

MICHEL LACROIX

Université McGill

« Ce que j'aime dire : nous »,
esthétique du groupe
chez Drieu la Rochelle

Pour imposer son œuvre, attirer sur elle les regards du public, l'écrivain de l'« ère des avant-gardes¹ » commençait le plus souvent par troquer sa signature individuelle pour un nom de combat collectif. « Naturaliste », « fantaisiste » ou « unanimiste » avant que d'être Saint-Georges de Bouhélier, Francis Carco ou René Arcos, il se réclamait d'un « nous » dans l'espoir que sa notoriété rejaillisse sur son nom propre. C'était là une littérature vécue au pluriel, conjuguée au nous, vous, ils. Bien qu'il appréciait cette dimension collective de la vie littéraire au point de s'écrier dans un de ses compte rendus : « ce que j'aime dire : nous² », Pierre Drieu la Rochelle resta longtemps en marge des divers groupes qu'il fréquenta, rompant avec les surréalistes peu de temps après la parution de leur premier manifeste, laissant tomber la chronique dramatique de la *Nouvelle Revue française* après seulement cinq mois³, et ainsi de suite. En 1934, toutefois, cette époque prend fin. Il se met alors à prendre la parole au nom d'un « nous » qu'il qualifiera lui-même de fasciste. Ni conversion, ni mise à bas des masques, ce moment est celui d'une *identification* : Drieu se reconnaît dans ce qu'il croit être l'homme fasciste, il pense avoir enfin trouvé un groupe,

«son» groupe. Pour mieux le crier sur tous les toits et afin que ce «nous» encore abstrait et programmatique prenne corps en France, Drieu se répand dans la presse comme il ne l'a encore jamais fait : 53 articles portant sa signature paraissent cette année-là, alors qu'il n'avait jamais publié plus de 20 articles en une seule année auparavant. Il poursuivra son entreprise de propagande fasciste au cours des années suivantes, publiant 239 articles en cinq ans, de 1934 à 1939, là où il lui avait fallu 18 ans, de 1916 à 1933, pour en publier 194⁴.

Les avenues idéologiques, historiques et psychologiques ont déjà été empruntées par nombre de critiques à la recherche des facteurs explicatifs du tournant fasciste de 1934. Toutefois, très peu se sont aventurés avec ce but en tête dans les sentiers littéraires, comme si les textes et le parcours littéraires de Drieu ne pouvaient fournir d'éclairage sur ses choix politiques. Postulant exactement le contraire, j'entends explorer aujourd'hui ce que j'appellerais la *préfiguration poétique du «nous fasciste»*. Plus précisément, j'entends montrer que la description que fit Drieu, à partir de 1934, de cette collectivité fasciste à laquelle il s'identifie désormais, est préfigurée, dans ses textes antérieurs, par la représentation du groupe. L'on verra ainsi que la démarche de Drieu obéit à la logique esquissée en introduction, en ce sens que l'adhésion de Drieu à un groupe se fait en fonction de critères esthétiques, à cette différence, et elle est majeure, que là où le «nous» est généralement défini par la défense et l'illustration d'une esthétique commune, par un combat en faveur de l'esthétique d'un groupe particulier, chez Drieu, le «nous» *incarne* une esthétique particulière du groupe, une représentation spécifique. D'un côté donc, le

groupe construit progressivement une esthétique collective, de l'autre, celui de Drieu, le « nous » correspond à une esthétique déjà élaborée, déjà constituée. Pour donner à voir ce renversement du rapport entre groupe et esthétique, j'étudierai dans un premier temps la représentation du groupe que Drieu a élaborée dans les textes antérieurs à sa profession de foi fasciste, pour la comparer, dans un deuxième temps, à celle qu'il a donnée de la collectivité fasciste dans ses essais politiques et ses articles de journaux.

Les jeunes nus

Avant 1934, il n'y a de groupe, chez Drieu, qu'en poésie, à savoir dans ses recueils de 1917, 1920 et 1927, respectivement intitulés *Interrogation*, *Fond de cantine*, et *La suite dans les idées*⁵. Cela est le fait d'une division de la production rochellienne qui assigne essentiellement au poème la fonction de célébration et fait de la prose le lieu de la critique, du dévoilement des déficiences contemporaines. Le groupe se trouve par conséquent chez Drieu, du bon côté des choses, il fait partie du versant positif de son imaginaire social. Ce caractère euphorique de ce que j'appellerai dorénavant le groupe rochellien apparaît clairement dès sa première manifestation dans le poème « Départ des hommes », du recueil *Interrogation*. Dans ce poème, Drieu recrée à sa manière le 4 août 1914, jour du premier embarquement des troupes pour le front :

Demi-nus avec leurs torses façonnés par la peine/
Les hommes/ Sortirent des géhennes du feu et des
champs ardents où bruissaient les gerbes d'Août [...]
Vision imposante de troupes d'hommes qui se lèvent

avec leurs deux poings et leur bouche qui récite :
 « Nous sommes tous ensemble contre les autres ». À ce moment se répand dans mes veines, ainsi que dans celles de tous ceux-là qui se retournent vers moi, une chaleur [...] nous sentons battre un cœur millionnaire. [...] Mystère de cette première journée. Toi et moi n'existons plus. Mais nous sommes. La France est⁶.

Moment d'intense communion fraternelle, passage du singulier multiple et épars – le toi et le moi – au pluriel unifié – le nous, la France –, ce « Départ des hommes » donne du groupe, de la communauté, une image exaltante qui servira de modèle implicite pour les portraits ultérieurs du groupe. Le premier jour de guerre constitue ainsi la scène originelle du groupe rochellien, son lieu de naissance. Le poids de cette journée est telle, dans la reconstitution historique et dans la mémoire propre aux textes de Drieu, que cette même image se retrouvera, à peine modifiée, dans les textes subséquents. L'on verra ainsi réapparaître, de fois en fois, les traits de nudité, de corporalité, de virilité, de verticalité, de mouvement et d'incandescence, tout cela dans un cadre toujours aussi antagoniste, où la frontière entre adversaires et partisans est nettement tracée. De même, l'énonciation empruntera le même ton lyrique et oratoire, pour ne pas dire déclamatoire. Dans *Fond de cantine*, par exemple, après sa désolante évocation d'un aviateur n'ayant pas eu le courage de mourir dans son avion tombant en flammes, le poème initial offre la rassurante vision d'« hommes chauds au sein nu/sur les routes en poudre/[qui] offrent sur leurs bras/l'essence et la sueur », vision à laquelle font écho un peu plus loin dans le recueil les « hordes de mâles » de ce « royaume

des hommes» qu'est la guerre. On pourrait avancer, non sans raison, qu'une telle reprise n'est guère surprenante, étant donné que les poèmes cités de *Fond de cantine* évoquent comme ceux d'*Interrogation* la guerre de 14-18. Tout se passe donc comme si l'évocation de la guerre faisait inmanquablement surgir la même image idéalisée du groupe, comme si seule la guerre pouvait donner naissance à cette image. Ce n'est toutefois pas le cas, comme le révèle la lecture du troisième recueil de Drieu, *La suite dans les idées*. En effet, loin de jaillir du sein de Mars, comme c'était le cas jusqu'alors, le groupe y apparaît dans divers contextes tout aussi peu militaires, *a priori*, les uns que les autres. L'action du poème «Le dictateur», par exemple, a pour cadre un music-hall parisien, où un singulier acrobate subjugué la foule des spectateurs et annonce d'un air menaçant l'arrivée des « fils de l'air ». Ceux-ci font alors leur arrivée de la manière suivante :

Entre les étoiles, des jeunes hommes, nus comme le sont les anges, au sexe invisible, glissent par vingt agrès. Cela va être le sang, le sang, la purification. J'aperçois des mitrailleuses braquées aux quatre coins de la salle. Il n'y a que le sang pour laver les hommes. Ô dieu des armées et des révolutions. Tue ! Tue ! Massacre cette foule infâme⁷.

Quant à « Grandeur et persécution », monologue d'un jeune homme sur la femme, la ville et la vie moderne, il est tout aussi étranger à l'univers de la Première Guerre mondiale. Et pourtant, on ne peut manquer de reconnaître l'étroite parenté entre les hommes du 4 août et ceux de ce poème :

Je hèle un dieu qui de toutes parts se met en marche vers moi, à travers les plaines. Il s'assemble et c'est vous, jeunes soldats nus, qui scandez un sourire dès que vous me voyez sourire. « Compagnons, les continents sont flétris et les foules fanées. Allons-nous-en » Partis. Nous trottons l'orteil dans l'étrier⁸.

Ici encore, comme dans « Le dictateur », se profile l'image de la phalange de soldats nus soulevée par un irrésistible élan guerrier. Ici encore le narrateur vibre d'émotion à la vue du groupe de jeunes hommes et s'identifie à eux.

Les poèmes de *La suite dans les idées* ajoutent toutefois deux éléments à la configuration initiale du groupe rochellien : la jeunesse et la foule. Le premier de ces traits, de par les connotations de dynamisme, d'énergie et de pureté qui lui sont associées dans la sémantique rochellienne, vient conférer un supplément de positivité à la figure du groupe. Comme Robert Soucy a pu le montrer, le culte de la jeunesse fut l'un des axes majeurs autour desquels s'articulait la pensée politique de Drieu, et venait s'opposer chez lui à l'idée de décadence⁹. Il est intéressant dès lors de remarquer la convergence, dans *La suite dans les idées*, de la topique du groupe et de celle de la jeunesse. L'on peut cependant se demander pourquoi les hommes à l'âge indéterminé de 1917 et de 1920 sont devenus des *jeunes* hommes en 1927 ? J'aurais pour ma part tendance à y voir l'effet d'une polarisation naissante des discours politiques en fonction de la jeunesse. Particulièrement développée par les « non-conformistes des années trente » qui font leurs débuts selon Loubet del Bayle en 1928¹⁰, en partie initiée par Drieu avec son « programme pour une Jeune Droite¹¹ » de 1926, l'opposition entre les générations vieillissantes

de l'avant-guerre et la nouvelle génération issue de la guerre trouvera l'un des ses plus fervents défenseurs dans *La lutte des jeunes*, l'hebdomadaire où Drieu publia sa première profession de foi fasciste, le 10 juin 1934. Ce discours pro-juvénile ne fut pas l'apanage exclusif du fascisme, pas plus en France qu'ailleurs ; seulement les fascistes tentèrent de le phagocyter pour se poser comme les seuls véritables défenseurs de la jeunesse. Ainsi, l'hymne officiel du fascisme italien s'intitulait-il « Giovinezza », ainsi a-t-on pu dire : « le fascisme italien est, dans son essence, un mouvement de jeunesse¹² » ou encore : « En Allemagne, c'est la jeunesse qui gouverne¹³ », ainsi le chef des Francistes, un des divers groupuscules fascistes français, pouvait-il prétendre : « le Francisme se déclare le Mouvement de la Jeunesse française. Il est, par excellence, la Jeunesse, toute la Jeunesse¹⁴ ». Quant au second des nouveaux traits du groupe rochellien dans sa version de 1927, la foule, il vient pour sa part donner un visage à l'ennemi jusqu'alors invisible. *La suite dans les idées* instaure ainsi une claire dichotomie entre les jeunes dieux du groupe et les « foules fanées ». On en trouve une formulation exemplaire dans la bouche des « Chefs » d'un autre poème de ce recueil : « Centaures, nous saurons toujours hausser nos bustes d'hommes au-dessus de nos croupes de foules¹⁵ ». Fondant sur elle du haut des étoiles ou se haussant au-dessus d'elle, la troupe domine la foule du haut de sa supériorité et de sa virilité.

La représentation du groupe lui-même, la nomenclature de ses éléments intrinsèques change en somme très peu, de 1917 à 1927, puisque Drieu reprend les mêmes traits sémantiques sans craindre la répétition, la seule variation notable étant l'ajout du sème de la

«jeunesse». Toutefois, la dynamique globale de cette représentation, elle, est modifiée. Là où, en 1917, le groupe, c'était la nation au grand complet, fondue en un seul bloc et dressée contre l'ennemi extérieur, en 1927, le groupe ne représente plus qu'une partie de la nation : l'élément sain et dynamique opposé à la masse amorphe et apathique. L'ardeur guerrière et l'idéal de fraternité sociale propre au groupe sont donc retournés contre le reste de la nation, contre la foule. Ainsi la célébration historique et nationaliste se transforme-t-elle en une critique de la société contemporaine pleine de mépris et de violence, une critique qui correspond pleinement par son élitisme, son antidémocratie et sa passion révolutionnaire, au discours de la droite radicale étudié par Zeev Sternhell¹⁶. Toutefois, l'exaltation de la bande de jeunes hommes armés n'est pas caractéristique de ce courant idéologique et pointe dans une direction nettement plus fasciste. Les bandes fascistes avaient en commun une haine viscérale à l'égard de l'ordre existant, de la démocratie et des bourgeois, la nostalgie de la fraternité virile des tranchées, un désir d'action immédiate et radicale, ainsi qu'une forme d'association paramilitaire¹⁷. La modification chez Drieu des rapports entre le groupe et le tout de la nation, la substitution d'un conflit opposant les jeunes hommes et la foule à l'adéquation parfaite du groupe et de la nation va par conséquent dans le sens d'une assez nette fascisation idéologique.

Faire l'histoire de la représentation du groupe rochellien, de 1917 à 1927, revient donc à mettre en évidence un paradoxe : d'une part, une continuité dans la description du groupe lui-même et, d'autre part, un changement dans la socialité d'ensemble des poèmes où

apparaît la figure du groupe. Ce paradoxal changement dans la continuité exprime l'idée selon laquelle on ne peut rester fidèle à l'idéal social brièvement rendu possible par la guerre qu'en s'opposant catégoriquement, voire violemment, à la décadence qui a suivi la guerre, ainsi qu'au régime qui n'a pas su préserver l'héritage de la victoire. En ceci encore, la représentation du groupe chez Drieu reproduit un trait propre à l'ensemble des fascismes, lesquels vénèrent tous la Première Guerre mondiale comme le creuset d'où est sorti leur « large doctrine nationale¹⁸ ».

Cela dit, la proximité idéologique entre le Drieu d'avant 1934 et les positions des divers groupes de combat fascistes, bien que grande, n'est pas telle que l'on puisse faire de Drieu une sorte d'Annunzio français. Certes, le groupe rochellien tel que représenté dans *La suite dans les idées* évoque un idéal que l'on peut qualifier de fasciste sans crainte de se tromper. Toutefois, cet idéal du groupe n'est pas omniprésent dans les textes de Drieu. S'il y constitue un fantasme récurrent, il y demeure relativement secondaire, voire accessoire. Il faut savoir que le corpus rochellien de cette époque, loin d'être monolithique ou monologique, couvre et juxtapose de multiples positions, parfois à l'intérieur du même texte, comme c'est le cas du *Jeune européen*, publié lui aussi en 1927, chez Gallimard. Ce n'est pas sans raison si, dans la préface de *Genève ou Moscou*, Drieu se défendait de l'accusation d'être « un hésitant ou un volage »¹⁹. Dans l'espace idéologique des œuvres d'avant 1934, la figure du groupe constitue en quelque sorte le point de la plus haute densité fasciste, comme si, quand il abordait ce *topos*, la machine à produire du fascisme s'emballait. Mais, comme on l'a vu, le corpus

en question ne saurait être réduit à ce seul *topos*, ni aux autres éléments plus ou moins « fascistoïdes » sans d'assez grandes distorsions. Il ne faudrait pas davantage présenter le changement apporté à la représentation du groupe, de 1917 à 1927, comme l'indice d'une irréversible progression vers un fascisme de plus en plus appuyé. Au contraire, loin d'être complètement gagné au fascisme en 1927, Drieu entre à cette époque dans ses années d'euphorisme fervent ramenant les choix politiques possibles au dilemme entre une fédération capitaliste européenne et le communisme international, au choix entre Genève ou Moscou.

Par ailleurs, un autre élément contribue à affaiblir l'attachement de Drieu à l'idéal fasciste du groupe, et c'est le procédé de distanciation inhérent à la représentation du groupe. Celle-ci est en effet à chaque fois accompagnée de signes qui en accusent le caractère fantasmatique et le mettent à distance, comme si le poète devait reconnaître à chaque fois : « ceci n'est qu'un beau rêve ». Ainsi, dans « Le dictateur », un « pompier de service est dissipé par la terreur. Le résidu de son âme fume dans son casque », les cordes du trapèze sur lequel se balance le dictateur ne sont « attachées nulle part », les jeunes hommes sont nus mais sans sexe, autant d'indices du caractère onirique de la scène²⁰. Et dans « Grandeur et persécution », le narrateur parle des jeunes hommes apparus à son appel et de leur chevauchée ensemble, « l'orteil dans l'étrier », avant de se réfuter tout de suite en disant : « Non, je ne trotte pas, l'orteil dans l'étrier. Je suis assis, seul²¹ ». Étranger aux essais politiques de Drieu, absent de sa prose romanesque, confiné aux strates les plus évanescents de son domaine poétique, l'idéal de la bande

armée semble destiné, de l'aveu même de son auteur, à demeurer un pur objet de jouissance esthétique.

La danse fasciste

Des années plus tard, Drieu allait toutefois voir dans les nations fascistes l'incarnation politique de cet idéal esthétique. Il parlera ainsi des « splendides et enivrantes solennités physiques²² » de la collectivité fasciste ou national-socialiste, de leurs « magnifiques jeunesses, [...] claires [et] rythmées²³ » ; il admirera le fait que ces masses se soient « pénétré d'ordre [et aient été] prises à un mouvement, à un rythme », en étant parcourues par « la vieille mystique de la communion corporelle²⁴ », il jugera qu'« une foule italienne, russe, allemande, c'est une belle grande personne, sans fausse honte, sans fausse pudeur, qui livre son corps et son esprit à la danse²⁵ » ; enfin, visitant une des « écoles de chefs » de l'Allemagne nazie dans le cadre d'un reportage pour *Marianne*, il sera ébloui par le « magnifique déploiement de jeunesse, de force, de santé et de beauté », par « le rythme de danse qui soulève des masses de jeunes hommes [et] rend ces masses légères, libres²⁶ ». Ces masses de corps resplendissantes de force, de santé, de jeunesse, ces foules vivantes, splendides, claires, sans pudeur et cadencées, comment ne rappelleraient-elles pas la représentation du groupe rochellien ? Des poèmes aux articles de journaux, le groupe est devenu foule, il est devenu nation. Il a conquis la masse et l'a transformée en lui insufflant son dynamisme, sa jeunesse, sa force. Mais l'élan guerrier du groupe rochellien a disparu pour laisser place à un rythme de danse. À première vue, cette modification situe la jeune troupe de tantôt et la foule fasciste aux antipodes l'une de

l'autre, tant sont incompatibles les rythmes de danse et les mitrailleuses, le ballet et la bataille.

Pour découvrir ce que ces deux aspects peuvent avoir en commun, il faut cerner d'un peu plus près le rôle de la danse comme comparant dans les articles de Drieu. Deux sèmes sont particulièrement importants à cet égard : ceux de corporalité et de mouvement. Le premier de ceux-ci marque à sa façon le fait que, pour Drieu, les manifestations politiques fascistes étaient des « solennités physiques ». Pour mieux le souligner et indiquer à quoi s'oppose cet aspect du fascisme, Drieu parlera d'un « flot de chair » ou de « masses de chair », en ajoutant « masses de chair : voilà de quoi froncer les minces épaules de nos petits individus contempteurs des foules, de quoi détourner nos dames libérales²⁷ ». La conception du rassemblement public comme « communion corporelle » ainsi que comme exhibition du fascisme tel qu'incarné dans des corps s'attaque frontalement à quelques-unes des frontières implicites régnant dans la vie politique de l'époque. D'une part, la constitution du corps comme objet politique, comme symbole et preuve de la valeur du credo idéologique individuel fait passer épaules, torses et biceps du privé au public. D'autre part, le fascisme, imitant en ceci les mouvements ouvriers, cherchait à briser la barrière entre acteurs et spectateurs des réunions politiques, visait à faire de la foule de sympathisants réunis pour entendre les orateurs du parti une démonstration de fascisme. Tout meeting fasciste devait par conséquent être un « magnifique déploiement de jeunesse, de force, de santé, de beauté », sinon le fascisme n'était rien de cela. Parler des fascistes beaux danseurs, comme le fait Drieu, revient à mettre en relief l'apparition sur la scène

publique du corps fasciste, gracieux et viril tout à la fois, et, par métonymie, à faire l'éloge du fascisme comme mouvement d'ordre, d'harmonie et de force. Dans la description des foules fascistes, comme dans la représentation du groupe rochellien, on retrouve par conséquent une même insistance à souligner la présence des corps, les jeunes hommes nus et au torse proéminent faisant place ici à des masses de chair se mouvant en cadence.

Le deuxième sème important associé à la danse, celui de mouvement, exprime avant tout le dynamisme de la foule fasciste, son passage à l'action. Idéologie fortement imprégnée de vitalisme et de volontarisme, le fascisme accordait toujours la primauté à l'action, au mouvement, sur la pensée et la parole. Ainsi que le disait Hitler dans son discours à la jeunesse hitlérienne en 1935 : « Nous ne parlons pas, mais nous agissons²⁸ ». Tous les fascistes auraient volontiers accepté cet incipit de l'Évangile selon Drieu : « Au commencement était l'action ». Les foules fascistes en train de danser donnent ainsi l'image de peuples qui bougent, qui ont fait fi du statisme, qui délaissent les comportements oisifs pour faire quelque chose en commun. Comme l'indique Drieu : « Au lieu d'aller traîner sa neurasthénie dans le casino des villes d'eau ou dans les bistrots [, l'homme des grandes villes] s'est levé, il a appelé ses frères. [...] Il a commencé de crier, puis de courir : bientôt de nouveau il a su chanter et danser²⁹ ». On voit dans cet extrait que le passage à l'action est décrit comme une ascension, comme ce que Drieu désignera ailleurs par le néologisme de « dressement ». Ici encore, par conséquent, la danse des foules fascistes rappelle le groupe rochellien, son élan et sa composition verticale.

La superposition des sèmes de corporalité et de mouvement évoque par ailleurs un autre aspect de la danse : la cadence. Dans ses descriptions, Drieu a constamment recours à des termes comme ceux d'unité, d'harmonie et de communion, lesquels mettent l'accent sur ce que les nationaux-socialistes appelaient le *marcher ensemble*³⁰. Ces termes révèlent que c'est parce que les figurants des foules fascistes agissent de concert, parce qu'ils se meuvent en chœur, en fonction d'une discipline rigoureuse, parce qu'ils « se sont pénétr[és] d'ordre » que Drieu les dépeint comme des danseurs. Cette célébration de l'unanimité des foules fascistes reprend ainsi à sa manière le passage au « nous » développé dans le poème « Départ des hommes », mais on peut aussi y lire la mise en valeur de l'action collective, du groupe conçu comme un bloc. L'on découvre ainsi un parallèle supplémentaire entre la représentation du groupe rochellien et la description des foules fascistes. Mais il faut creuser un peu plus profondément encore pour faire affleurer la conception totalisante et totalitariste inhérente à la célébration de la cadence et de l'ordre. Cette conception se trouve concrétisée par l'idéal de la foule comme rassemblement unanime de toute la nation³¹ ainsi que par la présupposition d'un grand ordonnateur, d'un chorégraphe dirigeant les mouvements de la foule, d'un chef ayant eu la volonté de créer une harmonie collective³². En somme, l'ordre, la cadence et la communion collective de Drieu avaient un autre nom, qu'il évita soigneusement d'employer, et pour cause : embrigadement. Ce qui, aux oreilles de Drieu, sonnait comme une douce musique de ballet, ce qu'il voulait faire entendre comme tel, avait des airs de marche militaire ; le léger pas de danse couvrait mal l'écho du pas de l'oie. Examinée sous cet angle, la

contradiction apparente entre la danse des foules fascistes et l'élan guerrier du groupe rochellien s'évanouit.

Loin donc de creuser l'écart entre la foule fasciste et le groupe rochellien, le terme de danse sert de pont entre les deux, et c'est d'autant plus le cas qu'une quatrième poutre sous-tend ce pont : l'esthétique. Les descriptions de Drieu confèrent en effet aux masses fascistes un statut artistique. Voilà pourquoi elles en soulignent la grandeur et la magnificence, en signalent l'élégance et la beauté, parlent de rythme et de danse. Pour Drieu, les rassemblements fascistes sont de « grandes cérémonies populaires », des « spectacles neufs et [...] terribles³³ », qui méritent de ce fait une appréciation artistique. Gagné quant à lui par l'émotion, subjugué au plus haut point par les fastes des fêtes fascistes, il accordera aux Congrès de Nuremberg la palme de la plus belle création artistique depuis Diaghilev et les Ballets Russes³⁴, comme on peut le voir dans la lettre qu'il adressa à sa maîtresse du moment, Christiane Renault :

[C'est] une cérémonie impeccable, beaucoup de beauté et de grandeur [...] Mon cœur se désole à l'idée que tout cela est inconnu en France. Que d'élan, de force, de joie ici. [...] que de beaux hommes ! [...] Il y a une espèce de volupté virile qui flotte partout, qui n'est pas sexuelle mais très enivrante... Il y a une générosité dans cette foule qui se donne entièrement. Mon cœur tressaille, s'affole... Ah ! ce soir je meurs, je meurs de passion³⁵.

Les nombreux parallèles découverts entre le groupe rochellien et les foules fascistes permettent d'entrevoir que la jouissance esthétique de Drieu est en grande

partie la conséquence d'une reconnaissance au sens quasi platonicien du terme : Drieu connaît à nouveau ce qu'il a déjà connu, et pour cause, parce qu'il en fût lui-même le créateur. En somme, quand Drieu découvre les foules fascistes, il retrouve *son* groupe, celui de ses poèmes, comme si la vie, ou plutôt les régimes fascistes, imitaient l'art, c'est-à-dire Drieu. Aussi peut-il s'écrier dans son reportage sur l'Italie fasciste : « c'est ma jeunesse même qui ici a combattu et triomphé³⁶ », ou s'exclamer, après sa visite de l'École de chefs national-socialiste : « Il n'y a pas de doute que je vois se réaliser là l'un des rêves de ma jeunesse³⁷ ».

Frédéric Grover, dans la biographie qu'il a signée avec Pierre Andreu, avait entrevu l'importance de l'esthétique dans le choix du fascisme par Drieu, écrivant : « Seule une émotion esthétique [...] pouvait le convertir définitivement au fascisme.[...] C'est seulement l'année suivante [en 1935] à Nuremberg qu'il aura la révélation du nouveau style qu'il cherche³⁸ ». Toutefois, il réduit le rôle de l'esthétique à un simple choc, à un impact ponctuel et bien circonscrit, celui du Congrès de Nuremberg, alors que, comme on l'a vu, ce n'est pas un « nouveau style » que Drieu découvre à Nuremberg, bien au contraire, puisque ses textes en élaborent une première version dès 1917. L'on peut donc dire, en somme, que lentement, et avec bien des détours, Drieu est venu au fascisme par des voies esthétiques. Plus que l'essai politique, qui est plutôt venu expliquer *a posteriori* son choix du fascisme, c'est le poème qui l'y a conduit. On pourrait voir là, d'un point de vue sociocritique, une preuve supplémentaire de ce que tout choix esthétique situe idéologiquement, qu'il n'y a pas de topiques, de types de personnages, de schémas narratifs ou d'énon-

ciation qui soient idéologiquement neutres. Mais le cas de Drieu ne se laisse pas saisir complètement par cette explication, car Drieu ne part pas de l'esthétique pour se rendre à la politique par le biais de l'idéologie, mais passe du poème à l'article politique sans jamais quitter l'esthétique. L'esthétique, chez Drieu, accompagne ainsi le projet politique, l'informe, le guide, comme elle le fait chez les fascistes en général. Tous, en effet, voulurent faire de leur nation respective une œuvre d'art totale. De telle sorte que l'étude de la représentation du groupe chez Drieu transforme la question du rôle de l'idéologie dans l'esthétique en celle-ci : quelle idéologie de l'esthétique le fascisme a-t-il pu invoquer pour transformer le politicien en artiste, faire de la politique le lieu d'un travail esthétique ? Autrement dit, quels sont les pouvoirs que l'on prête à l'art pour vouloir l'utiliser politiquement ?

Notes

1. Je reprends ici la formule de Vincent Kaufmann dans *Poétique des groupes littéraires*, Paris : P.U.F., coll. « Écriture », 1997.
2. Compte rendu de *Choléra* de Joseph Delteil, *Nouvelle Revue française*, n° 125, février 1924, p. 227.
3. Il l'aura tenue de novembre 1923 à mars 1924.
4. Voir à cet égard le travail bibliographique remarquable de Jean Lansard : *Drieu la Rochelle : ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit*, Paris : Aux amateurs de livres, « Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne », 1985-1991, 3 vol.
5. Les deux premiers recueils furent publiés par Gallimard, le troisième le fut, lui, Au sans pareil.
6. Pierre Drieu la Rochelle, *Interrogation*, Paris : Gallimard, 1917, p. 23-24.
7. Pierre Drieu la Rochelle, *La suite dans les idées*, Paris : Au sans pareil, 1927, p. 46.

8. *Ibid.*, p. 82.
9. Robert Soucy, *Fascist Intellectual. Drieu la Rochelle*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1979, xi-459 p.
10. Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années trente : une tentative de renouvellement de la pensée française*, Paris: Seuil, 1969.
11. Pierre Drieu la Rochelle, « Programme pour une Jeune Droite », *La Revue hebdomadaire*, n° 3, 16 janvier 1926.
12. Giorgio de Santillana, « La jeunesse sous les faisceaux », *L'Homme nouveau*, n° 6, juin 1934.
13. *Le Temps*, 12 septembre 1935, cité par Daniel Guérin, *op. cit.*, p. 57.
14. Georges Bucard, « Le devoir des jeunes », *Le Franciste*, n° 18, 12 août 1934.
15. Pierre Drieu la Rochelle, *La suite dans les idées*, *op. cit.*, p. 124.
16. Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme (1885-1914)*, Paris: Seuil, coll. « Points », 1984, 444 p. Première édition: 1976.
17. Voir à ce sujet: Werner Klose, *Histoire de la jeunesse hitlérienne. Une génération au pas de l'oise*, Paris: Albin Michel, « Histoire du vingtième siècle », 1966. et Klaus Thelewit, *Male Fantasies*, Cambridge: Polity Press, 1987, 2 vol.
18. Georges Valois, « Nationalisme et socialisme », *Le Nouveau siècle*, 25 janvier 1926.
19. Pierre Drieu la Rochelle, *Le jeune européen*, suivi de *Genève ou Moscou*, préface de Dominique Desanti, Paris: Gallimard, 1978. Première édition: 1928.
20. Pierre Drieu la Rochelle, *La suite dans les idées*, *op. cit.*, p. 44-45.
21. *Ibid.*, p. 82.
22. Pierre Drieu la Rochelle, *Chronique politique 1934-1942*. Paris: Gallimard, 1943, p. 51.
23. Pierre Drieu la Rochelle, *Avec Doriot*. Paris: Gallimard, 1937, p. 78.
24. Pierre Drieu la Rochelle, « Nouvelle époque », *L'Homme nouveau*, n° 12, janvier 1935.
25. Pierre Drieu la Rochelle, *Avec Doriot*, *op. cit.*, p. 41.
26. Pierre Drieu la Rochelle, « Une école de chefs dans l'Allemagne nouvelle », *Marianne*, 24 juin 1936.

27. Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *op. cit.*
28. «À la jeunesse allemande», allocution devant la jeunesse hitlérienne en 1935, dans Adolf Hitler, *Principes d'action*, traduit par A. S. Pfannstiel, Paris: Grasset, 1936, p. 104.
29. Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *op. cit.*
30. Daniel Guérin, *Fascisme et grand capital*, Paris: Gallimard, 1936, p. 59.
31. Voir Philippe Burrin, «Le fascisme», *op. cit.*
32. «Manipulation of public opinion, searching for consensus, aesthetic preference for “the art of huge collective parades”, all seemed inspired by a will for power designed to act on the body social, to mold it, transform it, and make it – as though it were a work of art – in Mussolini’s term a “collective harmony”», Emilio Gentile, *The Sacralisation of Politics in Fascist Italy*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, xi-208 p., p. 95.
33. Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *op. cit.*
34. «Je n’ai rien vu de pareil comme émotion artistique depuis les Ballets russes», lettre à Christiane Renault, (1935), citée par Frédéric Grover dans Pierre Andreu et Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, Paris: La table ronde, 1989, p. 311. Première édition: 1979.
35. *Ibid*, p. 338-339.
36. Pierre Drieu la Rochelle, «La France découvre l’Italie fasciste», *Marianne*, 26 décembre 1934.
37. Pierre Drieu la Rochelle, «Une école de chefs dans l’Allemagne nouvelle», *op. cit.*
38. Pierre Andreu et Frédéric Grover, *Drieu, op. cit.*, p. 311.