



HAL
open science

Drieu la Rochelle antimoderne, ou le syndrome du collectionneur

Jean-Michel Wittmann

► **To cite this version:**

Jean-Michel Wittmann. Drieu la Rochelle antimoderne, ou le syndrome du collectionneur. Christophe Ippolito (éd.). Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours, L'Harmattan, p. 299-310, 2010, 978-2-296-12868-2. hal-01699748

HAL Id: hal-01699748

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01699748>

Submitted on 2 Feb 2018

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

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

WITTMANN, Jean-Michel, « Drieu la Rochelle antimoderne, ou le syndrome du collectionneur », J.-Ch. Ipolitto, *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 299-310.

« cette traditionnelle diatribe que poursuivent les fervents de l'Antimoderne... »¹

Drieu antimoderne ? L'affaire est entendue. Il ne résiste pas à la modernité : il la rejette violemment. Ce rejet a partie liée avec la conviction que le monde moderne est marqué – pour ne pas dire frappé – par la décadence. Largement désabusé, l'auteur de *Gilles* écrit dans la préface de son roman : « Je me suis trouvé comme tous les autres écrivains contemporains devant un fait écrasant : la décadence. »² Dix ans plus tôt, Drieu ne disait pas autre chose : « Je promenais mon jeune Européen dans un music-hall, et je le faisais rêver sur la valeur de notre civilisation. Toutes ces rêveries passaient par un point fatal, l'idée de décadence. Voilà l'idée qui m'a toujours beaucoup occupé. »³ D'un bout à l'autre de son œuvre, il ne cesse de reprendre cette antienne.

Quant au lien évident – du moins pour lui – entre décadence et modernité, il charge Gilles dans le roman éponyme et Carentan, son mentor, de l'explicitier. Ce dernier, vieil ermite retiré au fond de la campagne normande, « méprise son pays, le juge engagé dans une irrémédiable décadence »⁴. Il déteste du même coup « la Bourse et la Sorbonne », c'est-à-dire « le monde moderne terriblement réduit à lui-même », et plus encore les Juifs, « parce qu'ils sont par excellence le monde moderne »⁵. Pour lui, l'ordre reconstruit sur les décombres de la première guerre mondiale est résumé par un lieu, Genève, dont il dit : « C'est toute la misère du "monde moderne", son immonde hypocrisie de capitalisme, de franc-maçonnerie, de juiverie, de démocratie socialisante, c'est toute son impuissance... »⁶ N'en jetez plus, la coupe est pleine !

Gilles exècre lui aussi le monde moderne, comme son mentor, Carentan, en l'associant régulièrement à la démocratie et au capitalisme, au machinisme et au scientisme, enfin au rationalisme. Pour lui – comme pour Drieu qui lui prête son histoire et nombre de ses pensées – la modernité ne se distingue pas vraiment de la décadence, au point que les deux termes apparaissent presque synonymes dans le roman, où ils sont associés aux mêmes idées et aux mêmes stéréotypes négatifs. La représentation d'un couple de personnages, Gilles et son parrain, unis par une même détestation de la modernité, permet cependant à Drieu d'introduire une forme de distance vis-à-vis de l'idéologie antimoderne. Ainsi, Gilles peut tout à la fois célébrer « toute cette magnifique, savante, variée critique du monde moderne » développée par Carentan et cependant conclure : « Mais aussi quel exil, quel refus total du monde présent. Lui, Gilles, voulait entrer dans ce monde, le tâter. »⁷ De même, s'il reprend à son compte ce discours réactionnaire dans un pamphlet très violent, « une charge à fond contre la démocratie et le capitalisme », le narrateur observe qu'il n'avait « aucune prétention à l'efficacité

¹ *Gilles* [1939], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 459, 1992, p. 520.

² Voir la préface de *Gilles* (cette préface, postérieure à la première publication du roman, étant datée de juillet 1942), *op. cit.*, p. 10.

³ *Le Jeune Européen* [1927], suivi de *Genève ou Moscou* [1928], préface de Dominique Desanti, Paris, Gallimard, 1978, p. 311.

⁴ *Gilles*, *op. cit.*, p. 152.

⁵ *Gilles*, *op. cit.*, p. 159.

⁶ *Gilles*, *op. cit.*, p. 267.

⁷ *Gilles*, *op. cit.*, p. 161.

immédiate » et « s'était jeté d'un seul coup dans cette traditionnelle diatribe que poursuivent depuis plus d'un siècle en France, dans une haute et apparente stérilité, les fervents de l'Anti-Moderne, depuis de Maistre jusqu'à Péguy »⁸.

Dans un roman qui pousse jusqu'à la caricature les obsessions de Drieu et étale impudemment ses haines, la distance ainsi établie vis-à-vis des « fervents de l'Anti-Moderne » mérite d'être soulignée. Il ne s'agit aucunement de s'en servir pour dédouaner l'auteur des prises de position qui font de *Gilles* une « parabole fasciste »⁹. Il ne faut pas non plus y voir le signe que faiblit alors son rejet du monde moderne, fil rouge qui assure une cohérence à son œuvre. En revanche, cette distance marque la différence entre le genre du pamphlet, nécessairement univoque, et celui du roman, où le même refrain peut être modulé sur un mode polyphonique. Elle souligne, plus profondément, le rapport complexe qu'entretient Drieu, intellectuel malgré lui, à tout un héritage littéraire et idéologique. De ce point de vue, cette prise de distance est à rapprocher du passage qui, dans *Drôle de Voyage*, bien avant *Gilles*, évoque l'obsession de la décadence chez le personnage de Gille (*sic*). Ce dernier s'interroge en effet sur « ce que valait cette idée de décadence qui, depuis son enfance, était assise sur son cerveau. » :

Décadence de qui et de quoi ? Décadence de la Béraude ? Sûrement. Décadence des Bronsac et des Cahen ? Sûrement. Décadence de tout un monde autour de lui ? Sûrement. Mais est-ce qu'au même moment la vie ne renaissait pas ailleurs ? Pourquoi n'y était-il pas ? Il se complaisait dans toutes ses vieilleries ; sa raillerie était de la complaisance.¹⁰

Le constat énoncé ici à propos de la décadence rejoint la mise en question du discours antimoderne dans *Gilles*. La décadence et la diatribe antimoderne sont de l'ordre du discours et comme tels, ils s'opposent à l'action, dont ils signifient peut-être l'impossibilité. Mieux, ou pire encore : dans la mesure où il s'agit de discours, ils participent de cette maladie rationaliste dénoncée par Drieu comme le ressort même de la décadence, dans tous ses écrits, dans ses romans ou dans un essai comme *Notes pour comprendre le siècle* (1941). Autrement dit, la portée de ce discours sur la décadence, ou contre la modernité, tient à sa forme autant qu'à son contenu : il participe de cet épuisement qui caractérise précisément la modernité et motive sa condamnation, car il est dans sa forme même l'expression de la stérilité, d'un inévitable ressassement.

Aussi les analyses consacrées à la position idéologique de Drieu, à sa critique de la décadence et à son rejet idéologique sont-elles à la fois précieuses et insuffisantes, dès lors qu'elles négligent cette dimension proprement littéraire¹¹. La grande étude capable de prendre en compte l'expression proprement littéraire de cette idéologie reste à faire, qui supposerait de croiser des analyses de type stylistique et thématique, tout en posant une question de poétique. Dans le cadre restreint de cet article, il s'agira seulement d'aborder un aspect limité de cette problématique, à partir de ce constat : le principe de l'empilement, de la juxtaposition, est l'une des formes propres de son discours antimoderne. Par nécessité, celui-ci se déploie en effet sur le mode du ressassement et non pas sur celui de l'invention. Telle qu'elle est présentée au début de *Drôle de Voyage*, la décadence, on l'a vu, c'est ce qui pèse, ce qui accable et, finalement, ce qu'on répète *ad nauseam* : le poids du passé en somme, celui d'un héritage dévalué et d'une histoire qui a perdu son sens. Ce qu'exprime l'accumulation et la répétition, c'est cette perte du sens qui atteint par contrecoup le monde moderne. Dans ce

⁸ *Gilles*, *op. cit.*, p. 520.

⁹ Voir Michel Winock, « Une parabole fasciste : *Gilles* de Drieu la Rochelle », *Le Mouvement social*, n° 80, juillet-septembre 1972, p. 29-47.

¹⁰ *Drôle de Voyage*, Paris, Gallimard, 1933, p. 20-21.

¹¹ Voir notamment Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 1984, analyse éclairante qui pose cependant le problème d'un point de vue étroitement idéologique.

contexte, l'histoire n'est plus envisagée comme un enchaînement de faits résultant d'une logique plus ou moins difficile à percevoir, mais comme la juxtaposition d'événements et d'époques distincts les uns des autres et de ce fait désaccordés. La répétition, l'entassement, l'accumulation, déclinés sous diverses formes dans l'œuvre de Drieu, expriment donc le caractère composite et incohérent du monde moderne, en même temps que l'accablement de l'homme condamné à vivre dans ce chaos.

« à notre époque composite, rien ne passe... »¹²

Ce motif de l'empilement trouve une expression exemplaire dans la description qui ouvre *Drôle de Voyage*, prenant du même coup une valeur proprement paradigmatique, tout en donnant le ton de ce roman. La demeure familiale des Estignac, dont il est précisé – signe de la confusion des temps – qu'ils se nommaient anciennement Dupont, est ainsi présentée :

Le Moyen Age avait posé la Béraude comme un bloc fermé entre quatre tours, mais la vie bourgeoise s'y était installée et de siècle en siècle y avait pris ses aises. Le XVII^e avait arraché les quatre tours et fendu les murs de hautes et larges fenêtres. Le XVIII^e avait attaché à ces fenêtres de grandes persiennes et couvert les parois intérieures de boiseries et de peintures. Le XIX^e avait seulement gâché les meubles. Le XX^e avait glissé partout ses tuyaux et ses fils. On avait respecté la carcasse du toit, qui depuis 1626 continuait de répandre vers tous les côtés du ciel ses pentes vives ; mais par ci par là, délicatement, on lui avait remis des tuiles.¹³

L'entassement des modes traduit l'absence de sens de l'histoire, ou pis encore : il prouve que l'histoire se confond purement et simplement avec un processus de dégradation, qui coïnciderait avec le triomphe de la bourgeoisie. La description apparaît donc clairement comme un moyen de moduler « cette traditionnelle diatribe que poursuivent depuis plus d'un siècle en France, [...] les fervents de l'Anti-Moderne », pour reprendre les termes employés dans *Gilles*¹⁴. Entassement et laideur sont les caractéristiques du monde moderne pour Drieu, dans un contexte où l'histoire s'apparente à un piétinement, sans que pour autant le temps soit arrêté, puisque la beauté se corrompt et disparaît progressivement.

À cette description de la Béraude dans *Drôle de Voyage*, fait écho l'évocation de la « digue qui rejoint l'ancien îlot de Saint-Malo aux lointains rochers de Paramé », dans *Rêveuse bourgeoisie*¹⁵. Autour du « casino aussi laid et sottement prétentieux que n'importe quel casino, [se trouvent] des villas en veux-tu en voilà », dont le narrateur évoque le « découpage tintamarresque », qui fait contraste avec « la ligne sévère et pure des remparts de Saint-Malo »¹⁶. La description de ces villas rend compte d'un désordre essentiel, en insistant sur le mélange des époques et des styles : « chalets normands, pignons hollandais, palais Louis XVI, et jusqu'à une extravagante bâtisse hindoue, dont les coupoles dorées, les lambris de bois peint en rouge étaient lamentablement humiliés par le climat qui est bon redresseur de tort. »¹⁷ ; l'ordre naturel s'oppose ainsi au désastre d'une histoire qui se confond avec le processus même de la décadence.

Ce motif de l'empilement hétéroclite ne se déploie pourtant pas seulement dans la description des lieux. La collection rassemblée par le parrain de Gilles, « “tout le bazar divin” comme aimait à dire Carentan », présente une même disparate, recherchée et cultivée par le vieil original qui a « réuni autant de figures qu'il avait pu des dieux de tous les temps et de tous les lieux », rassemblant ainsi « des statues et des statuettes, des gravures, des photos »,

¹² *Le Feu follet* [1931], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 152, p. 51-52.

¹³ *Drôle de Voyage*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Voir *supra*, et note 1.

¹⁵ *Rêveuse bourgeoisie* [1937], Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1995, p. 187.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Rêveuse bourgeoisie*, *op. cit.*, p. 188.

mélangeant délibérément « les dieux primitifs et les dieux évolués, des figures à peine ébauchées, d'autres grimaçantes, d'autres achevées, trop parfaites »¹⁸. Volonté encyclopédique d'un esprit syncrétique ? Sans doute, mais ce désordre lui-même souligne si besoin était que l'individu conscient de la décadence et en quête de sens, qu'il s'agisse de Carentan ou de Gilles – ou, à travers lui, de Drieu – n'en est pas moins englué dans le chaos du monde moderne, jusque dans sa tentative de s'y opposer. Le motif de la collection répond ainsi à celui de l'empilement ou de la juxtaposition, intimement lié à la conscience de la déchéance et à la volonté de rendre compte de la décadence.

Or un lien étroit peut être établi entre la démarche même du collectionneur et ce phénomène global que l'on peut désigner par le terme de décadence, comme l'a bien montré Pierre Jourde dans son essai, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*¹⁹. Il n'est guère d'esthètes fin de siècle qui ne soient, en même temps, des collectionneurs. À la suite des frères Goncourt, amateurs de japonaiseries, beaucoup de personnages pratiquent l'art de la collection, du des Esseintes de Huysmans au Bougreton de Jean Lorrain²⁰.

Ce n'est donc pas un hasard si *Le Feu follet*, récit centré sur un personnage, Alain, désigné explicitement comme « un décadent », présente ce dernier comme un collectionneur. À bien y regarder, *Le Feu follet* met en scène deux collectionneurs, le docteur de la Barbinais et Alain, le second d'entre eux faisant, d'une certaine façon, partie de la collection du premier. Alain, « entre autres projets fantomatiques », veut « monter à Paris ou à New York une boutique où il aurait réuni tous ces objets vieillots, laids ou absurdes » produits par « l'industrie populaire ». Il rassemble à cet effet « tout un bazar hétéroclite : manège de puces, collections de cartes postales sentimentales ou grivoises, images d'Épinal, boules de verre, bateaux dans une bouteille, figures de cire, etc. »²¹ Mais Alain lui-même, sans forcément s'en douter, constitue l'une des pièces de la collection rassemblée par le docteur de la Barbinais, directeur de la maison de repos où il vit retiré. Ce dernier, en effet, collectionne les portraits d'écrivain, mais il apparaît que sa galerie de peinture offre un reflet à la cohorte des malades rassemblés dans son établissement : « Le docteur de la Barbinais n'avait pas craint d'aligner sous les yeux des neurasthéniques qu'il soignait les portraits de tous les écrivains qui depuis deux siècles s'étaient rendus célèbres par leurs chagrins. Avec l'innocente perversité du collectionneur, il les faisait passer peu à peu des solides visages des rêveurs de l'autre siècle, à ceux, bien élimés, de certains contemporains. »²²

Réminiscence consciente, ou pas ? Toujours est-il que la situation évoquée dans *Le Feu follet* fait écho à la « notice » qui précède le chapitre I d'*À rebours*, roman considéré généralement comme un bréviaire de la décadence fin de siècle. Le passage, dans la maison de santé, des « solides visages des rêveurs de l'autre siècle, à ceux, bien élimés, de certains contemporains » répète l'opposition, dans la galerie du château de Lourps, entre les « athlétiques soudards » et autres « rébarbatifs reîtres » du « temps jadis », et « l'effémination des mâles », au temps présent²³. Quant à la fonction de ces portraits, elle est la même dans *À rebours* et dans *Le Feu follet* : cette galerie offre à des Esseintes un reflet de « la décadence de

¹⁸ Gilles, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ Voir « la collection », in *L'Alcool du silence. Contre la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. Travaux et recherches des Universités rhénanes, 1994, p. 59-62.

²⁰ Des Esseintes est le personnage principal du roman de Huysmans, *À rebours* (1884) ; Bougreton, celui du roman de Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton* (1897).

²¹ *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 51.

²² *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 23.

²³ Le roman de Huysmans commence par une « notice » qui présente le personnage principal, des Esseintes, en décrivant la galerie de portraits représentant ses ancêtres, dans le château familial : voir *À rebours* [1884], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 898, 1986, p. 79-89.

cette ancienne maison »²⁴ et de sa propre névrose, comme les tableaux de la Barbinais tendent un miroir aux neurasthéniques rassemblés dans sa maison de repos.

Comme les esthètes fin de siècle, Alain collectionne des objets inutiles, dans une démarche qui manifeste et nourrit à la fois sa neurasthénie. Son attitude désabusée vis-à-vis des objets rassemblés vérifie le lien entre la mélancolie et la collection souligné par Jean Baudrillard pour qui, toujours inachevée, la collection apparaît par nature comme une dynamique de l'épuisement, une quête toujours différée de l'objet manquant, qui repousse toujours plus loin la satisfaction du désir en n'accordant de valeur qu'à ce qui manque, non à ce qui comble un vide²⁵. C'est délibérément qu'il s'attache à rassembler un « bazar hétéroclite ». Le goût qu'il manifeste ironiquement pour des objets tels que le manège de puces, les boules de verre ou les bateaux dans une bouteille, ne se contente pas de manifester le « déclin de la beauté » déjà chanté par Apollinaire²⁶. Il rejoint aussi la prédilection des esthètes décadents pour les objets inutiles, qui exprime leur dégoût du réel : « L'objet inutile, [...] libéré de toute fonction, est pris dans sa consistance justifiable, et en même temps il apparaît détaché de la réalité, il nie le monde dans sa présence »²⁷.

« L'innocente perversité » donnée pour caractéristique du collectionneur est évidemment le fait d'Alain autant que celui du docteur de la Barbinais. Gratuite, apparemment absurde, voire naïve, sa collection n'exprime rien d'autre que la fin de l'histoire, comme le confirme la crainte absurde, manifestée par Alain, que cette mode ne passe. Le caractère infondé de cette crainte est souligné par le narrateur lui-même :

Il ne savait pas qu'à notre époque composite rien ne passe et que toutes les vieilles modes continuent de vivre, entassées les unes sur les autres. Il y a encore des dévots de la Renaissance et du XVIII^e dans le même temps que des collectionneurs de masques nègres, de peintures cubistes. D'autres encore ramassent les débris du Modern Style ou de Second Empire.²⁸

On voit que l'architecture composite de la Béraude et celle du front de mer de Saint-Malo illustrent parfaitement ce principe, tout en soulignant la portée idéologique de la disparate ainsi décrite, expression stylisée d'un rejet violent de la modernité.

Le motif de la collection permet donc de donner une expression imagée à la décadence, sur le mode de la mise en abyme. La collection dérisoire et grotesque d'Alain, enfermé dans une maison de repos qui rassemble des êtres frappés par le mal du siècle, de Mlle Farnoux « si chétive, si pauvre de substance », au marquis d'Averseau dont les « anecdotes [...] étaient bien rebattues », en passant par Bichette Cournot, « pauvre plésiosaure, échappé d'un musée »²⁹, est comme une version réduite de ce lieu. Or la maison du docteur de la Barbinais, asile où s'entassent des individus inadaptés à la vie sociale, c'est-à-dire, en réalité, au monde moderne, apparaît elle-même comme un microcosme, un lieu symbolique qui réfracte exemplairement les symptômes de la décadence contemporaine.

Le collectionneur, ou le décadent écrivain.

²⁴ À rebours, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ Voir Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968, p. 130 ; se référant à Baudrillard, Pierre Jourde précise à propos du collectionneur, in *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, *op. cit.* p. 61 : « plus il avance dans sa collection, plus les lacunes se comblent, et plus en même temps l'objet manquant acquiert de valeur. C'est pourquoi [...] la collection entretient des relations étroites avec la mélancolie ».

²⁶ Voir le poème « Zone », dans *Alcools* : « C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté ».

²⁷ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, *op. cit.* p. 60.

²⁸ *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 51-52.

²⁹ Voir *Le Feu follet*, *op. cit.*, p. 24-26.

Médecin, La Barbinais n'en est pas moins une figure métaphorique de l'écrivain : il réunit des patients comme le romancier lui-même s'attache à rassembler et à dénombrer les marques de l'impuissance et de l'épuisement, chez Alain et tous ses contemporains, afin d'offrir un tableau plus vrai du monde, plus saisissant aussi, puisque syncrétique, offrant au regard, d'un seul coup, les signes disséminés du mal moderne. Pareille remarque vaut évidemment pour Alain lui-même, dont le « bazar hétéroclite » reflète pareillement le chaos de la modernité. La figure du collectionneur révèle ainsi toute sa signification, en tant qu'elle permet à Drieu d'incarner la position de celui qu'on désignera comme le décadent écrivain. Décadent écrivain, en effet, plutôt qu'écrivain décadent : si Drieu se présente comme accablé par « un fait écrasant : la décadence »³⁰, il entend bien réagir contre elle, son œuvre étant du même coup vouée à la refléter, sans cesser de la dénoncer.

L'écrivain et l'homme confronté à la décadence avec laquelle se confond la modernité est cet individu voué à l'éclatement, à l'éparpillement, à l'accumulation et à la répétition. La plupart des personnages de Drieu sont dans cette position qui est celle du décadent écrivain, à commencer par ceux qu'on considère généralement comme les plus proches de l'auteur lui-même, ces Gilles avec ou sans *s* que l'on retrouve successivement dans *L'Homme couvert de femmes*, *Drôle de Voyage* et son grand roman de 1939. Dans *L'Homme couvert de femmes*, le donjuanisme du personnage principal n'est au fond qu'une variation sur ce motif. À travers ses multiples expériences sentimentales et sexuelles, Gille, « l'homme couvert de femmes », fait la douloureuse expérience de la discontinuité, sans cesser de chercher un absolu, une transcendance, c'est-à-dire un sens et un ordre qui mettent fin à l'instabilité individuelle et au chaos d'une société d'une société moderne vacillant sur ses bases. Dans *Drôle de Voyage*, un autre Gille parcourt l'Europe à la recherche d'une femme qui lui offre un point d'ancrage dans ce monde moderne déstabilisant : il incarne cette caractéristique majeure du décadent suivant Paul Bourget, le dilettantisme³¹, en hésitant sans cesse entre ses différentes conquêtes, Béatrix et Josette, entre la France et l'Espagne, entre le nomadisme ou la disponibilité gidienne et l'enracinement barrésien³². Quant au héros éponyme de *Gilles*, il empile lui aussi les expériences amoureuses, quitte à les vivre sur le mode de la répétition et de l'épuisement, de la même façon qu'il vomit sa haine du monde moderne en régurgitant stérilement toutes les bribes du discours antimoderne « depuis de Maistre jusqu'à Péguy »³³.

Si le collectionneur est la figure qui symbolise la situation de l'écrivain dans une période de décadence, la collection elle-même illustre pour sa part certaines caractéristiques de l'œuvre décadente. La collection d'Alain – comme celle du docteur de La Barbinais, dans une moindre mesure –, conçue comme un empilement aboutissant à créer une disparate, est comparable à l'œuvre décadente : À *rebours*, roman emblématique de ce point de vue, est composé comme un catalogue, une nomenclature des goûts et des dégoûts de l'esthète décadent. La collection d'Alain pousse même à bout cette logique, puisque le principe de l'empilement s'y conjugue paradoxalement à la volonté d'aboutir à un ensemble hétéroclite, les objets ainsi rassemblés entretenant entre eux un rapport purement négatif, lié à l'effet recherché : la dissonance. La collection est marquée par la fragmentation, comme l'œuvre décadente elle-même. Chacun connaît, de ce point de vue, l'analyse magistrale de Bourget dans sa fameuse « Théorie de la décadence », qui insiste sur l'éclatement de l'œuvre décadente, dépourvue de l'unité qui ferait d'elle un tout cohérent, à l'image du corps en bonne santé :

³⁰ Voir *supra*, et note 000.

³¹ Voir les *Essais de psychologie contemporaine* (1883), ouvrage resté célèbre, notamment, par la définition qui s'y trouve esquissée de la décadence, qui a inspiré directement Nietzsche, l'une des deux grandes admirations de Drieu, avec Barrès.

³² Sur ce point, voir notre article, « Drieu la Rochelle contre la décadence : *Drôle de voyage* et l'héritage du "roman à idées" 1900 », *Les Lettres Romanes*, n° 3-4, vol. LX, août-novembre 2006 [août 2007], p. 265-274.

³³ *Gilles*, *op. cit.*, p. 520.

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.³⁴

Bien entendu, ce qui vaut pour un livre vaut aussi pour l'œuvre d'un même écrivain. Dans cette perspective, il est frappant de voir Drieu, dans sa préface de *Gilles*, se sentir obligé de revenir sur la supposée « versatilité de [s]es idées aussi bien que de [s]es travaux », d'observer que « de l'ampleur de son univers intime ce qu'il [l'artiste] peut saisir dans un moment donné n'est que fragmentaire », de reconnaître amèrement le « minuscule des drames [...] soumis au microscope dans *Gilles* » ; soulignant, surtout, le fait que son roman « paraît insuffisant parce qu'il traite de la terrible insuffisance française », en mettant au compte de « l'idée de décadence » la « terrible insuffisance qui est le fond de cet ouvrage »³⁵.

Cette insuffisance – autre nom pour désigner le sentiment d'impuissance qui hante Drieu comme homme et comme écrivain, à l'image de ses personnages –, c'est aussi celle du collectionneur. Si Alain et sa collection représentent ainsi symboliquement l'écrivain décadent et son œuvre, il ne faut pourtant pas oublier que le décadent, dont des Esseintes constitue l'archétype, est un esthète, nullement un artiste. À propos du collectionneur décadent, Pierre Jourde insiste à juste titre sur le fait que, « habitant du monde de la chute, le collectionneur ne peut se situer du côté d'une création qui est à l'autre extrémité du défilé des figures. Le collectionneur est un dilettante. Il n'est pas, dans cette activité, véritablement un artiste. »³⁶ Alain vérifie parfaitement ce point de vue : dilettante, sa collection même est évoquée comme une marotte appelée à être bientôt oubliée, dans la lignée des tentatives avortées d'agir dont *Le Feu follet* dresse l'énumération. Ce qui caractérise le collectionneur décadent, c'est sa « relative passivité », qui fait de lui « un pur consommateur : il dépense, arrange, dispose, montre, mais ne se dépense pas. »³⁷ C'est bien l'incapacité à parvenir à une bonne gestion de l'énergie – thème central dans l'imagination de la décadence³⁸ – qui est en jeu dans cette attitude. Alain le collectionneur, le décadent, est logiquement présenté comme accablé par la hantise de l'impuissance. Celle-ci va bien au-delà du domaine sexuel, dans *Le Feu follet* comme dans les autres romans de Drieu. Il s'agit d'une incapacité d'agir qui traduit l'épuisement de l'homme moderne, tout en opérant une sourde mise en accusation du monde, qui ne réunit pas les conditions nécessaires pour que l'action y (re)devienne possible. Il s'agit aussi d'une incapacité de créer : l'impuissance créatrice est ailleurs analysée par Drieu comme une caractéristique des artistes contemporains, écrivains en tête, dans *Drôle de Voyage*³⁹ ou, de façon presque obsessionnelle, dans son *Journal 1939-1945*⁴⁰. On conçoit dès lors comment

³⁴ Voir « Baudelaire, III : Théorie de la décadence », in *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 14.

³⁵ Voir la préface de *Gilles*, *op. cit.*, respectivement, pour ces différentes citations, p. 9, p. 11, p. 18 et p. 16.

³⁶ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, *op. cit.* p. 61.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987 : « Troisième partie : L'imagination de l'énergie. », p. 111-212.

³⁹ Dans *Drôle de Voyage*, la situation de l'artiste décadent, ou plutôt du décadent artiste, est évoquée à travers les exemples de Picasso, de Gide, de Valéry, de Mallarmé. À propos de ce dernier, Drieu s'interrogeait déjà, dans *Notes pour comprendre le siècle*, Paris, Gallimard, 1941, p. 98 : « Qu'est-ce que l'art qui n'éjacule plus la vie ? ».

⁴⁰ On se limitera à un seul exemple, dans *Journal 1939-1945*, Paris, Gallimard, 1992, p. 136-137 : « Tous ces vieux pédérastes protestants ; Gide, Schlumberger, Paulhan et ce pédéraste catholique Roger Martin [du Gard]. Et aux alentours : le vieux Juif Benda, le Juif larbin Crémieux, le faux génie juif Suarès. Plus quelques pions sans noms. Ce sont les enfants de l'impuissance de Gide. Ce grand impuissant. Amiel et Gide, les deux grands impuissants protestants, avec leurs journaux-monuments. Seulement, Gide est né dans un pays d'artistes où il y a tellement de traces laissées par l'art créateur qu'il est parvenu à en imiter le seul détail exquis. » Il convient de noter que l'impuissance est ici encore directement reliée par Drieu à la répétition, au ressassement.

Drieu, dans la préface de *Gilles*, au moment de dresser un bilan de son œuvre, placée tout entière sous le signe de la décadence, commence par souligner combien il lui a été difficile de l'échafauder.⁴¹

⁴¹ Voir préface de *Gilles*, *op. cit.*, p. 9.