Aurélien, d'Aragon, « solarisation[1] » de *Gilles*, de Drieu la Rochelle[2] ?

Une pierre de plus à la « tapée d'interprétations que critiques et universitaires en mal de découvertes [ont] multipliées[3] »…



Man RAY, Portrait de la marquise Luisa Casati, 1922.

[1] La solarisation est une technique inventée dans les milieux surréalistes à l'époque où se déroulent les deux romans, semble-t-il, par Lee Miller, alors assistante du grand photographe Man Ray, et très utilisée par ces deux photographes à des fins d'expérimentation esthétique. Elle consiste, au moment du développement du cliché, à exposer brièvement la pellicule à la lumière. Selon le temps du processus, il peut en résulter une inversion totale des valeurs d'ombre et de lumière : le blanc devient le noir, et vice-versa. Man Ray a, notamment, réalisé un célèbre portrait « solarisé » d'André Breton.

On propose ici une application métaphorique de ce terme : *Aurélien* serait-il la version « solaire », positive, brillante, de *Gilles* – une réécriture qui en proposerait, notamment, une inversion des valeurs politiques ? C'est autour de cette idée de double inversé, avec toutes les nuances possibles allant de la similitude à l'opposition, que tournera notre démonstration.

[2] Pour des questions pratiques, toutes les citations extraites des deux romans ou de leur préface (celle de 1942 pour Drieu, celle de 1966 pour Aragon) seront référencées avec la pagination des éditions « Folio », chez Gallimard.

[3] ARAGON, « Histoire d'un manuscrit qui fut tant de fois mis en terre », in *Œuvres romanesques complètes,* éd. D. BOUGNOUX, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 545.

Le portrait que Zamora fait de Bérénice est incontestablement une réussite. Sous l'apparence de déformations modernistes, il parvient à saisir chez son modèle ce qui fait sa singularité : Bérénice est double. Entre la Bérénice aux yeux fermés et la Bérénice aux yeux ouverts, deux identités antithétiques, incompatibles. Deux personnes différentes. C'est pourquoi Zamora a représenté la jeune femme en superposant, purement et simplement, ses deux croquis – créant une représentation du réel à la fois chimérique et profondément vraie[4]. Aurélien, qui finit par acheter la toile, ressent, à la contempler, une certaine colère : cet « escroc[5] » de l'art qu'est Zamora a fait croire à tous qu'il doit à son talent « mille choses qui n'étaient pas sa peinture[6] » - ce qui constitue l'originalité de son tableau étant, en fait, déjà présent dans le modèle réel. Et Aragon de formuler à cette occasion une remarque méta-artistique générale – pouvant parfaitement renvoyer, également, à sa propre inspiration, *a fortiori* pour ce cycle dit « du Monde réel » : « Aurélien n'avait pas la philosophie de penser qu'il en est toujours ainsi des œuvres de l'art[7] ».

Or, parmi les « mille choses qui n'étaient pas sa peinture » et qui ont abouti à l'œuvre finale, une source évidente n'est-elle pas éludée ? Si Zamora a eu, ne serait-ce que l'idée, de réunir en une seule image deux visions d'un même être qu'on ne peut jamais trouver, dans la vie, qu'à des moments différents, n'est-ce pas, peut-être, parce qu'il en a « chipé » le principe « quelque part[8] », comme il l'a fait pour les dentelles de ses coiffes bretonnes, même s'il le nie dédaigneusement ? Si Zamora (et, derrière lui, Aragon), a l'idée de présenter en une seul portrait les deux visages de Bérénice, c'est pourtant vraisemblablement parce que, bien avant lui, un autre artiste, qu'il ne citerait pour rien au monde, a fait un jour le pari audacieux de créer des visages « impossibles », à la fois de face et de profil – deux plans qu'on ne peut voir en même temps sans se déplacer[9]. Zamora, en réunissant deux visions successives de son modèle, transpose ainsi dans le champ temporel ce que Picasso a réalisé dans le champ spatial. Le physique si particulier de Bérénice n'aurait fait, dans ce cas, que donner à Zamora l'opportunité de reprendre, en la déplaçant à peine, l'une des innovations du plus illustre génie de l'art moderne – celui que, contrairement à lui, tout le monde connaît (même au-delà du cadre de la diégèse), et qui semble d'ailleurs l'obséder, puisqu'il passe son temps à se comparer à lui[10]. Pas la peine d'ailleurs de supposer une malhonnêteté consciente de la part de Zamora : il suffit de penser, avec Oscar Wilde[11], que c'est l'œuvre d'art qui sensibilise et transforme notre regard sur le monde – et détermine de nouveaux cadres à notre perception du réel. Il n'en reste pas moins vrai que, à l'origine du procédé du portrait de Bérénice, il y a des chances qu'on trouve une ou plusieurs œuvres qui lui préexiste[12] – et pas seulement son modèle réel.

---

[4] ARAGON, *Aurélien*, p. 338-339 : « deux dessins qui se chevauchent, deux portraits comme il l'avait dit, les yeux ouverts, les yeux fermés, la bouche qui rit, la bouche qui pleure. C'est assez ressemblant, ça se permet d'être ressemblant, sans l'être tout à fait. [...] On perd de vue ce qui est à un dessin, ce qui est à l'autre, on cesse de lire ces deux visages distinctement, et il naît un monstre, deux monstres, trois monstres, suivant comme on associe ces yeux et ses lèvres dépareillées [...] C'est tout de même Bérénice, terriblement Bérénice. »

[5] *Ibid.*, p. 339.

[6] *Ibid.*, p. 482.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*, p. 337.

[9] Picasso, depuis *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), toile manifeste de l'art moderne, a fait de cette technique picturale révolutionnaire, qu'il a créée, l'une de ses caractéristiques les plus saillantes.

[10] Voir par exemple *Aurélien,* p. 174 ou p. 244.

[11] On pense ici à son célèbre aphorisme : *Before Turner there was no fog in London.* (« C'est seulement depuis Turner que nous avons du brouillard à Londres »).

[12] On peut aussi penser, comme inspiration possible d'Aragon, au portrait photographique de la Marquise Luisa Casati par Man Ray, dont l'effet de flou donne l'impression d'une superposition de deux images, et exprime

De la même façon, on pourrait se demander si *Aurélien* n'occulte pas, derrière l'affirmation d'un modèle existant, un intertexte pourtant décisif dans l'élaboration de son projet littéraire : *Gilles,* de Drieu la Rochelle, paru en 1939. Zamora est décrit dans le roman comme un expert en l'art de s'attribuer les idées des autres – et ce, même s'il ne cache absolument pas ses sources[13]. Aragon aurait-il fait disparaître sa filiation honteuse avec le roman de son meilleur ennemi ? Peut-on trouver à la lecture des indices d'une réécriture de *Gilles* à travers *Aurélien*, au-delà des ressemblances inévitables dues au modèle réel identique revendiqué par les deux écrivains – Drieu la Rochelle, l'homme ? C'est la piste que nous allons suivre. L'enjeu, ici, est d'ailleurs moins de pointer une hypothétique « dette » littéraire d'Aragon vis-à-vis de Drieu, que de réfléchir aux interprétations qu'ouvre cette lecture, si l'on considère *Aurélien* comme un dialogue détourné mais constant avec *Gilles*.

Aragon a-t-il lu *Gilles ?*

Commençons par les raisons de penser qu'Aragon a pu s'inspirer de *Gilles* – alors même que l'auteur lui-même ne l'évoque jamais. Pourquoi douter de la parole d'Aragon, alors que celui-ci nous fournit obligeamment, à plusieurs reprises, un témoignage précis relatant la genèse de son roman ? En 1966, dans « Voici enfin le temps que je m'explique[14] », Aragon est formel : il s'est largement inspiré de Drieu la Rochelle, avec qui il a vécu jusqu'en 1925 une amitié « démesurée [15] », et d'un – et d'un seul – personnage littéraire : le protagoniste masculin de *La fin de Chéri*, de Colette. Mais c'est sans compter la tendance quasi-compulsive (et même, oserait-on dire, stalinienne) d'Aragon à réécrire l'histoire dans un sens qui l'arrange, et qui a déjà été largement relevée par les chercheurs. Aragon, adepte du *Mentir-vrai*, ne se contente pas de fictionnaliser le réel dans ses romans ; il le fait manifestement aussi dans ses paratextes – jusqu'à porter « l'affabulation (...) à son comble[16] » dans un texte comme « Histoire d'un manuscrit qui fut tant de fois mis en terre » - dernière version[17] du *roman de ce roman*.

On a notamment établi, de la part d'Aragon, un « brouillage délibéré sur les dates[18] » : Il prétend d'être mis à écrire *Aurélien* en 1942, alors qu'il en a, en réalité, commencé la rédaction en 1940 – l'année suivant la parution de *Gilles*. Il n'est pas impossible que l'un des motifs de ce tour de passe-passe chronologique soit de détourner le lecteur du roman de Drieu, pourtant l'inspiration *a priori* la plus probable de l'écriture – lui substituant l'influence

---

parfaitement l'excentricité vaguement inquiétante du modèle, à la réputation de femme fatale, et très versée dans l'occultisme (reproduit en p. 1) Nous avons privilégié pour les besoins de notre démonstration l'inspiration à Picasso, car, contrairement à Man Ray, celle-ci fait explicitement partie de la diégèse du roman, et des références directes de Zamora.

[13] *Ibid.*, p. 250 : Zamora cite, à propos de Ravel une saillie d'Erik Satie. Tout l'auditoire se récrie d'enthousiasme – et crédite Zamora pour son esprit : « Zamora avait l'air d'être l'auteur du mot ».

[14] Reproduit en préface de l'édition citée.

[15] Le terme est d'Aragon lui-même, et est issu de la dédicace personnelle de ses *Aventures de Télémaque* (« À Drieu... ce livre démesuré comme mon amitié »). Les biographies d'Aragon, comme celles de Drieu, permettent de mesure l'intensité exceptionnelle du lien qui a uni les deux hommes. On peut citer, à ce propos, le titre éloquent choisi par Jacques Lecarme pour le chapitre consacré à leur relation, dans *Drieu la Rochelle ou le bal des Maudits* : « Histoire d'une passion ». Dans *Gilles*, Drieu déclare, à propos de son héros, que « très jeune, il avait cru cette passion plus forte que l'amour » (édition citée, p. 527).

[16] Notice d'*Aurélien*, édition de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1316.

[17] Ce texte, daté par Aragon du 1er décembre 1975, est demeuré inédit avant sa publication dans le cahier spécial du magazine *Révolution* de décembre 1982, à l'occasion de la mort du poète (*ibid.*, p. 1421)

[18] *Ibid.*, p. 1373.

littéraire d'Elsa[19]. Déplacer de presque deux ans la date de la composition du roman présente, ainsi, l'avantage de dissocier totalement la genèse d'*Aurélien* de *Gilles* – et de mettre en avant un autre intertexte, politiquement et affectivement beaucoup moins dérangeant.

De fait, rien n'indique qu'Aragon ait lu *Gilles.* Contrairement à Drieu, qui, « obsédé par le souvenir et le rayonnement d'Aragon, dont il envie passionnément les réussites littéraires[20] », se compare en permanence à son ancien ami, Aragon, fidèle à la ligne de conduite qu'il adopte dès leur rupture[21], semble ignorer superbement les ouvrages de celui qui lui est devenu, dit-il, radicalement étranger[22]. Il est en revanche très peu probable qu'il n'ait pas eu, au moins par ouï-dire, une connaissance assez précise du projet romanesque de Drieu – ne serait-ce que dans la mesure où *Gilles* développe, dans sa deuxième partie, un personnage clairement identifiable comme un avatar – assez gênant, on y reviendra – d'Aragon lui-même : Cyrille Galant, figure de proue du groupe poétique *Révolte* (dans lequel on reconnaît aisément les Surréalistes), et qui deviendra, parallèlement au parcours de Gilles vers le fascisme, cadre du parti communiste.

Gilles est pourtant fondé sur une ambition historico-littéraire qui apparaît, à sa sortie, originale, voire inédite. C'est du moins l'argument publicitaire qui s'étale complaisamment dans un encart publicitaire de la *NRF*, en Février 1940 : « La vie d'un homme de 1917 à 1937, n'est-ce pas la première fois qu'un romancier traite de ce grand sujet ?[23] » Drieu en rajoute en ce sens, revendiquant, dans la préface de la nouvelle édition du roman, en juillet 1942, la nouveauté de son projet : « On n'a guère remarqué que presque personne ne s'est risqué à peindre la société de Paris dans sa réalité des vingt dernières années[24] ». Drieu, comme le fera Aragon dans *Aurélien*, vise à peindre, à travers le destin de son héros, toute une époque et toute une classe d'âge, la leur – « l'ancien combattant d'une génération déterminée [...] l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société[25]3. Il en profite, au passage, pour se faire enfin valoir vis-à-vis de cet ancien ami qu'il admire tant, et dénoncer sa pusillanimité : « Aragon, comme plusieurs de ses aînés, s'en est tenu à la réminiscence et à la description de la société d'avant 1914[26] ». Drieu s'était passablement irrité de la critique que Brasillach avait faite de son roman *Rêveuse bourgeoisie* en 1937 – où son livre était décrit comme une tentative de rivaliser avec *Les Beaux Quartiers*, publié un an avant par Aragon ; mais il tient enfin sa vengeance : il a eu, le premier, le courage de s'attaquer, « sans [...] faux-fuyants ni alibi[27] », à l'analyse de la sourde crise sociale, morale et politique qui agite la France, et va générer chez cette génération l'aspiration à un renouveau radical. Même si, pense-t-il, son talent littéraire est bien moins éclatant que celui d'Aragon, ce sera lui, le peintre de ce nouveau « mal du siècle[28] » – qu'il appelle, dans sa rhétorique réactionnaire, la *décadence*[29].

---

[19] Aragon va affirmer dans ses divers paratextes que c'est de voir Elsa écrire *Le Cheval blanc* qui va lui donner l'impulsion de l'écriture – version bien évidemment corroborée par Elsa elle-même. Pour une synthèse de cette question, voir la notice d'*Aurélien* dans la collection de la Pléiade.

[20] Notice d'*Aurélien*, Pléiade, p. 1328.

[21] Notons, par exemple, que dans *Le Traité du Style*, publié en 1927, pamphlet où il s'attaque à tous les écrivains de son époque, Aragon ne mentionne pas Drieu.

[22] ARAGON, préface d'*Aurélien*, p. 10 : « quand je parle de Drieu, je ne parle que de cet ami que j'ai eu, je ne parle pas de ce qu'il est devenu, ce sont deux êtres incompatibles. »

[23] Notice de *Gilles*, in P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1715.

[24] DRIEU, Préface de *Gilles*, p. 16.

[25] ARAGON, Préface *d'Aurélien*, p. 10.

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*

[28] On reprend bien sûr ici l'expression qui désigne, après Chateaubriand, l'état d'âme mélancolique, le découragement né du sentiment d'impuissance et de l'impossibilité d'héroïsme, dans une société dominée par la

Si l'on accepte l'hypothèse qu'Aragon a eu l'idée d'*Aurélien* à cause de *Gilles*, on peut s'étonner de l'occultation totale de cet intertexte. Aragon ne s'est pas contenté, par son écriture, de relever le gant jeté par Drieu, en donnant, à son tour, son interprétation, radicalement différente, de l'entre-deux guerres. Il a, purement et simplement, effacé de la mémoire de ses lecteurs cet hypotexte – quasiment d'ailleurs jamais cité comme source d'inspiration possible du roman[30]. Pierre Daix, compagnon de route de longue date d'Aragon, supposait déjà, dans la biographie qu'il lui a consacré, que l'acharnement de l'écrivain, contre l'avis de Paulhan, à faire rayer des bibliothèques tous les écrivains collaborateurs, était avant tout dirigé contre *Gilles*[31]. Était-ce uniquement, comme on le pense d'ordinaire, parce que, fort peu élégamment, Drieu y révélait la bisexualité, effective ou fantasmatique à l'époque[32], d'Aragon ? N'aurait-il pas pu y avoir également le désir d'occulter un modèle littéraire qui était, vu les circonstances[33], tout aussi difficile à assumer – quand bien même il n'aurait constitué, pour Aragon, qu'un repoussoir ? Drieu, tout admiratif qu'il était du talent de son ancien ami, l'avait décrit à travers le personnage de Galant comme ayant « le génie de l'imitation[34] » ; peut-on voir dans *Aurélien* l'un des accomplissements les plus aboutis de ce talent – une réécriture capable de sublimer et de faire oublier son modèle ?

Monde réel contre roman à thèse ?

Les lecteurs s'accordent généralement à dire que *Gilles* ne peut soutenir la comparaison avec *Aurélien* – « portrait tendre, extraordinairement nuancé et fouillé[35] » de son protagoniste, d'une littérarité infiniment supérieure à cette « parabole fasciste[36] » que constitue *Gilles*, et qui crache son venin odieux contre tout ce qui n'est pas de son camp. Ils sont, en cela, bien d'accord avec la version officielle de l'histoire – celle que suggère, à mots couverts, Aragon lui-même dans son paratexte de 1966. Aragon a, en effet, vraisemblablement conçu son projet de *faire le gris*, de *sous-écrire* la réalité[37], contre la violence de la charge que constitue le personnage de Galant dans *Gilles* – et, plus généralement, contre la conception de l'écriture prônée par Drieu. Une phrase, en particulier, a pu être lue comme le visant directement : « Le recours à la caricature me semble une des

---

bourgeoisie marchande, de la génération romantique issue de la chute de l'Empire – décrite notamment au début de la *Confession d'un enfant du siècle,* de Musset (1836).

[29] *Ibid.*

[30] On veut dire par là que, si les critiques font souvent le lien entre les deux romans, ils se situent exclusivement du point de vue de la réception – ne se prononçant pas sur la dimension d'intertexte du roman de Drieu. Voir, par exemple, Ph. FOREST : « Il est vrai qu'on peut difficilement ne pas lire *Aurélien* comme une réplique à *Gilles* » (*Aragon*, Gallimard, NRF Biographies, 2015, p. 536).

[31] P. DAIX, *Aragon : une vie à changer*, Flammarion, 1994, p. 545.

[32] On n'a à ce jour retrouvé aucun élément permettant d'affirmer, comme le suggère Drieu à travers le personnage de Galant, qu'Aragon fréquentait des lieux de rencontre homosexuels et ait été pris sur le fait par la police. Ce qui est sûr, c'est qu'à la fin de sa vie, après la mort d'Elsa, Aragon ne cachait plus son goût pour les hommes – goût ancien et déjà assumé dans les années 1920, si l'on en croit un article de 1926, écrit par Maurice Martin du Gard, qui relate qu'Aragon s'était vanté « d'avoir été arrêté plusieurs fois pour un délit qui naît d'une déviation sentimentale » (Ph. FOREST, *ibid.*, p. 234). En tout cas, un tel portrait d'Aragon pouvait s'avérer très gênant à une époque où l'homosexualité était peu tolérée socialement, et encore considérée comme un délit.

[33] Drieu, ouvertement collaborateur à cette époque, incarne tout ce contre quoi se bat Aragon, résistant communiste – l'« horreur » fasciste (Aragon, préface de 1966, p. 11).

[34] DRIEU, *Gilles*, p. 529.

[35] Notice *d'Aurélien*, Pléiade, p. 1329.

[36] M. WINOCK, « Une parabole fasciste : *Gilles* de Drieu la Rochelle », *Le Mouvement social*, N°80, 1972, pp. 29-47.

[37] ARAGON, préface d'*Aurélien*, p. 12.

pires formes du désespoir[38] ». Mais un tel traitement des personnages ne peut être considéré comme une simple faiblesse d'écriture, à partir du moment où la violence polémique, la « diatribe[39] », au moins autant que l'exigence réaliste de décrire « strictement », « avec un regard juste[40] » le réel, est au cœur du projet littéraire de *Gilles*. Dans sa préface, Drieu, contrairement à Aragon, revendique de « grossir et accuser le trait[41] » ; il se réclame ouvertement de Céline, qui, pour lui, a pris acte du désarroi profond de sa génération, et « s'est jeté à corps perdu dans le seul chemin qui s'offrait : cracher, seulement cracher, mais mettre tout le Niagara dans sa salivation[42] ». Pour Drieu, les « traits monstrueux de la réalité[43] » demandent, au contraire de la conception d'Aragon, à être exhibés et dénoncés à travers la fiction, dans toute leur démesure ; et ne pas le faire serait un manque de courage, une démission, un refus de voir la vérité en face. Il est difficile à un lecteur mal disposé d'avance par l'idéologie haineuse revendiquée par Drieu la Rochelle, de ne pas considérer le recours à la charge comme un défaut littéraire – et, en particulier, comme une conséquence de la polarisation axiologique binaire qui empêche *Gilles* d'être autre chose qu'un roman à thèse[44] – c'est-à-dire, *in fine*, un mauvais roman. Il faut bien avouer, pourtant, qu'une telle interprétation relève davantage du jugement de valeur que de l'analyse critique, et qu'une lecture attentive permet incontestablement de la nuancer.

Dans *Gilles*, les coups du narrateur frappent en effet tout azimut, mais, ce que l'on a tendance à oublier lorsque l'on isole du reste de la narration le personnage de Galant, visent tout autant le héros éponyme que les autres. À la lecture, c'est alors moins un rapport d'opposition qu'une profonde ressemblance qui apparaît entre ces deux frères ennemis que sont Gilles et Galant. En effet, tout ce qui rend Galant haïssable au lecteur peut être, en fait, imputé au héros. Certes, Galant est un personnage passablement odieux – à côté de qui Aurélien, malgré sa faiblesse, est absolument adorable. Mais – et cela change tout – Gilles l'est tout autant. La dénonciation constante de Gilles par son auteur constitue d'ailleurs l'un des obstacles majeurs à la lecture de ce texte étrange comme un roman à thèse glorifiant le fascisme : Gilles est si exaspérant, souvent si minable et si cynique, et surtout si durement fustigé comme tel par le narrateur, qu'il est quasiment impossible de s'identifier à lui, et de juger son parcours comme exemplaire. Drieu ne ment pas lorsqu'il affirme que, chez lui, la charge est, en premier lieu, dirigée contre sa propre personne – et ce qu'il dit de ses débuts littéraires nous semble encore décrire, de façon pertinente, le ton de son dernier roman :

> Ayant à démasquer et à dénoncer, il était juste que je commençasse par moi-même [...] Je n'étais pas moins sévère pour moi-même pris comme prétexte que pour n'importe quel autre compagnon d'époque. Je flagellais sans pitié l'époque en moi[45].

Susan R. Suleiman, dans son livre sur le roman à thèse, évoque Drieu comme le *summum* du narcissisme littéraire[46] ; et, en effet, *Gilles* peut donner l'impression vertigineuse que tous les personnages, et en particulier les personnages masculins de l'âge du héros, sont des avatars plus ou moins déformés de Gilles, lui-même avatar plus ou moins déformé de son auteur –

[38] *Ibid.*, p. 12. Voir, à ce propos, la note consacrée, dans l'édition de la Pléiade, à cette remarque : « Aragon ne peut éviter de songer ici à *Gilles* » (édition citée, p. 1373).
[39] *Ibid.*, p. 18.
[40] C'est ce qu'a parfaitement réussi selon lui, un auteur comme Montherlant. Et Drieu se définit, pour la description de la société française, « entre Céline et Montherlant » (*ibid*).
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*
[43] Aragon, préface d'*Aurélien*, p. 13.
[44] Pour une analyse de cette catégorie critique, on renverra à l'ouvrage de Susan Rubin SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive,* Paris, PUF, 1994.
[45] DRIEU, préface de *Gilles*, p. 12.
[46] S. R. SULEIMAN, *op. cit.*, p. 134.

dispositif symbolique troublant, qui brouille considérablement la « structure antagonique » de surface, « avec ses simples dichotomies qui n'admettent pas de moyen terme[47] », et donc la lisibilité idéologique du roman. Et cet *effet miroir* nous semble particulièrement fort entre les personnages de Galant et de Gilles.

Étudier en détail la manière dont le personnage de Galant fonctionne comme un *alter ego* de Gilles excède largement le cadre de cette communication. Je me contenterai donc d'évoquer rapidement ici l'élément pour lequel on justifie principalement l'échec littéraire et la « perfidie[48] » de Drieu vis-à-vis d'Aragon : l'homosexualité. À bien y regarder, si ce roman dénonce fort mesquinement les pratiques supposées d'Aragon, il écorne tout autant au passage l'image d'amant hyper-viril dans laquelle Drieu aimait se draper, et qu'il confortait à travers ses avatars fictionnels[49]. Dans *Gilles*, Galant n'est pas tant décrit comme homosexuel que comme avide de conquête et d'expériences :

> Il y avait en lui une curiosité maligne de toutes les combinaisons de l'amour. En ce domaine-là comme dans les autres, il avait besoin de tout connaître, de tout acquérir ; avec une souplesse désossée, il imitait, épousait tous les gestes des autres. Il entrait dans les mêmes transes de lascive contagion aussi bien auprès de toutes les formes de l'art, de la pensée, de l'action. Il ne résistait à rien pour que rien ne lui résistât : il était comme une femme qui conquiert le monde en se donnant à tout le monde[50].

Galant est prêt à tout, y compris à tous les avilissements, pour conquérir le monde – artistiquement, politiquement, sexuellement. Il se coule dans la vie des autres, et profite de son charisme et de son pouvoir de séduction pour tirer de ses victimes, hommes et femmes, ce qu'il veut – au risque de les détruire au passage. Comme Gilles. Ce dernier, d'ailleurs, se rend bien vite compte qu'il n'est pas en mesure de lui faire la morale. Face à Galant, qu'il vient de confronter à l'immoralité de ses actes, il ne peut que se taire – se reconnaissant en lui :

> Ainsi, Galant avouait, cyniquement. Gilles trembla de ne pouvoir tirer parti de cet aveu. (...) N'avait-il pas souvent vanté, lui aussi, les mérites de l'action cynique[51] ?

Mais, au moins, pense-t-on, Gilles est un parangon de virilité. Un Viking[52]. Ce n'est que très partiellement vrai. Il ne s'agit là que d'une des deux faces opposées de ce personnage, face qui, lorsqu'il se trouve à Paris, profondément englué dans cette décadence qu'il dénonce, et qu'il assimile largement à une perte de virilité, tend à disparaître[53]. De sorte que, bien qu'adorant exclusivement la gent féminine, Gilles est symboliquement dépeint comme aussi inverti que Galant[54]. « Les hommes de cette génération... des filles, vraiment des filles »[55], remarque encore Mary de Perseval dans *Aurélien*. Le père de Myriam, la première épouse de

[47] *Ibid.*, pp. 164-165.
[48] Ph. FOREST, *Aragon*, p. 234.
[49] On peut citer à ce propos le titre d'un de ses romans, paru en 1925, *L'Homme couvert de femmes*.
[50] DRIEU, *Gilles*, p. 336.
[51] *Ibid.*, p. 357.
[52] Sur cette question, voir C. Trévisan « La Part du feu : la guerre et la différence des sexes dans *Gilles* », in *Roman 20-50* N°24, p. 59 *sqq.*
[53] Il retrouve symboliquement sa virilité lorsqu'il quitte la capitale, le « pays des femmes » (p. 25), pour des cadres fantasmatiquement non atteints par la décadence de la ville, perçus comme héroïques : la Normandie, campagne de ses origines aryennes, où vit son tuteur, Carentan, qui a sur lui l'effet magique de lui rendre sa voix d'homme, « alors qu'à Paris elle s'aiguisait, se flûtait en petits ricanements » (p. 144) ; et, bien sûr, le front (en France, puis, dans l'épilogue, Espagne)
[54] Et ce d'autant plus que le lecteur ne peut percevoir Galant comme uniquement homosexuel : les relations homosexuelles de Galant n'ont d'ailleurs ni identité, ni visage. La seule relation amoureuse qui ait une consistance dans la narration est celle qu'il noue avec Antoinette, la femme de son demi-frère Clérences, ancienne maîtresse de Gilles.
[55] ARAGON, *Aurélien*, p. 91.

Gilles, lui trouve, dès le début du roman, une « figure de fille[56] » ; et le motif de l'inversion sexuelle devient explicite lorsque, de son propre aveu, il se laisse aller à une crise d'hystérie lors d'une dispute avec Clérences, le demi-frère de Galant :

> Je viens de te faire une scène de femme. Prends-moi, fais-moi mal. Une scène d'inverti. Nous sommes pires que des tantes[57].

Comme Bérénice, Gilles est donc double : à la fois « homme de l'Ouest perdu dans Paris », et « le plus pervers des parisiens[58] » - à la fois viril et efféminé, à la fois fort et faible, à la fois Viking et tante. Et, comme pour la Bérénice aux yeux fermés et la Bérénice aux yeux ouverts, pas de moyen terme, pas de transition possible entre ces deux identités contraires. Juste l'alternance, au gré des circonstances, de l'une et de l'autre. Le physique de Gilles, à l'instar du portrait de Zamora, incarne d'ailleurs, en un corps unique, cet oxymore constitutif de son identité :

> Ce corps était déroutant. Il était mi-parti comme une figure d'anatomie. D'un côté, c'était un corps d'homme épanoui et presque athlétique, avec un cou largement enraciné, une épaule droite pleine, un sein ample, une hanche stricte, un genou bien encaissé ; de l'autre, c'était une carcasse foudroyée, tourmentée, tordue, chétive. C'était le côté de la guerre, du massacre, du supplice, de la mort[59].

Galant est, en fait, comme l'incarnation hyperbolique d'une des deux identités dont Gilles est un hybride improbable. Galant est la face décadente de Gilles – de la même façon que Walter, pseudonyme sous lequel le héros circule en Espagne dans l'épilogue, en sera la face héroïque. Pas plus, pas moins. Lors de la scène où les deux hommes en viennent aux mains, le texte exhibe, par un effet de syntaxe en miroir, l'analogie profonde qui les unit derrière l'inimitié :

> Incroyable : Gilles frappait Galant qui frappait Gilles. Une rixe entre deux intellectuels qui n'ont pas étudié la boxe. Ce n'était pas très joli. Des petits coups de poing, des petits coups de pied, de petits cris[60].

Effet d'ironie supplémentaire, qu'il serait difficile de ne pas attribuer à Drieu lui-même : à cent lieues de l'idéal fascisant de virilité qu'il aimerait incarner, Gilles semble même, à son corps défendant, exciter davantage le désir homosexuel que Galant :

> Deux ou trois jeunes gens équivoques déjà se passionnaient. « J'aime mieux la grande blonde », cria l'un d'une voix aiguë[61].

Que Galant multiplie les relations homosexuelles ne semble donc finalement le différencier de Gilles que d'un écart de degré – et non de nature. Amoureux faussement comblé malgré des conquêtes innombrables, il est, au final, comme Gilles, comme Aurélien, un de ces hommes qui « ne tire[nt] pas à conséquence[62] » : un de ces dandys torturés, « complexe[s], oscillant[s], sensible[s] »[63] qui plaisent aux femmes, qui sont capables de les rendre follement amoureuses parfois, mais pour lesquels elles ne quitteront jamais leurs maris :

> Des hommes comme eux n'existent pas. Ils sont sans argent, sans pouvoir. Des hommes comme eux, elles en font leurs amants dans les coins[64].

---

[56] DRIEU, *Gilles,* p. 76.
[57] *Ibid.,* p. 603.
[58] *Ibid.,* p. 606.
[59] *Ibid.,* p. 500.
[60] *Ibid.,* p. 455.
[61] *Ibid.*
[62] ARAGON, *Aurélien,* p. 65.
[63] DRIEU, *Gilles,* p. 356. Ces adjectifs sont utilisés pour décrire Gilles dans le roman.
[64] *Ibid.,* p. 402.

Si l'on admet que le personnage de Galant est déjà conçu comme une sorte de double de Gilles, on admettra alors que le procédé d'écriture décrit par Aragon dans sa préface de 1966, qui a consisté à faire fusionner sa propre sensibilité au « pilotis » Drieu[65] ne constitue pas forcément une révolution radicale par rapport à *Gilles*. Ce qui change, c'est la tendresse et l'indulgence du regard qu'il porte sur son personnage : là où Drieu ne fait de cadeau à aucune de ses projections fictionnelles, Aragon, au contraire, regarde son héros « sans haine, avec le respect dû à l'être humain, à un être humain qu'il [a] cherché à comprendre[66] ».

Au-delà de cette question de la violence de la caricature, qui peut, somme toute, être ramenée à une divergence globale dans les choix d'écriture, on est frappé par la manière dont *Aurélien* semble récupérer et reconfigurer un grand nombre d'éléments de *Gilles.* Relire *Gilles* avec *Aurélien* en tête provoque un vertige comparable à celui que ressent Aurélien face au deux images de Bérénice : on reconnaît les mêmes éléments, et pourtant il n'y a plus rien à voir. Tenter de déterminer si ces points de rencontre sont dus à des « pilotis » communs ou relèvent, de la part d'Aragon, d'une reprise intertextuelle, serait extrêmement hasardeux : après tout, Drieu et Aragon ont fréquenté les mêmes cercles, les mêmes personnes, voire aimé les mêmes femmes[67], dans ce Paris des Années folles qui constitue en grande partie leur cadre narratif. Pas étonnant, dans ce cas, qu'on y retrouve des personnages qui se ressemblent : il est logique que Caël, dans *Gilles*, et Ménestrel, dans *Aurélien*, inspirés tous les deux de Breton, aient quelques points communs. Sans doute ont-ils croisé la même coquette vieillissante qui s'est jetée à la première rencontre sur l'un d'eux, tous appas dehors – Drieu l'a appelée Madame Florimond, Aragon Mary de Perseval. Comme le rappelle Aragon lorsqu'il évoque Colette, les ravages de la guerre sur les hommes de cette génération n'ont pas été décrits que par Drieu. Que Barbentane et Gilles aient les mêmes motivations pour épouser une riche et naïve héritière – ne plus avoir à penser à l'argent – est sans doute une analyse psychologique observable de façon générale dans la société qu'ils décrivent. De la même façon, l'attention quasiment maniaque des deux auteurs et de leurs personnages masculins – qu'il s'agisse de Gilles, d'Aurélien, mais aussi d'Adrien Arnaud ou de Barbentane – pour le vêtement féminin, leur exaspération devant l'incapacité de certaines femmes à se mettre en valeur, devaient être largement partagée chez les dandys parisiens – et point n'est besoin de supposer qu'Aragon s'est directement inspiré de la prose de Drieu.

Il n'est d'ailleurs même pas évident que la question, ainsi posée, soit vraiment pertinente : Drieu comme Aragon pointent tous les deux dans leur préface les limites d'une lecture biographique de leur œuvre[68]. Il est peut-être plus intéressant de considérer les deux œuvres dans leur cohérence, pour comparer l'imaginaire à l'œuvre. Il demeure en effet significatif d'observer si Drieu ou Aragon ont choisi comme judicieux, pour décrire leur époque, les mêmes éléments du réel – plus que de déterminer si Aragon aurait, dans une

[65] ARAGON, préface d'*Aurélien*, p. 10 : « Il va sans dire que bien des traits viennent de moi, parce que je n'étais pas dans Drieu et que, quand je mettais Drieu en face de certaines situations, c'était en moi que se trouvaient les sentiments et les pensées ».

[66] *Ibid.*, p. 12.

[67] Notamment Eyre de Lanux, qui est passée des bras de Drieu à ceux d'Aragon.

[68] Cf DRIEU, préface de *Gilles*, p. 14 : « On y a vu des clés. Et d'abord une principale, mon propre personnage. Il faut se méfier beaucoup des clés, surtout de celles que les amis d'un auteur ou les personnes qui prétendent le connaître ont toujours en abondance dans leur poche. [...] la vérité, c'est que tous les romans sont à clé. Parce que rien ne sort de rien, parce que la génération spontanée est inconnue dans la littérature comme dans la nature, parce que toute littérature réaliste est fondée sur l'observation du modèle, parce qu'aucun auteur même le plus irréaliste ne peut échapper à sa mémoire. » ; ARAGON, préface d'*Aurélien*, p. 11-13 : « Aurélien n'est ni Drieu ni moi [...] *Aurélien* n'est pas un livre à clés. Ou du moins, c'est un livre à fausses clés. Drieu est une fausse clé d'*Aurélien.* »

certaine mesure, « copié » Drieu. Drieu préconisait d'ailleurs dans sa préface de décentrer la lecture, pour comprendre vraiment la portée de son roman :

> Le fait est qu'on ne peut rien écrire à Paris sans que cela ne prenne l'aspect d'un racontar. Mais à Carpentras, on ignore les passe-partout de Paris. C'est à Carpentras qu'il faut être lu pour être sainement jugé[69].

Même si nous nous trouvons aujourd'hui dans une ville moins éloignée de la capitale que ne le souhaite Drieu, essayons de faire un temps abstraction de ces « pilotis », pour voir si, au-delà de l'opposition tranchée entre les deux auteurs, il demeure quelque affinité d'inspiration et de sensibilité dans leur écriture.

Une réécriture qui ne dit pas son nom ?

Les niaiseries de la politique déteignent
fâcheusement sur la littérature, à ce que je vois.
Ce n'est pas la faute de ces morveux.
Gilles, p. 311.

L'architecture générale des deux romans présente des similitudes indéniables : le récit est centré autour d'un personnage masculin, au sortir de la grande guerre. Dandy désœuvré, accumulant les conquêtes féminines, filles et femmes du monde, il erre longtemps, non pas dans Césarée, mais dans un Paris nocturne et mortifère, « entre les bras de la Seine, comme un noyé...[70] » Il fréquente la bohème de Montparnasse, et en particulier les Surréalistes, et les sphères influentes de la Troisième république. Il ressort de cette expérience un certain dégoût – d'une part pour une avant-garde qui, alors qu'elle se prétend libertaire, est tout aussi normative que le conformisme bourgeois[71] ; et, d'autre part, pour une société de nantis qui n'a de démocratique que le nom – et qui, tenue par les intrigues et par l'argent, est en fait tout aussi inégalitaire que la vieille monarchie qu'elle a renversée[72]. Les deux héros, qui tous les deux vont, en cas de crise, se réfugier auprès d'une figure paternelle tutélaire (Carentan pour Gilles, Blaise pour Aurélien), et qui croisent sur leur route un gamin fragile appelé Paul, qui finit par se tuer alors qu'il commençait à nouer avec lui des liens d'amitié presque paternelle, croient trouver un sens à leur vie en tombant amoureux. L'amour d'Aurélien pour Bérénice est comme une synthèse de toutes les relations de Gilles. Il a des traits des sentiments idéalisés qui enchantent Gilles au début de sa relation avec Myriam[73] ; des éléments de la fougue qui le saisit à sa rencontre avec Alice, définie notamment par « cette voix profonde qui

---

[69] DRIEU, *ibid.*, p. 14.
[70] ARAGON, *Aurélien*, p. 113.
[71] Gilles remarque les ravages que provoquent chez les esprits faibles, comme ceux de Paul Morel, « les préjugés de tout ce monde ‘‘affranchi’’ [...] masse de plus en plus figée, lourde, écrasante » (*Gilles*, p. 437). Le motif de l'homosexualité de Galant est d'ailleurs surtout pour Drieu une façon de mettre en évidence l'hypocrisie, les contradictions et la vacuité des velléités révolutionnaires de Caël-Breton, qui, « tout prophète libertaire qu'il fût, […] condamnait avec une sévérité égale à celle du bourgeois le plus normal » toute déviance sexuelle (p. 335). Aragon fait un constat somme toute assez similaire lorsque Bérénice comprend l'origine des provocations de Paul, lors de leur visite à Zamora : « ‘‘Ah, je vois, mon petit... ça ne se fait pas dans votre milieu d'aimer les enfants !’’ […] Bérénice [...] avait un peu deviné ce qu'était ce monde de jeunes artistes, d'écrivains qui aimaient l'excès. Il y régnait des idées toutes faites, pas les mêmes qu'ailleurs, mais toutes faites quand même, et aussi tyranniques. » (*Aurélien*, p. 247).
[72] Drieu décrit largement dans « L'Elysée », la deuxième partie de son récit, les arcanes de « cette république vivant en meublé dans les dépouilles de l'Ancien régime » (*Gilles*, p. 428) ; quant à Aragon, il remarque malicieusement, à propos d'une escapade de Barbentane avec Rose, que « les rois d'aujourd'hui viennent aussi passer le week-end chez le Roi-Soleil » (*Aurélien*, p. 270)
[73] Notamment sa charmante gaucherie en société, et le fait que, tout entier absorbé par son visage et ses paroles, il soit incapable de remarquer son corps.

chez les femmes exprime une disposition rare pour la passion[74] » ; mais aussi des points communs avec la grande passion malheureuse qui l'unit à Dora – Gilles aussi a, au premier regard, trouvé « laide[75] » celle qu'il adorera jusqu'à la folie, et dont le mari, pour la garder, feindra de ne se rendre compte de rien.

Et, surtout, les deux romans finissent par un épilogue proposant, avec le retour à une nouvelle guerre, une résolution idéologique qui tranche assez brutalement avec le reste du roman, très éloigné des considérations politiques, et marqué par l'indécision, les doutes et le détachement du protagoniste. Dans les deux cas, un absolu décevant – l'amour – est remplacé *in extremis* – et, il faut bien le dire, de façon pas très convaincante[76] – par un autre absolu, censé enfin permettre au personnage de trouver sa place : la politique. Dans les deux cas, la guerre d'Espagne offre enfin à l'un des personnages principaux l'occasion de s'épanouir dans sa vérité, et de faire son deuil de toutes les attaches passées – Gilles, en l'envoyant de nouveau au front ; Bérénice, en lui révélant la nécessité d'une résistance à la barbarie fasciste. L'un comme l'autre sont alors prêts à mourir – l'achèvement de leur destinée mettant un point final au roman. La différence principale est que, parmi les laissés pour compte de ce « *happy-ending* idéologique[77] » un peu forcé, se place, chez Aragon, le héros éponyme lui-même. Contrairement à Bérénice, qui a, elle, vraiment mûri, tout le bonheur bourgeois qu'avait construit Aurélien dans le blanc du texte qui sépare le corps du roman de l'épilogue – *travail, famille, patrie*, déjà – vacille dès qu'il revoit Bérénice ; ce qui montre bien que son apparente stabilité n'était rien d'autre qu'une illusion, qu'un renoncement à l'absolu. En accord avec le vers célèbre qu'il formulera dans *le Fou d'Elsa* (1963), « L'avenir de l'homme est la femme », Aragon a ainsi déplacé vers son héroïne l'espoir d'un renouveau politique, que Gilles est censé incarner lui-même chez Drieu.

Si Aragon a refusé les facilités de la caricature, c'est explicitement en rejet du modèle du roman à thèse : si certains auteurs grossissent le trait – et on peut penser qu'ici, il vise, sans le citer, Drieu – c'est forcément « à des fins de démonstration[78] ». Contrairement à Drieu, il n'a, lui, cherché qu'à comprendre ; non à démontrer. Est-ce à dire que cette atténuation du destin ignoble de Drieu dans le personnage d'Aurélien – Aurélien est un Drieu « qui n'irait pas jusqu'à l'horreur du doriotisme[79] » – est dénuée de toute intentionnalité idéologique ? On pourrait penser, au contraire, que ce refus affiché de la binarité du roman à thèse, au nom de la subtilité romanesque, occulte, en réalité, un élément fondamental – et éminemment gênant politiquement – que lui tendait le miroir grimaçant qu'était le roman de Drieu.

Faux roman à thèse aux polarités en permanence brouillées, *Gilles* présente en effet une bizarrerie assez inattendue sur le plan politique[80]. Chez Drieu, le fascisme se conçoit moins comme une radicalisation de la droite classique – version que défendra Aragon dans la reconfiguration qu'il propose à travers *Aurélien* – que comme une mystique politique de l'action [81] opposée avant tout à la démocratie bourgeoise, qui, de fait, le rapproche

[74] à mettre en regard avec le début d'*Aurélien*, p. 33.
[75] DRIEU, *Gilles*, p. 278. À mettre en regard avec le célèbre *incipit* d'Aurélien.
[76] Voir, par exemple, ce qu'en dit Ph. FOREST dans sa biographie, pour Aragon (*op. cit.*, p. 537) ; pour Drieu, voir l'occultation totale de l'épilogue dans la réception de *Gilles* (notice de la Pléiade, p. 1716 s*qq*)
[77] Ph. FOREST, *ibid.*
[78] Aragon, Préface d'*Aurélien*, p. 12.
[79] *Ibid.*, p. 11.
[80] Bizarrerie, du moins, si l'on n'a pas en tête le constat, assez contre-intuitif il est vrai, que dresse notamment le sociologue Raphaël Josset dans son essai *Complo-sphère* : Depuis Mussolini, et sa récupération des théories de Georges Sorel sur la violence, le fait d' « amalgamer avec d'autres sources et références (…) certaines théories et pratiques issues de la gauche révolutionnaire » serait « paradoxalement aussi un trait caractéristique de la nébuleuse d'extrême-droite radicale » (*Complo-sphère, l'esprit conspirationniste à l'ère des réseaux,* Paris, Lemieux, 2015, pp. 33-34.)
[81] DRIEU, *Gilles*, p. 674 : « J'appartiens à un nouvel ordre militaire et religieux ».

naturellement de l'extrême gauche révolutionnaire – exactement là où se situe Aragon. Au lendemain du 6 février 1934, et de son épiphanie fasciste – un fascisme dont le narrateur dit au passage de son héros qu'« il ne savait guère ce que c'était[82] » – Gilles, pressé de marcher avec « n'importe quel type qui foutra le régime par terre[83] », cherche des alliés. Et la première personne à laquelle il téléphone est Galant, « devenu fonctionnaire communiste, et avec qui il était brouillé depuis des années[84] ». Cette propension à rapprocher les deux camps opposés survit d'ailleurs étonnamment à l'épilogue, situé pendant la guerre d'Espagne – et où le héros se bat théoriquement directement contre les forces de gauche. Gilles, devenu Walter, s'échappe de Barcelone dans un avion emmenant des combattants communistes aux Baléares. Ne sachant pas s'ils vont atterrir en terre « blanche » (franquiste) ou « rouge », il n'hésite pas alors à leur dévoiler son identité, et leur propose qu'ils se protègent mutuellement. Alliance scellée par cette « sorte d'égalité et de complicité[85] » que crée l'imminence de la mort, et que respectent d'ailleurs les communistes – ce qui amène, de nouveau, Gilles, à réaffirmer l'idée que, finalement, ses ennemis sont à un cheveu de devenir ses « frères[86] ». Le flou idéologique entre droite et gauche extrêmes est tel chez Drieu[87] qu'à la sortie du roman, un critique peu attentif va même penser que, dans l'épilogue, Gilles est parti s'engager chez les rouges[88].

Or, il se trouve que, au moment de la débâcle de 1940, cadre de l'épilogue d'*Aurélien*, cette « alliance momentanée[89] », mais idéologiquement pour le moins problématique, entre extrême-droite et extrême-gauche, dont Drieu rêve dans *Gilles*, a été rendue tangible par les tractations diplomatiques internationales : on fait bien sûr ici référence au Pacte germano-soviétique, en vigueur entre août 1939 et juin 1941 – et qu'Aragon avait bien dû approuver publiquement. On est en droit de penser que, dans *Aurélien*, la polarisation exemplaire de l'épilogue – la droite alliée du fascisme, les « rouges » résistants de la première heure – corrige opportunément, sans l'évoquer, l'idée d'une affinité politique entre stalinisme et fascisme, que Drieu exhibait largement dans *Gilles*, et qui est, de fait, d'actualité à ce moment de l'Histoire.

Il se pourrait, de plus, que l'épilogue ait constitué, pour Aragon, une occasion de mettre en scène, sans le dire, une prise de conscience analogue – et fait entendre ainsi, derrière le travestissement de son héros en pétainiste, son malaise, voire le sentiment de sa propre lâcheté vis-à-vis du stalinisme – même si le poète ne se permettra aucune critique vis-à-vis du leader soviétique jusqu'à sa mort, en 1953. C'est, en tout cas, l'hypothèse que développe Pierre Daix dans sa biographie d'Aragon[90]. S'appuyant sur le fait que le modèle réel de Bérénice, Denise Naville, était trotskiste, il interprète la confrontation entre Bérénice et Aurélien, à propos de la guerre d'Espagne, comme un règlement de comptes souterrain vis-à-vis de la manière dont Staline a profité de ces circonstances dramatiques pour éliminer de l'extrême gauche – de façon expéditive – les tendances politiques divergentes[91]. Antonio, le

[82] *Ibid.*, p. 605.
[83] *ibid.*, p. 600.
[84] *Ibid.*, p. 601.
[85] *Ibid.*, p. 633.
[86] *Ibid.* Voir aussi p. 664, les démarches de Gilles visant à sauver les communistes qui se trouvaient dans l'avion de l'exécution : « Ils ne sont pas rouges : ils ne savent pas. Ils ont été corrects avec moi ».
[87] Voir notamment *Socialisme fasciste*, 1934 : « Je crois profondément que le stalinisme est un demi-fascisme, et le fascisme un demi-stalinisme ». Sur cette question, voir notamment J-P. MOREL, « Drieu et le communisme », in M. DAMBRE (dir.), *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, p. 53 *sqq*.
[88] Voir la notice de *Gilles* dans l'édition de la Pléiade, p. 1717.
[89] DRIEU, *Gilles*, p. 594.
[90] P. DAIX, *op. cit.*, p. 412.
[91] Notamment les anarchistes, les militants du POUM et les trotskistes ou supposés tels qui n'avaient pas encore été exclus du PCE. Sur cette question bien connue, voir par exemple F. GODICHEAU, *La Guerre d'Espagne : République et révolution en Catalogne*, Paris, Odile Jacob, 2004.

« rouge » qui trouve refuge chez Bérénice, fuyait-il seulement les fascistes – ou était-il également menacé par les staliniens ? Le voile qu'Aragon jette sur la situation permet toutes les hypothèses – y compris l'idée que, derrière Aurélien, c'est tout autant lui-même que Drieu qui se trouve, pointé du doigt par Bérénice, sur le banc des accusés suggérés par l'épilogue, sur le banc des complices des persécuteurs. L'idée que, sous la férule stalinienne, les communistes se sont mis à ressembler de plus en plus à leurs ennemis, et que derrière eux aussi « se profilait un paysage atroce[92] », n'est-ce pas là la leçon insupportable que révèle sans le vouloir la lecture de *Gilles* ? Encore plus que les révélations sur son homosexualité, c'est donc peut-être pour cette dimension politique que *Gilles* gênait Aragon – ce qui a pu l'amener à livrer au public sa propre version du passé, une version, évidemment, bien plus conforme à la mémoire officielle communiste, appelée à remplacer celle de Drieu. Aragon, face aux horreurs nazies, regrettait d'avoir « presque *excusé*[93] » Drieu à travers Aurélien ; le fait est que ce personnage peut aussi être considéré comme une façon de « presque excuser » le stalinien en lui, en rejetant à droite la faute de la complaisance vis-à-vis des crimes du totalitarisme.

Conclusion

Le masque de l'inconnue de la Seine d'*Aurélien*, véritable motif obsessionnel du roman, ne serait-ce pas finalement aussi une belle figuration de *Gilles* ? Ce portrait omniprésent, cette représentation d'un mort dont l'identité est perdue, qui hante tout le roman, ne pourrait-il pas fonctionner comme la métaphore d'une inspiration qu'Aragon lui-même a occultée ? Aragon, ainsi, aurait accompli, grâce à son écriture et à ses paratextes, une substitution similaire à celle de Bérénice – lorsqu'elle remplace le masque d'Aurélien par un moulage de son propre visage. Comme une conjuration du soupçon insupportable qu'elle n'est qu'une copie, soupçon qui l'envahit lorsqu'elle découvre, chez son amant, le masque de l'inconnue[94], Bérénice a détruit puis remplacé l'*autre* – et, symboliquement, l'a fait mourir une deuxième fois[95] en prenant sa place. De la même façon, Aragon a-t-il eu besoin d'effacer « ce […] mort […], ce fantôme[96] » littéraire qui pouvait venir s'interposer entre lui et son lecteur – et, peut-être, lui révéler une face cachée de lui-même ? C'est en tout cas Aragon – et lui seul[97] – qui a propagé à plusieurs reprises[98] l'anecdote selon laquelle Drieu aurait passé la nuit avant son suicide à relire *Aurélien* en pleurant – faisant du spectre de son meilleur ami la plus indiscutable caution de la vérité de son écriture, évinçant définitivement *Gilles*.

Il n'est en tout cas pas interdit de penser que, comme dans le portrait de Bérénice par Zamora, la vérité est à trouver dans la superposition de ces identités contradictoires, et apparemment inconciliables : Aragon et Drieu, eux-mêmes diffractés dans les multiples reflets que constituent les personnages de ces « deux grands romans jumeaux[99] » – Gilles, Aurélien, Cyrille, Paul (les deux), et les autres. Drieu et Aragon, alors même qu'ils pensaient

[92] ARAGON, préface d'*Aurélien*, p. 14.
[93] Ph. FOREST, *op. cit.*, p. 539.
[94] ARAGON, *Aurélien*, p. 313 : « Aurélien... Jurez-moi que c'est moi que vous aimiez en elle ! »
[95] Le roman lui-même parle du « meurtre de l'Inconnue » (*ibid.*, p. 313).
[96] *Ibid.*, p. 312.
[97] Aragon détaille à plusieurs reprises cette histoire, qu'il dit tenir de l'ex-femme de Drieu, Colette Jeramec, chez qui celui-ci s'était réfugié – affirmation qui relève, selon la notice de la Pléiade, d'une « ''sorte de revanche assez gratuitement prise sur la vie'' (...) cette confidence de Colette n'ayant été corroborée par aucun autre témoignage » (édition citée, p. 1423)
[98] L'anecdote apparaît dans *J'abats mon jeu*, en 1958, et notamment reprise dans l' « Histoire d'un manuscrit qui fut tant de fois mis en terre » (notice de la Pléiade, p. 545 *sqq*).
[99] Ph. FOREST, *op. cit.*, p. 230.

être devenus des « contraires[100] », ne continuent-ils pas ainsi, dans leur sensibilité littéraire du moins, paradoxalement, à se ressembler – en tout cas, autant et aussi peu que la Bérénice aux yeux ouverts et la Bérénice aux yeux fermés ?

Caroline Julliot, Le Mans-Université, Laboratoire 3L.AM

[100] Drieu écrit dans son *Journal*, le 19 avril 1944 : « Je meurs sans amis [...] Aragon ? Ma foi, rien à dire. Ce fut un divorce pour incompatibilité d'humeur, raison ineffable. Sans doute est-ce moi qui l'enviais, celui-là [...] Et pourtant, maintenant je ne l'envie plus. Peut-on envier le contraire de soi-même ? A vingt ans, pas à cinquante... » (éd. J. HERVIER, Gallimard, 1992, pp. 381-382)