ici l'exemple des personnages de Colette car il apparaît que si Chéri incarne pleinement cette crise de l'homme, son épouse, Edmée, incarne, elle, pleinement cette naissance sociale dont la femme a largement bénéficié avec l'éclatement du conflit de 14-18. Fermement décidée à saisir sa chance, Edmée se situe bien au-delà du simple désir d'affirmer son existence sociale ; pleine d'ambition elle laisse derrière elle un époux, premier et amer spectateur d'une puissante volonté de réussite qu'il est bien incapable de comprendre et de concevoir, lui, le gracieux éphèbe élevé dans une sérénité dorée. Face au tempérament souvent dictatorial de son épouse, Chéri se ressentant irrémédiablement floué à la fois dans son rôle privé et dans son rôle social, choisit pourtant de se réfugier dans la mélancolie. Immergeée au cœur de l'effervescence sociale, Edmée accède ainsi à l'enivrante découverte de la nécessité du rôle qu'elle a à jouer. De telle sorte que dans ce couple étrange et si mal assorti qu'elle forme avec Chéri, Edmée, toute à la conscience de son propre être au monde, tend à s'éloigner de son époux pour vivre, de plus en plus intensément, sa propre vie où priment jusqu'à éliminer ce qui n'en fait pas partie, ses propres choix et ses propres règles ; et Chéri devient un homme délaissé.

Edmée nous semble donc, beaucoup plus que Léa, faire pendant à la féminité de Chéri, et elle nous semble incarner davantage encore que Léa, la femme émancipée qui s'impose au sortir de la Première Guerre mondiale.

Cette émancipation s'observe en premier lieu dans l'apparence d'Edmée : en effet, bien que possédant un visage et un corps indubitablement féminins, le physique délicat de la jeune femme ne s'ordonne pas comme celui de Léa sur un mode pulpeux. Ainsi apparaît-elle sous le regard partialement ironique de son époux :

« Il se savait plus beau qu'elle, et appréciait de haut, en connaisseur, la hanche abattue, le sein peu saillant, la grâce à lignes fuyantes qu'Edmée habillait si bien de robes plates et de tuniques glissantes. ⁵¹⁵ »

L'écriture fait porter ce regard sur « (...)la hanche(...) » et « (...)le sein(...) » d'Edmée, deux symboles corporels de la féminité et qui s'opposent de manière évidente à ceux de Léa, qui affirment avec ostentation une féminité plantureuse ; de surcroît, comme on l'a souligné précédemment, cette « (...) hanche abattue(...) » et ce « (...) sein peu saillant(...) » témoignent de l'inaptitude totale d'Edmée à remplir une double fonction de mère et d'amante auprès de Chéri, de même que sa « (...) grâce à lignes fuyantes(...) » n'offre aucun appui rassurant. Ces carences d'Edmée apparaissent comme les premières tacites discordances qui s'élèvent au sein du couple, dans Chéri :

« Il (...) se leva, quitta furieusement son pyjama et se jeta tout nu dans le lit, cherchant la place de sa tête sur une jeune épaule où la clavicule fine pointait encore. Edmée obéissait de tout son corps, creusait son flanc, ouvrait son bras. Chéri ferma les yeux et devint immobile. Elle se tenait éveillée avec précaution, un peu essoufflée sous le poids, et le croyait endormi. Mais au bout d'un instant il se retourna d'un saut en imitant le grognement d'un dormeur inconscient, et se

⁵¹⁵ op. cit. p. 15

roula dans le drap à l'autre bord du lit. ⁵¹⁶ »

Pour Chéri qui veut retrouver, avec une insistance qui semble logique au lecteur omniscient, la place qu'il occupait au creux du confortable corps de Léa, cette « (...)jeune épaule où la clavicule fine pointait encore », fonctionne, malgré les efforts de sa propriétaire, comme un véritable repoussoir aux yeux du jeune marié qui s'enfuit jusqu'à « l'autre bord du lit ».

Carole Klein analyse ainsi :

« **La dynamique des rapports amoureux entre hommes et femmes a le plus souvent ses racines dans le fait que les garçons s'attendent à trouver chez toutes les femmes la fidélité et la sollicitude désintéressée qu'il a connues avec sa mère.** ⁵¹⁷ »

Amante, mais non point maternante, d'une extrême jeunesse (ses dix-neuf ans dans Chéri ne peuvent être comparés à la maturité sensuelle des quarante-neuf ans de Léa), elle donne ainsi à connaître à l'inexpérience du jeune homme, une définition autre de la féminité, qui le blesse, à l'image de cette « *clavicule* » qui fait ici office de symbole.

« **Tandis qu'il [l'homme] prend conscience de ce que la société attend de lui, il découvre que ce statut particulier ne fait qu'augmenter son insécurité, car il craint d'apparaître aux yeux de tous tel qu'il se sent être, c'est à dire un modèle équivoque de la masculinité. (...) Il a été meurtri par les exigences implacables de son rôle social, ce qui atténue considérablement la joie qu'il est supposé éprouver maintenant qu'il se trouve promis à un statut supérieur. (...)Est-il vraiment prêt à se lancer dans une vie sentimentale d'adulte ? (...)Evitera-t-il de s'engager dans une relation intime parce qu'il a peur qu'une femme attende de lui ce qu'il serait incapable de lui donner ?** ⁵¹⁸ » explique encore Carole Klein

Ainsi, Edmée ne cessera de heurter Chéri dans sa conception de la féminité, ce qui vaudra d'ailleurs à la jeune femme, cette comparaison fort peu flatteuse, née de l'inconscient onirique de son époux, dans les toutes dernières pages du roman :

« **Il sortit, le matin suivant, d'un rêve indéchiffrable au sein duquel des passants s'empressaient et couraient tous dans le même sens. Il les connaissait tous, bien qu'il ne les vit que de dos. (...)Edmée fut la seule à se retourner et à sourire d'un grinçant petit sourire de martre. "Mais c'est la martre que Ragut avait prise dans les Vosges !" s'écriait Chéri dans son rêve et, cette découverte lui causait un plaisir démesuré.** ⁵¹⁹ » (on notera la récurrence dans ce passage, du souhait masculin de la prédation d'une femme, perçue ici encore comme dangereuse et encore ravalée dans ce même souhait au rang d'animal que l'on peut capturer.)

C'est qu'Edmée a le tort irréparable aux yeux de Chéri, de ne pas, comme Léa, faire de lui le pivot de son univers et d'avoir réussi, « grâce » à la guerre, à se construire sa propre

⁵¹⁶ op. cit. p. 90

⁵¹⁷ in *Mères et fils*, op. cit. p. 110

⁵¹⁸ ibid, p. 69

⁵¹⁹ op. cit. p. 180

existence. Elle adopte en effet un mode de vie sur lequel règne à plusieurs niveaux une indépendance certaine. Nous entendons par ce terme un mode de vie qui exclut toute tutelle masculine.

La femme et la sexualité

Ainsi cette féminité alors quelque peu hors norme s'accompagne d'une tendance à adopter un comportement à dominante « masculine » dans le rapport de séduction qui, maladroitement, s'établit entre elle et Chéri :

**« Chéri tira, de sa poche, la petite clé plate au bout d'une chaînette d'or :
"Allons-y. Elle va encore me faire l'amour avec une règle..." »**

Comme nous l'avons déjà souligné, la formulation utilisée implique le caractère autoritaire d'Edmée, indiquant qu'elle est l'élément dominant du couple, et qu'elle n'entre pas dans le topo de l'amante soumise, mais au contraire sait imposer sa volonté à l'homme. Chéri fait ainsi figure d'objet du désir de son épouse :

« (...)elle contemplait Chéri, jalouse, sage, rassurée comme un amant qui convoite une vierge inaccessible à tous. »

Comme on l'a, ici encore, démontré précédemment, l'inversion des rôles vise principalement à inscrire Chéri dans une fonction objectale, soumis à la « *contemplation* » et à la « *convoitise* » d'Edmée. Il est à cet égard intéressant de noter qu'il s'agit là uniquement de réactions qui s'ordonnent sur le mode du sensuel, non du sentiment. Chéri est alors (comme on l'a dit à propos des passantes dont il attire les regards admiratifs), doublement objet du regard conjugal, car il y est non seulement soumis mais est considéré par lui en raison seulement de son exceptionnelle beauté. Comme la « *virginité* » d'une femme en faisait un bien précieux pour la vanité de l'homme, cette beauté de Chéri sert de la même manière la vanité de son épouse

Il faut également remarquer que même lorsque la dimension érotique est sur le point d'unir les époux dans une forme d'égalité, cette amorce est brisée du fait du manque d'élan sentimental d'Edmée :

« Renversée, elle entrouvrail pour lui les yeux et les lèvres. Il vit briller le regard explicite, borné, si peu féminin, que la femme dédie au donneur de plaisir(...) Edmée put voir qu'il portait, sur sa joue bleue de barbe naissante, les traces d'une longue fatigue, et d'un amaigrissement sensible. Elle remarqua les nobles mains douteuses, les ongles que le savon n'avait pas purifiés depuis la veille, et le stigmate bistré, en forme de fer de lance, qui creusait la paupière inférieure et remontait jusqu'à l'angle interne de l'œil. Elle jugea que ce beau garçon sans faux col ni souliers portait toutes les déchéances physiques, précises, exceptionnelles, d'un homme qu'on a arrêté et qui a passé une nuit en prison. Il n'était pas enlaidi, mais diminué, selon un laminage mystérieux qui rendit à Edmée l'autorité. Elle délaissa toute invite voluptueuse, s'assit, posa une main sur le front de Chéri : _ Malade ? ⁵²⁰ »

La manière qu'a Edmée de concevoir alors Chéri (et qui d'ailleurs passe encore par le regard) le déshumanise quelque peu puisqu'elle se concentre sur la fonction de « *donneur de plaisir* » qu'il est à cet instant pour elle, et qui fait de lui un bien utile dont la

⁵²⁰ *ibid*, p. 123-124

possession lui promet les sensations qu'elle attend. Il n'y a plus trace de la dimension affective qui pourrait naître de ce moment d'intimité conjugale.

Par ailleurs on notera que l'écriture fait apparaître clairement la question du droit féminin à la jouissance érotique, ce qui place le personnage de Colette dans un rapport alors tabou et très concret à sa propre sexualité.

La femme et le pouvoir social

La présentation d'Edmée comme une femme émancipée s'observe également sur un plan plus social, sociologique, et tout d'abord dans un geste apparemment anodin, mais qui pour une femme des années vingt ne l'était certes pas : le geste de fumer :

« Autorisée par Edmée qui allumait une cigarette, la baronne de la Berche grilla longuement la pointe d'un cigare et fuma avec volupté. ⁵²¹ »

On peut voir encore cette féminité inédite au travers d'une réflexion de Chéri :

« _ Comme tu aimes les expressions de ma mère, dit-il pensivement. ⁵²² »

Cette parole situe la jeune femme non seulement dans une parenté psychologique avec sa belle-mère, qui les inscrit toutes les deux dans une situation sociale autonome et libre, mais il est également à souligner que, de manière sous-jacente, Edmée, l'épouse, réactive aux yeux de Chéri une image maternelle, incluant les notions d'autorité et de puissance, frappée de péjoration, tandis que Léa, la maîtresse, incarnait le versant positif du rôle de mère, fondé sur l'affection et la disponibilité, rôle que n'a pas su tenir la véritable mère du jeune homme.

Edmée se situe donc doublement dans un statut de supériorité vis à vis de lui; elle est celle qui gère le ménage et elle est l'adulte.

Mais ce personnage féminin fait tout de même figure d'exception si l'on en croit Evelyne Sullerot :

« Il y a bien eu augmentation brutale du nombre de femmes au travail pendant les hostilités, mais la régression, le retour au foyer a été aussi soudain, dès la guerre terminée. ⁵²³ »

Edmée appartient plutôt à ces femmes qui « (...)entrées entre 1914 et 1918 dans les bureaux n'eurent aucune envie d'en sortir, et y restèrent. Dans le commerce aussi. En somme dans tout le secteur tertiaire. ⁵²⁴ »

Relégué dans son couple au statut que le droit français appelle « incapable majeur » (ce qui fut très longtemps le cas de la totalité des femmes en France), Chéri est donc condamné à voir son épouse occuper une sorte de régence, et à se retrouver, lui, à l'état de prince consort, dont la place au sein du couple et du foyer est purement officieuse. :

« _ A propos, dit-il, la fuite, dans le ciment de la piscine...Il faudrait... _ C'est

⁵²¹ *ibid*, p. 132

⁵²² *ibid*, p. 6

⁵²³ in *Histoire et sociologie du travail féminin*, op. cit. p. 137

⁵²⁴ *ibid*, p. 143

arrangé. *L'homme des mosaïques en pâte de verre est le cousin de Chuche, un de mes blessés. Il ne s'est pas fait appeler deux fois, tu penses. — Bon. Il allait disparaître, il se retourna : — Dis donc, cette affaire des Ranch, dont nous parlions hier matin, faut-il vendre, faut-il pas vendre ? Si demain matin j'en touchais un mot au père Deutsch ? Edmée éclata d'un rire de pensionnaire : — Penses-tu que je t'ai attendu ! Ce matin ta mère a eu une idée de génie(...)Et à deux heures, tout était vendu, mon chéri ! Tout ! Le petit coup de feu de la Bourse — très éphémère — de l'après-midi nous met, simplement, deux cent seize mille francs en poche, Fred ! (...)Je ne voulais te l'apprendre que demain, dans un de ces porte-billets étourdissants...(...) Il(...)regardait attentivement le visage de sa femme. — Ben...dit-il enfin. Et moi, dans tout ça ? Edmée secoua la tête avec malice. — Ta procuration marche toujours, mon amour. "Le droit de vendre, acheter, passer bail en mon nom...", etc. , etc. (...) Un rire bizarre trembla sur le visage de Chéri. Il laissa retomber derrière lui la portière sombre, dont la chute le supprima comme le sommeil efface la création d'un songe.⁵²⁵ » — « A côté de lui, sur une petite table, il lut le menu du lendemain, préparé tous les jours pour le maître d'hôtel : "Homard thermidor, côtelettes Fulbert-Dumonteil, chaud-froid de canard, salade Charlotte, soufflé au curaçao, allumettes au chester..." Rien à redire.⁵²⁶ »*

Qu'il s'agisse du domaine financier, du domaine matériel ou même du domaine domestique, Chéri, comme le souligne le texte dans une évidente métaphore, est « *supprimé* » par la prompte efficacité de son épouse. De surcroît, par une sorte de renversement ironique des incapacités sociales, cette procuration qui, à titre officiel, désigne l'homme comme détenteur exclusif du pouvoir financier, donne à titre officieux ce pouvoir à la femme, qui bénéficie ainsi dans les faits d'une autorité que les circonstances lui refusent et dont l'homme, Chéri, se retrouve totalement dépourvu. N'ayant jamais « *rien à redire* » dans la conduite de sa propre maison, sa vie sous le joug d'Edmée n'est elle-même qu'une longue suite de « (...)procuration(s) (...)», pas réellement nécessaire, en aucun cas indispensable à une épouse qui, dans bien des domaines, se suffit désormais à elle-même.

Mais au-delà d'un parallèle identitaire que l'on pourrait relever entre Chéri et une femme entretenue, force est de constater qu'il n'oppose à la redoutable efficience de son épouse, que lamentations, regrets et nonchalance. Habituelle, durant son absence au front, à une totale liberté d'action, Edmée se fait d'autant plus aisément le symbole fictionnel de l'émancipation féminine, que son époux est, lui, d'autant plus frappé de sidération ; sidération qui l'engage, en vertu d'une nature cultivée par Léa, sur le terrain de l'inaction et de la rêverie neurasthénique. Comme on l'a souligné à propos de Lydia dans *Le feu follet*, qui fait profiter Alain de son propre argent et qui possède une connaissance beaucoup plus étendue du monde extérieur, dans la même logique, c'est Edmée qui est au fait des procédés techniques ou financiers, qui, par ses occupations professionnelles, a des « relations », tandis que Chéri, on l'a souligné également, ne cherche pas à exercer ses talents ailleurs que dans la décoration de son intérieur.

⁵²⁵ *op. cit. p. 17-18-19*

⁵²⁶ *ibid. p. 19-20*

Enfin, cette indifférence d'Edmée pour Chéri, qui procède de l'affirmation sociale de soi en tant que femme, prend une résonance chargée de négativisme pour l'existence de l'homme :

« *Elle ne lui parlait pas, agissait en sécurité comme une femme qui se sent seule(...)* ⁵²⁷ »

Encore une fois cette existence est frappée d'inconsistance, de transparence, presque de non-sens, et cette notion de « (...)sécurité(...) » inscrit, par le biais de Chéri, l'identité de l'homme des années vingt dans une logique de dépossession d'une autorité jusque-là suprême, et inhibante par son omniprésence.

La femme et l'argent

Edmée s'empare aussi de cette autorité, on l'a dit, sur le plan financier, dont elle assume la gestion en intégralité :

« (...)ma fortune, eh bien, la petite, ma femme, s'en occupe. (...)Deux cents seize mille avant-hier sur le petit coup de fièvre de la Bourse. Alors, je me demande, n'est-ce pas, comment intervenir...Qu'est-ce que je fiche dans tout ça ? Quand je veux m'en mêler, elles me disent(...) : "Repose-toi. Tu es un guerrier. Veux-tu un verre d'orangeade ? Passe donc chez ton chemisier, il se moque de toi. Et rapporte-moi en passant mon fermoir de collier qui est à la réparation..." ⁵²⁸ »

Cette gestion de sa « (...) fortune(...) » constraint Chéri une fois de plus à se retrouver plongé dans une vacuité sociale, mais surtout dans un univers soumis fortement à une connotation domestique, secondaire : le « (...)verre d'orangeade » qu'on lui propose, à la fois suggère une boisson féminine ou enfantine et implique une immobilité, le « (...)chemisier(...) » appelle en Chéri le souci de la frivolité, et le « (...)fermoir de collier(...) » qu'on l'envoie chercher, convoque l'image de l'épouse ou de la servante qui serait chargée des besognes subalternes dont le mari ou le patron, tout aux soucis causés par sa « *fortune* », serait indigne.

D'autre part on assiste ici à cette « (...) déshéroïsation massive des soldats (...) » dont parle CarienTrévisan, puisque ce « (...)guerrier (...) » qu'a été Chéri est paradoxalement traité en individu passif, comme une sorte d'invalidé. Chez Chéri, la déconsidération du dévouement fourni s'assimile à une forme de mise à l'écart de l'homme, du soldat. Ces données féminisantes ou, à tout le moins, dévirilisantes, conduisent à une réorientation des pôles sexués mais surtout ici à une désorientation des valeurs dites viriles, qui ne sont plus fondées sur l'action et l'extériorité du monde. Tout à la fois infantilisé, féminisé, domestiqué, Chéri subit ici une forme de dévalorisation de son identité de mâle et fonctionne dans son rapport à l'autre, non comme Alain dans une absence à lui-même mais dans une absence à l'autre, à la femme.

La femme et la profession

Ayant pris le pouvoir de l'argent, Edmée acquiert logiquement une forme d'indépendance qui procède, elle aussi de la guerre, à savoir l'indépendance

⁵²⁷ *ibid*, p. 161

⁵²⁸ *ibid*, p. 32-33

professionnelle née de l'exercice d'un métier, au grand dam de son époux :

— « *Un feu particulier, d'un bleu sourd, avertit Chéri qu'Edmée gagnait par son boudoir la chambre à coucher ouverte sur le jardin, au revers de l'hôtel. "Pas d'erreur, songea-t-il. Le boudoir s'appelle à présent cabinet de travail."* ⁵²⁹ » —
 « (...) il reprit à grands pas légers le chemin de sa maison. La sourde lumière bleue y veillait toujours : Edmée n'avait pas encore quitté le boudoir-cabinet-de-travail. Sans doute elle écrivait, signait des bons de pharmacie et d'articles de pansement, lisait les fiches de la journée et les brefs rapports d'une secrétaire... Elle penchait sur des papiers, ses cheveux crépelés à reflets roux, son joli front d'institutrice. ⁵³⁰ »

La rebaptisation de la pièce s'avère moins anecdotique qu'il n'y paraît, dans la mesure où la dénomination lexicale elle-même opère un déplacement, du féminin, concrétisé par la nonchalance frivole du « (...)boudoir(...) », vers le masculin, concrétisé par l'effervescence laborieuse du « (...) cabinet de travail ». De plus, ce dernier, « (...) d'un bleu sourd (...) », d'une tonalité chromatique qui convoque traditionnellement le masculin (et renforcée ici par le qualificatif « sourd ») s'oppose à la délicatesse raffinée de la chambre rose de Léa que connaît si bien Chéri.

Dans la seconde occurrence, on peut remarquer d'une part la multiplicité des tâches incombant à Edmée (et traduite par l'accumulation des verbes, le rythme rapide de la phrase ponctuée de virgules ainsi que par les points de suspension), d'autre part le fait que ses attributions dépassent celles d'une « (...) secrétaire(...) » et qu'elle endosse diverses responsabilités dont l'utilité s'avère incontestable puisqu'elles concernent directement le milieu médical. Edmée accède donc à ce qu'Evelyne Sullerot dénomme « (...)la conquête non pas des emplois subalternes, mais des carrières nobles, non pas du droit au travail mais du droit à la profession. ⁵³¹ »

Chéri atteint ainsi à la brutale remise en question de l'utilité de son propre rôle social, dont l'infériorité en regard de celle de son épouse, est objectivement évidente :

« *Il s'animait, cachant de son mieux son ressentiment, mais les ailes de son nez remuaient en même temps que ses lèvres. — Alors, est-ce qu'il faut que je place des autos, que j'élève du lapin angora, que je dirige une industrie de luxe ? Faut-il que je m'engage infirmier ou comptable dans le bazar, là, l'hôpital de ma femme... (...)sous les ordres du Dr Arnaud, médecin en chef, et que je passe les cuvettes ? (...) Avant la guerre... (...) j'étais... un gosse de riche, — j'étais un riche, quoi. (...) A présent, ce n'est plus la même chose. Les types ont la danse de Saint-Guy. Et le travail, et l'activité, et le devoir, et les femmes qui servent le pays... Tu parles, et qui sont folles pour le pèze... Elles sont commerçantes que c'en est à vous dégoûter du commerce. Elles sont travailleuses à vous faire prendre le travail en abomination...* ⁵³² »

⁵²⁹ *ibid*, p. 6

⁵³⁰ *ibid*, p. 10

⁵³¹ in *Histoire et sociologie du travail féminin*, op. cit. p. 116

⁵³² *ibid*, p. 33-34

Sous un discours coloré par une certaine misogynie sous-jacente, perce pourtant le douloureux désarroi d'un homme qui, comme Edmée est le porte-parole fictionnel de ses pareilles réelles, apparaît lui aussi l'emblème de ceux que l'on a réunis sous le nom de « génération sacrifiée », sacrifiée non seulement au cœur du massacre de 14-18, mais aussi au cœur d'une société civile qui a appris à se passer d'eux.

Il est intéressant de retrouver cette même tentation misogyne chez Grillet, un des personnages de *Verdun*, qui déclare lors d'un retour de permissionnaire dans la société civile :

*« Ah ! il y a une chose qui me fait marrer plus que tout le reste ; c'est quand je lis dans les journaux, dans les discours de-ci de-là, les boniments sur l'héroïsme des femmes pendant la guerre ! C'est à vous faire pisser le sang. L'héroïsme des femmes ! Je veux bien, il y a peut-être des cas...Mais dans l'ensemble ! Dites-moi, mon lieutenant, en quoi est-ce qu'il a consisté, l'héroïsme des femmes ? (...)les femmes, la plupart, vous ne me direz pas que c'est le patriotisme qui les étouffe ; ni la politique extérieure qui les empêche de dormir. Elles ne savent même pas de quoi il s'agit...(...)C'est comme les infirmières...mettons qu'il y en ait deux, trois, sur dix, qui font ça par dévouement, ou parce qu'elles ont de la croyance. Celles-là, je les respecte. Mais les autres ! (...)Les autres, c'est pour se faire baiser par les officiers, ou pour trouver un mari(...) »*⁵³³

Chez Chéri, cette expression «(...) hôpital de ma femme(...) », dénote l'ancrage social et professionnel de la population féminine d'alors, par l'établissement d'un lien d'appropriation entre la femme et le monde, et une nouvelle fois la mise à l'écart de l'homme, hors de ce monde nouvellement régi par elle. Comme on l'a dit précédemment, il s'agit d'un renversement de la puissance sociale et du monopole de l'ouverture sur le monde, dont la femme fut écartée des millénaires durant ; « *le bien public, le bien de la cité, qui s'élabore dehors, l'Histoire qui s'écrit dehors* (...)les trouvent absentes ou minoritaires.

⁵³⁴ » Elle était tenue à cette impuissance dont Chéri fait ici la désagréable expérience. Cette dernière crée en lui une certaine frustration comme c'est le cas dans ce nouvel exemple d'inversion des rôles :

« Il déjeunait, servi par Edmée, mais il lisait dans le geste prompt de sa femme la hâte, l'heure du devoir, et il ne redemandait un toast, un petit pain chaud dont il n'avait plus envie, que par malignité, pour retarder le départ d'Edmée, pour retarder le moment où il recommencerait d'attendre.

⁵³⁵ »

A nouveau la nonchalance et le labeur sont redistribués au sein de ce couple littéraire atypique, à travers la formulation du texte : « (...)l'heure du devoir(...) » sonne pour la femme, et la douillette paresse matinale est ici l'apanage de l'homme. L'apparent dévouement d'Edmée ne sert qu'à mieux révéler le rôle passif auquel est condamné son époux.

Cette autorité entretenue par une activité professionnelle responsabilisante, entraîne

⁵³³ *op. cit. p. 263-264*

⁵³⁴ *Evelyne Sullerot, in Histoire et sociologie du travail féminin, op. cit. p. 35*

⁵³⁵ *op. cit. p. 40-41*

Edmée, vis à vis de cette inégalité qui l'oppose à Chéri, jusqu'à une distanciation affective, qui elle aussi, aboutit à une forme de suppression du jeune homme :

« Elle se leva doucement, et avant d'aveugler de rideaux la fenêtre éblouissante, elle jeta sur le corps étendu une couverture de soie qui, voilant son désordre de cambrioleur assommé, laissa resplendir la belle face rigide, et elle tendit soigneusement l'étoffe sur une main pendante, avec un peu de pieux dégoût, comme elle eût caché une arme qui a peut-être servi. Il ne tressaillit pas, retiré pour quelques instants en un gîte inexpugnable ; d'ailleurs l'hôpital avait enseigné à Edmée des gestes professionnels, non point doux mais assurés, qui atteignent un point visé sans avertir ni effleurer la zone environnante. »⁵³⁶

Cette absence totale de sentimentalité inscrit Edmée dans un registre de la féminité qui la défait de l'affectivité et de l'abnégation qui sont supposées définir le féminin.

On peut relier ce passage à un autre dans lequel la jeune femme se porte au secours de son époux victime d'un malaise, avec la même neutre diligence :

« Il (...) oscilla légèrement et glissa sur le tapis. Le flanc du lit arrêta à mi-chemin sa chute, et il appuya contre les draps défaits une tête évanouie que le hâle, superposé à la pâleur, teignait d'un vert d'ivoire. Presque aussi vite que lui, et sans cri, Edmée se jeta à terre, soutint d'une main la tête ballante, tendit, sous des narines que le sang quittait, un flacon ouvert(...) Elle demeurait penchée, un genou plié. Elle lui portait une attention efficace, professionnelle. De sa main libre, elle atteignit un journal, s'en servit pour agiter l'air autour du front renversé. Elle chuchotait des paroles insignifiantes et nécessaires(...) »⁵³⁷

Il est intéressant de relier cette scène également, à un passage de Chéri se déroulant entre ce dernier et Léa, et que nous avions apparentée à *La Pietà* :

« Le torse de Chéri avait glissé sur le flanc de Léa, et sa tête pendante reposait, les yeux clos, sur le drap, comme si on l'eût poignardé sur sa maîtresse. Elle, un peu détournée vers l'autre côté, portait presque tout le poids de ce corps qui ne la ménageait pas. »

Qu'il s'agisse d'un instant d'intimité amoureuse ou d'un instant de mal-être, dans les deux cas c'est la femme qui, de sa main ou de son corps (bien que dans une intention différente), représente une force, une énergie, sert d'appui à l'homme, lequel se retrouve dans les deux cas en situation d'affaiblissement. Il est également à noter que le jeune homme incarne dans la première occurrence l'archétype d'une mièvre féminité jusque dans le détail du « flacon », qui n'est évidemment pas sans évoquer le flacon de sels, objet signifiant par excellence des pâmoisons féminines de jadis.

Il est donc aisé de remarquer dans le comportement d'Edmée que son absence de sentimentalité à l'égard de Chéri la situe dans une nouvelle forme d'indépendance vis-à-vis de lui, cette fois au plan amoureux.

La femme et l'amour

La mise à l'écart de l'homme est par conséquent confirmée :

⁵³⁶ *ibid*, p. 124-125

⁵³⁷ *ibid*, p. 60-61

« “(...)Depuis combien de temps dormons-nous comme des frères ?” Il essaya de compter : trois semaines, peut-être davantage ?... “Ce qu'il y a de plus rigolo là-dedans, c'est qu'Edmée ne réclame rien, et qu'elle est souriante au réveil.” En lui-même, il employait toujours le mot “rigolo” quand il voulait esquiver le mot “triste”. ”Un vieux ménage, quoi, un vieux ménage...Madame et son médecin en chef, monsieur et...son auto. (...)” »⁵³⁸

Cette rupture sentimentale qui se prolonge et se concrétise, si l'on peut dire, dans une rupture du lien sensuel, non seulement affecte l'homme et pas la femme, mais consacre aussi par là-même la définitive inutilité de Chéri, puisque même la dimension érotique de leur relation, ultime domaine où sa femme pouvait ressentir un besoin de sa présence, cette dimension est empreinte, elle aussi, de dérisoire.

Rejeté jusque dans le domaine privé, il ressent sa propre désindividualisation au plan personnel :

« *Détournée de lui, Edmée s'habillait. Elle avait repris sa liberté de mouvements, sa menteuse indulgence. (...) Elle avait recouvré son élastique volonté, le désir de vivre, de régir, la prodigieuse et femelle aptitude au bonheur. De nouveau Chéri la méprisa, mais vint un moment où la lumière du soir, traversant la robe légère, délimita une forme de jeune femme qui ne ressemblait plus à la blessée nue, une forme aspirée vers le ciel, énergique et ronde comme un serpent dressé.*

“Je peux encore lui faire mal, mais comme elle guérit vite...Ici non plus, je ne suis ni nécessaire, ni attendu...Elle m'a dépassé, et s'en va ailleurs(...)”⁵³⁹

Cette scène illustre également le climat hostile dans lequel baigne le couple, antagonisme né de leurs personnalités, mais probablement entretenu tout autant par l'inadéquation à un formatage sexué auquel chacun se refuse. L'hostilité se transforme au fil des chapitres en mépris mutuel, peut-être davantage accentué chez Edmée, comme semble l'indiquer la scène suivante :

« *Renversée, elle entrouvrait pour lui les yeux et les lèvres. Il vit briller le regard explicite, borné, si peu féminin, que la femme dédie au donneur de plaisir(...)* Edmée put voir qu'il portait, sur sa joue bleue de barbe naissante, les traces d'une longue fatigue, et d'un amaigrissement sensible. *Elle remarqua les nobles mains douteuses, les ongles que le savon n'avait pas purifiés depuis la veille, et le stigmate bistré, en forme de fer de lance, qui creusait la paupière inférieure et remontait jusqu'à l'angle interne de l'œil. Elle jugea que ce beau garçon sans faux col ni souliers portait toutes les déchéances physiques, précises, exceptionnelles, d'un homme qu'on a arrêté et qui a passé une nuit en prison. Il n'était pas enlaidi, mais diminué, selon un laminage mystérieux qui rendit à Edmée l'autorité. Elle délaissa toute invite voluptueuse, s'assit, posa une main sur le front de Chéri : _ Malade ?(...)* Elle contempla un long moment l'étranger à demi vêtu qu'un narcotisme retenait après d'elle. (...) Elle regardait le corps fourbu, clos et comme déserté. “C'est Chéri, se répétait-elle, voilà, c'est Chéri...Que c'est peu, Chéri ! ...” Elle leva l'épaule, elle ajouta : “C'est ça, leur Chéri...” En s'excitant à mépriser l'homme renversé. *Elle rassembla en sa*

⁵³⁸ *ibid*, p. 51

⁵³⁹ *ibid*, p. 162-163

mémoire des nuits conjugales, des matins tout languissants de plaisir et de soleil, et n'en fit, à ce mort somptueux sous la soie fleurie et l'aile rafraîchissante des rideaux, qu'un froid hommage vindicatif, car il la dédaignait progressivement. (...) Mais elle s'essayait vainement au mépris et à l'insulte mentale. Une femme même perd le goût et le pouvoir de mépriser un homme qui souffre en toute indépendance(...) Edmée se sentit soudain rassasiée du spectacle que l'ombre des rideaux, la pâleur du dormeur et le lit blanc teignaient aux couleurs romantiques de la nuit et de la mort. Elle se leva d'un jet, dispose, forte, mais rebelle à toute offensive passionnée autour du lit désordonné, autour du traître, de l'absent réfugié dans son sommeil, dans son mal offensant et muet. Elle n'était ni irritée ni chagrine, et son sang ne battit plus fort dans sa gorge, ne monta à sa joue couleur de perle, qu'à l'image rousse et sanguine de l'homme qu'elle appelait "mon cher maître" et "chef" sur un ton de badinage sérieux. La main épaisse et douce, le rire d'Arnaud et les étincelles que le soleil ou la lampe de la salle d'opération allumait dans sa moustache rouge(...) Edmée se leva comme pour la danse : "Ca, oui, ça ! ..." Elle agita sa tête et sa chevelure par un mouvement de cavale, et gagna la salle de bains sans se retourner. ⁵⁴⁰ »

Comme cela apparaît dans son attirance pour le Dr Arnaud, un homme «(...) diminué(...)», affaibli, fragilisé, contrecarré chez Edmée l'éclosion du désir. Il lui faut la prestance, la supériorité, non la «(...) déchéance(s) (...)» (cela, d'autre part, infirme quelque peu l'image d'Edmée comme une femme totalement émancipée puisqu'elle retrouve, face au Dr Arnaud, poncif de la virilité, une identité féminine tout aussi caricaturale par sa soumission béate, presque servile.) Elle reporte en définitive dans sa relation conjugale le mode de relation qui la lie à ses blessés, en imprimant à la personne et à la personnalité de son époux cette même identité invalidante qui lui « (...)rend l'autorité ». Exception faite du Dr Arnaud, le rapport d'Edmée à l'homme repose en effet sur un schéma identique puisque la totalité de ceux qui lui sont donnés à rencontrer se situe d'emblée dans une position d'infériorité par rapport à elle ; on pourrait également ajouter que nul rapport de séduction ne la lie à ces hommes qu'elle soigne avec dévouement.

Il est à cet égard frappant de constater que le jeu de séduction qui s'instaure entre elle et le Dr Arnaud se développe sur la base d'une inégalité, puisque seul l'un des deux est l'objet de l'admiration éperdue de l'autre.

On relève également que cette main « (...)sur le front(...) » d'un Chéri dont elle perçoit la faiblesse à l'instant où va prendre place l'intimité amoureuse, peut convoquer la scène entre Aurélien et Mary, dont l'empressement auprès de lui change de nature dès lors qu'elle le voit malade, et qui de sensuel devient maternel ; mais chez Edmée l'empressement avorte purement et simplement : il est donc d'autant plus évident que si Mary est animée d'une certaine tendresse ou tout au moins d'un certain intérêt pour Aurélien, Edmée, elle, est remarquablement dépourvue de tout intérêt pour Chéri.

On peut surtout souligner que fragilisée par le désir qui, chez elle, ne peut engendrer qu'une attitude soumise, « renversée(...)», Edmée ne peut exercer son « (...)autorité », ne peut accéder à l'autonomie, que dans un rapport de domination à l'homme, ce qui lui est

⁵⁴⁰ *ibid*, pp. 124 à 128

chose facile avec un homme comme Chéri. Humble ou méprisante, elle ne se situe jamais dans un rapport d'égalité avec l'homme, ce qui, encore une fois, pose les limites de sa « libération ».

Il faut encore noter qu'après s'être volontairement montrée dans le statut quelque peu humiliant de la femme « *renversée* », offerte passivement au désir de l'homme, c'est au tour de Chéri d'être « (...) *l'homme renversé* », sous le regard dédaigneux de son épouse. Il faut rappeler ici que cette notion d'un renversement physiologique qui avilit s'observe chez Drieu dans *Le feu follet* et dans *L'homme couvert de femmes*. Mais une différence notable s'établit entre Edmée et les personnages de Drieu puisque chez ces derniers le désir est justement éveillé par le mépris d'un corps féminin qui serait lui aussi « (...) *fourbu, clos et comme déserté* ».

Cet « *homme renversé* » que devient Chéri est donc métaphoriquement un homme vaincu, balayé par l'indifférence hautaine d'une femme, de **sa** femme, et est frappé non pas de péjoration mais plutôt de dénégation (« *Que c'est peu, Chéri ! ... C'est ça, leur Chéri...* ») ; ce qui dépasse la mise à distance de l'homme pour aboutir non plus à son absence dans la vie de la femme, mais à une forme de rejet d'une certaine acception du masculin, comme nous avons vu que tous les héros masculins que nous avons étudiés exprimaient chacun le rejet d'une certaine acception du féminin.

Enfin il est frappant de constater un autre pouvoir d'Edmée sur Chéri :

« Pourvue de patience, et souvent subtile, elle ne prenait pas garde que l'appétit féminin de posséder tend à émasculer toute vivante conquête et peut réduire un mâle, magnifique et inférieur, à un emploi de courtisane. Sa sagesse de petit peuple neuf entendait ne pas renoncer aux richesses – l'argent, la paix, le despotisme domestique, le mariage – conquises en si peu d'années et dont la guerre doublait la saveur. ⁵⁴¹ »

Il est intéressant d'observer que ce pouvoir qui est – l'écriture l'établit clairement – un pouvoir castrateur, se fait d'une certaine manière, l'écho de la même sorte de pouvoir de Léa sur Chéri, puisqu'on a dit que sa passion omniprésente étouffait chez lui jusqu'à la moindre velléité d'indépendance et conditionnait en lui cette ambiguïté psychique ou même physique.

Ainsi, outre le caractère « (...) *inférieur* (...) » de Chéri, on retrouve dans le premier comme dans le second volume, cette féminisation du personnage au contact de son épouse comme de sa maîtresse.

De surcroît, cet « (...) *appétit féminin de posséder* (...) » qui chez Edmée se concentre sur l'univers matériel, peut se retrouver chez Léa dans son « *appétit* » de jouissances sensuelles et son insatiable désir de « *posséder* » le corps aussi bien que la personnalité de Chéri, sur lesquels elle imprime son influence. C'est d'ailleurs de la perte de cet amant qui se détourne d'elle qu'elle sera inconsolable, jusqu'à s'abîmer dans l'abdication de sa féminité et de sa dignité.

Chéri est donc de toute évidence, en regard des femmes de sa vie, dans le champ du social comme dans celui du sexuel, un être proprement secondaire ; en outre, ici encore il

⁵⁴¹ *ibid*, p. 126

est un objet pour sa femme : objet érotique, comme une «(...)courtisane » qui sert le plaisir de l'homme, et objet social car à l'instar d'Alain qui voit la femme comme un lien entre lui et « *la société* », Chéri est pour Edmée une sorte de clé lui permettant d'accéder à « (...)l'argent, la paix, le despotisme domestique, le mariage(...) »

Julie de Carneilhan ou l'indocilité

Julie de Carneilhan, cet autre personnage féminin de Colette que nous avons choisi parce qu'elle incarne un autre versant de l'indépendance de la femme, se présente également à l'opinion collective avec la volonté constante et enracinée d'exister telle qu'elle se veut et non telle que la société la veut, quitte pour cela à ébranler les dogmes ancestraux d'une société engoncée dans ses vérités. Au plan du rapport à autrui, plus particulièrement du rapport à l'homme, bien qu'elle ne puisse se passer des hommages masculins, jamais elle n'est prête à accepter pour autant que celui qu'elle convoite ou qu'elle chérît lui impose comme un principe inaliénable ses désirs et ses volontés. Elle s'emploie sans relâche à faire savoir à l'opinion masculine que le temps de la toute-puissance exhaustive du mâle est révolu, que désormais la femme sait et peut, elle aussi, clamer le bien-fondé de ses droits et de ses aspirations sans plus avoir à craindre de n'être pas à sa place ; cette place, le personnage la trouve, l'établit et l'entérine, négligeant posément une domination dont elle ne cesse de mettre en lumière l'insignifiance.

Comme nous avions relevé une esthétique quelque peu androgyne dans l'apparence physique d'Edmée, nous pouvons observer que le corps et le visage de Julie sont montrés à plusieurs reprises dans le roman comme étant soumis à ce que nous nommons une déféminisation, en regard de l'opinion de ses contemporains. Il ne s'agit donc pas de montrer en quoi l'apparence de Julie est masculinisée, mais plutôt en quoi elle échappe totalement à une conception classique du féminin dont la dominante serait régie par la mièvrerie et l'effacement.

Déféminisation physique

Ce physique féminin est atypique car il reflète la vigueur de sa propriétaire. Ce «(...) long récif blond (...)»⁵⁴² »qu'est Julie, se trouve doté d'une « (...)bouche étroite et musclée(...)»⁵⁴³ », de «(...) fortes mains adroites(...)»⁵⁴⁴ », d'un «(...) port de tête(...)» et d' «(...) épaules de figure de proie (...)»⁵⁴⁵ », d'un «(...) regard qui devait au fard bleu presque toute sa douceur»⁵⁴⁶ », ce fard qui rehausse ce bleu des yeux qu'un des amants de Julie juge «(...) terrible(...)»⁵⁴⁷ ». Cette énergie débordante se manifeste encore sur

⁵⁴² Julie de Carneilhan, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1992, p. 138

⁵⁴³ ibid, p.11

⁵⁴⁴ ibid

⁵⁴⁵ ibid, p. 116

⁵⁴⁶ ibid, p. 51

son visage qui recèle « (...) les couleurs vermeilles d'une santé à toute épreuve (...) »⁵⁴⁸ » à une époque où les canons de la beauté féminine exigent encore un teint d'une blancheur délicate ; enfin le tempérament de Julie éclate dans « (...) son terrible, son inéluctable et ponctuel besoin de manger »⁵⁴⁹ qu'elle satisfait grâce à « (...) un estomac[s] inattaquable[s] (...) », un « (...) estomac qui ne s'offensait de rien sinon du vide » et qui éloigne ce personnage d'une féminité désincarnée.

Cette beauté et ce caractère dénués de toute afféterie, atteignent à ce que des lecteurs, alors, auraient peut-être taxé de masculinité, trait qui se donne à saisir dans plusieurs actes ou conduites concrètes du personnage.

Mais on peut tout d'abord relever un autre détail physique qui semble annoncer tout cela :

« (...) Julie ressemblait à son frère par ce qu'ils avaient l'un et l'autre de plus sauvage, le rétrécissement des tempes, le départ en museau du menton et des mâchoires. »⁵⁵¹

Il est notable que dans cette ressemblance des traits, Julie emprunte à son frère ce qui fonde l'identité virile de ce dernier plutôt qu'un simple air de famille ou une féminité physique qu'elle lui aurait transmise.

Au plan des détails matériels de son apparence on remarque également qu'adoptant la coiffure dite « à la garçonne » (signe par excellence de l'émancipation féminine au sortir de la guerre de 14) elle porte des cheveux « (...) coupés courts (...) »⁵⁵² ; elle porte également comme vêtement de nuit un « (...) pyjama(...) »⁵⁵³, c'est à dire une tenue comportant un pantalon, vêtement initialement masculin, et enfin, cette cavalière émérite délaisse la tenue équestre d'amazone au profit de la « (...) culotte(...) », plus adaptée, dont de surcroît, la narration le précise, « (...) elle chaussa à fond l'entrejambe(...) avec le geste choquant et masculin des danseuses classiques qui s'assurent dans leur maillot(...) ».⁵⁵⁴

Même dans ses ablutions, on nous dit que Julie, femme néanmoins coquette et élégante, « (...) se savonnait comme un homme, tête comprise, dans son bain. »⁵⁵⁵.

⁵⁴⁷ ibid, p. 132

⁵⁴⁸ ibid, p. 33

⁵⁴⁹ ibid, p. 72

⁵⁵⁰ ibid, p. 20

⁵⁵¹ ibid, p. 33

⁵⁵² ibid, p. 10

⁵⁵³ ibid, p. 29

⁵⁵⁴ ibid, p. 176

De plus elle fait preuve d'une grande « *habileté* » pour les occupations manuelles qui consistent à «*(...) recoller, cheviller et même lisser une mince latte de métal dans de vieux bois et des pieds de fauteuil fendus* »⁵⁵⁶ : tous travaux suscitant a priori, depuis des temps antédiluviens, plus volontiers un intérêt masculin.

Enfin, Julie endosse à n'en pas douter une gestuelle ordinairement à tendance masculine dans le domaine plus délicat de l'intimité amoureuse :

« *En signe de mansuétude, Julie fut enfin “gentille” avec lui, par un après-midi silencieux, dans la demi-obscurité du studio. Mais il n'eut pas licence d'exprimer, au long récif blond couché près de lui et vaguement lumineux, sa gratitude totale. Dès son premier mot, le feu d'une cigarette rougeoya dans l'ombre, et la voix assourdie de Julie dit seulement : “Non. Je n'aime pas qu'on en parle, après.”*

Par le geste de fumer et dans le fait de s'abandonner au silence après l'accomplissement de l'acte sexuel, Julie convoque évidemment une archétypie comportementale masculine, encore renforcée par une ironie narrative, dans le fait que la verbalisation de l'affectif soit assumée par l'homme. (Cette scène n'est pas sans rappeler celle, que l'on a analysée dans *Le feu follet*, qui montrait Lydia fumant silencieusement dans des circonstances similaires auprès d'un Alain préoccupé de ses sentiments pour elle et cherchant à les exprimer.)

Ceci conduit à considérer Julie comme un personnage féminin obéissant au plan psychique à un certain nombre de données déféminisantes, précisons-le à nouveau, pour son temps plus accoutumé à une représentation stéréotypée de la féminité.

Déféminisation psychique

Cette « (...)blonde orageuse et dominatrice(...) »⁵⁵⁷ est véritablement liée à un seul homme, son frère, auquel l'unit, on l'a dit, une indiscutable ressemblance ; cette dernière ne s'observe pas qu'au plan physique :

« *Leur amitié ressemblait à celle des félin d'une même portée, qui ne jouent pas ensemble sans se marquer de la dent et de la griffe, et se blesser aux places les plus sensibles.* »⁵⁵⁸

Cette facilité de Julie à « (...)jouer(...) », en usant comme un « (...) félin (...)» de « (...) la dent et de la griffe(...) », à « (...) blesser(...) » l'autre, situe le personnage en dehors de toute analogie avec le modèle féminin de son temps, qui veut qu'une « vraie » femme soit tournée vers le calme, la patience et la réserve. Ainsi, on pourrait dire que, bien que femme, indubitablement, elle n'est point ce que l'on a longtemps appelé une « dame », terme qui se voulait dogmatiquement une condensation normative de la féminité. La comparaison avec le félin est d'ailleurs sans doute beaucoup moins utilisée dans la narration pour illustrer la grâce et la prestance de Julie, que sa dangerosité et sa

⁵⁵⁵ *ibid*, p. 31

⁵⁵⁶ *ibid*, p. 11

⁵⁵⁷ *ibid*, p. 34

⁵⁵⁸ *ibid*, p. 20

potentialité de violence. On notera que cette comparaison se retrouve quelques pages plus haut pour évoquer sur son visage « *(...)une contraction des narines à laquelle elle tenait beaucoup, et qui accentuait, disait-elle, son caractère fauve.* »⁵⁵⁹

Ce goût pour un mode d'expression et de relation à l'autre (à l'homme en particulier) qui s'exerce sur le registre de l'affrontement physique, se retrouve à deux autres reprises :

— « *Elle se sentait au meilleur moment d'un état dont la solitude morale l'avait, depuis un long temps, dépossédée, réintégrait un milieu où se goûtent des plaisirs vifs et simples, où la femme, objet de la rivalité des hommes, porte aisément leurs soupçons, entend leurs injures, succombe sous divers assauts et leur tient tête avec outrecuidance. Ses muscles de cavalière bougeaient dans ses cuisses, et elle pouvait compter sous sa gorge les battements actifs et pleins de son cœur.* »⁵⁶⁰ — « *Elle brûlait de passer les limites, d'entendre des paroles injurieuses et des portes claquantes, de dégager, en les tordant, ses poignets qu'eussent serrés des mains familières ou inconnues, de mesurer sa force contre une autre force, voluptueuse ou non...* »⁵⁶¹

La réelle féminité de Julie qui se plaît à être « *(...) objet de la rivalité des hommes(...)* », ne se dit donc pas sous une forme passive mais bel et bien sous une forme active ; sa prédilection pour un amour ressenti, vécu, comme une lutte permanente, fait d'elle une femme qui refuse d'être un simple « *objet* » de cette « *rivalité* », de ce désir masculin, mais qui s'implique, s'investit dans cette relation duelle (relation-duel ?) qu'est la relation amoureuse. S'éloignant des préceptes de l'amour courtois, Julie n'est plus celle pour qui l'on se bat mais celle avec qui, voir contre qui, on se bat. Partie prenante du duo amoureux, elle n'entend pas être considérée comme une sorte de trophée qui attend qu'on s'en empare puisqu'elle sait « *(...) tenir tête(...)* », veut « *(...) mesurer sa force contre une autre force(...)* ». N'abandonnant plus au seul homme le monopole des « *(...) plaisirs vifs et simples(...)* », de l' « *(...) outrecuidance* », du « *(...) dépassement des limites(...)* », loin de toute vénération ou de toute crainte pour celui qui la convoite, elle s'engage dans une définition des rapports amoureux qui veut que la femme ne soit plus fragilité inféodée à un hypothétique besoin de la protection masculine, mais soit plutôt une partenaire jusque dans le conflit amoureux et puisse y laisser s'exprimer toute sa capacité de résistance.

Il est également intéressant de constater que cette notion d'égalité revendiquée implicitement par Julie, ne peut faire d'elle pour autant une créature asexuée dans la mesure où la dimension érotique de son goût pour l'affrontement est inscrite en mineur dans la narration : celle-ci évoque les « *(...) muscles(...)* » de Julie qui « *(...) bougeaient dans ses cuisses(...)* », les « *(...) battements actifs et pleins de son cœur* » qu' « *(...) elle pouvait compter sous sa gorge(...)* », ses « *(...) poignets(...)* » qu' « *(...) elle brûlait(...)* de dégager, en les tordant (...), de l'emprise de « *(...) mains familières(...)* » et cette « *(...) force(...)* » qu'elle dresserait contre « *(...) une autre force, voluptueuse ou non...* »

⁵⁵⁹ *ibid*, p. 10

⁵⁶⁰ *ibid*, p. 114

⁵⁶¹ *ibid*, p. 117

Ce goût du contact charnel du personnage, ce recours à son corps comme moyen d'expression, témoigne de sa sensualité évidente et donc de sa féminité, mais signifie également une liberté, une aisance, une revendication de ce corps et de cette sensualité, qui s'inscrivent en marge des normes sociales qui exigeaient alors de l'individu, (surtout de la femme), une distance vis à vis de sa propre corporéité, une forme d'ignorance dont Julie s'avère incapable, comme on peut le voir ici :

« *D'une enfance dénuée mais pleine de morgue, il lui restait la profonde impudeur qui compte pour rien la présence d'un domestique.* ⁵⁶² »

On peut ajouter que cette dramatisation, presque cette théâtralisation du rapport amoureux(« (...) *soupçons*(...) », « (...) *injures*(...) », « (...) *assauts* (...) », « (...) *portes claquantes* »), si elle s'inscrit dans un mécanisme paroxystique, fait de Julie une femme qui assume son identité féminine, qui la vit au lieu de plier docilement sous le joug d'une omnipotence masculine. Dans cette logique ces scènes qui lui permettent de « (...) *tenir tête avec outrecuidance* », de se « (...) *dégager*(...) » des mains masculines, de « (...) *mesurer sa force* (...) », de sentir « (...) *les battements actifs et pleins de son cœur* », lui permettent du même coup d'affirmer à celui qu'elle affronte, sa propre réalité, sa propre individualité, et sa tenace volonté de ne pas se soumettre.

Cette féminité socialement atypique de Julie dans son rapport à l'homme réoriente également sa propension au don de soi, considérée par certains esprits comme l'apanage du féminin :

« *Un brutal appétit de sauvetage, l'avidité du dévouement féminin qui ne choisit pas ses causes soulevèrent Julie. Elle fit craquer ses doigts, ses épaules pour éprouver sa force*(...) ⁵⁶³ »

Ce « (...) *dévouement féminin*(...) » se développe en effet à nouveau sur le motif de l'énergie physiologique et à nouveau trouve dans la narration son expression à travers une animation du corps ; il est d'ailleurs à remarquer que « (...) *faire craquer ses doigts, ses épaules*(...) » est doublement un indice de déféminisation du personnage dans la mesure où d'une part, il s'agit d'un geste que s'approprierait plus volontiers un homme, et où d'autre part, il s'agit de lieux du corps qui sont l'emblème de la solidité virile au plan physiologique.

On retrouve également dans ce passage l' « (...) *appétit*(...) » de Julie, que l'on avait mentionné plus haut, et qui est ici transcendé dans le terme « *avidité* » ; bien qu'employés ici dans un sens métaphorique, ces deux termes n'en illustrent pas moins la nature du personnage, constamment dans le débordement, l'excès, la démesure. On assiste ainsi à une réinterprétation du concept de dévouement, dont la fonction subit alors un processus d'amplification ; ce qui non seulement consacre, par le biais du personnage, la toute-puissance du féminin, mais surtout dément (notamment par l'adjectif « *brutal* ») cette notion de retrait de soi allant jusqu'à l'effacement qui accompagne, dit-on, cette inclination pour le sacrificiel que d'aucuns voient comme un trait de caractérisation ontologique du féminin.

⁵⁶² *ibid*, p. 30

⁵⁶³ *ibid*, p. 169

Ainsi, cette « *brutalité* », cette « *avidité* », intègrent la présence du personnage dans un sème de toute-puissance mais aussi d'omniprésence par lequel Julie s'impose à l'homme dans son rapport à lui, plutôt que d'attendre que vienne de lui l'amorce, et y imprime une volonté qui n'admet aucune contradiction.

Etant douée d'une éclatante capacité de résister à l'homme et d'affirmer la réalité intrinsèque de sa féminité, Julie montre par là même un grand esprit d'indépendance qui se traduit à plusieurs niveaux.

Autonomie sociale

Comme Edmée dans *La Fin de Chéri*, Julie, autre personnage féminin de Colette, manifeste son mépris des convenances par le fait de fumer :

« Il éparpillait autour de lui une méfiance distraite. La même expression soupçonneuse, Julie la concentrat sur son frère. Ils allumèrent ensemble une cigarette. ⁵⁶⁴ »

Il est notable que ce geste se fait en compagnie de son frère, complice idéal de l'épanouissement du caractère audacieux de sa sœur.

Mais c'est en compagnie de son jeune amant, Coco Vatard, que Julie affirme, établit, son émancipation de tout préjugé sexiste en conduisant elle-même la voiture du père du jeune homme :

« Au départ, elle tenait le volant malgré l'appréhension de Coco(...) ⁵⁶⁵ »

On pourrait d'ailleurs considérer ce fait de conduire un véhicule dont l'homme est simple passager, comme une métaphore de l'attitude de Julie qui dirige sa propre vie, ne laissant à l'homme qu'un rôle de témoin, voire, comme ici, de tributaire.

Cette affirmation de sa rébellion à l'ordre établi se fait aussi à l'encontre d'un certain univers mondain : elle est en effet décrite comme une « (...)belle femme qui bravait l'opinion, sortait sereine des esclandres conjugaux, endurait la vie industrieuse des femmes qui manquent d'appui et d'argent(...) »⁵⁶⁶, et quelques pages plus loin comme « (...)la belle Julie de Carneilhan, qu'en dépit de deux maris et de deux divorces on appelait par son nom de jeune fille. ⁵⁶⁷ »

Sa vie sentimentale tumultueuse lui laissant toute sa « *sérénité* », témoigne encore de son indomptable force de caractère et du peu de poids que pèse pour cette « (...)femme[s] qui manque[nt]d'appui et d'argent(...) », les diktats de la morale et de la tradition, diktats qu'elle contrecarre en allant jusqu'à accumuler « (...) deux divorces(...) ».

De surcroît, le fait de continuer à se faire appeler « (...) par son nom de jeune fille » s'inscrit pleinement dans cette logique d'affirmation de soi en tant qu'être autonome et libre, puisqu'elle existe sous sa propre identité et non sous celle, socialement imposée,

⁵⁶⁴ *ibid*, p. 12

⁵⁶⁵ *ibid*, p. 69

⁵⁶⁶ *ibid*, p. 18

⁵⁶⁷ *ibid*, p. 21

d'un époux, par laquelle elle perdrat une part de son autonomie ; cette autonomie qui lui est si précieuse, ce qu'on peut observer dans son obstination à ne souffrir aucun secours masculin sur le plan financier.

Autonomie financière

Ainsi déclare-t-elle à Espivant puis à Coco Vatard :

« Espivant la couvrit du regard qu'elle appelait en elle-même "le petit regard", serré entre les cils, pointu et expert. Elle sut qu'il appliquait enfin son attention au noir un peu pâli de sa jaquette, à son chemisier très blanc mais lavé et relavé. Le regard s'arrêta à ses pieds. "Ca y est. Il a vu les souliers." Elle respira, délivrée(...) et se poudra lentement : son sac était presque neuf. "Et tu ne m'as rien dit, reprocha sèchement Espivant. — C'est contraire à mes principes", repartit-elle sur le même ton. Il se fit encore plus dur : "Il est vrai que ta manière de vivre ne me regarde pas. — Non, elle ne te regarde pas." »⁵⁶⁸ — « Je ne peux pourtant pas, pauvre petit qui n'es pas encore riche, te taper. Je n'ai jamais aimé l'argent qui vient des hommes. »⁵⁶⁹ »

Le terme « *principes* » implique sans la moindre ambiguïté que l'attachement de Julie à sa liberté est si viscéral qu'elle l'érige en règle de vie d'une autorité absolue et à laquelle déroger serait indigne. C'est en tout cas ce que l'on peut comprendre au travers de ce terrible combat intérieur qui s'empare d'elle lorsque Coco Vatard lui propose une aide pécuniaire :

« — Julie, dit timidement Coco Vatard, nous sommes le neuf, tu n'aurais pas besoin d'argent ? » Surprise, Julie se tourna vers lui. "D'habitude, ce sont les femmes qui offrent avec cette humilité..." Elle fit non d'un signe de tête, ayant choisi de ne pas parler. "Je ne parlerais pas bien, jugea-t-elle. Ou bien je ne pourrais pas m'empêcher de lui dire que oui, que j'ai la semaine de Mme Sabrier à payer, que je n'ai plus que deux cent quarante francs, que... Oh ! oui, j'ai besoin d'argent..." (...) — Julie, sois gentille, tu ne veux pas un peu d'argent ? » Elle hocha de nouveau la tête. "Si j'engage la conversation là-dessus, je vais me laisser aller, dire que j'ai une crise terrible d'envie de ce qui me manque, que je voudrais des bas, des gants, un manteau de fourrure, deux tailleur neufs, des parfums au litre et des savons à la douzaine... Il y a longtemps que je n'ai pas été comme ça. Qu'est-ce que j'ai ? ... Si je ne me retiens pas, si cet ingénue m'apporte sa paie et que je me croie son obligée, la vie sera de nouveau un enfer..." »

Tout d'abord il est notable que le jeune homme fait à nouveau preuve aux yeux de Julie d'une sensibilité à dominante féminine. Mais surtout la force de volonté est d'autant mieux un indice de caractérisation de ce personnage féminin, que la tentation de s'en remettre à autrui est grande. Julie apparaît comme un personnage profondément touchant par cette dualité même qui la fait fragile devant la tentation comme devant ses « *principes* ».

Mais comme la plupart des personnages féminins de Colette, Julie s'inscrit dans la lignée de ces femmes fortes et lucides à la fois chez qui la fierté et l'indépendance dominent ; elle fait surtout partie de ces femmes pour qui la présence masculine est

⁵⁶⁸ *ibid*, p. 49

⁵⁶⁹ *ibid*, p. 71

rarement une nécessité, notamment dans le domaine amoureux.

Autonomie amoureuse

Ainsi songe-t-elle à Coco Vatard :

« **“Il n'est pas un maladroit amant. Il a de l'instinct, de la chaleur. Moi aussi. Nous avons tout le temps avant que Lucie Albert vienne me chercher. Je ne découvrirai pas le divan, je n'ai qu'un drap à mon lit et c'est un drap retourné, avec une couture au milieu...nous ferons ça comme sur l'herbe.”**⁵⁷⁰ »

Il est frappant de constater que déféminisée, Julie l'est encore dans sa façon de préparer, de prémediter non seulement les instants d'intimité amoureuse, mais aussi les détails concernant la matérialité qui encadrera cette rencontre, et n'oublie pas non plus d'évaluer les capacités sexuelles du jeune homme. Elle se situe dans une conduite considérée comme de type presque exclusivement masculin à l'époque, dénuée de tout sentimentalisme, se concentrant sur le plaisir physique et ignorant délibérément l'affectivité de la rencontre amoureuse. A nouveau, comme nous l'avons souligné à propos d'Edmée, Colette procède à une mise en mots, une mise en scène et une mise en évidence, totalement dénuées d'ambiguïté, le plaisir physique au féminin. Soucieuse de son plaisir comme de son confort dans sa perspective du rapport intime, Julie revendique le droit au plaisir pour lui-même et pratique l'amour physique comme un agréable divertissement.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette absence totale de mièvrerie est l'apanage de Julie depuis ses tous premiers contacts avec le domaine amoureux :

« (...)quand Julie de Carneilhan épousa, à dix-sept ans, un homme riche venu de Hollande, nommé Julius Becker, elle ne s'en affligea pas outre mesure, et pensa vaguement : “On me le changera à la foire prochaine...” Comme d'autres rêvent comparution et baccalauréat, elle rêvait souvent qu'elle chevauchait. Mme Encelade, habile à expliquer les songes, lui disait : “C'est que vous avez besoin de faire l'amour. _ Non, repartait Julie, c'est simplement que j'ai besoin de faire du cheval.”⁵⁷¹ »

Dès ses tous premiers pas de jeune femme son regard sur la masculinité apparaît un regard extrêmement distancié, voire empreint de froideur. Cette assimilation qui lui vient comme un automatisme entre l'homme et un cheval qu'« (...) on [lui] changera à la foire prochaine (...) », témoigne de toute évidence d'un mécanisme de désindividualisation du masculin qui n'inspire pas la considération mais l'indifférence, en une forme d'irrévérence ; ce qui, là encore, contribue à l'inversion des regards réciproques du masculin et du féminin. C'est ici l'homme qui devient la chose accessoire, contingente de la femme, idée que l'on peut retrouver quelques pages plus haut lorsqu'elle évoque le souvenir d'« (...) un bien joli lieutenant à peine entamé (...) ».⁵⁷²

De même, ce « (...)besoin de faire l'amour » qui sous-entendrait le besoin de la

⁵⁷⁰ *ibid*, p. 87

⁵⁷¹ *ibid*, p. 28

⁵⁷² *ibid*, p. 30

présence d'un homme et qui est frappé de dénégation au profit du simple besoin sportif, confirme cet esprit dépourvu de toute complication sentimentaliste et ce désir de mener une vie qui ne serait pas systématiquement orientée en fonction des hommes.

Cette mise à distance ironique s'observe de manière plus précise dans les rapports qu'elle entretient avec Coco Vatard :

« (...)tu n'es ici ce soir que parce que nous sommes rentrés ensemble, à la fin d'un souper, il y a...je ne sais plus...deux mois, trois mois, et que ma foi nous en avons été bien contents tous les deux. Mais d'avoir été bien contents, quel rapport ça a-t-il avec l'obligation de recommencer ? Tu es comme une jeune fille de l'ancienne France : "Maman, je suis fiancée, un monsieur m'a embrassée dans le jardin !" » ⁵⁷³ *« En parlant, il heurtait du pied la table dodécagone et il faillit renverser le pot de lobélias. "...moi aussi, Julie, j'ai ma dignité..." Pour ce mot, elle lui tira les pans de sa cravate, lui ébouriffa les cheveux, le houssilla de tous côtés, à la manière des chiennes à la dent pinçante, qui feignent de jouer pour pouvoir mordre. Il ne riait que tout juste, et se défendait : "Mon veston neuf, Julie ! ... J'ai horreur qu'on touche à ma cravate ! ..." Négligemment elle l'embrassa, et au contact des lèvres fardées, musculeuses et froides, il se tut dans une attente religieuse. Mais Julie ne le récompensa pas plus loin et l'entraîna.* ⁵⁷⁴

L'ironie flagrante dont Julie fait preuve à l'égard du jeune homme (et qui souligne encore chez lui une certaine mièvrerie fort peu virile), cette ironie consacre l'émancipation de Julie à l'égard d'une quelconque mainmise de l'homme. De plus on peut aisément remarquer dans la première occurrence, une différenciation opérée par le personnage entre l'acte et le sentiment amoureux, différenciation que l'on a observée chez des personnages masculins comme Aurélien et Gilles ; venant d'un personnage féminin, cette distinction très nette tend à signifier une redéfinition de la mentalité féminine, par le biais d'une femme chez qui l'investissement sentimental ne saurait naître inévitablement de la fusion physique. Il est notable à cet égard que l'emploi du terme « *obligation* » sonne comme la traduction d'une forme d'assujettissement, qui soumettrait Julie à la présence et aux manifestations intempestives de tendresse et de désir de son amant. L'absence d'affectivité qui se manifeste une fois encore chez elle au sein de l'un de ses rapports amoureux, non seulement dit sa capacité de détachement vis à vis de l'acte sexuel, mais opère aussi par son ironie, un traitement de ses conquêtes qui infirme la position dominante du mâle dans le champ du sentimental ; déstabilisation que l'on a largement analysée dans le champ du social. Objet de l'ironie féminine, l'homme est comme désacralisé, presque diminué.

Dans la seconde occurrence en effet, cette indifférence qui ne laisse s'exprimer qu'une attirance « (...) négligente(...) » à travers des « (...) lèvres froides(...) » et qui ne craint pas de décevoir, de délaisser, l'*« (...) attente religieuse »* de l'amant, traduit bel et bien ce caractère contingent de la plupart des liaisons de Julie et de la présence de la plupart de ses amants.

⁵⁷³ *ibid*, p. 70-71

⁵⁷⁴ *ibid*, p. 83-84

Il est également frappant de constater que cette scène s'oppose presque terme à terme avec un passage de *Chéri*, que nous avons analysé précédemment :

« *Il secouait le front comme un petit bélier. _ On me bourre, on me refuse tout, on me cache mes affaires, on me... _ Tu ne sauras donc jamais t'habiller tout seul ? Elle prit des mains de Chéri le faux col qu'elle boutonna, la cravate qu'elle noua. (...) Elle lui brossa les oreilles, rectifia la raie, fine et bleuâtre, qui divisait les cheveux noirs de Chéri, lui toucha les tempes d'un doigt mouillé de parfum et baissa rapidement, parce qu'elle ne put s'en défendre, la bouche tentante qui respirait si près d'elle. Chéri ouvrit les yeux, les lèvres, tendit les mains...Elle l'écarta(...)* »

Dans les deux scènes l'homme se livre à un éclat puéril mais Léa préside tendrement à l'élégance de Chéri, tandis que Julie bouscule agressivement, « (...) à la manière des chiennes (...) qui feignent de jouer pour pouvoir mordre », celle de Coco Vatard ; l'« (...) attente religieuse » du jeune homme est la même que celle de Chéri qui « (...) ouvrit les yeux, les lèvres, tendit les mains (...) », mais si Léa se détourne, c'est pour échapper au trouble que lui cause « (...) la bouche tentante (...) » de son amant, tandis que Julie se détourne car ce baiser la laisse « (...) froide[s] (...) ». Enfin, face à la boudoirie de Chéri, Léa répond par des gestes tendres qui témoignent de ses tendres sentiments, tandis que face à la « (...) dignité (...) » offensée de Coco Vatard, Julie choisit de répondre, selon son habitude, par la dérision et la condescendance, qui témoignent de sa distanciation.

On pourrait ajouter que la différence entre les deux femmes se creuse dès lors que l'on sait que, selon ses propres dires, Julie n'est pas portée vers les très jeunes gens :

— « *“Qu'on ne me parle pas des moins de vingt ans ! (...) Quelle peste que les adolescents... Heureusement je ne les aime pas. Un petit baiser sur la tempe, deux gouttes de mon parfum derrière son oreille, et celui-là se croit déjà mon amant, ma parole... (...)”*⁵⁷⁵ » — « *“(...)je me défends de détourner les garçonnets, que d'ailleurs j'ai en sainte abomination... Je n'aime pas le veau, je n'aime pas l'agneau, ni le chevreau, je n'aime pas l'adolescent. (...)”*⁵⁷⁶ »,

tandis que Léa se remémore avec une pointe d'orgueil, « (...) ce qui ne lui avait jamais manqué : la confiance, la détente, les aveux, la sincérité, l'indiscrète expansion d'un jeune amant, — ces heures de nuit totale où la gratitude quasi filiale d'un adolescent verse sans retenue des larmes, des confidences, des rancunes, au sein chaleureux d'une mûre et sûre amie. »

Cette indifférence aux hommes qu'un important écart d'âge sépare d'elle, se manifeste implacablement chez Julie à l'écart du très jeune Toni Hortiz, qui, dans un accès de désespoir causé par le dépit amoureux qu'elle lui inflige, tente de se suicider :

— « *Personne n'est mort dans l'affaire, il me semble ? Et qui est-ce qui ne s'est pas plus ou moins suicidé entre quinze et vingt ans ?*⁵⁷⁷ » — « *De temps en temps, elle accordait une pensée, un : “pauvre gosse !” sans conviction à Toni*

⁵⁷⁵ *ibid*, p. 83

⁵⁷⁶ *ibid*, p. 117

⁵⁷⁷ *ibid*, p. 116

*Hortiz, imaginait froidement le corps couché, délié, à la beauté inanimée d'un enfant qui avait voulu dormir à jamais. "C'était son droit. Mais c'était idiot. Heureusement qu'à cet âge-là on est aussi maladroit à mourir qu'à vivre. Il fait chaud. Une rivière froide pour nager, voilà ce qu'il me faudrait..." Elle s'aperçut que son sac lui pesait au bout du bras : "C'est vrai, la gourmette...Je la garde. Demain matin, je la vends."*⁵⁷⁸

Il est intéressant d'observer la réaction du baron d'Espivant lorsque Julie détaille en des termes dévoilant sa hautaine indifférence, le corps du jeune homme éconduit :

*« "Un gamin qui n'a pas dix-huit ans...Une manière de petit Borgia délicat...C'est entendu, il est beau. Mais pfff...tu sais pourtant, à moins que tu ne l'aies oublié, ce que je pense de ces beautés genre statuettes italiennes...Il doit avoir le bout des tétons lilas, et un petit sexe triste..." Assez ! dit Espivant. _ Assez de quoi ? demanda Julie avec innocence. _ Assez de toutes ces ...toutes ces saletés. (...) Laisse-moi ! crie t-il à voix basse. (...)je ne tolère pas qu'ici, que devant moi, que t'adressant à moi, tu parles d'une créature masculine comme si tu pouvais délibérer d'en disposer, ou de n'en pas disposer ! Dehors, tu fais ce que tu veux, c'est entendu ! (...)Mais ta liberté ne va pas jusqu'à venir sous mon nez supputer les avantages du petit Hortiz..." Comme Julie haussait les épaules, il frappa du poing sur le bureau : "Du petit Hortiz ou de n'importe qui ! Tu es le pré que j'ai tondu, que j'ai foulé ! Mais je te garantis que si d'autres en ont fait autant après moi, tu ne viendras pas ici me mettre sous le nez les marques qu'ils t'ont laissées !"*⁵⁷⁹

L'indignation du baron procède, selon toute apparence, de ce que Julie accable de son dédain le lieu du corps masculin qui symbolise par excellence la virilité, la mâle puissance ; désacralisant à nouveau, mais avec quelque brusquerie, cette puissance, Julie apparaît aux yeux de son ex-époux, d'une audace inacceptable. Blessé dans ce qu'il faut bien appeler son orgueil de mâle, orgueil qui «(...)ne tolère pas (...)» chez une femme la liberté de jugement et l'irrespect à l'égard d' «(...) une créature masculine(...)»(convoquant par ce mot une « créature » divine), le baron se voit lui-même tel un juge suprême « (...) devant(...) » qui on ne s'« (...) adresse(...) » qu'avec déférence. Il est encore manifeste que ce même orgueil va jusqu'à prétendre restreindre la «(...)liberté (...)» de Julie, imposant des limites en l'occurrence à sa liberté de parole ; comportement d'une misogynie d'autant plus évidente si l'on songe que cette limite passe par un frein qui n'est autre que la présence de l'homme lui-même, puisqu'il lui interdit de s'exprimer « devant » lui, s'« adressant à » lui, « (...)sous[son]nez (...) ».

Nous pouvons également percevoir en filigrane le profond désarroi que nous évoquions chez Chéri : le désarroi de l'homme non seulement blessé dans sa vanité mais surtout ici déstabilisé, inquiété dans son identité et sa fonction par rapport à la femme ; cette dernière, dont le baron voit, par l'entremise de Julie, l'aptitude inédite à « (...)disposer d'une créature masculine », adopte la vision d'un homme-objet, rôle que nous avons vu chez Chéri mais que le baron, plus âgé, plus conservateur, plus sûr de ses droits, ne peut admettre ni même comprendre. C'est dorénavant la femme qui peut jouir à

⁵⁷⁸ *ibid*, p. 119

⁵⁷⁹ *ibid*, p. 116-117-118

sa guise de l'homme, y compris des « *avantages* » accordés à ce dernier par la nature. L'homme, comme cela transparaît dans le discours du baron, est ainsi privé de son libre arbitre, de sa capacité à accepter ou à refuser les avances d'une femme. La désacralisation de la « *créature masculine* » atteint ici son apogée et l'homme ne sait alors plus sur quels repères régler sa conduite, à quels nouveaux codes sociaux s'adapter.

De surcroît, en interdisant à Julie de « *(...)supputer les avantages(...)* » du jeune homme, réapparaît sous-jacente, de la part du baron, la crainte de laisser l'esprit critique, réaliste et logique d'une femme s'exercer à l'encontre de la part la plus intime de la virilité, en l'occurrence d'un autre, mais qui pourrait tout aussi bien le concerner lui-même. Aussi manifeste-t-il avec véhémence sa désapprobation.

Il est intéressant de voir que cette volonté de dénier à la femme sa liberté d'action et de pensée, dans le domaine charnel en particulier, s'inscrit dans le même mouvement misogynie dont Aurélien fait preuve dans ce dialogue avec Paul Denis au sujet de Bérénice :

« “*(...)L'amour, ce n'est pas la coucherie. _ Non. Mais ce que vous appelez la coucherie, ça ne salit pas l'amour. Je ne suis pas comme vous, un pur esprit, monsieur.*” Aurélien haussa les épaules. *Le gamin ne le vexait pas. L'autre continuait : “Oh, je sais bien. Vous et vos pareils, vous concédez encore le droit d'aimer aux femmes adultères, à condition qu'elles ne le soient qu'une fois. Un mari, ça ne compte pas. C'est encore presque vierge, une femme mariée. On peut respecter une femme qui trompe son mari avec un seul amant. Moyennant quelques larmes, bien sûr...et une longue vie de souvenirs, après...Ah, tenez !”* Dire qu'il trouvait ça si révoltant, Paul Denis ! Aurélien n'y avait jamais pensé, mais oui, c'était comme ça, au fond, qu'il pensait du mariage, de l'adultère...Des idées pas très neuves, pas très originales, mais est-ce qu'il s'agit d'être original ? Une femme pouvait se perdre à ses yeux, pour s'être jetée à un petit garçon, à un Paul Denis quelconque. Parfaitement. Si Bérénice était retournée tout droit à Lucien, sans passer par Giverny, il aurait gardé d'elle un souvenir autre, pur, une hantise qui ne l'aurait peut-être jamais abandonné de sa vie. Elle pouvait alors être, demeurer son amour. Mais cette Bérénice tachée... ⁵⁸⁰ »

On peut d'ailleurs observer une autre ressemblance entre Espivant et Aurélien dans le fait que si le baron ne peut entendre « *supputer les avantages du petit Hortiz* », Aurélien est porté par une identique réaction offusquée dans le passage suivant :

« *Ah, Aurélien rêva longuement. Il avait quelque chose sur le cœur. Quelque chose qu'il était las de porter seul. Qui lui était revenu mille fois. Dont il faudrait parler un jour à quelqu'un ...Autant à l'oncle...Il regarda la tante : sa présence était un peu gênante, bien que...Après tout, ce n'était pas si direct...Une chose intime ...et puis zut ! “Voilà, – dit-il, et il s'arrêta longuement, – voilà : le soir de sa mort, le gosse Denis m'a raconté une chose(...) _ (...)J'ai l'impression que tu tournes autour du pot. _ Moi ? Non...C'est parce que...c'est-à-dire que c'est un propos assez révoltant...peut-être qu'il a menti, après tout, le gosse... _ Tu nous fais languir... _ Pardon. Oui, le soir de sa mort. Je ne sais pas comment c'est*

⁵⁸⁰ Aurélien, op. cit. p. 597

venu. Enfin, Bérénice lui aurait dit... Ils étaient au lit, je suppose... (...)” Aurélien rougit sous le hâle. Il reprit lentement : “ Elle lui dit tout à coup... (...) Tu ne peux pas savoir ce que c'est merveilleux un homme qui a ses deux bras... ” Il se tut, et puis il murmura encore “ Tu ne peux pas savoir... ” Il en avait gros sur le cœur. Ambérieux hochait la tête. Il était choqué. Il y avait de quoi. (...) “ D'assez mauvais goût, – grogna-t-il, – à ce Denis de te raconter ça ! ” La tante (...) cria : “ Ah, les hommes ! Non, mais regardez-les, ces deux là ! Quels hypocrites ! Moi, je trouve ça tout naturel, de cette petite. (...) C'est effrayant comme ça vous révolte quand par hasard une femme dit quelque chose de direct. (...) ”⁵⁸¹ »

Dans l'un et l'autre passage, s'exprime clairement une mentalité masculine conçue sur un même mode de pensée qui refuse aux femmes, sinon le droit au plaisir, en tout cas le droit à sa verbalisation – moins encore à sa revendication. Comme le soulignent Falconnet et Léfaucheur :

« (...) les femmes, naturellement pures, doivent le rester, c'est à dire n'avoir de relations sexuelles qu'avec un seul homme : leur mari. (...) Le refoulement, les inhibitions, la timidité, et finalement la misogynie ne peuvent que se renforcer quand il est impossible de concilier les modèles de pureté dont on vous a farci la tête, et le désir sexuel pour des femmes réelles. ⁵⁸²

Pour ces personnages masculins une femme désirante est presque inconcevable, elle est effrayante ; peut-être parce que s'abandonnant à elle-même dans le plaisir, à sa propre jouissance, elle s'échappe et elle échappe. Pour eux la sexualité féminine est donc frappée d'un tabou que, comme nous l'avons déjà souligné, Colette s'emploie à lever au travers de personnages féminins dont Edmée et Julie ne sont d'ailleurs pas les exemples les plus aboutis si l'on songe à la série des *Claudine*, romans dans lesquels est très clairement abordée la question du lesbianisme.

C'est ainsi que Julie, suivant l'exemple de ses sœurs fictionnelles notamment dans son rapport à l'homme, « (...) débordant d'un esprit de jeu et de défi(...) »⁵⁸³, ne s'inscrit aucunement dans une reconnaissance d'un pouvoir mâle qu'elle refuse et qu'elle ignore.

Il est également notable que ses liens avec le baron d'Espivant, qu'elle n'a jamais cessé d'aimer, s'ordonnent selon une forme incontestable de supériorité de la première sur le second.

Puissance du féminin

Il est sans doute significatif à cet égard que l'apparence de ce dernier soit décrite en ces termes :

« (...) la belle figure d'Espivant groupait, sous un front mâle, des traits un peu mignards. ⁵⁸⁴

⁵⁸¹ *ibid*, p. 629-630

⁵⁸² in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 84

⁵⁸³ op. cit. p. 115

⁵⁸⁴ *ibid*, p. 40

La féminité dont est empreint le visage du baron et qui s'oppose radicalement à la robustesse un peu masculine de la physionomie de Julie, cette féminité s'accompagne d'une grande fragilité, conférée par une santé extrêmement chancelante :

« *Une barre de soleil faisait, de la nuque de Julie, un fût solide et argenté. Autour d'une petite tonsure soigneusement recouverte, les cheveux trop fins d'Herbert bouclaient comme des cheveux de femme.* ⁵⁸⁵ »

Il semble que toute explicitation de ce passage soit superflue puisque l'écriture elle-même compare « (...) la nuque de Julie (...) » à « (...) un fût solide et argenté », tandis que « (...) les cheveux trop fins d'Herbert (...) » sont eux comparés à « (...) des cheveux de femme ». Signe de sa santé défaillante, cette « (...) petite tonsure (...) » apparaissant sur le crâne du baron saurait d'autant moins constituer l'indice d'une virilité inaltérable lorsque cette « (...) nuque de Julie (...) » offre l'apparence d'un « (...) fût (...) », à savoir acquérant, elle, l'inaltérabilité, l'invulnérabilité du bois. Ainsi Espivant exprime dans toute sa personne cette vulnérabilité qui le rend si attachant pour Julie. Ces « (...) cheveux trop fins (...) » semblent démontrer à eux seuls combien sa vie est sous le signe de l'éphémère, du provisoire, marquée d'un flottement, d'une incertitude, comme suspendue.

En outre, à propos des cheveux du baron peut-être est-il possible d'opérer un rapprochement avec cette scène d'*Aurélien* qui montre Bérénice pénétrer pour la première fois dans l'appartement du jeune homme :

« *Elle regardait Aurélien. Il avait été se mouiller les cheveux, se peigner...pourquoi ? L'Inconnue de la Seine...peut-être...* ⁵⁸⁶ »

Dans son article, « *De quelques avatars du désir et de l'amour dans Aurélien* », Josette Pacaly voit dans ce passage une « *inversion* » :

« *Aurélien se mouillera les cheveux pour se peigner et Bérénice pensera alors à la noyée. On peut voir là une façon de nier la castration féminine (c'est ainsi que l'enfant et l'inconscient se représentent la différence des sexes) en prenant sur soi, comme pour l'apprivoiser, l'apparence du féminin.* ⁵⁸⁷ »

Nous pouvons ajouter que les cheveux d'*Aurélien* sont d'ailleurs bouclés comme ceux du baron chez qui ils « (...) bouclaient comme des cheveux de femme. »

Un autre rapprochement entre les deux romans, né d'une autre observation de Josette Pacaly, peut être établi si l'on songe que chez *Aurélien*, dans ce même passage, ce dernier, lorsque Bérénice se trouve entre ses bras, focalise son attention sur la « *nuque* » de la jeune femme, cette « (...) nuque voisine, trop voisine, trouble (...) » ; dans la scène de *Julie* de Carneilhan que nous venons d'étudier, la narration se concentre également sur la nuque du personnage féminin ; or, selon Josette Pacaly, la nuque est « (...) une métaphore du féminin (...) » ⁵⁸⁸. De surcroît, cette nuque de Julie est l'objet d'un

⁵⁸⁵ *ibid*, p. 111-112

⁵⁸⁶ *op. cit.* p. 310

⁵⁸⁷ *in Roman* 20-50, *op. cit.* p. 82

⁵⁸⁸ *ibid*

tendre souvenir d'Espivant quelques pages auparavant :

« “Quand nous sortions de Carneilhan à cheval, tu avais ta grosse torsade de cheveux noués bien serrés, en queue de percheronne.”⁵⁸⁹ »

Mais ce lieu du corps symbole du féminin, est chez Julie quelque peu déféminisé par ce terme de « *percheronne* » qui qualifie la coiffure attachée sur sa nuque, tandis que chez Bérénice, la féminisation est suggérée par le terme « *velours* » qui qualifie également ses cheveux.

Ainsi, la faiblesse organique d'Espivant le porte en toute logique à considérer la solidité à toute épreuve de son ex-épouse comme un recours bienfaisant :

« ***Il s'assit contre le bras du fauteuil de Youlka, s'appuya contre elle : “(...)Ma pauvre belle, si tu pouvais savoir à quel point je me sens fourbu de tout...A ces moments-là, je t'appelle...”***⁵⁹⁰ »

Le baron, comme chacun des personnages masculins que l'on a étudiés, « (...) s'appuie contre (...) » une présence féminine tutélaire. Il est donc ici intéressant de constater que la dépendance est une fois de plus du côté de l'homme ; c'est lui qui s'inscrit dans un besoin de protection, qu'en l'occurrence il va chercher auprès de la femme. La défaillance, l'insuffisance de soi, la détresse, la demande, frappent sans ambiguïté cette « *créature masculine* » si fière et si jalouse de ses prérogatives sociales et sexuelles.

Cette grande faiblesse atteint un degré particulier dans la scène suivante :

« ***Elle fit “ah !” et s'élança. (...) Espivant glissait en arrière, les yeux fermés. Julie trouva, ouvrit une fiole, mouilla d'éther sa serviette et en éventa les narines d'Herbert, si rapidement que la défaillance dura moins de soixante secondes.***⁵⁹¹ »

Cette scène figure une autre intertextualité interne à l'œuvre de Colette puisqu'elle convoque irrésistiblement une scène très semblable de *La Fin de Chéri* que l'on a analysée précédemment :

« ***Il (...)oscilla légèrement et glissa sur le tapis. Le flanc du lit arrêta à mi-chemin sa chute et il appuya contre les draps défaits une tête évanouie que le hâle, superposé à la pâleur, teignait d'un vert d'ivoire. Presque aussi vite que lui, et sans cri, Edmée se jeta à terre, soutint d'une main la tête ballante, tendit, sous des narines que le sang quittait, un flacon ouvert(...)*** »

Outre l'écho narratif évident, il faut surtout voir dans chacune des deux scènes l'opposition entre la faiblesse masculine extrême et la compétente énergie féminine. De surcroît au-delà du topos inversé de la fragile dame en détresse secourue par une mâle force protectrice (et cristallisé ici par la « *fiole* » comme, on l'a dit, par le « *flacon* » dans *La Fin de Chéri*), force est de constater que dans les deux cas la perte de contrôle, le laisser-aller et l'émotivité sont l'apanage du masculin tandis que le féminin s'approprie maîtrise, efficacité et sang-froid. Dans le cas du baron on peut d'ailleurs préciser qu'il

⁵⁸⁹ op. cit. p. 105

⁵⁹⁰ *ibid*, p. 108

⁵⁹¹ *ibid*, p. 46

souffre d'une maladie du cœur, siège métaphorique de l'affectivité.

Il est enfin aisément de remarquer que chacun des deux hommes « *glisse* » à terre, perdant sa dignité, tandis que c'est la femme qui reste debout, au-dessus de lui, qui veille et qui domine.

Cette nouvelle forme d'inversion des rôles sexués se trouve présente dans le passage suivant :

« **“Tiens, Youlka, prends toujours ça.” Il détacha de son poignet une gourmette de platine agrafée d'une montre, et la lui tendit. (...) — Moi, je le trouve lourd. Tout me fatigue, figure-toi. Ce bracelet appuie juste sur une veine qui bat, ou une artère. (...)” Il lui glissa dans la main la gourmette tiède(...)** »⁵⁹²

La faiblesse du baron semble mise en exergue ainsi que par contraste la vigueur de Julie. Ce « *lourd* » bijou masculin qui « *fatigue* » son propriétaire mais qui convient parfaitement à la femme ne saurait mieux illustrer l'absence de féminité au sens caricatural du terme, de ce personnage féminin de Colette.

De surcroît il y a une redéfinition inédite d'une scène montrant un homme offrant un bijou à une femme : il est beaucoup moins question ici de rehausser la beauté féminine que de reconnaître à la femme une forme de supériorité tant physiologique que, implicitement, morale. Cette « (...) *veine qui bat* (...) » est à ménager, tout comme la santé du baron, tandis qu'on a vu que chez Julie, sont signe d'épanouissement, « (...) *les battements actifs et pleins de son cœur* ».

C'est ainsi que « le sexe faible » n'est plus celui qu'on croit...

La Garçonne ou la subversion

Figure emblématique de l'émancipation féminine dont les années vingt virent l'éclosion, Monique Lerbier, scandaleuse, revendicatrice, est dépeinte par Victor Margueritte comme s'inscrivant d'emblée dans un mouvement de rébellion contre l'ordre établi. Elle figure dans la quasi-totalité du roman, l'incarnation de la volonté et de la combativité. Se voulant et se faisant littéralement hors normes, elle combat un à un tous les déterminismes qui représentent autant d'embûches sur le chemin vers l'autogestion. Découvrant ainsi toute l'étendue de sa valeur personnelle autant que sociale, Monique apprend à affirmer cette valeur dans son rapport au monde, notamment dans son rapport à l'homme. Elle n'a de cesse de montrer qu'elle appartient à cette catégorie de femmes encore minoritaire qui ne se croit en aucun cas obligée par quelque théorie vaguement psychologisante et inventée de toutes pièces par la dictature misogyne, d'essayer de faire naître en elle, pour chaque partenaire croisé, les tendres douceurs d'un amour dévoué. C'est l'occasion pour l'homme de voir, pour la première fois sans doute, une femme décider en toute liberté de celui à qui elle voudra bien accorder ses faveurs ; lesquelles ne sont d'ailleurs pas l'amorce d'une passion dévorante et éternelle mais durent le temps nécessaire au corps de Monique pour apaiser ses ardeurs. Acceptant de plus ou moins bonne grâce d'occuper la place qu'il avait lui-même assignée à la femme, l'homme est contraint à une remise en

⁵⁹² *ibid*, p. 110

question tout intérieure. Refusant de se laisser émouvoir par la difficile situation que connaissent ses amants désemparés et perdus, Monique en vient à interchanger le mépris et la dérision dans les rapports sexués. Mais elle finit par tomber à nouveau sous le charme d'un homme qui, elle en est sûre, est celui qui lui convient. Reniant alors ses choix et ses valeurs passés afin de complaire à la condescendance de cet amant pour qui ils constituent de rachetables égarements, Monique se coule dans une identité sociale et sentimentale qui accumule les clichés féminisants, jusqu'à rejoindre avec bonheur la position victimaire à laquelle elle a justement voulu échapper. L'héroïne de *La Garçonne* montre que, décidément, l'amour a de biens étranges pouvoirs...

Comme nous l'avons fait avec Edmée et Julie, il nous semble significatif de souligner que dans son apparence et son rapport à cette apparence, Monique ne correspond en rien à celles qui l'ont précédée ou qu'elle côtoie.

Cette «*(...) jeune fille délurée, au regard hardi et pur, et aux joues fraîches* ⁵⁹³», ne reflète aucunement, ni dans son visage ni dans son allure, l'affetterie, la mièvrerie ou la réserve timorée que l'on attendrait d'une «*(...) vraie jeune fille* ⁵⁹⁴» suivant l'expression de sa mère.

Plus tard, lorsque Monique entame sa nouvelle vie fondée sur l'indépendance et la liberté d'être elle-même, ce sont des «*(...) cheveux courts, et acajou(...)* ⁵⁹⁵» qu'elle arbore, selon la célèbre coiffure qui consacre ainsi la toute nouvelle volonté féminine de s'imposer dans le champ social. Cette sophistication qui confère une évidente maturité au personnage puisque à vingt-trois ans «*(...) elle en paraît trente* ⁵⁹⁶», en éloignant d'elle l'apparence de l'extrême jeunesse éloigne du même coup une vulnérabilité intrinsèque, et montre combien elle est à ce moment de sa vie, seule maîtresse de son destin.

Cette force de caractère se retrouve dans un passage apparemment anodin :

« *Le corps frais, reposée par la douche glaciale dont elle accompagnait ponctuellement son quart d'heure de culture physique, Monique jouissait, sans arrière-pensée, de l'équilibre heureux de sa force.* ⁵⁹⁷ »

Montrant qu'elle dédaigne la nonchalance et la fragilité physiologique qui fondent les thèses misogynes, les règles d'hygiène auxquelles elle se plie manifestent là encore, implicitement, une vigueur morale qui passe par une vigueur physique et qui témoigne de son désir de se donner les moyens de ne pas subir paresseusement son destin mais de décider elle-même de ce qui lui convient. Ces efforts se trouvent récompensés qui dotent Monique d'«*(...) un corps de gymnaste(...)* », d'un «*(...) torse musclé(...)* » et d'un «*(...) ventre plat(...)* », autant de détails corporels qui l'éloignent, elle aussi, des canons

⁵⁹³ *La Garçonne*, Paris, Flammarion, collection « Le livre de poche », 1968, p. 36

⁵⁹⁴ *ibid*, p. 69

⁵⁹⁵ *ibid*, p. 161

⁵⁹⁶ *ibid*, p. 162

⁵⁹⁷ *ibid*, p. 187

de la féminité de ce début du siècle, et qui là encore, par sa minceur et sa robustesse, proclament son désaccord avec les formes plantureuses qui traduisent fréquemment indolence et laisser-aller chez ses congénères.

Son goût de « (...) *la culture physique*(...) » témoigne de surcroît d'un sens de la rigueur ainsi que d'une surveillance de son apparence, donc d'une conscience de soi et de sa propre valeur.

L'extrait suivant rend compte de cette même inépuisable énergie qui se refuse au renoncement :

« *Elle recourut au remède habituel de ses fatigues et de ses neurasthénies : la bonne eau froide et son coup de fouet... Nue, dans son cabinet de toilette tout en céramique blanche et en glaces, elle s'étirait après la friction de la bande de crin.* ⁵⁹⁸ »

On peut d'ailleurs établir un parallèle avec Aurélien dont on a montré la propension plus que certaine au renoncement, et chez qui on a dit que l'utilisation du « (...) *gant de crin*(...) » répondait à un inconscient désir d'autodestruction. Ici c'est l'exact contraire : l'emploi de « (...) *la bande de crin* » répond chez Monique à un désir de prendre soin de son corps (donc de soi). On pourrait ajouter qu'Aurélien, homme vivant dans un monde fait alors par et pour les hommes, dans lequel tout lui est donc acquis, exprime une lassitude de vivre à laquelle s'oppose la pugnacité de Monique, être qui par essence, parce que femme, à alors (les personnages sont parfaitement contemporains) tout à prouver et s'y emploie sans relâche.

Cette féminité qui nous semble en rupture laisse s'exprimer une semblable désobéissance aux carcans sociaux.

Emancipation sociale

Relié à ce rapport au corps que nous venons d'évoquer, il nous apparaît essentiel de souligner son dédain de la pudeur :

« *Elle ne connaissait pas (...) les vaines complications de la pudeur... Masque de la laideur, ou de l'hypocrisie...* ⁵⁹⁹ »

Ce trait de caractère qui apparaît souvent comme une donnée féminisante n'est pas sans rappeler Julie de Carneilhan dont la narration évoque « (...) *la profonde impudeur* (...) ». C'est ainsi que les deux personnages se rejoignent dans une commune et moderne dénégation des codes de conduite en vigueur.

Monique est également caractérisée par une intelligence aiguë qui lui vaut de la part de Lucien, son fiancé, le surnom de « *Minerve* » :

« *Il la plaisantait, de ce surnom donné autant à sa logique, dont il redoutait, tout en les estimant, les affirmations catégoriques – qu'à sa beauté... "Minerve !" Elle détestait cette comparaison, sous laquelle elle devinait une réticence. Point mal défini, où leurs caractères ne parvenaient pas à s'accorder. Seul ombre de son amour !* ⁶⁰⁰ »

⁵⁹⁸ *ibid*, p. 194

⁵⁹⁹ *ibid*, p. 195

Surtout, cette intelligence s'allie à un tout aussi vif sens de l'observation et de l'altérité, et dote Monique de ce que l'on pourrait nommer une conscience sociale, qui la pousse à une lucidité compatissante sur les misères du monde.

Ce désir de s'impliquer pour un monde meilleur passe tout d'abord chez elle par un sens inné de la justice, que dès l'âge de huit ans elle expérimente à ses dépens, à la suite d'une injustice maternelle flagrante :

« (...)elle s'amuse, non loin de la guérite maternelle, avec la petite Morin et une camarade dont elles ne connaissent pas le nom. Elles l'ont baptisée Toupie parce qu'elle tourne toujours sur un pied, en chantant. (...)toutes trois édifient un château doré, avec ses bastions et ses douves. Au milieu se tient debout, militairement, son râteau sur l'épaule, un garçonnet frisé, dit Mouton. On l'a mis là pour qu'il reste tranquille, en lui affirmant : "Tu es la garnison." La règle du jeu est que, le château fini, la garnison sera libre, et, à la place, on enfermera prisonnière celle des trois qui se sera laissé prendre. Mais le château n'en finit pas. Mouton trépigne et, sans attendre l'achèvement, effectue une vigoureuse sortie. Toupie et la petite Morin s'enfuient. Monique, qui se repose sur la foi des traités, n'a pas bougé. Si bien que lorsque Mouton veut l'embastiller, elle résiste. Il la pousse... Coups, cris. (...)les mamans accourent. Elles séparent les combattants et, sans écouter les explications confuses, d'ailleurs contradictoires, elles les secouent. Mouton qui se rebiffe est giflé. En même temps Monique sent une main qui la frappe, à la volée : clic ! clac ! ... "Ca t'apprendra !" Sa figure cuit. Atterrée elle regarde l'ennemie qui vient d'abuser de sa force. L'ennemie satisfaite d'avoir équilibré les torts, et le châtiment... Sa maman ! Est-ce possible ? ... La rage et la stupeur se partagent l'âme de Monique. Elle a fait connaissance avec l'injustice. Et elle en souffre, comme une femme. ⁶⁰¹ »

On peut d'ailleurs souligner qu'à l'origine de cette punition imméritée se trouve la déloyauté d'un petit **garçon** capricieux, dont la scrupuleuse honnêteté de Monique est alors la victime.

Quelques années plus tard, c'est à propos de la guerre que s'exercent la capacité de raisonnement, la finesse d'intuition et d'analyse du personnage :

_ « Monique a dix-sept ans. Elle compte : un, deux, trois ans déjà que la guerre dure ! ... Est-ce possible ? Les troisièmes grandes vacances depuis qu'Hyères est devenu comme un grand hôpital, où les blessés renaissent. Elle est poursuivie par ces yeux hagards que le soleil fait clignoter, au sortir de leur éternelle nuit d'épouvante. Elle ne comprend pas comment ceux qui se battent peuvent s'accoutumer à cette espèce de mort affreuse qu'est leur vie. Elle ne comprend pas non plus comment ceux qui font semblant de se battre un peu – si peu – et ceux qui ne se battent pas du tout acceptent la souffrance et le carnage des autres. L'idée qu'une partie de l'humanité saigne, tandis que l'autre s'amuse et s'enrichit, la bouleverse. Les grands mots agités sur tout cela comme des drapeaux : "Ordre, Droit, Justice !" achèvent de fortifier en elle sa naissante révolte contre le mensonge social. ⁶⁰² » _ « (...)ce spectacle-là : les cloportes

⁶⁰⁰ *ibid*, p. 50

⁶⁰¹ *ibid*, p. 27-28

humains se traînant ou sautillant sur leurs béquilles, les troncs manœuvrant sur roulette, les grands blessés de la face – tous ces débris d'hommes qui avaient été de l'intelligence, de l'espoir, de l'amour, et n'avaient plus que des moignons informes, des visages en bouillie, des yeux blancs et des bouches tordues – c'était un souvenir insupportable ! Il la pourchassait d'une indicible horreur. Crime de la guerre, tache de sanie que tout l'or du monde, toute la pitié de la terre n'effaceraient jamais, au front sanglant de l'humanité ! ...⁶⁰³ »

En dépit de son extrême jeunesse et malgré une éducation qui vise à faire d'elle, ainsi que l'exige son destin de femme, un être humain de second ordre, Monique réfléchit, Monique s'interroge. La jeune fille cherche à comprendre ce qu' « *elle ne comprend pas(...)* » plutôt que de se laisser enfermer dans son incompréhension. Cherchant un sens à une situation qui dépasse son âge insouciant au lieu de s'en accommoder passivement, elle prouve d'autant mieux sa conscience du monde que celle-ci s'exerce dans un domaine, la guerre, qui en tant que femme, ne la concerne pas au premier chef. C'est ainsi que femme ressentant profondément l'atrocité d'un calvaire proprement masculin, elle démontre que sa grande intelligence n'est point aridité mais est au contraire nourrie par une tout aussi vive sensibilité qui la rend capable d'une réelle empathie pour les malheurs d'autrui. D'autre part cet altruisme de Monique nous paraît d'autant plus à souligner que femme et issue de la bourgeoisie aisée, c'est à dire doublement protégée des avanies du monde, elle serait en toute logique à même de faire partie de « (...) ceux qui ne se battent pas du tout(...) » et qui « (...)acceptent la souffrance et le carnage des autres », ou bien de cette « (...) partie de l'humanité(...) » qui « (...) s'amuse et s'enrichit(...) » aux dépens de « (...) celle qui saigne (...) ».

Dans le même mouvement, le personnage manifeste un courage certain puisque « (...) poursuivie par ces yeux hagards(...) » des blessés de guerre, elle ne se dérobe pas à cette vision de cauchemar mais choisit de la laisser pénétrer son esprit et son cœur. Malgré l'extrémité de l' « (...)horreur », malgré le dégoût, Monique ne se détourne pas de « ces débris d'hommes » pour s'en retourner vers sa douillette existence de privilégiée, elle ne les supprime pas de sa mémoire comme l'on fait d' « (...) un souvenir insupportable ». Si insupportable soit-il, « (...) ce spectacle-là(...) » l'incite au contraire à concrétiser la foi et la force de ses convictions, et de témoin attentif du climat de guerre, elle choisit d'y tenir un rôle actif :

« Elle a passé, brillamment, son examen de fin d'études, poursuivies entre ses incessantes, ingénieuses façons de se dévouer. Non seulement pour les convalescents d'Hyères, mais pour l'obscur foule en proie à tous les maux, dans le lit fétide des tranchées...(...) Monique consacre son mois d'août à faire l'infirmière bénévole à l'hôpital auxiliaire, n° 37. ⁶⁰⁴ »

En dépit de ses camarades, « (...) cette bande mondaine dont, malgré elle, elle fait partie(...) » et qui « (...) la déclare une originale, voire une poseuse, parce qu'elle n'aime ni le flirt ni la danse ⁶⁰⁵ », Monique montre alors cette inaliénable indépendance

⁶⁰² *ibid*, p. 35-36

⁶⁰³ *ibid*, p. 57

⁶⁰⁴ *ibid*, p. 36-37

d'esprit qui l'aidera si précieusement à l'heure de la rupture avec ce milieu qui voudrait l'asservir et l'avilir. Indépendance d'esprit qui la guide vers la misère d'autrui et qu'elle conserve toujours quelques années plus tard, lorsque, devenue une jeune femme adulée du tout-Paris, les richesses déployées sans cesse sous ses yeux heurtent cette conscience sociale demeurée curieusement intacte malgré un art consommé des mondanités et une réussite professionnelle et financière croissante.

« *La famine de la Volga, entassant aux portes des cimetières les enfants par monceaux de cadavres la misère poussée jusqu'au cannibalisme, cette vision des atrocités qui ravageaient un peuple dont le sang fraternel avait coulé, deux années durant, dans la commune boucherie, fit pâlir Monique... Les yeux baissés, elle songeait aux galas d'antan, aux tsars acclamés par Paris et aux présidents de la République fêtés dans les palais impériaux... C'étaient les millions (...) sur lesquels tous ces forbans s'étaient engraissés au passage et dont la créance avait sombré, au double gouffre de la guerre et de la révolution –, c'était cette gangrène qui avait pourri toute solidarité ! Sur ce débordement de catastrophes, Monique flottait, en plein désarroi... Cela, l'humanité, la vie ? ... Partout le mensonge et l'oppression ! Et il y avait encore des gens qui osaient parler de principes ? ... attester l'Ordre, le Droit, la Justice ! Quand ils ne pensaient qu'à s'emplir le ventre ou à soulager leurs génitoires ! (...) Faillite de l'aveugle et lent bulletin de vote, dont la duperie avait pu permettre ces choses ! Elle comprenait presque, à cette minute, la bombe de l'anarchiste et son explosion de rage... (...) Plus d'une fois déjà – au sortir des restaurants de nuits où des pantins et des marionnettes, portant des trésors en diamants et en perles, venaient en une heure de gaspiller devant elle de quoi nourrir, pendant un mois, tous les malheureux grelottant aux entours –, le spectre hâve, la vision révolutionnaire lui étaient apparus. Ils la hantaient ce soir avec plus d'insistance.* »⁶⁰⁶

Le personnage se montre également touché par une autre forme d'injustice sociale qui la concerne cette fois peut-être plus logiquement, à savoir ce qu'il est convenu de nommer l'inégalité des sexes :

« *Il réfléchit : “(...) il y a des cas – le mien ! – où le mensonge est une intention pieuse... D'autres où il est une précaution nécessaire.” Elle railla : “Vis à vis des femmes ? _ Et des hommes, compléta-t-il. _ Allons donc ! Vous mentiriez à un de vos associés en affaire ? _ Ce n'est pas la même chose.” Elle oublia sa propre souffrance. Elle s'élevait jusqu'à la douloreuse compréhension de l'immense drame qui oppose, depuis des siècles, l'esclavage des unes au despotisme des autres... Toute la révolte féminine s'indignait en elle. Elle s'exclama : “C'est cela ! Vos deux morales ! Une à l'usage des maîtres. L'autre bonne pour les servantes. (...) _ Il y a une mentalité différente(...) _ Notre pauvreté d'esprit ? Notre futilité ? Quand cela serait ? N'est-ce pas votre œuvre ? Mais non ! Cela n'est pas forcément, et toujours... Seulement vous continuez à vivre sur le même éternel préjugé, sans vous apercevoir que tout change.” Il ricana : “Le progrès ? _ Simplement les conditions d'existence, qui nous forcent à évoluer... _ Vers l'égalité, dites-le... En avant les grands mots !” Elle répéta*

⁶⁰⁵ *ibid*, p. 37

⁶⁰⁶ *ibid*, p. 223-224-225

*avec une conviction profonde : “Oui, vers l'égalité...L'égalité que nous n'aurions peut-être pas souhaitée si ne nous l'aviez imposée vous-mêmes, et dont nous avons besoin aujourd'hui, comme du pain...comme du soleil ! ...(...)” Ils s'affrontaient, haussés au-dessus d'eux-mêmes. Il la regardait sans répondre, troublé malgré lui. (...)Toute l'armature de son éducation craquait, sous la secousse. Devant cette révélation tragique d'une âme poussée au désespoir et que l'ordre même des choses, dont il avait été l'exécuteur, venait de condamner à l'anarchie, il descendait avec un peu d'effroi en lui-même. Il apercevait confusément tout ce que pouvait avoir de dangereux et d'inique l'exercice des priviléges dont on inculque à l'homme, dès l'enfance, l'instinct de souveraineté. Mais aussitôt l'orgueil des sens humilié, la vanité blessée aveuglaient ce faible jour.*⁶⁰⁷ »

Cette confrontation l'oppose à Lucien, son fiancé dont elle a découvert la trahison amoureuse ; trahison qui, heurtant «(...)son sens viril de l'honneur

⁶⁰⁸ », sera la pierre angulaire de sa décision de s'écartier définitivement de tout un univers si peu en accord avec ses propres choix. Réactivant dans ce dialogue et par la bouche de son héroïne les revendications naissantes du féminisme, Marguerite étaye sa double réputation d'écrivain et d'homme féministe et une capacité indéniable à une certaine remise en question, procédé peu compatible avec l'orgueil et que Lucien n'aura pas le courage d'approfondir, selon la mentalité alors régnante de ses congénères.

C'est ainsi que bénéficiant d'un esprit largement ouvert sur le monde, Monique est toute prête à accomplir le pas décisif qui marquera son émancipation.

On peut encore observer que cette dernière se signale en mineur dans sa soif d'apprendre :

« *Elle a passé, brillamment, son examen de fin d'études (...) Maintenant une existence nouvelle commence : Paris, les cours de la Sorbonne...(...) Plus que jamais repliée sur elle-même, et de moins en moins mêlée à l'existence de ses parents, elle suit des cours de littérature et de philosophie, pratique activement les sports : tennis, golf, et s'amuse, le reste du temps, à modeler des fleurs artificielles...Un procédé à elle. (...)elle n'aime ni le flirt, ni la danse.*

⁶⁰⁹ »

Son dédain de la frivolité, son goût pour son propre enrichissement intellectuel, participent du même élan qui lui fait à toute force vouloir découvrir ce qu'on lui cache, qu'il s'agisse de la violence meurtrière des combats ou du mépris dans lequel sont tenues les femmes. Ainsi, sa prédilection pour ses études plutôt que pour « *le flirt* » ou « *la danse* » n'est point chez elle stérile vanité de savoir, mais correspond à un désir de connaître à fond la marche du monde, afin d'y tenir de son mieux une place que, parce qu'elle est femme, on lui refuse, mais qu'elle va s'employer à conquérir.

Emancipation familiale

Le fossé qui la séparera de ce monde qu'elle repousse, commence de se creuser

⁶⁰⁷ *ibid*, p. 149-150-151

⁶⁰⁸ *ibid*, p. 113

⁶⁰⁹ *ibid*, p. 36-37

pour Monique au sein de sa propre famille, elle-même parfait microcosme de cette société bourgeoise qui inspire une telle horreur au personnage. Derrière la jeune fille obéissante et respectueuse, Monique, épaise, révèle sa véritable nature, prompte à vivre selon ses propres règles, quitte à défier, sans aucun remords, l'opinion maternelle :

« *Elle aime, et elle va se marier. (...) Le rêve s'est réalisé. (...) Ingénument, elle s'est laissé prendre, elle s'est donnée toute, il y a deux jours, à celui qui est tout pour elle... Etreinte hâtive, douloureuse, mais dont elle garde une orgueilleuse joie... (...) Elle a agi – puisqu'elle aimait – comme il le désirait. Elle est heureuse et fière d'être, dès maintenant, "sa femme", de lui avoir fait confiance, après cette preuve suprême d'abandon... Attendre ? Se refuser jusqu'au soir calculé des consécrations ? Pourquoi ? ... Ce qui fait la valeur des unions, ce n'est pas la sanction légale, c'est la volonté du choix. Quant aux convenances ! ... Huit jours plus tôt, huit jours plus tard ! Les convenances ! ... Elle sourit, avec une rougeur malicieuse, à imaginer le mot péremptoire sonner, dans la bouche de sa mère. Si elle savait ! ...*⁶¹⁰ »

Il faut également souligner qu'amoureuse et romantique, Monique ne saurait pour autant s'embarrasser d'un sentimentalisme douceâtre qui voudrait qu'une jeune **fille** se présente vierge à son mariage.

Plus tard, à la suite de l'infidélité de Lucien, c'est le courroux de ses parents réunis qu'elle provoque et qu'elle endure, en rompant des fiançailles qui se fussent révélées fort lucratives pour les affaires du père de la future mariée. Défiant non plus les préjugés conventionnels de sa mère, mais l'autorité paternelle qui menace de la jeter à la rue, Monique ne craint pas de répondre :

« *"Ici je ne suis pour ma mère qu'une poupée... On en joue et puis on la casse ! Et pour toi ! pour toi ! ... Moins encore : un bétail qu'on vend ! ... La famille ! C'est du propre. Je n'ai besoin de vous ni de personne. Je travaillerai, je gagnerai mon pain."*⁶¹¹ »

Phrase qui provoque l'ironie incrédule de son père car, « (...) *le travail de la femme (...) est mal vu. Dans le monde bourgeois, il est considéré comme une "déchéance"*⁶¹² »

Ayant conscience de n'être aux yeux de ses parents et de son fiancé, « (...) *que denrée inerte et tarifée(...)* » qu' « *on (...) on se (...) passait de main en main, non pour sa valeur propre, mais pour simple évaluation marchande*⁶¹³ », nécessaire à des accords financiers en regard desquels elle est inexistante, Monique, avec éclat, brise pour elle-même le statut de victime expiatoire et résignée des lois et désirs paternels, masculins.

S'affranchissant elle-même d'une tutelle antédiluvienne, abolissant elle-même son

⁶¹⁰ *ibid*, p. 39

⁶¹¹ *ibid*, p. 142

⁶¹² Evelyne Sullerot, in *Histoire et sociologie du travail féminin*, op. cit. p. 140

⁶¹³ op. cit. p. 136

propre servage, elle apparaît surtout novatrice en ce qu'elle affirme comme une évidence une donnée encore très balbutiante en cette année 1922, et qu'on pourrait définir comme le droit de la femme à disposer d'elle-même, sans la dominance, l'autorisation, ni même le secours d'un homme, qu'il soit père, époux ou amant.

N'ignorant pas la situation d'extrême précarité matérielle où la place sa décision, Monique accomplit dès lors un véritable acte de bravoure et, en idéaliste, considère uniquement la liberté immense que lui octroiera sa vie en dehors des carcans bourgeois : **« Ce qu'on en dira (...) ? Les conséquences ? ... Je m'en moque. La société ? Je la récuse. Je romps avec elle pour vivre comme une indépendante, selon ma conscience ! Pour vivre, moi femme, comme...tenez ! ce que vous ne serez jamais : un honnête homme. ⁶¹⁴ »**

Il est à noter que cette rébellion à « la société » est donc un indice de caractérisation du personnage dès avant son changement de vie et la porte, on l'a dit, à rejeter un monde et des êtres qu'elle considère comme malsains et corrompus :

« Elle avait le dégoût de ces réunions “bien parisiennes” dont l'éclat de surface ne lui cachait pas le cloaque...Corps à vendre, consciences à acheter!... ⁶¹⁵ »

Pleine d'un idéal de pureté morale pour elle-même et pour les autres (qui n'est pas sans évoquer la Bérénice d'Aragon), Monique entend suivre sa vie durant cette sorte d'instinct « antisocial » que lui reproche violemment sa mère car il marginalise cette jeune personne convenable et « conforme » que devrait être sa fille :

« “(...) avec tes façons de parler et d'agir au gré de tes seules inspirations, tu passes pour une toquée. Au fond, tu es un garçon manqué ! Regarde tes amies, Ginette ou Michelle. Voilà de vraies jeunes filles. Michelle surtout !” Monique reposa son verre. Elle avait failli s'étrangler. Et profitant de ce que la femme de chambre sortait : “Leur mari n'en aura pas l'étrenne !” Mme Lerbier gloussa, scandalisée. Elle eût voulu que Monique, tout en étant pas absolument une oie blanche, gardât jusqu'au mariage cette ignorance décente que discrètement la mère, à la veille du grand soir, éclaire. ⁶¹⁶ »

Mais Monique ne se défera pas de cet esprit qui l'anime et la guide, puisque, ayant réussi à se donner la vie qu'elle désirait, elle aspire à transmettre à un enfant encore hypothétique, ses propres valeurs :

« Le monde acceptait de Monique Lerbier renommée et gagnant avec éclat sa vie, ce qu'il lui avait reproché, obscure et pauvre. Ce consentement, fait de platitude et de servilité, ne lui apportait qu'une satisfaction : celle de pouvoir – (sans l'estampille d'un compagnon, et d'un répondant) mettre au monde, librement, un être libre, et l'élever dans le mépris d'usages et de lois qui l'avaient fait si cruellement souffrir. Enfant naturel ? Et après ? ... Il porterait, le front haut, le nom de sa mère. Elle le libérerait, dès les premiers pas, de la prison sociale. Elle lui apprendrait à aimer, sans hypocrisie, tout ce qui en vaut la peine, comme à ne

⁶¹⁴ *ibid*, p. 146

⁶¹⁵ *ibid*, p. 97

⁶¹⁶ *ibid*, p. 69

*rien aimer qui n'en soit digne. Elle lui épargnerait ainsi, avec les mots superflus, les maux inutiles.*⁶¹⁷ »

C'est ainsi qu'étant parvenue à s'extraire de sa « *prison sociale* » elle n'a d'autre choix, privée du soutien financier d'un homme, que d'assurer elle-même ses propres conditions d'existence ; l'émancipation sociale du personnage, fruit d'un désir ardent et d'une volonté irréductible, rejoint alors une dimension on ne peut plus concrète en prenant la forme d'une indépendance professionnelle.

Emancipation professionnelle

Ayant connu plusieurs mois durant un désespoir morne et las, Monique trouve pourtant le courage de surmonter sa déception amoureuse et, plutôt que s'enfermer dans la résignation, préfère trouver un refuge dans l'exercice d'un métier :

*« On me conseille, comme un métier pas trop encombré encore, la décoration...J'ai envie aussi d'y adjoindre, grâce à l'argent de ma tante, un magasin d'objets d'art anciens...Je crois que je trouverai là, en même temps que de quoi achever de gagner ma vie, une occupation, – et, qui sait ? un divertissement.*⁶¹⁸ »

Il convient là encore de saluer le potentiel de volonté et d'énergie de ce personnage féminin. Certes, la décoration et l'art représentent des domaines d'activité subissant une connotation fortement féminisante, et on pourrait voir là une limite à l'audace de Monique qui ne va pas jusqu'à vouloir embrasser une carrière exclusivement réservée à une candidature masculine ; toutefois, une telle décision apparaîtrait peu vraisemblable dans le contexte historique du roman.

On peut en revanche noter que l'argent dont elle se sert pour lancer son affaire n'est pas l'argent d'un homme mais le legs testamentaire de sa tante, un être qui lui était équivalent dans le champ social ; ce qui libère la jeune femme d'une dette envers un quelconque « protectorat » masculin. Ceci semble constituer l'écho inversé d'un désir de Monique alors fiancée :

*« Elle comptait sur la dot promise pour contribuer aux charges du ménage, pour subvenir, au moins, à ses dépenses personnelles...*⁶¹⁹ »

Malgré cette capacité annoncée du personnage à s'assumer sans le secours financier d'un époux, il convient de souligner la relativité de l'indépendance dont Monique serait alors en mesure de jouir : il s'agirait d'une fausse indépendance qui placerait la jeune femme sous la dépendance bien réelle d'un bon-vouloir masculin qui, s'il n'était pas celui d'un époux, serait celui d'un père. Le legs de sa tante permet ainsi qu'aucune intervention masculine ne soit à l'origine de sa « libération ».

Il est alors frappant de constater que Monique se détourne d'un schéma de réussite sociale dont la garantie résiderait en ses atouts féminins, chemin emprunté notamment par plusieurs des personnages féminins d'Aragon. On songera en particulier à Diane de

⁶¹⁷ *ibid*, p. 213

⁶¹⁸ *ibid*, p. 160

⁶¹⁹ *ibid*, p. 70

Nettencourt dans *Les cloches de Bâle*, à Mary de Perseval ou à Rose Melrose dans *Aurélien*, puisque pour chacune d'entre elles, à la source d'une liberté immense et d'une position financière et sociale considérable se trouve un époux ou un amant dont elles « subissent » la perte avec faste ; songeons encore au personnage de Carlotta dans *Les beaux quartiers*, qui, embrassant une « carrière » de fille galante, échappe à un quotidien matériel sordide en séduisant le vieux et richissime Joseph Quesnel. Chez Colette, on a vu qu'Edmée considérait son mariage avec Chéri comme une fructueuse source d'avantages pécuniaires et sociaux ; a contrario on peut citer Julie qui, bien que dotée d'une beauté unanimement avérée par la gent masculine, a « (...)toujours refusé l'argent qui vient des hommes » mais ne songe à aucun instant (fierté d'aristocrate ?) à prendre un métier, préférant semble-t-il se retrouver aux prises avec une situation matérielle plus que délicate.

Le personnage de Victor Margueritte fait figure de contre-exemple et surtout de pionnière en ce que ses débuts ne sont en aucune manière redéposables à l'influence d'un homme.

D'autre part, à titre peut-être moins anecdotique qu'il n'y paraît, on peut relever que le nom de la boutique du personnage, «*Au Chardon Bleu* », témoigne doublement de cette désobéissance à tous les diktats de la féminité puisque le chardon, plante offensive et sauvage, se trouve à mille lieux de la douceur et de la fragilité prêtées par exemple à la rose, fleur de la féminité ; de surcroît le bleu est depuis des temps immémoriaux la personnification chromatique du masculin.

C'est ainsi que Monique entame une vie professionnelle, fait rare pour une jeune bourgeoise, et, fait encore plus rare, cette existence tournée vers le travail est pour elle non synonyme de pénibilité, d'asservissement à une tâche mais est au contraire source de joie et de fierté, d'épanouissement personnel, contrariant alors les certitudes de la plupart des hommes ; en effet « *c'est un certain mode de vie, à l'intérieur, qui diminue l'énergie, et ce mode de vie doit être celui de la femme. Elle ne peut donc se déconditionner. Intérieur = femme, donc à l'intérieur on ne peut rien faire de grand, ou femme = intérieur, donc aucune femme ne peut faire quelque chose de grand, etc. (...) Ce "hors de chez soi", champ grand ouvert à l'activité la plus diversifiée, et partant la plus noble, sera réservée à l'homme, tandis que le "chez soi" sera réservé à la femme.* »⁶²⁰ »

Progressivement Monique parvient ainsi à une véritable consécration professionnelle, et d'incarnation de l'émancipation féminine devient l'un des symboles de la réussite sociale au féminin, association lexicale faisant encore figure d'oxymore :

— « *Le Chardon Bleu (...) était lancé. (...) Sa renommée avait été (...) définitivement consacrée... Monique Lerbier : sur l'entablement de marbre vert, qui était au-dessus des spacieuses vitrines, encadrées d'ébène, sa fastueuse enseigne, le nom désormais adopté du Tout-Paris était seul (...) ses fines lettres d'or. Après les mois pénibles du début, où elle avait vu son capital disparaître sans que la clientèle se montrât, voilà qu'en moins d'un an, la vogue aidant, la fortune commençait à venir...* »⁶²¹ — « *Les heures passaient avec une brièveté de*

⁶²⁰ Evelyn Sullerot, in *Histoire et sociologie du travail féminin*, op. cit. p. 32

plus en plus bousculée, à mesure que les affaires, l'une amenant l'autre, augmentaient le chiffre des revenus, et en même temps, la somme nécessaire d'efforts. Il avait fallu étendre aux magasins voisins, dont elle avait pu s'assurer le bail, la longue plaque de marbre vert, et sur l'enseigne triomphale encadrer des mentions : Décoration, Curiosités, la firme aux sobres lettres d'or. ⁶²² »

Sa toute nouvelle liberté financière et sociale, jointe à son indépendance naturelle lui permettent d'agrémenter son existence de ce qui peut n'apparaître qu'un détail mais qui symboliquement consacre son insoumission aux mœurs puritaines :

« Menant (...) la vie de garçon – garçonneière comprise –, elle couchait aux hasards de l'aventure. Le plus souvent dans les deux petites pièces qu'à double fin elle avait aménagées à Montmartre. Au sortir des music-halls et des boîtes de nuit, où de nouveau elle se montrait assidue, c'était commode, cette salle de bain, et ce salon, meublé seulement d'un immense divan. ⁶²³ »

Monique doit ainsi à la chance et aux rencontres mais surtout à sa propre capacité de travail une réussite qui lui permet enfin d'exister par elle-même, au point de voir son patronyme étroitement associé à son succès : elle crée ainsi « *le style Lerbier* ⁶²⁴ ». On peut tracer ici un parallèle entre elle et Julie puisqu'on a vu que cette dernière était celle qu' « (...) en dépit de deux mariages on continuait d'appeler par son nom de jeune fille. » Tout comme nous avions souligné que Julie existait socialement sous sa propre identité, de la même manière Monique n'est pas reconnue par le microcosme parisien en tant qu'épouse de..., mais bien en tant qu'individualité socialement réelle ; elle possède ainsi son propre avenir plutôt que de partager celui d'un homme dont, selon l'expression courante et indéniablement réductrice, elle ne serait que « la moitié ».

On peut encore observer que cette même réussite sociale lui confère une autre sorte d'avantage :

« Une discipline souriante, mais ferme, régnait au Chardon Bleu. Il suffisait que "la patronne" parût, ordonnât. Les huit employés que comptait maintenant la maison ne prononçaient "Mademoiselle" qu'avec un respect religieux. Ils la considéraient, parce que, sévère, elle était juste... ⁶²⁵ »

En effet, ayant défié et outrepassé l'autorité despotique d'un père pour ne s'en remettre qu'à ses propres règles et à ses propres lois, devenue « (...) patronne(...) », c'est au tour de la jeune femme d'exercer sa propre autorité, de faire « (...) régner(...) » la « (...) discipline (...) », d'« (...) ordonner(...) », d'être « (...)considérée(...)avec un respect religieux ». Cette propension innée à faire valoir sa propre volonté et cette capacité à la faire respecter d'autrui constituent l'élément qui va favoriser son émancipation d'une autre

⁶²¹ *op. cit. p. 186-187*

⁶²² *ibid, p. 212*

⁶²³ *ibid, p. 235-236*

⁶²⁴ *ibid, p. 193*

⁶²⁵ *ibid, p. 188*

forme de tutelle largement admise socialement, peut-être la plus insupportable à la femme qu'elle est, à savoir la tutelle masculine dans le domaine amoureux.

Emancipation amoureuse

Comme elle a su résister à la pression bourgeoise qui la voulait frivolement aveugle sur les réalités du monde, à la pression parentale qui la voulait passivement docile, la pression sociale qui n'accepte pas d'emblée la réussite professionnelle d'une femme, Monique va s'employer comme elle pourra à résister à l'empire qu'entendent exercer sur son cœur et sur sa vie les hommes dont elle tombera amoureuse.

L'affliction profonde que provoque en elle la trahison de Lucien, son fiancé, ne la laisse qu'un temps amorphe et abîmée dans la douleur :

« Tout en elle avait chancelé, s'abattait. Avec son rêve d'amour broyé, sa foi pantelait, sous les ruines. Elle ne souffrait pas encore dans son orgueil, tant la stupeur l'accabloit. Elle n'était qu'une seule meurtrissure. Elle eût voulu pouvoir sangloter, crier. Puis, avec la conscience à demi réveillée, impérieusement l'envalissait une surprise d'enfant qu'on a frappé sans cause, et qui se révolte. Etais-ce possible ? Pourquoi ? Comment ? ... ⁶²⁶ »

Le chagrin n'interdit pas en elle la « révolte », réaction qui sans cesse l'anime, la fait avancer et sans cesse la sauve. Suivant la même impulsion qui la fait essayer de « comprendre » le « pourquoi », le « comment » de la guerre, et qui lui permet de surmonter son effroi pour se porter au secours des soldats blessés, là encore Monique choisit d'affronter, choisit de se battre ; elle choisit surtout de ne pas subir docilement l'humiliation qu'un homme, parce qu'il est homme et qu'elle est femme, croit pouvoir lui infliger impunément. L'héroïne de Margueritte se fait alors le porte-parole, le porte-drapeau, du fondement même de toutes les revendications féministes ultérieures en affirmant, déjà, le droit à l'égalité :

« “Je n'ai jamais menti à Lucien. J'avais droit à la réciprocité.” ⁶²⁷ »

Croyance profonde, inébranlable, mais non partagée par sa mère, laquelle se fait donc, si l'on peut dire, complice de ses propres bourreaux :

« Mme Lerbier sourit, avec supériorité. “Le droit ! Le droit des femmes ! air connu...” ⁶²⁸ »

Les convictions de Monique trouvent l'occasion de se concrétiser dans la première liaison qu'elle entretient avec un homme après ses fiançailles déceptives ; Régis Boisselot, malgré un discours libéral, est affecté d'une jalousie pathologique et demeure fondamentalement attaché à ses prérogatives de mâle qui ne sauraient accepter de n'être point le pivot de l'univers de la femme qu'il aime. La discorde s'installe ainsi progressivement au sein du couple et le premier élément en est constitué par un détail en apparence anodin :

« Ils avaient acheté, à mi-frais, une auto. (...) Elle eût voulu une voiture plus

⁶²⁶ *ibid*, 111-112

⁶²⁷ *ibid*, p. 128

⁶²⁸ *ibid*

spacieuse et plus vite. Il s'y était opposé, tenant à conserver l'indépendance de sa quote-part. Il rageait assez, d'être forcé de la laisser conduire. Myope et distrait, il s'était résigné à la voir au volant. Quelques leçons avaient suffi pour faire d'elle une chauffeuse adroite, et, de lui, un mécano consciencieux. Rôle inférieur dont il était le premier à plaisanter, pipe aux dents, mais qui au fond, sans qu'elle s'en doutât, l'humiliait. ⁶²⁹ »

Il est intéressant de constater que cette scène rappelle un passage de Julie de Carneilhan dans lequel l'héroïne de Colette « (...) tenait le volant malgré l'apprehension de (...) » son amant. Chez Victor Margueritte, l'élément masculin est la victime d'un même préjugé inconscient mais qui dépasse la simple « apprehension » de se voir conduit par une femme, pour atteindre plus dramatiquement à un sentiment d' « humiliation » provoqué par une situation à laquelle il « (...) se résigne (...) » comme devant une fatalité. Ce « rôle inférieur(...)» qui suggère par une logique implacable la supériorité de la femme, fait du personnage de Boisselot lui aussi, quoique d'une autre manière, une des incarnations de la fragilité masculine puisque ce personnage masculin est précisément fragilisé par la déstabilisation, voire l'effondrement qu'impose au statut du mâle dominant, la personnalité de Monique. Par une sorte d'ironie que soulignent Falconnet et Lefaucheur, les hommes « (...) ne cherchent à échapper aux rapports de domination que lorsqu'ils leur sont défavorables. ⁶³⁰ » Définitivement inapte à s'adapter à cette perte ou tout au moins, à ce partage, de l'autorité, Boisselot, comme Monique, se révolte et souffre dans sa certitude d'être depuis toujours et pour toujours le maître.

Voulant lui interdire « (...) les tentations (...) » liées selon lui à une liberté de mœurs qui heurte par trop sa morbide possessivité, son amant pousse Monique à se replonger dans l'activité professionnelle un temps délaissée mais lui octroie par là même, tout à fait malgré lui bien entendu, l'opportunité de, mieux que jamais, prendre « (...) la conscience de sa valeur (...) » et ainsi de s'extraire de l'attitude soumise à laquelle il entend la réduire :

« Elle s'était, sous l'influence de Boisselot, et dès les premiers temps de leur liaison, remise à son métier, où il voyait un dérivatif à toutes les tentations dangereuses qu'eussent pu apporter, aux heures où elle lui échappait, le vieux cercle coutumier : relations, habitudes. (...) Monique (...) avait retrouvé avec plaisir ses crayons et ses pinceaux... Réintégration partielle mais suffisante de personnalité, pour que le calcul intéressé de Régis donnât le contraire du résultat attendu. En se retremplant dans le salubre courant du labeur, Monique y repuisait à mesure une énergie dont elle sortait comme d'un bain, la pensée nette et le regard clair. (...) L'occupation où son amant n'avait vu qu'un moyen de préserver, en se le réservant, un monopole d'autorité, rendait à l'âme qu'il eût voulu assujettir la conscience de sa valeur. (...) Elle supporta moins facilement le despotisme dont Régis, involontairement, faisait abus. Une révolte grondait en elle (...) » ⁶³¹

⁶²⁹ *ibid*, p. 293

⁶³⁰ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 56

⁶³¹ *ibid*, p. 297-298

La « révolte » qui s'empare une fois de plus, comme une seconde nature, de l'âme de Monique, initialise dans les rapports du couple une situation d'affrontement quasi perpétuel et transforme peu à peu les amants en ennemis, chacun opposant un refus toujours plus rédhibitoire de se rendre aux volontés et aux arguments de l'autre. Dans cette lutte de plus en plus acharnée, Monique, comme toujours, se révèle déterminée et sûre de ses droits :

— « Amour et amour-propre se trouvaient (...) d'accord pour l'incliner à la patience. Par crainte d'exaspérer le maniaque, maintenant enclin à tout suspecter, elle consentit à ne presque plus le quitter. Elle renonça à la plupart de ses relations, de ses occupations. Elle se laissa accaparer, chaque jour un peu plus. Il s'implanta en souverain, la reléguant dans son ombre. Elle fut la gardienne de son travail. Elle l'accompagnait, lorsqu'il voulait sortir. Elle ne vit plus que ses amis, quelques peintres, des littérateurs d'avant-garde (...) A la longue, cet isolement produisit fatalement son effet : Monique étouffait, comme dans une prison. Elle réagit, et leur paix apparente, brusquement, cessa. ‘Non ! protesta-t-elle, résolument, comme il voulait l'empêcher d'accepter à déjeuner, un dimanche, chez Mme Ambrat... Il y a deux mois que je refuse d'aller à Vaucresson, c'est idiot ! Tu finiras par me brouiller avec la terre entière. (...)’⁶³² — « ‘Je ne veux pas devenir la victime de tes lubies. J'entends régler seule, comme il me plaît, ma conduite.’⁶³³ »

De plus en plus discrédiété par ses accès de violence, Régis, malgré de sincères efforts de raison, ne trouve aucun apaisement et finit par proposer le mariage à sa maîtresse, dissimulant mal le secret espoir d'une possession définitive. Mais la jeune femme, fidèle à elle-même, le perce à jour et refuse ce qu'elle considère comme une autre forme de prison inventée par un système social phallocrate :

« Le mariage ! Jamais ! Avec Régis moins encore qu'avec tout autre... Libre elle était, libre elle resterait ! Aussi bien qu'est-ce que cette légalisation, en soi, pouvait désormais lui apporter ? ... Qu'ajoutait-elle aux unions heureuses ? Rien ! Et aux autres ? La corde au cou...⁶³⁴ »

De fait elle consacre une rupture devenue inévitable et, pour elle-même, salutaire.

C'est ainsi que l'histoire amoureuse du personnage se répète : brisant les illusions d'un fiancé puis d'un amant qui croyaient chacun pouvoir se constituer le dépositaire de son destin, Monique brise par là même une autre illusion fondatrice de la pensée misogyne : celle de la réalité du pouvoir de l'homme sur la femme.

Aussi, après avoir montré que Monique parvient à se libérer de la tutelle masculine au plan social et au plan sentimental, il nous paraît important, dans l'histoire de ce personnage littéraire, de montrer en quoi elle correspond aussi à la figure de l'émancipée plus précisément dans sa façon de concevoir sa propre sexualité.

Emancipation sexuelle

⁶³² *ibid*, p. 307-308

⁶³³ *ibid*, p. 311-312

⁶³⁴ *ibid*, p. 339

Comme nous avons montré que l'émancipation sociale de Monique s'origine dans l'annonce d'une personnalité très affirmée, de même il apparaît que son émancipation dans le domaine sexuel est permise par un état d'esprit qui la pousse à rejeter des principes moraux rigoristes qui voudraient régenter sa vie et celle de ses pareilles.

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, Monique, fiancée et amoureuse, choisit de faire totalement abstraction de ces préceptes qui voudraient lui imposer la virginité jusqu'au mariage :

« *Elle a agi – puisqu'elle aimait – comme il le désirait. Elle est heureuse et fière, d'être, dès maintenant, "sa femme", de lui avoir fait confiance, par cette preuve suprême d'abandon...Attendre ? Se refuser jusqu'au soir calculé des consécrations ? Pourquoi ? ...* »

Certes, il est aisément de remarquer qu'elle accède ainsi au désir de Lucien mais son dédain de la pruderie bourgeoise, sans aucun doute, lui appartient en propre. Elle fait dans ce domaine également, figure de pionnière puisqu'elle affirme dans son discours une liberté que ses camarades dissimulent, se pliant, elles, au voile insidieux de la « décence », ou à tout le moins de ses apparences.

Le mépris opposé par Monique aux diktats des conventions morales l'incite également à se venger de l'infidélité de Lucien en se donnant au premier passant venu, comportement en totale contradiction avec celui qu'est supposée adopter toute femme « respectable » des années vingt au chapitre des mœurs.

« *L'homme qu'elle aimait l'avait trahie. Elle prenait contre lui sa revanche. Revanche de liberté et surtout de franchise. (...) Elle n'avait aucune honte, et aucun remords. Elle accomplissait un acte logique, un acte juste. Elle n'avait, pour ou contre son compagnon d'une heure, ni attrait, ni répulsion. (...) C'était quelque voyageur de passage, officier en permission...forme anonyme du hasard. (...) Sous les caresses qui la parcouraient toute (...) elle tressaillait parfois de réflexes nerveux. Alors elle serrait les dents, pour ne rien livrer d'elle, que sa chair. Un âcre plaisir de vengeance la transportait, si plénier que toute pudeur en était, au fond de l'être, abolie.* ⁶³⁵ »

Ce qui est immédiatement perceptible dans ces lignes ne nous semble pas tant, une nouvelle fois, la revendication par Monique de son droit à l'égalité dans le couple, ni même sa capacité à obtenir sa « (...)liberté(...) » et à refuser d'être l'objet de la désinvolture machiste ; ce qui frappe particulièrement ici réside dans le fait que le personnage dément tout un catalogue de clichés douceâtres distillés d'ailleurs encore aujourd'hui sur une sentimentalité prétendument féminine, en vertu de laquelle une femme ne pourrait s'adonner au plaisir sexuel sans immanquablement y apporter un « investissement affectif », selon l'expression chère aux tenants de cette théorie. Nous retrouvons la dénonciation d'un tel préjugé sexiste dans *La fabrication des mâles* :

« *Une femme qui pourrait séparer sexe et sentiment, comme les hommes le font facilement, une femme qui pourrait faire l'amour sans être sentimentalement éprise serait aux yeux des hommes un peu "dénaturée".* ⁶³⁶ »

⁶³⁵ *ibid*, p. 115-116-117

⁶³⁶ *op. cit. p. 87*

Monique incarne de manière éclatante cette dénonciation puisque sans « (...)aucune honte (...) » ni « (...)aucun remords », elle choisit de faire régner sur cet instant d'intimité charnelle, « (...) l'anonymat (...) » et « (...) le hasard (...) ». Il est d'ailleurs intéressant de constater dans la figure de cet « (...) officier en permission (...) », une masculinisation du mythe de la passante, que nous avions déjà rencontrée chez Chéri. Monique agit en définitive exactement comme les hommes de son temps (souvenons-nous ici d'Aurélien et de Gilles, amateurs de la rencontre de hasard).

Même la « (...)pudeur (...) », donnée pseudo-féminisante par excellence, est ici « (...) abolie (...) », démythifiée. Choisissant de « (...)ne (...)livrer (...) que sa chair » elle prouve son aptitude morale à ne pas se sentir infériorisée par un quelconque sentiment, mais en l'occurrence à vivre, y compris dans le domaine sensuel, un rapport d'égalité avec l'homme au sein même du plaisir, seul lien unissant ici l'homme et la femme.

Certes on pourrait nous objecter que sa conduite est ici dictée par une subjectivité agitée par le chagrin et la révolte ; toutefois force est de constater que la jeune femme n'éprouve qu'indifférence envers celui qui n'est pour elle qu'un partenaire occasionnel ; seul l'anime « *un âcre plaisir de vengeance* (...) » dont on nous accordera qu'il est fort peu en accord avec une soi-disant tendance féminine à la sensiblerie.

Cette redéfinition de la psychologie féminine à travers le personnage de Monique, se poursuit à plus d'une reprise au cours de la deuxième partie du roman, qui s'ébauche dans les débuts de la toute nouvelle vie du personnage, menée « à la garçonne ». Sa vie amoureuse ainsi que son regard sur les hommes en est, pour un temps, radicalement transformée. En effet, Monique, en même temps que la liberté d'être elle-même, goûte avec un plaisir certain les amours saphiques :

« Les premières caresses de Niquette, en réveillant en elle une sensualité froissée à l'instant de naître, avaient laissé scellée, au fond de son cœur, la sentimentalité d'autrefois. Bien morte, croyait-elle. (...) Mais elle était, en même temps, riche de trop de sève pour que ce qui ne bourgeonnait plus d'une sorte, ne jaillit pas d'une autre. Ainsi le plaisir l'avait amenée peu à peu, à une demi-révélation de la volupté. Minutes brèves, et au fond décevantes. Pourtant ces baisers, où la tendresse apitoyée se mêlait au trouble attrait d'une découverte, ne lui répugnaient pas. Sous le visage de la consolation, celui de la jouissance était confusément apparu. Monique gardait à Niquette la reconnaissance de ne lui avoir apporté l'une qu'après l'autre, en ne lui découvrant que petit à petit, sous la délicatesse de l'amie, la fougue de l'amoureuse... ⁶³⁷ »

Amours dont, il faut le rappeler, elle avait pu découvrir les tous premiers élans à l'âge de quatorze ans :

« Elle a (...) pour grande amie Elisabeth Meere. Celle-ci (...) est, depuis trois ans, toujours éprise de Monique. (...) Ce jour-là, on est en juin. La nuit vient. Il fait encore si chaud, dans le jardin, qu'on a la peau moite sous les robes. (...) Monique entrouvre son corsage, puis élève ses bras nus, cherchant en vain quelque fraîcheur... "Zut ! voilà mon épaulette cassée !" La chemise glisse,

⁶³⁷ op. cit. p. 169

montrant les seins. (...) Zabeth dénude vivement sa poitrine dorée où s'érigent, dans une offre tacite, des fruits plus lourds. Elle en compare la forme allongée (...) avec le galbe satiné des seins de Monique. Sa main les englobe et doucement les caresse... A la sensation agréable, Monique sourit sans l'analyser, et sans comprendre... Mais comme soudain les doigts de Zabeth se crispent, elle dit : "Finis ! qu'est-ce qui te prends ?" Zabeth rougit et balbutie : "Je ne sais pas... c'est l'orage !" Monique, pour la première fois, éprouve un trouble étrange. Elle referme vivement son corsage. ⁶³⁸ »

Comme il s'était fait le chantre de l'égalité sociale des sexes, l'auteur réaffirme cette égalité, dans un point de vue peut-être davantage encore révolutionnaire, au plan privé ; c'est ainsi que l'hypothèse d'une sentimentalité comme indice intrinsèque de la psychologie féminine, est donc cette fois clairement supprimée :

« Les hommes ! ... Après en avoir eu d'abord, et farouchement le dégoût, puis le dédain, elle commençait à les prendre, de nouveau, en considération. Mais elle les voyait exactement sous le même angle qu'un garçon les filles : sans aucun vague à l'âme. ⁶³⁹ »

Il est d'ailleurs intéressant de voir dans ce roman qu'il arrive parfois à l'homme lui-même de reconnaître en toute bonne foi chez la femme cette absence de mièvrerie, tout en lui admettant une réelle féminité :

« "(...)C'est vrai. Vous n'êtes pas comme les autres. D'abord, de plus appétissante... on peut courir ! Et puis, vous avez des façons de parler, d'agir... Carrément. Proprement... Bien que vous n'en fassiez d'ailleurs qu'à votre tête, hein ? ...Mais avec vous (...) on doit rester camarades..." ⁶⁴⁰ »

Cette absence de sentimentalisme chez le personnage ne cesse de se confirmer dans sa conception de l'acte sexuel qui n'est point pour elle acte amoureux ; on peut le voir sans la moindre trace d'ambiguïté dans la réaction qui lui vient après qu'elle a dansé un tango, danse propice entre toutes à un « (...) simulacre crûment évocateur de l'acte. » : l'auteur explique alors :

« Rouge encore et les yeux brillants, elle ne témoignait, dans sa satisfaction, d'aucune fausse pudeur. Elle se disait : "Après tout, ce n'est qu'un exercice de gymnastique... Mais tout de même bien agréable ! Je ne l'aurais pas cru." ⁶⁴¹ »

Ce faisant elle rejoint encore une fois, dans une nouvelle forme de parenté, Julie de Carneilhan dont nous avons souligné combien dans son appréhension directe, simple et dénuée de tout embarras romanesque, de l'acte sexuel, ce personnage de Colette nous semblait un personnage avant-gardiste au plan des mœurs. Surtout, Monique et Julie nous paraissent liées par une incontestable filiation dans leur attirance pour le plaisir physique puisque l'auteur de *La Garçonne* nous dit :

⁶³⁸ *ibid*, p. 33-34-35

⁶³⁹ *ibid*, p. 170

⁶⁴⁰ *ibid*, p. 173

⁶⁴¹ *ibid*, p. 176

« *A cette incessante représentation de l'acte sexuel, auquel le dérèglement des mœurs convie, dans les music-halls, les dancings, les thés, les salons et jusque dans les restaurants, une foule toujours grandissante, Monique, fatidiquement, avait pris goût.* ⁶⁴² »

Comme nous l'avons souligné chez Colette à propos d'Edmée et de Julie, Victor Margueritte aborde lui aussi la question du plaisir physique au féminin, avec une audace qui nous paraît d'autant plus à saluer chez lui, dont ladite question n'est pas censée à l'époque susciter l'intérêt, moins encore la sympathie.

Enfin, il nous paraît significatif de mentionner la réaction de Régis Boisselot face à cette revendication de la jeune femme du droit à disposer de son corps : il dénie violemment ce droit à Monique à plusieurs reprises, notamment dans une longue joute verbale où il laisse éclater toute l'étendue de la misogynie désapprobation que lui inspire un passé sexuel qu'elle ne lui a jamais caché :

« “*(...)N'ai-je pas eu, avant d'être à toi, la loyauté de te confesser toute la triste vérité de ma vie ? _ Je ne te l'avais pas demandé. _ Régis ! (...)Aurais-tu préféré que je me taise, et que, devenus amants(...)nous restions masqués ? _ Peut-être. _ Non, non ! Ni toi ni moi nous n'aurions pu ! Ou alors nous ne serions ni toi ni moi, et nous ne nous aimerais pas vraiment. (...) Tu aurais voulu que je réponde à tes questions par de fausses assurances ? Que je me parjure ? ... Car tu ne te serais pas contenté de mes paroles, tu aurais exigé mes serments !* (...)” *Elle le prit aux épaules : “Tu n'as pas honte d'être méchant, d'être injuste ? ...Regarde-moi, si tu m'aimes.” Il (...) murmura : “(...)Haïrais-je ceux qui t'ont possédée avant moi, si je ne t'aimais pas ? Uniquement ! Absolument !”* Elle s'exclama : “*Moi aussi je t'aime uniquement, absolument ! Que dirais-tu, cependant, si je te torturais, avec le souvenir de tes maîtresses ? (...) Aucun rapport. (...)” Indignée, elle jeta : “*Aucun rapport ? Explique-toi !” (...) “Ce serait trop long.” Elle s'écria : “*Tu m'aurais ramassée sur le trottoir que tu ne me traiterais pas autrement ! Je ne suis pas une fille. _ Non. Si tu étais une fille, une pauvre fille qui couche parce que c'est le seul métier que la société lui ait appris, je ne te tiendrais pas ce langage. (...) On a envie d'elle, simplement, comme on a envie d'une tranche de viande, ou d'un livre à feuilleter. (...)Et si (...) on se mettait à l'aimer (...) il faudrait être fou pour être jaloux des amants qu'elle a eus et qu'elle ne pouvait pas ne pas avoir ! D'abord on ne les connaît pas. (...)La foule, c'est anonyme...Mais toi, toi... (...) Qui te forçait à te donner (...) aux premiers venus ? ...Sans parler des autres, ceux que tu as eu la forfanterie de ne pas me nommer et ceux que tu as eu honte d'étaler, parce que tu sens bien que c'est du linge sale, et qu'il vaut mieux l'enfouir, dans le tiroir à clef ! ...” (...) Elle dit enfin : “(...) Tu viens de me dire : on n'épouse pas une fille ! ...Mais(...)une veuve ou une divorcée, qui aurait pu faire les quatre cents coups, et dont tu ne saurais rien, sinon que tu l'aimes, l'épouserais-tu ? _ Bien sûr... _ Je ne comprends plus.” (...)Il ajouta : “*Une veuve, une divorcée ont généralement subi leur destinée. Elles en sont moins responsables que toi, de la tienne. Elles ont obéi à la loi. _ Quelle loi ?” D'avance il l'entendit rire, trancha : “*Eh bien, oui, ne t'en déplaise, la loi. Celle des hommes et celle de la nature. _ De la nature ! Hymen, ô Hyménée ! ...C'est cela, n'est-ce pas ? _ Eh bien, oui, c'est cela.” Elle éclata*****

⁶⁴² *ibid*, p. 181-182

d'un rire moqueur : “Quand je te le disais que tu étais un homme des cavernes ! La petite membrane, hein ? La tache rouge sur le drap de noces ! Et autour du lit les sauvages célébrant le sacrifice de la virginité ! ... Va donc parler de ça aux jeunes filles d'aujourd'hui ! ... Il court, il court, le furet, mesdames ! Tu retardes, Régis. Ah ! ah ! Le mari propriétaire ! Le saigneur et maître !” Il la prit par le bras : “Non ! Mais celui qui, mari ou amant, empreint votre chair à toutes d'une marque si profonde qu'ensuite c'est fini, vous demeurez, jusque dans les bras d'un autre, sa créature, sa chose ! _ Ah ! oui, l'imprégnation ! (...)” Elle eut un geste las : “A quoi bon discuter, d'ailleurs ? C'est tellement individuel, tout ça ! Il y a des mères qui mourront sans avoir connu l'amour...La femme ne s'éveille à la vie qu'après s'être ouverte au plaisir.”⁶⁴³ »

La réaction de Régis coïncide de manière troublante avec celle d'Espivant qui, on l'a vu, dit à Julie :

« “(...) Tu es le pré que j'ai tondu, que j'ai foulé ! Mais je te garantis que si d'autres en ont fait autant après moi, tu ne viendras pas ici me mettre sous le nez les marques qu'ils t'ont laissées !” »

Elle concorde encore avec celle d'Aurélien qui, on l'a vu également, est indifférent à l'infidélité conjugale de Bérénice mais ne peut supporter la liaison de la jeune femme avec Paul Denis, cet amant choisi et non imposé, comme l'est Lucien, par « (...)la loi(...)des hommes et celle de la nature. »

A deux reprises, Falconnet et Lefaucheur apportent une analyse de ce réflexe de vanité mâle :

— « *Dans le sexe, plus qu'ailleurs encore, il faut être un chef. Le pouvoir s'y acquiert, en particulier grâce à l'exercice d'une capacité soi-disant biologique : la puissance sexuelle. La fille à qui l'on fait l'amour doit être subjuguée ; sinon c'est qu'on a pas été à la hauteur. Or, si elle est aussi libre de son corps, aussi avertie et expérimentée que l'est son partenaire, si leur échange se place à un niveau d'égalité sexuelle, la domination n'est plus possible. La possession, puisqu'on dit “posséder” une femme au sens de faire l'amour avec elle, implique une inégalité dans la liberté de disposer de son corps et de son sexe. Pour pouvoir posséder une femme, il faut qu'elle-même ait déjà été dépossédée de quelque chose : de l'aptitude à jouir de sa propre sexualité. Aussi les mâles ne possèderont-ils vraiment, sous cet aspect, que les filles qu'ils auront initiées. Le plaisir qu'ils arriveront peut-être à leur “donner” malgré les défenses et les pudeurs érigées par une éducation de filles, leur reviendra sous la forme d'une reconnaissance éblouie, c'est à dire presque toujours d'une dépendance.*⁶⁴⁴ » —

« *C'est (...) par le sexe que l'homme pense imprimer sa marque ; aussi toute tromperie, même “limitée au sexe”, le menace dangereusement, car l'amant, l'autre, risque de marquer, de prendre lui aussi possession (...) La femme est souillée, marquée par un autre. (...) De femme ou de maîtresse légitime, parée des attributs de la pureté et de la maternité, on la fait passer à catégorie de “moins que rien”, de “putain”, on se réfère aux banalités misogynes en usage*

⁶⁴³ *ibid*, p. 300 à 305

⁶⁴⁴ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 97-98

(...) *L'homme déçu, désarçonné, dépossédé, essaye de transformer sa souffrance, très réelle, en vengeance contre celle "qui a trahi" (...) C'est pour éviter ce[s]sentiment[s]intolérable de dépossession, que de nombreux hommes préfèrent ne pas connaître les infidélités de leurs partenaires.* ⁶⁴⁵ »

Au-delà du fait que Régis confond absolu de l'amour et volonté de possession, il convient surtout de mettre l'accent dans ses paroles sur ce qui demeure à travers les siècles une constante misogynie et qui semble ici dénoncée par l'auteur, à savoir l'extrême difficulté ressentie par certains hommes (et aussi, summum de l'obscurantisme, par certaines femmes) à reconnaître aux femmes des besoins sexuels purement organiques et totalement dépourvus d'élan affectif. Il est d'ailleurs intéressant à cet égard d'observer que pour ce courant de pensée qu'incarne Régis, l'« *anonymat* » de la rencontre amoureuse est inacceptable dès lors qu'elle est le fruit de la décision délibérée de ce que les personnages masculins de Drieu nomme « *une femme propre* », une femme dont l'active vie sexuelle serait un choix assumé et non un « *métier* » ; tandis que ce même anonymat n'est jamais remis en cause dès lors que l'initiative en est masculine. Ceci conduit à évoquer à nouveau le mythe de la passante, femme croisée, convoitée, poursuivie et, toujours, dominée, femme fascinante pour tant de plumes misogynes, telles Baudelaire ou Drieu (tous deux exprimant d'ailleurs dans leurs écrits un même goût des amours tarifées), voire Aragon.

Ainsi dans *La Garçonne*, les liaisons d'une femme, si elles sont librement consenties, sont pour des hommes comme Régis Boisselot, « (...) du linge sale (...) » dont il convient qu'elle ait « (...) honte d'étaler (...) » et qu'« (...) il vaut mieux enfouir (...) ». Victor Margueritte retranscrit en définitive dans ces propos l'éternel préjugé discriminatoire qui valorise un homme menant librement sa vie privée et avilit une femme agissant de même.

Ainsi Monique apparaît bel et bien, dans la majeure partie du roman, une femme parfaitement capable d'assumer sa vie sans l'appui ni même – ni surtout – le consentement d'un homme. Comme on vient de le voir, cette capacité s'exerce pleinement au plan privé.

Ce qui conduit par là même à observer chez elle une relativité de son besoin de l'homme portée à un tel degré, qu'il confine à mesure de l'évolution du personnage (et du roman) à une indifférence de plus en plus méprisante vis-à-vis de la gent masculine. La désinvolture croissante avec laquelle la jeune femme repousse les avances de ses « *soupirants* » et le désagréable étonnement que provoque en eux ce recul, intègrent ce personnage féminin dans une incontestable situation de dominance sur l'homme, au plan affectif et surtout au plan charnel.

Pouvoir sexuel : la nouvelle donne

La première « victime » de la toute nouvelle libération de Monique, l'acteur Briscot, figure l'incarnation typique de cette révolution imposée à l'homme :

« Monique, par la rapide simplicité avec laquelle elle avait donné suite et fin à la passade, avait ébahi le comique. Si blasé qu'il fût sur l'inconstance des femmes, c'était la première fois qu'ayant lui-même le béguin, il se voyait semé de la sorte. En retrouvant le lendemain même, au dancing, sa conquête abandonnée aux bras

⁶⁴⁵ *ibid*, p. 131

d'un bel Américain, il n'en avait pas cru ses yeux. (...) Monique, levant les yeux, aperçut Briscot au passage, et lui jeta un signe amical. La danse achevée, elle le croisa (...) Briscot serra, d'un air vexé, la main qu'elle lui tendait, en camarade.

“Compliments ! railla-t-il en désignant l'Américain (...) Vous ne vous embêtez pas !” Elle avoua avec tranquillité : “Ma foi, non !” Et riant au spectacle de sa moue à la fois ironique et pincée : “Voyons, Briscot ! C'est donc si extraordinaire qu'en matière...d'amour – (elle hésita, ne trouvant pas d'autre mot,) – une femme pense et agisse comme un homme ? Il faut vous faire à cette idée, et me prendre pour ce que je suis : un garçon.” Il eut, au bout des lèvres : une garce, et par politesse, acheva le mot : “Une garçonne, je sais. La garçonne !”⁶⁴⁶ »

«(...) Ebahi (...), «(...) vexé(...) », affichant une «(...) moue (...) pincée » Briscot est, du fait de la femme, soumis à un déplacement aussi brutal qu'inattendu de la supériorité dans les schémas de séduction ; supériorité qui appartenait en propre à lui et à ses congénères depuis la nuit des temps.

Il est intéressant de constater au sein de cette redéfinition des rapports amoureux, une donnée particulière : on peut considérer en effet que Briscot occupe un statut « féminin » dans la mesure où «(...) ayant lui-même le béguin(...) », étant donc l'objet d'un désagrément sentimental qui le fragilise, le met à la merci de la femme, il est «(...) semé(...) » et connaît donc à son tour une humiliante situation de demande face à l'indifférence d'un être uniquement préoccupé de son plaisir et peu disposé à un quelconque investissement sentimental. Selon cette optique Monique prouve une fois de plus la fausseté d'une quelconque concordance entre sensibilité et féminité, par sa «(...) simplicité(...) » de «(...) camarade ». De surcroît, il convient de souligner cette « (...)tranquillité (...)» assurée, désinvolte de Monique, posant et imposant ses actes et sa pensée comme une évidence, voulant extraire de la sphère de l' «(...) extraordinaire(...) » une situation qui, alors, l'est indubitablement, ne faisant que ressortir le désarroi de l'homme. Cherchant à inscrire ses droits dans une légitimité, on pourrait dire que le personnage inaugure une sorte de société nouvelle, débarrassée de la honte et de la culpabilité, au profit de laquelle la précédente, phallocrate, serait anéantie.

La jeune femme goûte alors à une liberté sexuelle au sein de laquelle seul le corps masculin est pris en considération ; l'homme n'est même plus un partenaire dans une relation que Monique domine intégralement, choisissant d'être à l'écoute de sa seule et unique volonté :

« Cette surprise de l'amour-propre masculin, devant ses détachements instantanés, avait grandement amusé Monique (...) Bien que, familiarisée maintenant avec le plus normal et le plus sain des gestes, elle en ressentit (du moins quand son partenaire le lui savait donner) tout le plaisir que lui avait rageusement souhaité Briscot, – elle n'allait jamais au-delà de sa propre satisfaction, presque toujours ressentie avant que celle de l'autre ne s'achevât. Alors, du même instinct brutal qui la première fois – dans cette chambre d'hôtel où elle s'était donnée, à un passant – lui avait fait rompre prématurément l'étreinte, elle repoussait l'homme, décontenancé. Elle voulait, non pas subir des maternités hasardeuses, mais n'avoir d'enfant que du père qu'elle aurait, entre

⁶⁴⁶ *ibid*, p. 182-183

tous, choisi... Même lorsqu'elle eût volontiers prolongé le jeu, il suffisait qu'elle perçût l'approche du spasme créateur pour que, volontairement, elle s'y dérobât, d'une secousse adroite. Jusqu'ici (...) elle n'avait gardé qu'une indifférence un peu moqueuse pour ceux qui en avaient été moins le sujet que l'objet. Elle souriait, à la surprise ou à la mauvaise humeur dont, remerciés sans retour, ils accueillaient le congé. Ce renversement des habitudes et des rôles – car Monique ne leur laissait aucun doute sur leur utilité secondaire – leur causait une humiliation ou une irritation qu'ils déguisaient mal. ⁶⁴⁷ »

Il est d'ailleurs étonnant de constater que Monique, femme, célibataire, et issue d'un milieu bourgeois, possède une parfaite connaissance des processus de procréation, des mécanismes du désir, et du fonctionnement anatomique de l'homme comme du sien. Cette connaissance théorique jointe à une non moins parfaite maîtrise pratique de ce savoir, font de Monique, sur un autre plan, l'emblème de l'indépendance féminine dans le domaine amoureux : en effet l'homme est tout juste profitable à un épanouissement féminin qui n'est que d'ordre sensuel :

« Elle n'était pas désireuse qu'il eût de l'esprit, même elle préférait, pour ce qu'elle en voulait faire, qu'il ne fût que ce qu'il était : une belle machine à plaisir.

⁶⁴⁸ »

Comme on l'a observé à travers le personnage de Briscot, les schémas se renversent et l'homme est considéré de l'exacte façon dont il considère parfois la femme : uniquement dans sa fonction érotique.

Moins que jamais nécessaire à la femme au quotidien, l'homme, à cet instant du roman de Victor Margueritte, devient bel et bien accessoire. Progressivement Monique parvient à se libérer du dernier pouvoir par lequel l'homme était encore en mesure de l'assujettir, celui de lui faire « (...)subir des maternités hasardeuses (...) » (situation dont elle aurait été la seule victime), et la jeune femme choisit, décide, en toute autonomie, de devenir mère :

« Après tout, pourquoi ne jouir qu'à demi de la minute éphémère ? Pourquoi cette crainte absurde d'un risque, dont, indépendante à tous points de vue, elle ne devait de compte à personne ? ...Oui, pourquoi pas un enfant ? ...Un enfant qui tiendrait d'elle, et de son éducation, avec un corps robuste, l'âme qui façonne l'existence ! ...Un enfant qui de ce père, oublié demain, n'hériterait que des dons magnifiques : la santé, la force... ⁶⁴⁹ »

Définitivement destitué d'un quelconque rôle d'agrément que lui conférait encore le lien sensuel, l'homme ne demeure plus par rapport à Monique que dans une fonction purement organique, presque biologique :

« Le plaisir sans restrictions qu'elle commençait à connaître donnait à sa jeune soif de volupté un apaisement jamais las. Jusqu'ici un sentiment confus d'infériorité, une rancune de soumission lui avaient, dans les bras qui l'avaient

⁶⁴⁷ *ibid*, p. 184-185

⁶⁴⁸ *ibid*, p. 199

⁶⁴⁹ *ibid*, p. 200

cru posséder, gâché la violence de ses sensations, si vive qu'elle avait pu être. Ces hommes dont elle avait accepté ou désiré l'étreinte, elle s'en était toujours, au moment suprême de l'abandon, sentie la sujette, puisque d'eux plus que d'elle, dépendait la possibilité créatrice à laquelle elle se refusait encore. Minutes enivrantes, mais précaires, auxquelles sa volonté de s'arracher, parfois même avant l'instant de leur perfection, non seulement enlevait de leur prix, mais ajoutait une amertume insatisfaite. Elle se sentait profondément humiliée à l'idée que de ces passants, dominateurs d'une seconde, toute sa personne dépendait, jusque dans l'avenir... Et ce n'était pas que de sa propre vie, dont si elle n'y avait pris garde ils eussent été, même disparus, les durables maîtres ! C'était celle que neuf mois elle devait pétrir de sa chair, animer de son souffle. C'était le prolongement, la survivance d'elle-même ! ... Un tel risque, n'était-ce pas, de toutes les servitudes féminines, la plus mortifiante, la pire ? La maternité n'avait de raison d'être, et de grandeur, que consentie. Mieux : voulue. Certes, elle eût pu, comme tant d'autres, éluder par quelque artifice préalable cette loi de la nature... (...) Monique avait beau sourire à cette idée qui, autrefois, n'avait fait que l'indigner. Le ridicule spectacle n'en soulignait que davantage l'hypocrisie et, à ses yeux, l'abaissement. Quant à se munir pour elle-même, – en même temps que de son rouge ou de sa houppette à poudre ! – de quelque préservatif, non, vraiment ! Cela la dégoûtait... (...) Elle revenait aux lois naturelles, joyeusement acceptées. Elle y revenait, en égale. Au délice de s'abandonner toute à la jouissance physique, s'ajoutait celui de l'amour-propre, doucement caressé. Pour la première fois Monique épanouissait complètement sa personnalité. D'avoir élu entre tous le plus beau, pour les Noces charnelles, et d'être, à l'Elévation, celle qui vraiment incarne, donnait à son orgueil, flatté d'asservir l'homme à son tour, une exaltation divine. La reconnaissance du plaisir reçu, qui de tant d'autres achève de faire des esclaves éperdues, attendrissait d'une douceur gamine l'involontaire, mais constante manifestation de sa supériorité. Elle avait, de celle-ci, une telle conscience et, malgré elle (car elle n'était pas du tout vaniteuse), elle la laissa si souvent percer que, bientôt fatigué d'être réduit au rôle qu'il assignait d'ordinaire aux femmes, Peer Rys, gâté par d'innombrables succès, marqua vite son mécontentement. Le sang sarrasin (...) n'inclinait que trop sa fatuité native, enflée en cours de route, à se rebeller contre une maîtresse qui se mêlait de vouloir l'être. (...) Au bout d'un mois Peer (...) en avait assez. Danseur nu, il ne concevait une compagne que sédentaire et voilée. Monique, sans prétentions, lui eût semblé la plus délicieuse des camarades. Autoritaire, et (dans le désir où elle était qu'il lui fit un enfant) le confinant à une besogne d'étaillon, elle devenait insupportable. ⁶⁵⁰ »

Devenue, par sa capacité tout aussi biologique à enfanter, « (...) celle qui(...) incarne(...) », celle qui transmet et façonne une vie, Monique s'extract bel et bien d'un rôle simplement et mécaniquement géniteur, et par là-même dévalorisant ; rôle qui devient celui de l'homme dont l'investissement physiologique est évidemment moindre que celui de la femme dans les développements de la conception d'un enfant et dont l'importance se place sur un plan culturel.

C'est ainsi que Monique en vient à ne plus attendre de ses amants successifs qu'une

⁶⁵⁰ *ibid*, p. 202 à 205

participation biologique, ce qui pourrait légitimement consacrer son émancipation :

« *Peer Rys rentré dans le cirque, Monique avait continué, avec confiance, sa propre route. Ce que l'un n'avait pu, quelque autre en serait capable. C'est ainsi qu'elle distingua, successivement, plusieurs reproducteurs.* ⁶⁵¹ »

Nous choisissons ici d'émettre quelques réserves quant aux thèses généralement qualifiées de féministes qui sont censées se dégager du roman de Victor Margueritte ; réserves qui concernent également la figure de femme émancipée qu'illustre le personnage de Monique Lerbier. De fait, nous rejoignons pleinement Annelise Maugue qui, elle aussi, remarque :

« (...) *l'auteur tient deux discours en même temps, présentant l'émancipation sexuelle de Monique tantôt comme une profitable expérience, tantôt comme une erreur pardonnable* (...) ⁶⁵² »

Et en effet le roman abonde en passages qui marquent une désapprobation certaine de l'auteur vis-à-vis de son personnage dans le champ sexuel et sentimental ; désapprobation qui trace inévitablement des limites à son indépendance et qui, de ce fait, signale que l'auteur est à plusieurs reprises dans une évidente contradiction avec ses propres théories.

Initialement pourtant, comme le souligne Annelise Maugue, « (...) *La Garçonne avec son titre significatif (...) accrédite l'idée que la femme de l'après-guerre, la femme produite par la guerre, mènerait sa vie aussi librement qu'un garçon, aussi librement qu'un homme... Ce qui fit le succès et le scandale du roman de Margueritte, ce n'est pas la réussite sociale de Monique (...) mais sa liberté de mœurs : elle prend avant de se marier, un amant, des amants. Elle met en œuvre concrètement les thèses avancées en 1908 par Léon Blum, à savoir qu'une jeune fille pouvait "jeter sa gourme" avant de convoler, comme un garçon. Ainsi transgresse-t-elle l'ultime interdit, celui devant lequel s'étaient arrêtés les romanciers et dramaturges d'avant-guerre, dont les héroïnes, sauf à se constituer en figures maléfiques, ne prenaient d'amants qu'après le mariage (et un mauvais mariage).* ⁶⁵³ »

Néanmoins le « (...) *double discours* (...) » qu'elle perçoit est évident dès le début du troisième chapitre de la deuxième partie de l'œuvre, celle qui précisément narre l'émancipation polymorphe de Monique. Si Victor Margueritte revendique avec une audace méritoire, pour son héroïne, le droit au succès professionnel, le droit à enchaîner les « (...) *passades* (...) », le droit au plaisir et le droit à l'homosexualité, voici que décrivant l'habileté de la jeune femme à « *se dérober (...) au spasme créateur* (...) » et ainsi à faire fi du plaisir de l'homme, l'auteur considère « (...) *l'indifférence un peu moqueuse* (...) » que son personnage oppose à ses partenaires masculins comme le signe de « (...) *petites*

⁶⁵¹ *ibid*, p. 211

⁶⁵² *in L'identité masculine au tournant du siècle, 1871-1914, op. cit. p. 214*

⁶⁵³ *ibid, p. 213-214*

revanches qui, d'abord, avaient flatté sa tenace rancœur(...) », sous-entendant qu'elle est guidée par ses sentiments blessés et non par une « *indifférence* » à l'homme, qui ne saurait être totale et sincère.

Lorsqu'il fait observer qu' « (...) à force de l'avoir voulu, elle était devenue, physiquement et moralement, [l'] égale(...) » des hommes, aussitôt après, il évoque chez son personnage « (...) un sentiment formulé(...) » qui serait présent « (...) dans l'apréte de sa revanche(...) » et dont l'auteur se demande s'il ne s'agirait pas d'un sentiment de « (...)solitude(...) ».⁶⁵⁴

Dès lors, l'hypothèse (qui s'apparente chez lui à une certitude) est lancée : le bonheur pour une femme, sans l'amour voué à un homme, est inconcevable. Partant, le droit au plaisir physique pour la femme demeure chose légitime et normale si, et seulement si, elle est portée vers son partenaire même anonyme par un minimum de « *camaraderie* » ; dès lors que l'homme commence à être victime de cette « *indifférence un peu moqueuse* », dès lors que l'auteur évoque la « (...)supériorité morale sur les hommes(...)» de Monique dont elle-même est « (...) persuadée(...) », aussitôt l'auteur parle immédiatement de « (...)sa blessure cicatrisée (...)», de sa « (...) peur d[e] souffrir si à nouveau elle se laissait prendre(...) » à l'amour.

Ainsi Margueritte peut manifester une grande compréhension du désir de Monique de concevoir seule un enfant et de ne considérer les hommes que comme des « (...)reproducteurs » ; mais il semble que ce ne soit que pour mieux insister sur l'idée qu'un enfant constituerait « (...) une compagnie et un but de toutes les heures (...) »⁶⁵⁵, serait le « (...) centre des jours solitaires et de ces heures vides que travail ni volupté (...) ne parvenaient à combler... »⁶⁵⁶ de ce personnage féminin qui, cela ne fait aucun doute pour l'auteur, ne peut être que désespoir, privée qu'elle est de l'évidemment indispensable tendresse masculine. Ce faisant, Victor Margueritte porte un rude coup à l'indépendance et à l'autonomie dont il a pourtant voulu doter le caractère de son héroïne.

Ceci devient flagrant lorsqu'il est établi par l'auteur que « *Monique élançait, vers son rêve de grossesse, la même frénésie de complément, la substitution sentimentale que tant d'épouses malheureuses recherchent dans la maternité.* »⁶⁵⁷ Le terme même de « *complément* » illustre à lui seul le frein qu'impose l'auteur à son personnage, réactivant par ce terme le mythe utopique de l'androgyne selon lequel chaque être serait la moitié d'un autre ; Monique ne serait en l'occurrence que la moitié d'un homme, elle ne serait donc, selon toute évidence, pas « *complète* », pas elle-même sans un homme. Toujours dans cette optique, l'absence de l'amour d'un homme dans sa vie, cruelle carence, devrait immanquablement trouver une « *substitution* ».

Dans le même esprit, voici comment est interprétée une déclaration d'indépendance

⁶⁵⁴ op. cit. p. 195

⁶⁵⁵ ibid, p. 201

⁶⁵⁶ ibid, p. 213

⁶⁵⁷ ibid, p. 214

et d'égalité, porteuse d'accents d'inspiration indéniablement féministe, faite par le personnage principal :

« *Mme Ambrat contempla tristement le teint plombé, les bras pendants. (...) Pourquoi une femme, qui n'a ni mari, ni enfants (...) s'embarrasserait-elle de scrupules que les hommes n'ont pas ? (...) Chacun sa vie !* ⁶⁵⁸ »

Ce discours émancipateur est pourtant (comme par hasard) prononcé par une Monique au « (...) teint plombé (...) », aux « (...) bras pendants (...) », une Monique « (...) contemplée tristement (...) » par son amie Mme Ambrat, elle-même édifiant exemple d'épouse méritante, avisée et vertueuse.

D'autre part, il est également remarquable que cette nouvelle Monique renvoyant de la célibataire l'image même de la désespérance, aboutisse au terme d'une remise en question à ni plus ni moins que la négation de ses acquis sociaux, personnels et professionnels :

« *Elle n'avait rien conquis, avec la liberté. Son travail ? A quoi bon, s'il n'alimentait que sa désolation ? Elle n'avait trouvé dans le plaisir qu'un faux-semblant de l'amour. Si elle ne pouvait avoir d'enfant, que lui restait-il ? Se leurrer plus longtemps ne servait à rien : tel était, dans sa netteté cruelle, le bilan du passé. Ruine dont elle n'avait rien sauvé. (...) Elle se dit : l'avenir ! Et découragée elle laissa retomber sa main... Elle ne voyait en elle et autour d'elle que solitude, et puis vieillesse.* ⁶⁵⁹ »

Comment ne pas juger pour le moins stupéfiant cette conclusion établie par un personnage féminin qui a pourtant souhaité ardemment une « (...) liberté (...) », un « (...) travail (...) », qui s'est pourtant battue pour les obtenir, qui a pourtant plus d'une fois revendiqué la légitimité d'un poids social au féminin ; autant de victoires remportées qu'elle foule aux pieds en raison d'une solitude affective...

Tout ce qu'elle a pourtant « (...) conquis (...) » en réussissant à s'imposer, femme, au cœur d'une société phallocrate, tout cela n'est « (...) rien (...) » en regard de la présence d'un homme et d'un enfant, double présence qui, en ce début de vingtième siècle, serait presque à coup sûr synonyme pour elle d'aliénation sociale ...

Les avancées qu'elle ne doit qu'à ses propres qualités de ténacité et de persévérance, ont permis à Monique de s'extraire de la sujexion sexiste à laquelle la destinait son éducation bourgeoise, et partant, ont également réorienté un « (...) avenir (...) » qu'elle envisage sombrement ici mais qui, si elle n'avait choisi de lutter, s'annonçait comme une prison pour cette « (...) jeune fille délurée (...) », habitée par une « (...) révolte contre le mensonge social ». Cet avenir a matérialisé tous ses espoirs de liberté et d'indépendance à une époque où une extrême minorité de femmes peut se permettre de seulement en nourrir de ce genre ; néanmoins, délaissée au plan amoureux et incertaine quant à ses capacités procréatrices, Monique demeure étonnamment aveugle sur les priviléges caractérisant son mode de vie.

C'est alors qu'apparaît dans sa vie Régis Boisselot, qui, dans ces moments de

⁶⁵⁸ *ibid*, p. 231

⁶⁵⁹ *ibid*, p. 215-216-217

profond abattement, incarne un espoir de bonheur. L'amour de cet homme est présenté par le romancier, sans qu'aucune ambiguïté ne soit permise, comme le souverain bien pour Monique :

— « *Elle se sentait presque une personne nouvelle. La soudaineté de l'attaque avait porté un tel coup à l'ancienne Monique, dispersée et morne, que celle-ci, vaincue, avait touché terre. L'indifférente aimait. Elle aimait quelqu'un de sain, de digne, de fier. Elle aimait moralement autant que physiquement. Elle avait du coup repris pied, sur le sol ferme. L'amour, seul champ fécond de l'existence !* ⁶⁶⁰ » — « *(...)de l'heure où ayant connu Régis elle l'avait élu, rien ne subsistait, plaisir ou peine, de ce qu'elle avait pu, à travers d'autres, ressentir. De sa halte à Rozeuil, elle était repartie, renouvelée. Une Monique heureuse, et qui, sachant le prix du bonheur, le voulait garder. Une autre femme...* ⁶⁶¹ »

Comment ne pas relever que, transfigurée par cet amour au point de devenir « *une personne nouvelle* », Monique rejoint une position d'infériorité induite par sa vulnérabilité affective dont vient la sauver un homme « *(...) sain (...) digne (...) fier* » ? En outre, on peut constater que « *(...) l'ancienne Monique(...)* », celle qui jouissait au plan social, matériel et quotidien de la liberté d'être elle-même, celle qui n'obéissait qu'à ses propres lois, cette Monique-là était une Monique « *(...) déchue(...)* » qui, impérativement, devait « *(...) toucher terre(...)* » pour que se relève « *(...) sur le sol ferme* » une « *autre femme* », renaissant à elle-même par la grâce d'un viril amour qui daignerait se pencher noblement sur son infortune.

C'est ainsi que, dans ces « *(...) deux discours(...)* » qu'observe Annelise Maugue, l'auteur de *La Garçonne* aboutit à un certain nombre d'antinomies touchant au fonctionnement psychologique du personnage principal ; chacune se développe particulièrement, nous semble-t-il, dans les deux derniers chapitres du roman entre Monique et le professeur Blanchet, intellectuel avançant comme son père fictionnel, des théories féministes.

En effet, après que Blanchet s'est sacrifié pour sauver la jeune femme de la balle que Boisselot, éconduit, lui destinait, le lecteur a la surprise de découvrir « *(...) auprès de Blanchet, évanoui(...)* », une Monique « *(...) en proie à une crise nerveuse* ⁶⁶² » (réactivant d'ailleurs par là-même un cliché de la sensibilité féminine), la même Monique qui à l'âge de dix-sept ans n'a pas craint de « *(...) faire l'infirmière bénévole à l'hôpital(...)* » auprès des blessés de guerre, qui a pu ainsi être « *(...) familiarisée avec la souffrance(...)* » et qui ne s'est pas dérobée à son « *(...) indicible horreur(...)* ».

Au plan privé, une même contradiction domine en vertu de laquelle Monique, dans les bras de Blanchet, déplore ainsi :

« **“Comme je regrette ! soupira-t-elle...Comme j'aurais voulu vous apporter un cœur qui n'aurait jamais battu que pour vous ! _ Vous pleurez ! _ Oui, je pleure**

⁶⁶⁰ *ibid*, p. 282

⁶⁶¹ *ibid*, p. 292

⁶⁶² *ibid*, p. 356

sur la petite Monique, sur sa fraîcheur que je n'ai plus ! Je pleure en pensant à la joie qu'elle aurait, si vos bras étaient les premiers qui l'enlacent ! ...⁶⁶³ »

Sidérant revirement pour une femme qui à peine quelques mois plus tôt ne craint pas, évoquant sa propre vie privée tumultueuse, de s'affirmer en estimant légitime que dans ce domaine « (...) une femme pense et agisse comme un homme », une femme qui surtout a su s'insurger contre le culte du « (...)sacrifice de la virginité(...) », qui a su se révolter contre un amant qui entendait qu'une femme devienne la « (...)créature(...) », la « (...) chose(...) » de l'homme qui aurait « (...) empreint [sa] chair d'une marque profonde ».

Dans le même mouvement, Monique, jeune femme à la sensualité naguère épanouie, se sent habitée dans les bras de l'homme qu'elle aime par « (...) une sorte de pudeur qu'elle n'avait jamais éprouvée. »⁶⁶⁴

Mais surtout, la fière et volontaire Monique qui, tout le reste du roman, n'a de cesse de clamer son irréductible désir de « (...)vivre comme une indépendante, selon [sa] conscience », qui affirme que l'égalité des sexes est une nécessité pour les femmes au même titre que « (...)le pain(...)le soleil », voilà qu'amoureuse, la jeune femme rejoint à la fin du roman, comme l'observe Annelise Maugue, « (...) la gratitude et l'adoration (...) »⁶⁶⁵ vis à vis de Blanchet :

« (...) il caressa le front rayonnant, les fins cheveux cuivrés : “Ne crains rien ! tu seras aimée. _Vous êtes si bon ! dit-elle passionnément. Il me semble que je suis dans un nid où nulle tempête ne peut plus m'atteindre... Nous sommes à la cime de l'arbre et, autour de nous, il y a la solitude de la forêt...”⁶⁶⁶ »

Il est tout d'abord aisé de se rendre compte que le vouvoiement adopté par l'une et le tutoiement adopté par l'autre dans ce dialogue digne d'un roman de midinette, traduisent si l'on peut dire, le renversement du renversement des modes de relation de couple qu'avait pourtant souhaité initialiser Victor Margueritte dans son roman. Et cette caricature s'observe ici jusque dans le rapport à la parole : chez l'homme il se fait sur un mode bref et concis (quoique implicitement déclamatoire), tandis que la femme exprime dans le détail, en s'appuyant sur une imagerie mièvre, sa reconnaissance éperdue qui ne fait qu'alimenter l'évidente condescendance de son soupirant. De surcroît, comme l'a également noté Annelise Maugue, Blanchet bénéficie, particulièrement ici, d'un « (...)prestige chevaleresque(...) » car bien entendu la fonction de protection lui est entièrement dévolue, tandis que Monique n'a plus qu'à s'en retourner à son statut de pauvre petit objet délicat et fragile, ayant fini, dans les bras de son viril rempart, de craindre la « (...)tempête(...) », elle qui a su, qui a pu, tenir tête à des parents tyranniques, à une société réticente et à un amant violent, autant de « tempêtes » affrontées seule.

Une « (...)nouvelle(...) » Monique apparaît en effet au lecteur qui peut ainsi avoir le

⁶⁶³ *ibid*, p. 367

⁶⁶⁴ *ibid*, p. 368

⁶⁶⁵ in *L'identité masculine au tournant du siècle*, op. cit. p. 216

⁶⁶⁶ *op. cit.* p. 368

sentiment d'une dualité du personnage dans son rapport à l'homme, incapable d'une réelle liberté de mouvement et de pensée dès qu'elle tombe amoureuse. On peut considérer alors qu'amoureuse, Monique se retrouve (et avec un bonheur pour le moins surprenant...) sous l'emprise de l'homme ; sa réaction la plus aberrante nous semble se cristalliser dans cette phrase qu'elle adresse à Blanchet :

« *Je vous dois tout, je vous appartiens...* ⁶⁶⁷ »

Il semble licite de considérer pour le moins illogique cette réaction émanant de la même femme qui, dans les débuts du roman déclarait à l'homme qui l'avait trompée et dont elle était jusqu'alors très amoureuse :

« *(...) je ne vous suis rien, je n'appartiens qu'à moi...* ⁶⁶⁸ »

Ces deux phrases sont d'ailleurs sur le plan lexical en opposition presque terme à terme.

De surcroît, au-delà du caractère irrationnel de cette inédite aliénation volontaire à un homme, il nous semble que la phrase adressée à Blanchet procède d'une invraisemblance tant il est incontestable que si Monique doit effectivement la vie à cet homme, il n'est pour rien dans le cheminement tout à fait personnel qui a permis à la jeune femme de devenir un être humain à part entière et non une docile épouse de la bonne société parisienne.

Cependant, mue par cette même impulsion, Monique, conquise, en vient à envisager d'épouser celui qui n'est toujours pas, parce qu'elle s'y refuse, son amant (inattendue et récente chasteté) :

« *Monique sourit... (...) Mme Blanchet ? ... (...) Pourquoi pas ? ...* ⁶⁶⁹ »

Comble du revirement chez elle qui, fiancée amoureuse, dénialt toute «(...)*valeur*(...) » à «(...)*la sanction légale*(...)», pour qui «(...)*la mairie et sa célébration officielle* (...) cela n'ajoutera rien à son bonheur(...) », qui plus tard se révolte contre l'idée du «(...)*mari propriétaire*(...) », qui voit le mariage comme un moyen pour l'homme de l'asservir, qui, en forme de conclusion, décide alors :

« *Le mariage ! Jamais ! (...) Libre elle était, libre elle resterait ! Aussi bien qu'est-ce que cette légalisation, en soi, pouvait désormais lui apporter ? ... Qu'ajoutait-elle aux unions heureuses ? Rien !* »

D'autre part, ce que nous voyons comme une sorte, si l'on peut dire, d'évolution régressive, s'observe jusque dans divers détails en apparence futiles mais qui nous paraissent véritablement porteurs d'une symbolique révélatrice.

Tout d'abord, voici que Monique renonce dans les toutes dernières pages du roman à sa coiffure « à la garçonne », coiffure restée pourtant dans l'Histoire du féminisme, véritablement emblématique :

⁶⁶⁷ ibid, p. 372

⁶⁶⁸ ibid, p. 147

⁶⁶⁹ ibid, p. 374

« *Les cheveux courts, c'est bon pour les garçons.* »⁶⁷⁰

Cette phrase prononcée par « *la garçonne* » et qui établit une frontière bien distincte entre ce qui sied aux hommes et ce qui sied aux femmes, est d'ailleurs l'écho parfait de la mentalité timorée et, si l'on peut utiliser le terme, « *réactionnaire* », de ceux dont Monique cherchait pourtant jadis à se libérer. Il est encore frappant de constater à cet égard que le romancier qui prête cette phrase à Monique est le même qui dans les débuts de la deuxième partie de son roman affirme par le biais d'un autre de ses personnages, que « *cette coiffure (...) aujourd'hui, pour la femme, c'est le symbole de l'indépendance, sinon de la force.* »⁶⁷¹. S'en étonner serait oublier que malgré ses velléités d'écrivain progressiste, Victor Margueritte est et demeure un homme du début du vingtième siècle. Comme tel, ses réactions sont dictées sans doute par toute une série de réserves inconscientes ainsi explicitées par Evelyne Sullerot :

« *Le différent fait peur à l'homme (...) mais sans doute moins que la remise en cause des différences. (...) La peur de l'indifférenciation est plus forte encore que la peur du différent (...) Minimiser caractéristiques secondaires, différences, spécificités, concevoir chaque être comme un potentiel semblable élargit à coup sûr le champ mental, mais c'est aussi, dans une certaine mesure, une menace d'autodestruction. (...) l'homme [se sent] moins homme. (...) Si sa personnalité se limite à une manière de vivre ses caractéristiques (...) d'homme opposé à femme (...) la peur du vide s'installe. (...) La redistribution constante des tâches crée des troubles profonds, car, jusqu'ici, dans l'*Histoire humaine*, il n'a point existé de société sans signes artificiels distinctifs entre hommes et femmes, qu'il s'agisse de vêtements, de rôles ou de tâches. (...) Puisque cela n'a jamais existé, c'est que cela ne peut exister, pense confusément la majorité, qui (...) admet l'ordre artificiel de division des signes et des rôles entre hommes et femmes comme un ordre naturel. Toute remise en cause lui est pénible et angoissante. Elle se traduit merveilleusement par cette petite phrase qui en dit long “Où allons-nous ?” Où allons-nous si filles et garçons s'habillent et se coiffent (ou se décoiffent) de la même façon ? Où allons-nous si des femmes s'occupent de politique et des hommes de mode ? Que certains hommes aient plus de goût que certaines femmes pour la mode et que certaines femmes aient plus de goût pour la politique que certains hommes n'entre pas en ligne de compte, dans cette réaction primaire.* »⁶⁷²

Falconnet et Lefaucher corroborent cette analyse en expliquant :

« *Chaque sexe semble (...) posséder sa vérité naturelle et intangible ; il y a des hommes et des femme “vrais”. Les arguments d'ordre historique ou anthropologique qui montrent la relativité de ces prétendues natures sexuelles n'y feront rien : notre civilisation étant exaltée comme la civilisation, nos normes sont vécues comme les seules naturelles.* »⁶⁷³

Le contraste entre la Monique libre et la Monique amoureuse se vérifie encore dans son

⁶⁷⁰
ibid

⁶⁷¹
ibid, p. 161

⁶⁷² in *Histoire et sociologie du travail féminin*, op. cit. p. 26 & 28-29

élaboration d'un nouveau projet professionnel :

« **J'ai envie de lancer ça : Tcherbalief et Lerbier, modes.** ⁶⁷⁴ »

Ce faisant le personnage se soumet davantage encore à une pression sociale misogyne qui impose comme une donnée psychologique soi-disant féminisante le fait que l'intérêt d'une femme (a fortiori si elle est jolie et élégante) se fixe immanquablement et spontanément sur des futilités, et en aucun cas sur un domaine susceptible de lui conférer une utilité sociale ou économique qui l'intégrerait au sein des enjeux mondiaux. Il faut en effet constater avec Evelyne Sullerot que « **contraintes constamment à de nouvelles définitions de plus en plus éloignées de possibles justifications naturelles, nos sociétés ne continuent pas moins de trouver des preuves que tel métier est masculin et tel autre féminin, alors même que l'étude des physiologies comparées des deux sexes n'a plus rien à y voir.** (...) ⁶⁷⁵ »

Enfin l'amour ramène Monique à intégrer une définition de la féminité non seulement caricaturale mais également dominée par ce carcan bourgeois qu'elle a tout fait pour écarter d'elle.

En effet après l'incident dont Blanchet fut la (consentante) victime voici que Monique apparaît vêtue d'une robe qui, nous précise l'auteur, est « (...) décolletée à peine (...) ⁶⁷⁶ », elle dont chaque homme admirait naguère la sensualité, elle qui par deux fois dans les chapitres précédents nous est décrite dans une tenue vestimentaire fort peu caractérisée par une quelconque réserve, qu'il s'agisse « (...) d'une robe-chemise en lamé d'argent, d'où le buste et les bras émergeaient, offerts, tandis que la lourde étoffe sur tout le reste plaquait (...) ⁶⁷⁷ » ou d'une robe justement ornée d'un « (...) décolleté d'où jaillissaient la rondeur des épaules, les bras de statue vivante, le dos velouté. ⁶⁷⁸ »

Son abandon de toute sophistication se poursuit encore dans le fait qu'avec cette robe si sage, Monique arbore « (...) pour tout bijou, au bout d'un fil d'or, la petite balle de plomb (...) » qui a failli tuer Blanchet : la jeune femme « (...) n'eût pas changé, pour le plus beau diamant, cette petite chose inerte qui, baptisée du sang de Georges et du sien, les avait marqués du

même signe. Trait d'union mystérieux. » ⁶⁷⁹ ». Monique est à présent habitée de préoccupations sentimentalistes au détriment de tout souci d'élégance ou même de

⁶⁷³ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 76

⁶⁷⁴ op. cit. p. 376

⁶⁷⁵ in *Histoire et sociologie du travail féminin*, op. cit. p. 28

⁶⁷⁶ op. cit. p. 378

⁶⁷⁷ ibid, p. 195

⁶⁷⁸ ibid, p. 222

⁶⁷⁹ ibid, p. 378

séduction, abolissant du même coup la part concrète de sa féminité. Il nous semble qu'il faille surtout voir dans ce désir d'une sanctification (au propre comme au figuré) de sa relation amoureuse, non pas tant la fusion de deux êtres « (...) marqués du même signe » qui exprimerait leur « *union* » mystique, mais plutôt, mais surtout, la dissolution, c'est à dire la suppression, de la femme dans son amour pour l'homme ; amour dont la pierre angulaire sera leur vie durant cette dette qui inféode indéfectiblement la première au second, cette dette que viendra sans cesse rappeler « (...) cette petite chose inerte (...) » mais lourde de sens que Monique porte à son cou, et que nous sommes tentés de comparer au collier porté autrefois par les esclaves antiques ; la seule différence (mais quelle différence...) est qu'ici l'esclave s'impose sa propre servitude.

Il est d'ailleurs instructif de constater que ces modifications qu'elle apporte à son apparence sont avalisées par l'auteur lui-même pour qui « (...) son allure assagie(...) », sa « (...) réserve charmante(...) », participent d' « (...) une apparence plus féminine(...) »⁶⁸⁰, sous-entendu plus conforme à une norme sociale qui attend d'une femme qu'elle conserve cette « *sagesse* » et cette « *réserve* ». Etrange conception de la femme et de la féminité pour un auteur ayant pourtant souhaité éléver au rang d'exemple une héroïne caractérisée par l'audace et l'esprit de rébellion. Comme l'observent Falconnet et Lefaucheur, « *les hommes qui refusent de se conformer à l'image traditionnelle du mâle viril n'en continuent pas moins à rechercher des femmes "féminines" (...) une femme "charmant" fait partie de l'ensemble des attributs d'après lesquels on vous juge et vous situe.* »⁶⁸¹

Ainsi donc on peut considérer que Monique par amour – et avec quelle exaltation – renonce à être elle-même, renonce à elle-même. Partant, elle se situe vis à vis de l'homme qu'elle aime, dans un rapport d'inégalité flagrante qui se fonde au fil des dernières pages sur le mode constant de l'abaissement volontaire.

Voilà donc Monique se faisant « (...) l'infirmière improvisée(...) »⁶⁸² au chevet de Blanchet blessé, incarnant par conséquent la figure féminine sacrificielle par excellence. Plus tard, elle observe dévotement le visage tant aimé :

« *Elle interrogeait, d'un regard avide, ces traits où la souffrance ajoutait une noblesse. Ils entraient en elle, ils s'imprimaient si fortement sur la cire ardente de son offrande, qu'ils effaçaient, en les recouvrant, tous les visages du passé.* »⁶⁸³

Ce « (...) regard avide(...) » se fait plus proche de la contemplation que de la simple et tendre observation ; mais on note surtout ce souhait « (...) ardent(...) » de voir les « (...) traits(...) » de l'autre « (...) entrer en elle(...) » jusqu'à s'y « (...) imprimer (...) » si intimement que l'âme de Blanchet semble s'emparer de l'âme de Monique qui n'est plus qu' « (...) offrande(...) ».

⁶⁸⁰ ibid, p. 373

⁶⁸¹ in *La fabrication des mâles*, op . cit. p. 77-78

⁶⁸² ibid, p. 360

⁶⁸³ ibid, p. 362

Rien ne vient interrompre ce mouvement d'abdication de soi qui au contraire va croissant. On ne peut en effet que constater les effets que l'amour produit sur Monique, naguère si pleinement sensible à «(...) *la douloreuse compréhension de l'immense drame qui oppose, depuis des siècles, l'esclavage des unes [les femmes] au despotisme des autres[les hommes]* ». A présent, Monique, femme amoureuse, devient la vestale de celui qu'avec une ferveur extatique qui nous semble bien éloignée de l'amour, elle perçoit comme « (...)l'arbitre[de]sa vie(...) »⁶⁸⁴, « (...) le juge souverain(...) »⁶⁸⁵. Désormais elle ne vivra plus que pour mériter l'amour de Blanchet dont bien sûr elle se juge indigne :

« *Cet homme si beau, si intelligent, si bon, et qui pour elle avait offert spontanément sa vie, – aurait-elle assez de toute la sienne pour reconnaître son sacrifice ? Elle se sentait une pauvre chose, salie, diminuée.* »⁶⁸⁶

Force est de reconnaître ici une forme de discrimination sexiste alimentée, comble de l'ironie, par Monique elle-même : au panégyrique enflammé de l'homme aimé, fait pendant, sur l'ancestrale balance inégalitaire, un autoportrait moral avili par un passé amoureux naguère vécu fièrement, aujourd'hui motif de déchirants remords :

« *La délicatesse qu'il mettait à la vouloir conquérir, – comme s'il ne l'avait pas déjà conquise toute, et d'un coup ! ...cette élégance de souhaiter ne la tenir que d'elle, la tourmentaient d'un scrupule inverse. Etais-elle digne d'un sentiment pareil ? Ne lui apportait-elle pas une âme flétrie ? ...Un corps public ? Méritait-elle cet immense bonheur ?* »⁶⁸⁷

A nouveau Margueritte intègre son personnage dans un mouvement d'incohérence en lui faisant déplorer en la Monique d'autrefois ce «(...) *corps public*(...) » pour lequel, comme on l'a dit, elle a pourtant revendiqué comme une légitimité, le plaisir, appuyée en cela par son auteur qui considérait un droit pour elle (et partant, pour toute femme) d'être «(...) *familiarisée* (...) avec le plus normal et le plus sain des gestes(...) » ; familiarisation qui soudain, inexplicablement, devient salissure, et par laquelle l'ancienne Monique passe de la sphère sociale de l'émancipation à celle (implicitement présente dans l'expression « *corps public* ») de la prostitution.

L'attitude que Monique assume maintenant avec la même fierté n'est plus la volonté de vivre par et pour elle-même selon ses propres choix, mais celle de vivre à travers l'homme qu'elle aime, pour lui et selon la conduite qu'il saura, même tacitement, lui imposer. Car nous percevons chez le personnage de Blanchet une étroite correspondance avec un type de personnage qu'Annelise Maugue nomme «(...) *le héros libéral*(...) » et dont elle décrit en ces termes le rapport à la femme et au couple :

« (...) *le héros libéral consent à épouser une femme affligée d'un passé, une femme qui n'est plus vierge ni de corps ni de cœur. (...) tout est fait pour que les*

⁶⁸⁴ *ibid*, p. 366

⁶⁸⁵ *ibid*, p. 379

⁶⁸⁶ *ibid*, p. 362-363

⁶⁸⁷ *ibid*, p. 365

héroïnes “distinguent” (...) le héros libéral des tristes sires dont l'univers est encore peuplé. (...) Voilà le héros libéral constitué en allié indispensable contre les despotes et les brutes. N'est-il pas juste et nécessaire à la fois de passer avec lui un compromis, de lui consentir des concessions en échange des siennes ? En octroyant aux femmes leur dû, que tant d'autres leurs refusent, ne se crée-t-il pas des droits ? (...) L'ambiguïté de la position libérale apparaît ici très clairement. En venir à dire que le renoncement à certains pouvoirs constitue désormais le meilleur moyen, le seul peut-être, d'être aimé et heureux en amour, voilà indiscutablement une avancée considérable. Mais il y a façon et façon d'aimer et quand nous sont décrits de manière détaillée les rapports qui s'instaurent au sein de ces couples modernes et modèles, la mutation masculine s'avère moins profonde qu'il n'y paraît d'abord. (...) Certes le héros libéral consent à épouser une femme pourvue d'un passé (...) mais la franchise ici est toujours unilatérale : jamais il n'est demandé compte au personnage masculin d'un passé dont sa conformité au modèle viril implique pourtant l'existence. Et comment la femme oserait-elle lui en demander compte ? En envisageant de l'épouser en dépit de ses errements antérieurs, le héros libéral la place d'emblée en situation de débitrice : quelque chose de la thématique du pardon et du rachat resurgit fugitivement. (...) son renoncement à des pouvoirs qu'il pourrait conserver le rattache au mythe chevaleresque : c'est un don gratuit, un don gracieux... qui mérite du coup d'être remboursé au centuple. Pénétrée d'admiration et de gratitude, la femme renait à l'adoration en même temps qu'à l'amour et rend librement tout ce qui lui a été si généreusement accordé.⁶⁸⁸ »

Et en effet toute cette analyse s'avère l'exacte description de la nature du lien qui se crée entre Monique et Blanchet puisque la jeune femme se perd sans retour dans l'adulation sacralisée de l'homme aimé devenu démiurge :

« Remuée jusqu'au fond des souvenirs, la lie remontait en elle... Elle avait un besoin de s'accuser, de s'excuser... Pourtant elle venait de payer assez cher une franchise dont la jalouse de Régis lui criait encore l'imprudence et le danger. Mais cette confession qu'elle avait faite à l'ami et dont l'amant avait tant souffert, ne la devait-elle pas, quoi qu'il en pût coûter, à celui qui, ayant sauvé sa vie, en était devenue l'arbitre ? ... Soif mystique de s'humilier, en punition de son orgueil. La révoltée d'autrefois devant le mensonge et la brutalité de l'homme, la garçonne orgueilleuse se retrouvait femme, et faible, devant la grandeur du véritable amour.⁶⁸⁹ »

Monique, dans sa « soif (...) de s'humilier (...) » fait apparaître ici ce qu'évoque Annelise Maugue : « (...) le leitmotiv de l'orgueil, ce péché majeur d'une créature [la femme] dont on n'attend que docilité.⁶⁹⁰ »

Entrant en amour comme on entre en religion, Monique cherche à expier « (...) la lie (...) » de sa vie passée par une « (...) confession (...) » et s'apprête à se perdre dans une sorte de païen et masochiste *mea culpa*, adressé à cet homme qu'elle « (...) écoutait,

⁶⁸⁸ in *L'identité masculine au tournant du siècle*, op. cit. p. 198 à 203

⁶⁸⁹ op. cit. p. 365-366

⁶⁹⁰ in *L'identité masculine au tournant du siècle*, op. cit. p. 129

comme la pécheresse écoutait le Sauveur⁶⁹¹ » et motivé par « (...)un besoin de s'accuser (...)» de l'offensant péché d'avoir disposé de son propre corps.

Enfin on peut observer un fait patent, à savoir que pour Victor Margueritte, comme le dit Annelise Maugue, « (...) la grandeur de la femme réside précisément en sa faiblesse.⁶⁹² » Que penser d'autre en effet de la condamnation qui perce de manière plus ou moins tacite à travers le qualificatif d' « (...)orgueilleuse(...) » dont l'auteur gratifie ici une héroïne dont il a valorisé à de nombreuses reprises dans son roman l'indomptable ténacité à refuser de subir toute forme de joug masculin ? Faut-il comprendre que pour cet écrivain dit féministe être femme c'est être faible, sous-entendu, plus faible que l'homme, comme semble fortement l'indiquer sa formulation ? Faut-il comprendre que toute femme réellement féminine doit à sa féminité de se plier pieusement à l'état de subordination qu'implique toute faiblesse, seul état qui lui permettra de connaître les joies « (...) du véritable amour (...)» dont « (...)la grandeur (...)» évidemment la dépasse, elle, la « (...) pauvre chose(...) » ?

Il semble d'autre part curieux que pour lui ce « (...)véritable amour(...) » détienne une « (...) grandeur(...) » qui dépasserait l'être humain (en l'occurrence bien sûr représenté ici par la femme), soit donc un sentiment qui exigerait de la part de cette dernière le déni du plus élémentaire « orgueil », plutôt que d'être un mode de relation à l'autre fondé sur un quotidien à la mesure humaine.

L'humilité apparaît comme le seul moyen possible pour une femme de conquérir et de garder l'amour d'un homme. Obéissante disciple de son mâle créateur fictionnel, Monique le comprend aisément ; aussi, à moins de cinq pages de la conclusion d'un roman dont le titre apparaît au lecteur de plus en plus ironique, aboutit-elle à une ultime incohérence intime :

« Moins absolue, moins orgueilleuse, je n'aurais pas, par une nuit comme celle-ci...J'en ai tant, tant de honte !⁶⁹³ »

Car on est bien contraint d'observer que le sentiment de « (...)honte(...) » qui s'empare ici de l'âme éperdument amoureuse de Monique, ce sentiment concerne cette nuit où elle s'était donnée à un inconnu, acte dont elle n'éprouvait alors, rappelons-le, « (...)aucune honte ni aucun remords(...) » mais qu'elle considérait au contraire comme « (...) une revanche de liberté(...) » et comme « (...)un acte juste(...) » puisqu'il s'agissait de refuser la fourberie d'un fiancé déloyal. Monique réagissait alors à l' « (...) irrésistible commandement de l'orgueil(...) », ce même orgueil qui s'avère répréhensible à la toute fin du roman mais que, curieusement, Victor Margueritte faisait apparaître dans sa narration de cette nuit-là comme une réaction nécessaire et salvatrice puisque destinée à restaurer la dignité bafouée de son personnage.

Enfin, nous abordons plus brièvement un autre postulat de l'auteur concernant la question féminine : ce dernier nous semble marquer une très nette et a priori très

⁶⁹¹ op. cit. p. 366

⁶⁹² in *L'identité masculine au tournant du siècle*, op. cit. p. 131

⁶⁹³ op. cit. p. 380

surprenante contradiction avec les affirmations que nous venons d'analyser et qui visaient à démontrer que la femme n'est rien ou si peu sans un homme pour veiller sur sa vulnérabilité intrinsèque.

Voilà en effet que par deux fois, toujours dans cette dernière partie, l'auteur se livre à une véritable apologie de la femme :

— « S'il ne dépendait que de notre volonté, soyez certain que les choses n'iraient pas si mal. Ce n'est pas nous qui aurions laissé d'abord faire la guerre ! Il y aurait aussi, si nous avions voix au chapitre, moins de bistrots vendeurs d'alcool, moins de taudis faiseurs de tuberculose, moins de prostituées donneuses de syphilis. Et il y aurait plus de maternités et plus d'hospices. Il y aurait surtout plus d'écoles ! ⁶⁹⁴ » — « Toutes, elles portent en elles une force bienfaisante, en puissance...Puissance de paix, de justice et de bonté. Force qui s'épanouira ! ⁶⁹⁵ »

Double et édifiant éloge en vertu duquel la femme constituerait le souverain bien de l'humanité, soustrayant le monde à l'influence désastreusement néfaste de l'homme ; ce dernier est bien évidemment sur cette terre l'unique ferment de désordre, de débauche, de médiocrité et de déchéance, par sa tendance sous-entendue comme ontologique au mal, au vice et à toutes les turpitudes, tendances dont serait miraculeusement préservée cette quintessence de pureté, de générosité et de sagesse qu'incarne la femme.

Cette survalorisation du féminin dont le corollaire est automatiquement une dévalorisation sans retour du masculin, nous semble s'apparenter à un argumentaire soumis à une forte connotation démagogique, eu égard aux théories du romancier sur la psychologie féminine que l'on vient d'analyser.

Si l'on voulait pousser plus loin notre hypothèse, peut-être pourrait-on faire remarquer que les valeurs philanthropiques (« *paix* », « *justice* », « *bonté* ») dont le professeur Vignabos souhaiterait nimer sa vision idyllique de la féminité, si on les considère selon leur versant perverti ou tout au moins négatif, ces valeurs ne nous semblent dès lors guère éloignées des attributs de passivité et de docilité. Quoi de plus rassurant en effet qu'une femme éprise de paix, de justice et de bonté, qui ne se risquera donc pas à des velléités d'intérêt pour les domaines politique ou économique ce qui menacerait à coup sûr la mâle conquête du pouvoir.

Nous sommes portés à voir étayer notre hypothèse par les paroles de Mme Ambrat pour qui les bienfaits d'une action féminine au pouvoir se déverseraient assurément sur les « (...) *bistrots*(...) », les « (...)*prostituées*(...) », les « (...)*maternités*(...) », les « (...) *hospices*(...) » et les « (...)*écoles*(...) ». Partant, Mme Ambrat voudrait ses paires à la sauvegarde de la morale sociale et au soin des enfants. Ceci amène selon nous l'auteur à un double dessein: d'une part entériner le désintérêt masculin pour toute morale ou pour le monde de l'enfance (s'étonnera-t-on encore, après cet discours insinuant, d'une déficience, avérée ou non, de la « fibre paternelle »), chez tout homme influencé par de tels sophismes ?), d'autre part, pour rejoindre notre démonstration, attester l'incapacité

⁶⁹⁴ *ibid*, p. 327

⁶⁹⁵ *ibid*, p. 383

foncière de la femme à s'intéresser à tout autre univers que l'univers domestique, unique domaine sur lequel elle peut étendre un règne dont l'homme – et avec quelle grandeur d'âme ! – est tout prêt à reconnaître l'avènement.

Falconnet et Lefaucher observent en l'occurrence :

« *On voit pourquoi l'image que les hommes se font de la “ vraie femme ” comporte autant d'aspects de douceur et de fragilité, de soumission, par opposition à la réussite professionnelle. La “nature” féminine colle parfaitement au rôle qu'on destine à la femme. (...) Pour garder leur précieuse féminité, les femmes doivent savoir rester à leur place, conformément à leur nature, et ne pas être trop autonomes ni trop intelligentes.*⁶⁹⁶ »

Ainsi donc il nous apparaît que pour Victor Margueritte, cet ardent défenseur de la cause féministe, la femme est ange tutélaire dès lors qu'elle sait préserver l'image du « sexe fort », mais démon fornicateur dès lors qu'elle décide d'exclure de sa sphère privée le pauvre mâle à la sensibilité à fleur de peau...

Si l'on s'étonne de la dualité de cet écrivain autoproclamé féministe et, par-là même, libéral, que l'on se reporte à l'explication d'Annelise Maugue qui synthétise admirablement cette dualité que, pour notre part, nous résistons difficilement à qualifier d'hypocrisie :

« *Rien ne reflète mieux la crise de la masculinité que la réflexion libérale, si fermement installée dans la contradiction. Situés de fait dans une problématique égalitaire mais arrêtés toujours quelque part dans leur élan par l'attachement au pouvoir, les libéraux restent aveugles à l'incohérence de leur discours. (...) Bien qu'ils décrivent une adaptation très réelle de l'homme à la société nouvelle comme à l' “Eve nouvelle”, ils ne la reconnaissent pas comme telle : ce n'est pas l'homme qui change, mais la femme qu'il laissera peut-être, dans sa générosité, se hisser jusqu'à lui.*⁶⁹⁷ »

Enfin, il nous semble opportun d'inclure dans cette figure d'émancipée déceptive qu'incarne Monique, les trois personnages féminins de Colette que nous avons analysés précédemment. En effet, qu'il s'agisse de Léa ou même d'Edmée et de Julie (ces deux dernières nous paraissant pourtant à plusieurs égards l'illustration de l'autonomie féminine), force est néanmoins de constater une évidence : l'histoire de Léa, demi-mondaine affranchie, n'est ni plus ni moins que l'histoire de la détresse profonde d'une femme délaissée par son amant au point qu'elle s'impose sa propre relégation, la hautaine indépendance d'Edmée est fortement temporisée par la vénération que lui inspire le Dr Arnaud, et l'autogestion à laquelle est si farouchement attachée Julie fait exception concernant la passion masochiste qu'elle porte au baron d'Espivant.

Libres et fières ces figures féminines de la première moitié du vingtième siècle ? Certes oui... du moins tant qu'un homme ne les a pas assujetties d'un mot, d'un regard ou d'un geste tendres...

Or donc, qu'Aurélien, Gilles et leurs frères de souffrance, que tous se rassurent : la fragilité masculine n'a rien d'irrémédiable et la phalocratie a encore de beaux jours

⁶⁹⁶ in *La fabrication des mâles*, op. cit. p. 79

⁶⁹⁷ in *L'identité masculine au tournant du siècle*, op. cit. p. 206-207

La condition masculine dans le roman français de l'entre-deux-guerres : le temps des vacillements

devant elle. Les femmes leur en font la promesse...

CONCLUSION

Les œuvres que nous avons choisi d'analyser sont toutes, à des degrés divers, des romans construits autour de la guerre, des romans dont la guerre constitue tout à la fois la genèse, le pivot, la trame ; la plupart porte donc les constantes inflexions douloureuses d'un personnage masculin, proie pathétique d'une intimité sans fin avec cette période de l'Histoire mondiale qui pour eux est l'histoire de leur vie tout entière. On peut d'ailleurs rappeler ce mot d'Aurélien pour qui elle n'a été « *“(...) qu'un seul, terrible et long collage...”* » (A, p. 255), métaphore trop claire d'une union indéfectible et éternelle, comme une noce maudite et démoniaque.

Mais parler de la guerre, parler de ses désastres, de ses infamies, de ses horreurs, c'est parler de ceux qui la subissent et ceux-là sont avant tout ceux qui la font, jouets misérables de volontés toutes puissantes et à l'abri, ces soldats, bourreaux parfois, complices souvent, victimes toujours. Parler d'eux, de ces soldats bien moins machines de guerre que chair à canons, c'est inévitablement parler des hommes, de l'homme, du mâle et de son destin, ce destin sur lequel pèse la plus effroyable des menaces : être un homme, c'est, peut-être, un jour, être un soldat. Lorsqu'en 1914 comme en d'autres temps l'hypothèse se mue en certitude, lorsque le risque devient évidence, alors surgit, dans une ironie perverse, le détournement de cette loi du plus fort, fondatrice et gardienne de tant de priviléges jalousement préservés et qui, en temps de guerre, obéit à cet aboutissement si monstrueusement logique.

Ces hommes que sont avant tout les soldats, ces individualités qui ont signé de leur sang cette page funeste de notre Histoire, ces êtres dont leur masculinité faisait (et fait

encore)des êtres prédestinés, prédestinés à la souffrance et à la mort, la majorité des auteurs que nous avons retenu ont choisi de les évoquer longuement, chacun à sa manière ; de ces pages, nous avons voulu retenir tout particulièrement la détresse poignante qui se dégage, celle de ces personnages masculins qui subissent leur masculinité comme une damnation, indépendamment d'autres personnages qui la revendiquent orgueilleusement.

On a tenté de montrer également que le soldat, figure traditionnellement héroïque dans le champ social comme dans le champ littéraire, est parfois, lorsqu'il revient à l'arrière, totalement désorienté. Dès lors il ne saurait plus apparaître comme l'incarnation de la force mais plutôt comme celle de la faiblesse.

Cette faiblesse revêt deux aspects principaux qui nous semblent précisément abordés dans ces romans de l'après-guerre que sont *Aurélien* et *Gilles* : le désarroi du premier témoigne de cette meurtrissure à jamais présente qui fait d'un homme ayant côtoyé l'ignominie et l'absurdité au quotidien, un parfait étranger dans une société où la vie continue, cette vie normale dont il ne sait rien, lui dont la vie à échappé durant quatre ans à toute espèce de norme. Le désarroi du second est celui de ce courant de pensée qui recrée une filiation maurassienne : pour elle, la guerre nourrit idéalement l'espérance de renouer avec une certaine idée de la noblesse morale, de l'honneur et de la dignité, qui ne peut s'acquérir qu'au prix d'un affrontement primordial avec le péril et la mort dans un combat d'homme à homme.

Il est frappant de constater que ces regards opposés sur la guerre – haine chez *Aurélien* et amour chez *Gilles* – se trouvent comme expliqués par les auteurs des romans de guerre que nous avons choisis. En effet, si *Aurélien* et *Gilles* montrent des personnages revenus de la guerre, Montherlant, Malraux, Romains et Genevoix signent des œuvres se déroulant précisément au cœur même du front, et évoquent donc des personnages sous le feu incessant des armes. Il semble alors que soit montrée dans ces romans de guerre, non seulement l'expérience du front de leurs personnages mais aussi celle d'*Aurélien* et de *Gilles*, expérience retracée de manière plus ou moins elliptique dans ces deux œuvres. Il nous apparaît que Romains et Genevoix disent « l'avant » de l'histoire d'*Aurélien* et qu'Aragon en retrace « l'après », comme si *Prélude à Verdun*, *Verdun* et *Ceux de 14* constituaient une explication au sombre malaise d'*Aurélien*. On peut dire de même à propos de *La Relève du Matin*, du *Songe* et de *L'Espoir*, qui expriment cette même vénération de la guerre que ressent *Gilles*, et qui explicitent son bonheur au combat, plus généralement évoqué que montré dans ce roman de Drieu.

A travers chacun de nos romans de guerre, il est à remarquer combien la littérature de 1919 à 1939 est le reflet fidèle d'une époque donnée. Tous ces romans qui, parce que cédant une très faible part à la fiction dans leur remémoration du conflit, ont valeur de témoignage, participent de l'incapacité et du refus de tout un peuple d'oublier ce cataclysme multidimensionnel qu'a été la Grande Guerre. C'est peut-être précisément parce que s'entremêlent, probablement pour la première fois aussi intimement, littérature et Histoire, roman et réalité, que ces vingt années chaotiques et cette littérature qui est leur vivant vestige, portent de manière indélébile leur empreinte réciproque. En effet, dans les années 30, avec l'arrivée au pouvoir des régimes totalitaires, le monde des lettres se fait entendre : toute une génération d'intellectuels, qui accède à la maturité au moment de

cette « montée des périls », considère l'engagement politique et l'ancrage dans la réalité du monde comme un devoir absolu. Parmi eux trois noms se détachent : Roger Martin du Gard, Jules Romains et Georges Duhamel. Tous trois auteurs de romans-fleuves à succès (*les Thibault, les Hommes de bonne volonté chronique des Pasquier*), tous trois sont également pacifistes de gauche et expriment dans leur œuvre leur conception de l'humanisme et leur aspiration au progrès moral de l'homme. Toutefois, les deux premiers prônent un pacifisme absolu et aveugle en vertu duquel Martin du Gard ira jusqu'à écrire cette phrase : « *Hitler plutôt que la guerre* » (conviction partagée aussi par Alain ou Giono), quant à Romains il publiera *Le Couple France-Allemagne* en 1935, où il expose, en ces temps plus que troublés, sa volonté d'une amitié franco-allemande... Duhamel, lui, adopte un pacifisme réaliste, sensible au danger du nazisme et désavoue la politique des accords de Munich. En 1935, chroniqueur au *Figaro*, il dénonce les adeptes du pacifisme intégral. Il rejoint tout autant, dans une vision extrêmement négative du régime soviétique, Gide qui publie *Retour d'URSS*, 1936. C'est ainsi que refusant la dictature de l'extrême-droite comme celle de l'extrême-gauche, Duhamel s'éloigne d'une partie de l'intelligentsia française de gauche des années trente.

Egalement, un certain nombre d'écrivains de ces années trente agitées, s'engage politiquement et militairement dans la guerre d'Espagne, cette guerre civile qui se déclare trois ans seulement avant le début du second conflit mondial. Maurice Rieuneau indique :

«La guerre d'Espagne se caractérise avant tout, dans le roman français, par l'engagement résolu des écrivains qui l'ont prise pour thème. Guerre idéologique, confondue à droite et à gauche avec une révolution, elle ne se prêtait pas au reportage indifférent ni au document naturaliste. (...) L'Espagne et les problèmes moraux, politiques et philosophiques qu'elle soulevait, s'accordait exceptionnellement à la sensibilité d'une génération de romanciers tourmentés par l'Histoire et les rapports de l'individu avec elle. ⁶⁹⁸ »

La clairvoyance de Duhamel sur le fascisme est partagée par Mauriac qui se démarque de la droite traditionnelle puis, s'engageant dans le combat politique, se range aux côtés des républicains en 1937, après le bombardement de Guernica. C'est aussi le cas de Bernanos qui rompt avec Maurras en 1932 ; partisan d'abord du régime franquiste, il le dénonce en 1938 dans *les Grands Cimetières sous la lune*. Fervent catholique horrifié par les exactions commises par une partie du clergé espagnol durant la répression franquiste, il exhorte les catholiques à réagir.

Pris lui aussi par la guerre civile espagnole (qui lui inspirera *L'Espoir* en 1937), Malraux incarne le type même de l'intellectuel engagé et personnifie ce lien entre littérature et Histoire. En 1936, il participe au conflit dans le camp républicain où il s'illustre dans l'aviation.

On peut noter que cette guerre est par ailleurs évoquée dans la littérature américaine notamment par deux auteurs majeurs ayant combattu dans les rangs des républicains : Hemingway avec *Pour qui sonne le glas ?* et George Orwell qui, témoin de l'attitude des communistes ayant voulu « épurer » le camp républicain, y révèle ce symbole du totalitarisme dans *1984*.

⁶⁹⁸ in *Guerre et révolution dans le roman français*, op. cit. p. 531

Cette guerre d'Espagne, on sait quelle fascination elle a exercé sur Drieu, dévoilée dans l'Epilogue de *Gilles*. Maurice Rieuneau rapporte ainsi :

« *La guerre d'Espagne est (...) décrite dans Gilles (...) comme un retour aux sources de la vie forte. Drieu n'était allé en Espagne, l'été 1936, qu'en qualité de journaliste. L'année précédente, il avait assisté, avec transport, aux défilés nazis du congrès de Nuremberg, et il faut croire qu'en allant en Espagne il poursuivait son pèlerinage aux hauts lieux du fascisme européen. (...) Nostalgie qui ne fut pas assez puissante, sans doute, pour lui faire prendre les armes, mais qui lui fit entreprendre un long roman où son moi romanesque allait se battre à sa place. L'Epilogue de Gilles donne corps aux fantasmes et aux souvenirs de la guerre, ressuscités par l'émeute du 6 Février 1934 : l'aventure vers l'inconnu, la peur et le courage, la souveraine liberté du héros. Il y a dans tout cet épisode un parfum de littérature policière, de roman d'espionnage et d'aventure (...)* »⁶⁹⁹

Et l'on comprend pourquoi Drieu, homme de droite et Malraux, homme de gauche, se sont retrouvés impliqués dans cette guerre d'Espagne, « (...) confondue à droite et à gauche avec une révolution(...) ». Maurice Rieuneau observe en outre :

« (...) c'est une guerre sportive, romanesque, une guerre de ruse et de courage, qui rappelle par bien des points celle de *L'Espoir* : est-ce un hasard si l'un des phalangistes auxquels se joint Walter s'appelle Manuel, si intervient une scène d'avion avec un capotage sur la plage, comme à la fin de *L'Espoir* ? La fin de *Gilles* est une réplique à *Malraux*, écrite par un de ses admirateurs et adversaires. »⁷⁰⁰

Quant à *Aurélien*, il est intéressant de voir que, comme celui de Drieu, ce roman d'Aragon se commence et s'achève sur une guerre, comme pour mieux montrer, dans cet intervalle de l'entre-deux-guerres que l'auteur a choisi comme toile de fond, qu'*Aurélien* est lui aussi un personnage (et un roman) marqué, même à son corps défendant, par l'Histoire, sans opportunité de s'en affranchir.

Par ailleurs, la difficulté d'*Aurélien* et *Gilles* dans le rapport à leur virilité, cet aspect d'eux-mêmes que nous avons choisi d'analyser chez ces deux anciens combattants, semble trouver non pas cette fois une explication mais une sorte de prolongement, que ce soit dans *Chéri*, dans *Le feu follet* ou dans *L'homme couvert de femmes* puisque les personnages principaux de ces trois romans sont unis de manière frappante dans la tendance de chacun à la neurasthénie, ainsi que dans un rapport aux femmes qui est, dans les grandes lignes, identique.

Cette anxiété extrême, cette mélancolie les rend, dans leurs relations amoureuses, singulièrement vulnérables face à une autorité féminine favorisée par les circonstances historiques.

On peut alors observer que certains des romans que nous avons retenus (ceux de Colette et celui de Margueritte) montrent que si l'homme s'avère la victime à plus d'un titre de cette entre-deux-guerres, la femme, elle, apparaît comme la véritable triomphatrice des premiers pas de la civilisation moderne, puisque c'est précisément pendant ces années

⁶⁹⁹ *ibid*, p. 547-548

⁷⁰⁰ *ibid*, p. 548

ou l'homme souffre que la femme s'épanouit, découvrant au monde sa propre utilité en tant que membre efficace de la collectivité humaine. De sorte qu'on en vient à remarquer que, traduite au plan littéraire, si cette situation conduit les romanciers à dépeindre la masculinité sous les traits, on l'a dit, d'un anti-héros, la féminité prend, elle, les traits de l'héroïne, faisant ainsi bel et bien changer de camp la fragilité.

Pour cette raison, que l'on pense ce que l'on voudra du détachement égotiste d'Aurélien, qui porte les ferment du collaborationnisme ou du sectarisme fielleux de Gilles, qui porte les ferment du fascisme; l'essentiel pour nous est ailleurs, dans cette perpétuelle et irréconciliable difficulté d'être qui les force à ressentir les contraintes inhérentes à la condition masculine comme un calvaire de tous les instants. En ce début de vingtième siècle encore pompeusement dominé par un phallocentrisme douillettement installé dans les fastes d'un sacre autoproclamé, cette crise existentielle que nous avons nommée crise de la virilité fait apparaître d'autant plus émouvants les doutes, les peurs, les douleurs et les faiblesses qui certes font par instants d'Aurélien et de Gilles des personnages légitimement controversés, mais qui les dotent de cette vulnérabilité à nos yeux infiniment touchante et attachante.

Quant aux personnages imaginés par Montherlant et par Malraux, ou même par Genevoix et Romains, tous sont hommes de guerre, au centre d'œuvres exclusivement dédiées à la guerre et par là-même dédiées à la masculinité ; chacun à sa manière se conforme au schéma préétabli de sa place sexuée. Qu'il s'y conforme sur le mode de la vanité et de l'emphase chez Montherlant et Malraux ou sur le mode de la bravoure et du dévouement chez Romains et Genevoix, dans tous les cas il s'agit de personnages masculins qui se veulent exemplaires, privilégiant à des nuances et dans des acceptations diverses le souhait néanmoins commun d'un constant dépassement de soi, qui implique inévitablement la quête inlassable, inégalement comprise, de la perfection.

Chéri, Alain, Gille (comme Aurélien et « l'autre Gilles »), tous si éloignés de cette lutte présomptueuse et vaine contre soi-même, meurtrissent leur âme et leur corps dans un autre combat, celui de leur survie, menacée chez chacun de ces êtres pour qui rien n'est facile ; ces personnages étrangers au fat désir de prestige et de surpassement, sont rongés par cet autre désir si simple et si insurmontable, si humble et si bouleversant, qu'est le désir de bonheur.

Face à cette immense détresse, la femme observe, tour à tour tendre, méprisante, compatissante, hostile, celui dont quoi qu'il arrive, elle ne voudra ni ne pourra jamais se passer, sachant bien que ce n'est que dans le lien, qu'il soit symbiotique ou antagoniste, avec ce double inversé d'elle-même, qu'elle parviendra à découvrir et à affirmer sa pleine et entière existence.

Aussi nous citons à cet égard cette conviction d'Elisabeth Badinter : « ***L'homme est le meilleur ami de la femme, à condition que l'un comme l'autre apprennent à se faire respecter.*** »⁷⁰¹

⁷⁰¹ propos publiés dans *L'Express* (n°2703 – semaine du 24 au 30 avril 2003), à l'occasion de la parution de son nouvel essai, *Fausse Route*.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages de référence :

1. Romans analysés :

ARAGON Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1988

COLETTE, *Chéri*, Paris, Fayard, collection « Le Livre de Poche », 1962 *La Fin de Chéri*, Paris, J'ai Lu, 1960 *Julie de Carneilhan*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1992

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Gilles*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000 *Le feu follet*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000 *L'homme couvert de femmes*, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 2001

GENEVOIX Maurice, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 1968

MALRAUX André, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, collection « Le Livre de Poche », 1966

MARGUERITTE Victor, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, collection « Le Livre de Poche », 1968

MONTHERLANT Henry de, *La Relève du Matin*, Paris, Grasset, 1933 *Le Songe*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1954

ROMAINS Jules, *Prélude à Verdun*, Paris, Flammarion, 1939 *Verdun*, Paris, Flammarion, 1961

2. Ouvrages de littérature générale :

ARAGON Louis, *Les cloches de Bâle*, Paris, La Pléiade, 1999 *Les beaux quartiers*, Paris, Denoël, collection « Folio », 2000 *Les voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000

BARRES Philippe, *La guerre à vingt ans*, Paris, Plon-Nourrit, 1924

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Mazenod, collection « Les écrivains célèbres », 1962

FLAUBERT Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, L.G.F., collection « Le Livre de Poche », 1983

GUILLERAGUES Gabriel de, *Lettres portugaises*, Paris, Gallimard, collection « Folio Classique », 1994

MAUPASSANT Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1990

RADIGUET Raymond, *Le diable au corps*, Grasset, collection « Le Livre de Poche », 1971

REMARQUE Erich Maria, *A l'Ouest rien de nouveau* (traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac), Stock, collection « Le Livre de Poche », 1971

TOCABEN Jean, *Virilité*, Paris, Flammarion, 1931

II. Etudes critiques :

1. Etudes critiques sur Aurélien :

FOLLET Lionel, *Aurélien d'Aragon : le fantasme et l'Histoire. Incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, collection « Entailles/s », 1980

RAVIS Suzanne, *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Paris, Champion, collection « Unichamp », 1988

TREVISAN Carine, *AURELIEN d'Aragon, un « nouveau mal du siècle »*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté n°611, diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 1996

OUVRAGE COLLECTIF, *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXème siècle*,

n°7, mars 1989, Lille, Société Roman 20-50, 1999

2. Etudes critiques sur Aragon :

- DAIX Pierre, *Aragon, une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994
- GARAUDY Roger, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, collection « vocations X », 1961
- GINDINE Yvette, *Aragon, prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966
- GÜRSEL Nedim, *Le mouvement perpétuel d'Aragon*, Paris, L'Harmattan, 1997
- LECHERBONNIER Bernard, *Les critiques de notre temps et Aragon*, Paris, Bordas, collection « Présence littéraire », 1971
- PIEGAY-GROS Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997
- STARASELSKI Valère, *Aragon, la liaison délibérée*, L'Harmattan, 1996

3. Etudes critiques générales :

- ANZIEU Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, collection « Psychismes », 2000
- ARIES Philippe, *L'homme devant la mort* (vol.1&2), Paris, Le Seuil, collection « Points », série « Histoire », 1985
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, collection « Le Livre de Poche – biblio essais », 1988
- BADINTER Elisabeth, *XY, De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, collection « Le Livre de Poche », 2000
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977
- COLLECTIF, *Des hommes et du masculin*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992
- CORNEAU Guy, *Père manquant, fils manqué*, Québec, Les éditions de l'Homme, 1989
- DUCASSE André, MEYER Jacques, PERREUX Gabriel, *Vie et mort des Français, 1914-1918*, Paris, Hachette, 1959
- FEIGEN-FASTEAU Marc, *Le robot-mâle* (traduit de l'américain par Danièle Neumann), Paris, Denoël-Gonthier, collection « Femme », 1980
- FALCONNET Georges et LEFAUCHEUR Nadine, *La fabrication des mâles*, Paris, Le Seuil, collection « Combats », 1975
- GREEN André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les éditions de minuit, collection « Critique », 1999
- HASSOUN Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1997
- KLEIN Carole, *Mères et fils* (traduit de l'américain par Théo Carlier), Paris, Robert Laffont, collection « Réponses », 2000

- MAERTENS Jean-Thierry, *Le masque et le miroir, essai d'anthropologie des revêtements faciaux*, Ritologiques III, Paris, Aubier Montaigne, collection « Etranges étrangers », 1978
- MAUGUES Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*, Paris, Payot, collection « Petite bibliothèque », 2001
- PROST Antoine, *Les anciens combattants 1914-1940*, Paris, Gallimard/Julliard, collection « Archives », 1977
- RIEUNEAU Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français*, Genève, Slatkine Reprints, 2000
- ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1998
- STOLLER Robert J., *Masculin ou féminin ?* (traduit de l'américain par Yvonne Noizet et Colette Chiland), Paris, Presses Universitaires de France, collection « Le fil rouge », 1989
- SULLEROT Evelyne, *Histoire et sociologie du travail féminin*, Paris, Gonthier, collection « Grand Format Femme », 1968