

Drieu la Rochelle face à la crise de la représentation : Une lecture de «La comédie de Charleroi»*

Takeshi Matsuo

1. Introduction

«La comédie de Charleroi» parut d'abord dans la revue *Europe* en 1933, et fut reprise dans un recueil de nouvelles du même titre l'année suivante. Cette nouvelle de Drieu, l'une des plus connues et appréciées, est inspirée par l'expérience de l'auteur durant la Première Guerre mondiale. L'intrigue se déroule en juillet 1919 à Charleroi en Belgique. Le narrateur anonyme accompagne sa patronne Madame Pragen comme secrétaire dans un voyage pour Charleroi où a été tué Claude, le fils de celle-ci, dans un des combats de 1914. Cette mère survivante va donc retracer le parcours de son enfant dont elle désire retrouver les restes dans le cimetière des soldats¹. Quant au narrateur, c'est un camarade d'école du décédé, et il avait participé à la même bataille. C'est pourquoi ce secrétaire est invité à lui montrer l'ancien champ de bataille. Dès le commencement du pèlerinage, il se souvient subitement de tout ce qu'il a vu au cours de la mêlée. Il essaie alors de faire comprendre son baptême du feu à sa patronne qui toutefois demeure impassible et indifférente. Après la messe pour Claude que l'on avait exhumé, il se voit proposer par son employeuse de se présenter aux élections législatives avec la promesse de son aide financière, mais il décide de refuser cette offre à la fin du roman.

Les critiques portent une attention suivie à cet ouvrage à juste titre,

car c'est le souvenir militaire qui ne cesse de hanter l'auteur depuis son début littéraire. Si l'on veut saisir l'importance de cette expérience pour l'écrivain, il suffit de se rappeler que son premier livre, ensemble de poèmes de guerre, est qualifié, par l'auteur lui-même, de «premier cri qui sortait»². Le cri étant spontané et irréprensible, il s'avère donc que pour Drieu, il fallut la rage d'expression causée par la scène sanglante qu'est la guerre pour commencer sa carrière. D'ailleurs, rétrospectivement, il assure qu'il n'avait jamais parlé que de guerre³.

Ce roman contient un épisode bizarre qui attire peu l'attention des lecteurs mais qui mérite néanmoins d'être remarqué. Il s'agit de la scène nocturne du cimetière militaire. En voici le résumé succinct. À la nuit tombante, sur l'ordre de Madame Pragen, les villageois partent à la recherche de Claude parmi les tombeaux, et finissent par en retirer cinq cadavres pour les examiner sous la lampe à la mairie. La mère identifie un des exhumés en décomposition, sans preuve, et demande une messe pour son fils.

Certes, à première vue, il semble que ce passage soit sans intérêt et assez anecdotique à côté des chapitres consacrés au récit du combat. Toutefois, sa valeur est indubitable, car le fil conducteur du roman n'est autre que la chasse au cadavre, et sa réussite se situe donc au centre de l'intérêt de tous les protagonistes. Or, comme l'a indiqué Julien Hervier, dans les œuvres de Drieu, les morts sont moins présents que chez d'autres romanciers comme chez Céline, par exemple⁴. Le récit du déterrement en est un exemple exceptionnel chez notre écrivain. Cette rareté donne du poids à cet épisode, et nous conduit à réfléchir à la raison pour laquelle Drieu mit, au cœur de la nouvelle, la recherche d'un soldat défunt. Que veut exprimer l'écrivain avec le récit

de l'exhumation ?

Le but du présent article est donc de considérer en détail la signification de cette anecdote. Notre hypothèse est que l'auteur, en mettant le cadavre sur la scène romanesque, se demande si le mot peut indiquer la chose visée ; que Drieu essaie d'exprimer ses doutes sur la capacité de représentation du langage. Mais cette angoisse métaphysique chez un écrivain engagé qui ne paraît pas intéressé par les problèmes philosophiques peut sembler problématique. Certes, notre supposition serait sujette à caution. Toutefois, l'idée de représentation offre, rappelons-le, un aspect théâtral que suggère le titre du roman. Ainsi, ce titre peut annoncer des caractéristiques théâtrales, donc en rapport étroit avec la notion de représentation. En lisant «La comédie de Charleroi», Jean-François Louette a effectivement remarqué qu'en raison de son cynisme, l'écrivain ne se fie à aucune représentation comme les idéologies, le parlementarisme, la démocratie ou la vanité sociale⁵.

Cependant, l'ambiguïté du terme exige une clarification avant l'entrée dans le vif du sujet. Pour la présente étude, la définition que Louis Marin en a donnée semble nécessaire et suffisante. D'après ce philosophe, représenter consiste à «substituer un présent à un absent»⁶ ; montrer une chose à la place d'une autre. C'est donc «la structure la plus générale de tout signe qu'il soit de langage ou d'image»⁷. Dans la vie quotidienne, cet ordre est incarné dans «la photographie d'un disparu sur la cheminée ou le récit d'une guerre de jadis par l'historien d'aujourd'hui»⁸. «La comédie de Charleroi» en est une illustration sur le plan narratif, car le héros retrace la scène martiale pour la patronne ainsi que pour les lecteurs. Nous reconnaissons donc, avec Jean-François

Louette, que l'idée de représentation occupe une place privilégiée dans la nouvelle.

2. Théâtralité et représentation chez Drieu

Le titre est emprunté au lexique dramatique, et il se peut donc que l'auteur ait considéré son œuvre comme une pièce de théâtre. Aussi, pouvons-nous analyser «La comédie de Charleroi» à l'aide de la notion de représentation, puisque celle-là provient du domaine de l'art dramatique. Mais avant tout, nous allons nous demander en quoi cet ouvrage est théâtral au point de s'intituler «comédie». C'est que, d'abord, le comportement de Madame Pragen est drôle et risible, très comique :

Mme Pragen arriva sur le quai. Dieu ! L'horreur prévue commençait. Mme Pragen était costumée en infirmière-majeur, toutes décorations dehors. J'allais donc me promener pendant huit jours, avec toutes ces couleurs qui déteindraient sur moi. Nous étions en 1919. (349-350)

La citation montre Madame Pragen ridicule et grotesque. De ce point de vue, «comédie» signifie «farce». Ensuite, la patronne se comporte comme si elle se mettait réellement en scène. Dans un uniforme d'infirmière-majeur, cette bourgeoise oisive se présente comme une actrice. Dans cette optique, «comédie» veut dire «spectacle». De fait, dans la nouvelle, les conduites de sa patronne sont le plus souvent décrites avec le vocabulaire dramatique. Dans le train pour Charleroi,

elle s'installe près de deux personnes qui lui serviront d'«auditeurs» (350) ; pendant tout le trajet, elle parle à haute voix pour que les passants s'arrêtent devant sa porte : «[elle] parla pour la galerie» (351). Chez les Warrin à Charleroi, «Mme Pragen recommençait en plus grand la scène du train — scène dont j'avais été cent fois le témoin à Paris» (354). Même pendant le repas avec les notoriétés belges, «elle semblait, toujours satisfaite de ces auditeurs médiocres» (354). L'extrait suivant décrit nettement cette Parisienne en tant qu'actrice :

Les femmes sont presque toujours des actrices, des caricatures attendrissantes de leurs hommes. Mme Pragen, à jamais costumée par l'événement, promènerait jusqu'à sa mort l'image de cet événement. (402)

Tous ces extraits montrent «[l']éternelle comédie» (351) jouée par la patronne, c'est pourquoi l'auteur a décidé de nommer ainsi la nouvelle.

De même, l'attitude du héros à l'égard de la guerre n'est pas moins théâtrale. En effet, son orage d'acier est dépeint avec le même vocabulaire que celui utilisé pour Madame Pragen. Avant sa montée au front, le narrateur «demand[a] à passer dans les tirailleurs au Maroc» (365), tout en doutant qu'il ne puisse vivre parmi ces brutes. D'où il conclut que ses gestes étaient «de théâtre» (365). En évoquant sa fuite du champ de bataille, il se dit : «j'étais comme un acteur qui est sorti dans la coulisse et qui respire» (405). Sa tête blessée par un éclat d'obus ressemble à un «masque de comédien sanglant» (407). La description d'autres combattants n'est pas différente. «Les volontaires [...] se poussaient comme une queue au théâtre» (373). À cela s'ajoute

une phrase aphoristique : «à n'importe quelles funérailles, les gens éprouvent le besoin rituel de jouer une comédie» (391). Bref, les soldats apparaissent comme des acteurs aux yeux du lecteur.

Par ailleurs, la Grande Guerre est aussi racontée avec des mots railleurs et sarcastiques, ce qui rappelle le cas de Madame Pragen. Avec cette dernière, le héros revisite Esquemont, un petit village près de Charleroi où il a lutté à côté du fils de celle-ci. Pourtant, il retrouve le champ de bataille moins vaste et spacieux que dans son souvenir :

Alors, le mur de briques était loin, loin et quand nous étions partis à la charge, nous avons couru très longtemps, pour nous effondrer à mi-chemin — tout le régiment comme fauché par le jet d'une seule et suffisante mitrailleuse. Mais maintenant le mur de briques était tout près... Ce qui m'avait paru grand, infini, était tout petit comme pour un homme qui revient aux lieux où il a joué enfant. (357)

Sous la lumière estivale d'après-guerre, le mur sur lequel tiraient les Français n'est qu'un «décor de théâtre fait pour *Les Dernières Cartouches*» (373), et cette théâtralité corrobore la médiocrité de son expérience militaire. En ce sens, la «comédie» dénote la bouffonnerie puisque les comportements des personnages sont comiques et ostentatoires. C'est bien pour toutes ces raisons que la nouvelle s'intitule ainsi.

Or, l'interprétation menée jusqu'ici ne prétend pas être inédite. Si nous avons traité la théâtralité de «La comédie de Charleroi» malgré tout, c'est pour faire remarquer l'apparition de cet élément dans la

description de la charge à la baïonnette, point culminant de l'histoire. Avant d'analyser cet épisode, il vaut mieux d'abord rappeler l'assaut tel qu'il est raconté par le narrateur.

Le héros attend, avec les autres combattants, l'arrivée de l'armée allemande qui se retranche dans son camp. Or, chez cet homme, resté longtemps allongé face contre terre au milieu du champ, survient l'idée qu'«il faut quelqu'un... On a besoin de quelqu'un. Il faut que quelqu'un se lève le premier, il faut que quelqu'un fasse que la chose soit. Quelqu'un» (381), et le narrateur finit par s'apercevoir qu'«après tout, il y a moi [=le narrateur]» (381) et se soulève en attirant tous les regards autour de lui. Avec cette conduite périlleuse, le simple soldat anonyme devient «ce fort, ce libre, ce héros» (384) jusqu'à se croire le chef : «Un chef, c'est un homme à son plein ; l'homme qui se donne, mais un homme qui prend dans la même éjaculation» (384). Après cette prise de conscience, il mène ses camarades contre les Allemands qui cependant restent dans leur tranchée pour mitrailler dans la direction des Français, et ces assaillants tombent dans un trou à mi-chemin entre les deux camps. Par contre, les ennemis, équipés d'armes de meilleure qualité, commencent à passer à la contre-offensive, et le narrateur quitte le trou en attaquant de nouveau, mais en réalité pour s'enfuir seul de peur de se voir prisonnier de guerre.

Dans ce chapitre IV, notre attention va d'abord au mot utilisé par le protagoniste racontant la deuxième charge à la baïonnette :

Mais ce n'était plus le même réveil qu'avant la charge. Je ne voyais plus du tout le même univers. L'univers se resserrait et s'approfondissait dans l'idée de ma destinée, à moi. Il y a des

hommes qui ont une destinée, à eux. J'avais cru à une certaine coïncidence entre mon élan et celui du troupeau. Mais maintenant je n'y croyais plus. Je ne croyais plus à la possibilité de réussir la représentation de la journée, ni celle des jours à venir. Ni pour les Allemands ni pour les Français. (392, souligné par nous)

La reprise du mot renforce la théâtralité du combat : tous les soldats se comportent comme s'ils étaient condamnés à jouer un rôle de comédien. De plus, le narrateur assure que cette mise en scène fut ratée, et qu'elle le sera à jamais. Pour ce poilu, la Grande Guerre manque de sérieux et ne sert à rien malgré son atrocité, car l'affrontement entre les deux camps n'est qu'une pièce de théâtre vouée à l'insuccès. Ainsi, toute l'expérience du combattant semble aussi ridicule que le comportement de Madame Pragen.

Et puis, notre intérêt se porte sur la répétition de ce terme et de son dérivé dans le passage qui suit immédiatement le précédent :

On se bat pour exprimer quelque chose, pour représenter quelque chose, pour donner une représentation. Regardez les abeilles. Pourquoi vivent-elles? Pour figurer. Mais cette représentation-ci était ratée.

Je rejetais le blâme sur la troupe. La troupe des acteurs s'est mal agrégée à moi, le protagoniste qui soudain est sorti de son sommeil et s'est avancé sur la scène ; le chœur n'a pas suivi. Et, en face, l'antagoniste ne s'est pas levé (392, souligné par nous).

Le retour obstiné, dans le deuxième paragraphe, des termes

dramatiques nous permet de croire que les mots soulignés sont utilisés dans le sens théâtral. Toutefois, si les verbes employés «exprimer» et «figurer» viennent se substituer aux mots soulignés, ceux-ci se comprennent aussi dans le sens philosophique tel que l'a défini Louis Marin. Ce récit de guerre est intimement lié au concept de représentation puisque Drieu utilise le vocabulaire de ce champ lexical.

Il est temps d'examiner «La comédie de Charleroi» avec cette notion. Celle-ci apparaît effectivement dans un discours sur l'imagination mesquine de Madame Pragen :

Pourtant elle avait dû songer aux souffrances de son fils, essayer de se les imaginer.

Que pouvait-elle s'en représenter? Voilà ce que je me demandais tout le temps avec une curiosité lancinante. Que sait-on d'une souffrance quand on ne l'a pas ressentie? L'oubli, qui nous vient si vite après l'épreuve, vous donne à penser sur l'impuissance de l'imagination. (377)

Dans ce passage, le narrateur se méfie de la possibilité de se figurer la douleur d'autrui. Certes, il atténue son diagnostic en affirmant qu'il a trouvé, dans *La Débâcle*, la description des sentiments éprouvés au cours des combats. Mais tout de même, «Mme Pragen n'avait point pour les choses ni pour les hommes l'amour de Zola» (377).

Il faut aussi bien observer que dans «La comédie de Charleroi», toutes les représentations, théâtrales ou psychologiques, sont couronnées d'échec. En dépeignant l'assaut comme une action en scène, le narrateur «ne croyai[t] plus à la possibilité de réussir la

représentation de la journée, ni celle des jours à venir» (392). En ce qui concerne l'imagination, on ne peut pas compter sur la faculté de s'imaginer les souffrances de l'autre, serait-il un être aimé. Bref, le message secret de la nouvelle est : toute représentation ne sert à rien. Cette méfiance se révèle au chapitre VI dans lequel après la messe des morts, la mère distribue aux enfants des villageois le portrait de son fils :

L'opération avait été préparée et le vicaire, autre paysan, dirigea lui-même les enfants pour que chacun reçût de Mme Pragen une image. Cette image représentait Claude Pragen, qui n'en pouvait mais. Elle relatait ses titres de bachelier et de licencié, ses exploits légendaires, sa citation à l'ordre de l'armée (arrachée à Bonsieur par Mme Pragen). (402)

Grâce au portrait que cette endeuillée a donné aux jeunes Belges, «peut-être qu'on parle encore là-bas de Claude Pragen» (402), néanmoins les prouesses de ce dernier sont fictives, imaginaires, et sa mention militaire a été extorquée à Bonsieur, «une des vedettes du Bloc national» (350). En conséquence, ces informations ne sont pas authentiques, elles sont peut-être même trompeuses, mais le décédé n'y peut rien. La distribution de l'image révèle «un écart entre représentants et représentés» : «les représentants ne représentent pas, ou représentent mal, leurs commettants»⁹. C'est cette crise que rapportera le chapitre V consacré à l'histoire de la recherche d'un corps.

3. Drieu face à la crise de la représentation

Très peu de critiques prêtent attention à ce passage, d'autant plus qu'il n'occupe même pas deux pages de l'édition de la Pléiade, et qu'à première vue, on peut difficilement trouver le lien entre son sujet et d'autres thèmes manifestes tels que le chef ou l'assaut extatique¹⁰. Si nous tenons à cet épisode malgré le silence des critiques, c'est qu'il traite, à notre avis, de l'impossibilité de la figuration par le nom propre.

Cette histoire se passe dans un cimetière des soldats, «petit Walhalla où règne la silencieuse pureté virile» (398). Le voyage de Madame Pragen a pour objectif, rappelons-le, de retrouver le corps de son fils qui s'est fait tuer par l'ennemi, et elle demande aux villageois de chercher Claude parmi les combattants enterrés. Les fouilleurs ont exhumé cinq cadavres au hasard pour les rapporter à la mairie. Le premier mort se voit «refuser [...] le nom de Claude Pragen», car il est «grand comme un Allemand» (399). Mais, la patronne reconnaît son fils dans le deuxième en dépit de l'insuffisance de preuves. Par la suite, pour s'épargner une dépense inutile, cette bourgeoise opulente ordonne aux hommes d'ouvrir le reste des cercueils, sans regarder dedans.

Dans ce chapitre, l'on ne peut pas s'empêcher de remarquer le comique et la théâtralité. La comparaison du cimetière avec le «petit Walhalla» fait écho au drame musical de Wagner, notamment *La Walkyrie*. La description des fouilleurs est drôle et risible :

Et nous nous mîmes à bousculer la foule dans l'ombre, à la fouiller, à lui demander ses papiers dans l'humidité de la nuit et

de la terre.

Cette foule coulée en dessous du niveau social, emmêlée dans la noblesse commune de la mort, dans la subtilité chimique du sous-sol, dans le royaume intime et essentiel, — nous y lançons une rafle, nous voulions la ramener aux quinquets du commissariat. On faisait l'honneur à deux ou trois de ces cadavres d'être Claude Pragen. Nous étions mesquins et imbéciles, des bourres spirites. (398-399)

Cependant, pour notre analyse, l'important est le motif caché de la conduite de la survivante. À en croire le narrateur, elle ne cherche pas son fils, mais c'est le nom de Pragen qu'elle doit retrouver à tout prix :

Nous étions à la recherche d'une petite chose chimérique — une identité, une personnalité, un numéro matricule. Avec des torches, juifs et chrétiens, nous allions à la recherche du talisman auquel est suspendue la vie européenne, un nom propre. Mme Pragen recherchait le nom de Pragen. Mme Pragen, qui était née Muller, recherchait le nom de Pragen, comme son bien. Elle voulait exercer le droit d'écrire le nom de Pragen, ici, de marquer ce lieu du nom de Pragen — de ce nom dont elle-même avait été marquée et qu'elle avait fait sien, à tout hasard. Elle ne cherchait pas son fils. (398)

Ce discours témoigne de l'importance de la place tenue par le nom propre. S'appeler Pragen est d'autant plus précieux qu'elle était née avec un patronyme à l'allemande : Muller. D'ailleurs, acquis par le

mariage, ce nom symbolise un talisman pour cette juive qui «en se faisant catholique avait rêvé qu'elle était en France depuis quinze siècles» (400).

Ainsi donc, a-t-elle pu retrouver ce bien que lui avait laissé son mari? Pour le premier corps, tout le monde est «d'accord pour refuser à ce miel d'horreur le nom de Claude Pragen. La forme informe était beaucoup trop longue» (399). On en arrive à ouvrir la deuxième bière :

On faisait sauter le couvercle d'un autre cercueil.

«C'est lui», dit Mme Pragen.

Au milieu du miel, il y avait un sourire, une dent incisive un peu plus courte que l'autre comme Claude en avait une. Une belle occasion d'erreur judiciaire où se jeta cette pitié si impie.

«Ce n'est pas la peine de regarder les autres.

— Bon, comme Mme Pragen voudra», dit le maire, enchanté d'en avoir si vite fini. (399)

Avant d'examiner cette citation, nous allons insister sur la nécessité d'analyser cette anecdote sous l'angle de la représentation. Certes, on peut se demander pourquoi il faut recourir à celle-ci pour analyser le récit de la recherche du corps, mais une lecture minutieuse va révéler un lien étroit entre cet épisode funeste et la philosophie du langage. Le premier point à remarquer, c'est l'apparition inattendue du mot «miel» dans la citation précédente. L'insertion de ce terme dans la scène affreuse fait une vive impression, d'autant plus qu'il désigne très rarement des horreurs comme un cadavre en pourriture. Ensuite, cette étrangeté métaphorique surprend le lecteur qui se souviendra de

l'usage antérieur d'un vocable similaire :

On se bat pour exprimer quelque chose, pour représenter quelque chose, pour donner une représentation. Regardez les abeilles. Pourquoi vivent-elles? Pour figurer. Mais cette représentation-ci était ratée. (392)

Certes, on a du mal à saisir pourquoi l'auteur met ce nom du registre entomologique au point culminant de la nouvelle. Il n'en reste pas moins que les lecteurs peuvent facilement confronter les deux épisodes ayant en commun la thématique qui fait référence aux abeilles. Autrement dit, le récit de la recherche d'un mort se rapporte à l'idée de représentation par l'intermédiaire des images de l'insecte.

Pour en revenir à la scène de la rencontre avec les soldats déterrés, les lecteurs ne peuvent pas décider si le deuxième mort est vraiment Claude Pragen. Or, le narrateur en doute fort, car la ressemblance remarquée n'est qu'«une belle occasion d'erreur judiciaire» (399). Ainsi, le nom de Claude désigne le corps qui peut être celui d'un inconnu. On constate ici l'écart entre le nom propre représentant et la dépouille représentée : la crise de la représentation. Drieu se sent inquiet devant les mots qui ne sont pas capables d'indiquer les objets concernés. Lisons la citation suivante qui montre trois tombeaux avec un nom à chacun :

Trois de mes camarades des Sciences Politiques, comme moi embusqués dans ce régiment de Paris, étaient couchés côte-à-côte. Un seul obus les avait détruits ensemble. Le maire me dit que leur

chair tenait moins de place dans les cercueils que leurs noms sur les plaques ; ces trois cercueils étaient vides. (379)

Ce passage veut être interprété au niveau symbolique. Les trois noms désignent leurs possédants qui toutefois n'existent pas dans les cercueils : ils ne représentent rien, ou représentent le rien. Il s'agit donc de la même différence que dans le cas du nom de Claude.

Il existe une autre séquence qui nous conduit au cœur du problème : une scène dédiée à la description de l'assaut mystique. En se rappelant les cris des soldats au moment de la charge, le narrateur se demande «Qu'est-ce que nous criions?» (385) sans pouvoir y répondre. Or, il se dit qu'ils étaient «des bêtes» et hurlaient «comme des bêtes» (385). Si le narrateur ne peut pas saisir ce qu'ils ont hurlé, c'est que la voix animale ne veut rien signifier ni désigner. Tout se passe comme si l'homme ne devait recourir à aucune représentation au moment sublime. Tout en comprenant que leurs exclamations ne contiennent aucun sens, le narrateur revient toutefois à la question de leur signification :

Si nous criions : Vive la France ; eh bien, dans nos amours, nous avons appelé plus d'une femme. J'espère bien ne pas mourir sans avoir l'occasion de crier autre chose. Ce cri était moins grand que nous. Mais pourtant il faut lancer un nom pour que la chose soit. (385)

Dans cet extrait, il faut remarquer l'identification du cri avec le nom («il faut lancer un nom»). La voix des bêtes humaines, aussi bien que le

nom propre, ne représente rien d'après le narrateur. En plus, à l'en croire, même si le hurlement signifie quelque chose tel que «Vive la France», sa signification ne recouvre jamais tout ce que contient la voix sauvage et instinctive («Ce cri était moins grand que nous»). Certes, il est impossible de refuser un nom à une chose qu'on veut faire exister, mais tous les choix possibles sont mauvais et la représentation est vouée à l'échec.

Même dans le chapitre VIII qui clôt la nouvelle, on s'aperçoit de la réflexion sur l'impossibilité de la représentation. À la fin du roman, la patronne, ayant enlevé l'uniforme d'infirmière, fait venir le héros dans sa chambre. Elle lui témoigne de la reconnaissance pour son amitié envers Claude, et lui propose de se présenter aux élections :

«Vous avez été l'ami de Claude, vous avez été bon pour lui.

— Oh, Madame, croyez-vous?

— Si, le pauvre petit. Je voudrais faire quelque chose pour vous.

— Mais déjà...

— Non, vous méritez mieux. Je sais bien que vous n'êtes pas fait pour être secrétaire.

— Non, c'est vrai.

— Eh bien, j'ai pensé à quelque chose.»

Aussitôt, je sentis mes yeux luire ; je pensais à l'argent.

«Claude a été tué, vous auriez pu l'être, vous ne l'avez pas été.

— Il s'en est fallu de peu, murmurai-je.

— Claude a été tué pour quelque chose ; il faut que vous continuiez à combattre pour cette chose. Il faut que vous soyez député.» (412)

Dans cet entretien, la patronne désire que le secrétaire remplace son fils tué, et qu'à la place de ce dernier, le narrateur continue à lutter pour la cause à laquelle le défunt a sacrifié sa vie. Il semble que «le pauvre petit» du texte ci-dessus fait aussi référence à Claude¹¹. La mère souhaite donc que le secrétaire représente son enfant.

Mais le revenant de l'enfer n'accepte pas cette proposition généreuse. Sa méfiance à l'égard des représentations ne lui permet de remplacer personne. Dans le domaine politique, ce scepticisme s'étend jusqu'aux institutions républicaines, car celles-ci se fondent sur la théorie de la représentation politique : le droit de vote permet d'élire celui qui exprime les opinions à sa place. Dans ces conditions, le narrateur deviendra inévitablement l'ennemi de la Troisième République. La citation suivante en est un témoignage :

À propos, pourquoi Claude a-t-il été tué ? Est-ce que je sais. Pour la France. Lui peut-être, a combattu pour la France parce qu'il était Juif. Mais moi ? sous les orages de la Science et de l'Industrie mon orgueil a été brisé. Impossible de songer encore au panache.
(413)

La France pour laquelle se sont engagés les juifs est celle de la République qui les avait libérés et accueillis comme citoyens. Elle devient donc la bête noire du narrateur mettant en question le gouvernement représentatif. De là, il s'ensuit qu'il n'accepte pas de mourir pour la France des Pragen¹². D'ailleurs, il se déclare contre droite et gauche. Pourquoi trouverait-il son remplaçant dans le monde politique contemporain? Ainsi, le refus de toute représentation aboutit

à la haine envers la démocratie que le héros manifeste à la fin de la nouvelle.

4. En guise de conclusion

Dans le présent article, nous avons analysé «La comédie de Charleroi» en nous focalisant sur l'incident de la recherche d'un mort, et cet épisode, malgré sa brièveté, ne s'en est pas moins avéré important. Dans cette histoire marginale qui éveille peu l'attention des critiques, l'auteur montre en réalité sa défiance à l'égard de la représentation par le langage. Ce scepticisme se terminera dans le rejet du suffrage universel puisque le parlementarisme n'est autre chose que le système représentatif.

Par ailleurs, on ne peut pas s'empêcher de se demander quelle place tient la notion de représentation dans d'autres romans de Drieu. Nous étudierons ce problème dans un autre article. En attendant, nous nous bornons à en examiner quelques apparitions très rapidement. Comme l'a remarqué Jean-François Louette, c'est dans le *Journal d'un homme trompé* que cette notion a émergé avec une importance relative¹³. Le narrateur nommé Gille observe dans son amie Nelly un vice lié à la représentation :

Pourtant à la réflexion, il y a en elle un principe de représentation et de vice. Mais comme il n'est point facile à une femme d'être débauchée, de faire des expériences à la douzaine, et qu'au reste, craignant le mécontentement de la société elle ne le souhaite pas, ses impressions doivent être encore très vives et très fraîches

entre les deux ou trois corps où se restreint son va-et-vient.¹⁴

Mais pourquoi l'idée de représentation est-elle étroitement liée avec l'amour charnel? Si elle se rapporte aux pensées politiques, n'y aurait-il pas une correspondance entre la vision de la sexualité et le fascisme de l'écrivain?

En effet, la notion de représentation occupe une place essentielle dans le parlementarisme. Ainsi, le héros de «La comédie de Charleroi» ne veut pas être député en croyant que ni la droite ni la gauche ne peuvent incarner «des idées qu'[il] avai[t] rapportées de la guerre» (413). Or, d'après Daniel Bournoux, les signes linguistiques ont pour but de ranger, classer et ordonner des matières brutes ou des psychologies confuses en leur donnant les noms plus ou moins adéquats : la représentation vise à la mise en ordre¹⁵. En conséquence, l'homme hostile à ce système rêve nécessairement d'une société dérégulée où les passions se déchainent en tous sens et les émotions s'affranchissent de toutes les contraintes. C'est là la force chaotique que l'écrivain entrevit dans l'émeute provoquée à l'occasion de l'affaire Stavisky en 1934. De fait, Drieu fait raconter cette espérance irrationnelle au héros du roman *Gilles*. Voici sa déclaration devant un député de la III^e République :

Sors à tout prix de la routine des vieux partis, des manifestes, des meetings et des articles et des discours. Et tu auras aussitôt une puissance d'agrégation formidable. Les barrières seront à jamais rompues entre la droite et la gauche, et des flots de vie se précipiteront en tous sens. Tu ne sens pas cet instant de grande

crue? Le flot est là devant nous : on peut le lancer dans la direction qu'on veut, mais il faut le lancer tout de suite, à tout prix. (1249)

D'après ce discours, on se rend compte d'un rapprochement entre la révolte du 6 février et les eaux prêtes à déborder. Pour que ces eaux se déversent par-dessus les barrières et que ce mouvement populaire devienne révolutionnaire jusqu'au renversement de l'État, l'homme politique ne doit pas recourir aux mots comme dans le manifeste, le meeting, l'article ou le discours. La France n'a pas besoin de signes logiques et raisonnés mais d'action anarchique et instinctive. Telle est l'idée fondamentale du fascisme de Drieu, semble-t-il. En réponse à la déclaration précédente, un «petit juif» lance «cette parole fatale» ; «Vous êtes fasciste, monsieur Gambier» (1250). Le héros, lui, se décide pour le fascisme, et y répond : «Et comment!» (1250). Il se peut donc que la haine de la représentation aboutisse au dernier choix de l'auteur. Inutile de dire que notre analyse est trop rapide et sommaire, et nous examinerons les textes rochelliens pour vérifier la justesse de la présente conclusion provisoire.

Par ailleurs, pourquoi Drieu est-il intéressé par la question de la représentation? C'est aussi le problème que nous allons envisager dans nos études prochaines, et nous nous bornerons ici à citer ses deux contemporains hantés et séduits par le même problème : Jean Paulhan et Brice Parain. Celui-là fit publier un livre bien connu, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terre dans les Lettres*, où cette «éminence grise des lettres» tient à insister, au contraire de Drieu, sur la nécessité du recouvrement de la rhétorique, technique verbale. Quant à Parain, il se soucia au problème du mot au point d'être surnommé «le Sherlock

Holmes du langage». Rappelons-nous que tous deux sont des amis intimes de Drieu¹⁶. Cette cordialité ne permet pas, bien entendu, de croire que ces hommes de lettre exercèrent une influence sur l'écrivain politique. Toutefois, avec son intérêt négatif pour la représentation par le langage, ce «socialiste fasciste» ne fut pas pour autant étranger aux courants littéraires et philosophiques de l'entre-deux-guerres.

NOTES

- * Le présent article est une version remaniée de notre étude du même titre parue en japonais dans *Stella*, bulletin annuel du Département de Langue et Littérature françaises de l'Université du Kyushu (Fukuoka), n° 30, décembre 2011, pp. 265-280. Nos citations des œuvres de Drieu renvoient à l'édition de la Pléiade, *Romans, récits, nouvelles*, publiée sous la direction de Jean-François LOUETTE, avec Julien HERVIER et la collaboration d'Hélène BATY-DELALANDE et de Nathalie PIÉGAY-GROS, Paris : Gallimard, 2012. Pour les citations qui en sont extraites, nous indiquons la page entre parenthèses dans le corps du texte. Nous donnons la référence dans les notes quand il s'agit des textes qui ne figurent pas dans notre édition. Par ailleurs, la minuscule se substituera à la majuscule de la tête de phrase du texte original sans indice, ce qui évitera les signes embarrassants.
1. On sait bien que le voyage de Pragen avec son secrétaire est inspiré par l'expérience vécue de l'auteur (voir Marc DAMBRE, «La comédie de Charleroi” ; un lyrisme de l'ironie», *Roman 20-50*, n° 24, décembre, 1997, p. 55). À cela s'ajoute un fait historique qui constituerait une des sources littéraires. Les champs de bataille font l'objet du pèlerinage mené par des curieux. En 1917, Michelin publia le guide touristique des champs d'honneur ; un an plus tard, Pickfords, l'agent de voyage à Londres, organisa le voyage pour les champs de Bellone ; par la suite, Thomas Cook profita de son expérience durant la guerre de Sécession pour s'occuper des Français qui désirent visiter les champs du carnage. Ce tourisme de guerre se développa au cours des années 1920 au point de compter jusqu'à deux millions de voyageurs (voir Jean-Yves

- LE NAOUR, *Le Soldat inconnu. La Guerre, la mort, la mémoire*, Paris : Gallimard, coll. «Découvertes», 2008, pp. 55-59). Inutile de dire que ce voyage de curiosité fut souvent tenu pour sacrilège, ce que le *Journal des mutilés* voulut exprimer le 4 septembre 1920 (voir *ibid.*, p. 58). Ces circonstances historiques auraient influé sur la création de la nouvelle.
2. Pierre DRIEU LA ROCHELLE, «Débuts littéraires», in *Sur les écrivains*, essais critiques réunis, préfacés et annotés par Frédéric GROVER, nouvelle édition, Paris : Gallimard, 1982, p. 40.
 3. *Idem.*
 4. Voir Julien HERVIER, «Préface» à *La Comédie de Charleroi*, Paris : Gallimard, coll. «L'Imaginaire», p. 15.
 5. Voir Jean-François LOUETTE, «Deux chiens dans un homme : du cynisme dans *La Comédie de Charleroi*», *Roman 20-50*, n° précité, p. 24.
 6. Louis MARIN, «Mimésis et description», in *De la représentation*, Paris : Éd. du Seuil / Gallimard, coll. «Hautes Études», 1994, p. 254.
 7. *Ibid.*, pp. 254-255.
 8. Louis MARIN, «Le pouvoir et ses représentations», in *Politiques de la représentation*, Paris : Éd. Kimé, coll. «Collège international de philosophie», 2005, p. 72.
 9. Didier MINEUR, *Archéologie de la représentation politique. Structure et fondement d'une crise*, Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, coll. «Fait politique», 2010, p. 17.
 10. Un critique fait remarquer que la description de la charge par l'auteur évoque la scène de l'onanisme. Voir John E. FLOWER, «Une lecture de "La comédie de Charleroi"», in *Drieu la Rochelle. Écrivain et intellectuel*, études réunies par Marc DAMBRE, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, pp. 179-180.
 11. En effet, au début du chapitre II, en retraçant le parcours de son fils, Madame Pragen dit : «Je veux marcher. Mon pauvre petit a marché beaucoup plus» (355).
 12. C'est la remarque faite par Charlotte WARDI, dans son article, «Drieu et les Juifs», *Herne*, n° 42, 1982, pp. 291- 292.

13. Voir LOUETTE, *art. cité*, p. 24.
14. Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Journal d'un homme trompé*, édition définitive, Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1978, p. 26. Lisons d'autres exemples où l'idée de la représentation tient une place non moins importante : «Son œil fut sur moi de plus en plus aigu (ce qui me fait dire qu'il y a en elle un principe de représentation, de vice) tandis que sa caresse, à travers mille détours, mille ruptures de rythme, allait vers son but» (*ibid.*, p. 31) ; «Elle est capable de distinguer mon plaisir du sien : grave symptôme. Et elle est capable de représentation : signe encore plus inquiétant. Elle vit donc plus d'imagination que de réalité. Elle imagine? Elle est vicieuse. Elle est vicieuse parce qu'elle est impuissante» (*ibid.*, p. 37).
15. Dans le récit du cimetière, on peut trouver l'idée telle que l'a décrite Daniel Bournoux. D'après lui, la représentation consiste à donner un signe à une matière informe et inquiétante pour que celle-ci puisse avoir une forme solide et maniable. En d'autres termes, avec les mots ou les images, on met de l'ordre artificiel dans la nature brute (voir Daniel BOURNOUX, *La Crise de la représentation*, Paris : La Découverte, 2006, p.14). Or, chez Drieu, les soldats tués se couchent «en dessous du niveau social» (398) en constituant «la forme informe» qui ressemble au «miel d'horreur» (399), tandis que Madame Pragen veut retirer un d'entre eux jusqu'au niveau social et lui donner un nom pour qu'il cesse d'être informe. Elle veut donc que le nom de Pragen représente un cadavre décomposé et que celui-ci ait une identité solide.
16. L'amitié de Drieu pour Paulhan est bien connue. C'est ce «collabo» qui intervint pour sauver le critique arrêté et enfermé à la Santé. Sur cette affaire, voir Dominique DESANTI, *Drieu la Rochelle. Du dandy au nazi*, Paris : Flammarion, coll. «Grandes Biographies Flammarion», 1992, pp. 376-378. Quant à Parain, certes, il ne tient pas une place aussi grande que Paulhan dans la vie et la carrière de Drieu la Rochelle. Toutefois, sa relation personnelle avec l'écrivain fut telle qu'il serait invité avec Emmanuel Berl et Jacques Chardonne à la table ronde sur Drieu, organisée par Marguerite Duras. On peut consulter cette discussion dans l'hebdomadaire *France observateur*, n° 399, 2 janvier 1958, pp. 15-17.

