

Pour Patricia Leighten
Notre voyage ensemble continue

Si voir ses yeux blancs rouler dans sa face,
Sa face pendante, comme d'un démon malade de son péché,
Si toi aussi, à chaque cahot tu pouvais entendre
Le sang couler de ses poumons rongés,
Obscène tel un cancer, amer comme le pus
De plaies atroces et incurables sur des langues innocentes –
Alors, mon ami, tu ne raconterais plus avec tant d'allant
À des enfants avides de gloire désespérée
Le vieux mensonge : *Dulce et decorum est pro patria mori.*

— Wilfred Owen, *Et chaque lent crépuscule*, trad. B. Dussert
et al., Le Castor astral, 2012

INTRODUCTION

Dulce et decorum est pro patria mori : « Il est doux et honorable de mourir pour la patrie ». Le contraste entre cette exhortation nationaliste et la douloureuse réalité des tranchées de la Grande Guerre décrite par Wilfred Owen définit parfaitement le territoire couvert par ce livre¹. Parler d'un sacrifice « doux et honorable » à propos de la mort d'un être humain, c'est donner une dimension esthétique à la violence qu'elle signifie, et remettre les disparus au service de la nation pour défendre les mythes d'une religion civile prônée par l'État afin de justifier le conflit armé. Ces mythes sont régulièrement invoqués en temps de guerre mais, dans le cas du fascisme, ils deviennent la caractéristique première d'un mouvement qui a fait de l'esthétisation de la violence l'un des principaux fondements de sa philosophie.

Ce livre examine la rencontre entre esthétique et violence en étudiant le rôle peu connu, mais essentiel, joué par les théories sur les arts visuels et la créativité dans le développement du fascisme en France. Il se penche sur la dimension esthétique des mythes fascistes dans le cadre de l'histoire de l'avant-garde. Au cours de la période 1909-1939, un nombre surprenant de modernistes ont été impliqués dans le projet, notamment des figures aussi importantes que le peintre symboliste Maurice Denis, les architectes Le Corbusier et Auguste Perret, les sculpteurs Charles Despiau et Aristide Maillol, la photographe de la « Nouvelle Vision » Germaine Krull, ainsi que le fauve Maurice de Vlaminck. Les fascistes français étudiés ici se sont approprié, entre autres, l'esthétique avant-gardiste du cubisme, du futurisme et du surréalisme, en prônant le fameux « retour à l'ordre », et l'un d'entre eux est même allé jusqu'à rapprocher le « dynamisme » de l'idéologie fasciste de la théorie du montage du cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein. Pour tous ces personnages, l'art moderne est le précurseur mythique d'une révolution régénératrice destinée à balayer les institutions en place, inaugurer un nouvel ordre anticapitaliste et éveiller le potentiel créateur et artistique du « nouvel homme » fasciste. Pour définir la matrice idéologique mêlant esthétique et violence, ils s'inspirent avant tout des écrits du théoricien politique Georges Sorel (1847-1922), dont le concept de mythe révolutionnaire occupe une place centrale dans les théories fascistes sur la régénération culturelle et nationale.

Trois figures sont plus particulièrement influencées par cette théorie sorélienne du mythe dans l'entre-deux-guerres : Georges Valois (1878-1945), Philippe Lamour (1903-1992), et Thierry Maulnier (1909-1988). Valois est le fondateur du Faisceau, premier mouvement fasciste français (1925-1928). Lamour, proche de Valois, crée en 1928 l'éphémère Parti fasciste révolutionnaire, avant de lancer deux revues, *Grand' Route* (1930) et *Plans* (1931-1933). Quant à Maulnier, il est l'inventeur d'une théorie du fascisme sous les auspices des revues *Combat* (1936-1939) et *Insurgé* (1937). Tous trois se réclament à la fois de Sorel et de l'avant-garde artistique, mais développent des formes radicalement différentes de fascisme. À l'instar de Sorel, ils considèrent que l'art et la culture font partie intégrante de la théorie de la révolution totale.

Sorel est un auteur prolifique dont les idées politiques ont évolué de manière chaotique, ce qui explique qu'après sa mort des activistes de tous bords ont pu revendiquer son héritage philosophique². Fils d'un marchand de vins ruiné de Cherbourg, Sorel devient ingénieur en 1870 après des études à l'École polytechnique. De 1879 à 1892, Sorel réside à Perpignan, dans les Pyrénées-Orientales. C'est là qu'il publie en 1889 ses premiers ouvrages : *Le Procès de Socrate* et une *Contribution à l'étude profane de la Bible*, deux textes qui posent les fondations d'une « sociologie de la morale » qui sera au cœur de ses réflexions ultérieures³. [fig. 1] Il prend sa retraite en 1892 et s'installe à Paris, où il épouse tout d'abord le marxisme orthodoxe, avant de se lancer dans une interprétation révisionniste de Marx qui débouchera sur sa conversion au syndicalisme révolutionnaire. Entre 1893 et 1897, Sorel publie régulièrement dans l'éphémère revue *L'Ère nouvelle* (1893-1894), puis dans *Le Devenir social*, qui connaîtra un meilleur succès (1895-1898). Parallèlement, il poursuit ses réflexions sur les questions morales, et publie en 1901 *La Ruine du monde antique*, interprétation marxisante des premiers temps du christianisme, qui a été précédée en 1896 d'une importante étude du concept d'évolution historique élaboré au XVIII^e siècle par le philosophe italien Giambattista Vico, et fondé sur l'alternance entre « corso » (déclin) et « ricorso » (renaissance)⁴. Déçu par *Le Devenir social*, qui adhère à l'orthodoxie marxiste de Karl Kautsky, Sorel démissionne du conseil de rédaction en 1897, et commence à lire les textes de Marx dans leur langue d'origine, joignant ses efforts à ceux d'Eduard Bernstein, qui veut rendre au marxisme son intégrité morale⁵.

Après 1902, Sorel rompt tout lien avec le socialisme parlementaire, déclarant que le véritable héritage de Marx se trouve dans l'action directe et l'activisme des syndicats français et dans les « bourses du travail » (servant de salles de réunion, de bureaux de placement et de centres culturels), qui garantissent leur autonomie en tant que classe. De 1902 à 1909, Sorel prône le syndicalisme anarchiste, publiant des articles dans la revue syndicale *Le Mouvement socialiste* (1899-1914) et dans la revue homologue italienne *Il Divenire sociale* (1905-1911). Pendant cette période, Sorel se passionne pour la pensée antirationaliste d'Henri Bergson, assistant régulièrement aux conférences données par le philosophe au Collège de France. Par la suite, il adapte la critique bergsonienne du déterminisme scientifique et la théorie de l'intuition créative à sa révision radicale du marxisme. La pensée bergsonienne conjuguée à celle de Vico lui inspire une interprétation de la grève générale syndicaliste en tant que « mythe » capable d'éveiller la faculté intuitive du prolétariat, poussant celui-ci à livrer une guerre éthique contre le système ploutocratique de la démocratie parlementaire en vigueur sous une Troisième République décadente. Sorel trace les grandes lignes de sa nouvelle théorie dans trois ouvrages apparentés publiés en 1908 : *La Décomposition du marxisme* (qui dissocie le marxisme du réformisme politique), *Les Illusions du progrès* (critique des préceptes issus des Lumières et de leur influence sur la culture et la politique bourgeoises), et *Réflexions sur la violence* (défense bergsonienne de la violence prolétarienne, où il expose sa théorie du mythe et de la révolution)⁶.

La période allant de 1909 jusqu'au déclenchement de la Grande Guerre en août 1914 constitue la phase la plus controversée de la carrière de Sorel⁷. Devant l'échec du mouvement gréviste en France et en Italie, il tourne le dos au mouvement ouvrier et noue une alliance troublée avec un groupe d'écrivains et d'activistes affiliés à l'Action française. Avec son allié syndicaliste Édouard Berth, il rejoint les monarchistes Georges Valois et Jean Variot pour fonder une revue syndicaliste nationale baptisée *La Cité française* (1910). Le projet échoue, et Valois et Berth poursuivent l'élan en fondant les *Cahiers du Cercle Proudhon* (1912-1914). Le groupe du Cercle se réclame de Sorel, mais celui-ci préfère garder ses distances et fonder, avec Variot, une autre revue judicieusement baptisée *L'Indépendance* (1911-1913). C'est dans cette publication, ainsi que dans les pages de *L'Action française* que Sorel célèbre le renouveau du patriotisme et les effets régénérateurs de la culture classique et de la tradition

chrétienne sur la société française, saluant l'opposition tenace d'Action française à la Troisième République. Sorel et Berth écrivent également des textes antisémites qui visent l'« intellectuel juif », ennemi de la culture française et principal défenseur de la philosophie des Lumières et de sa descendante ploutocratique, la Troisième République. Lorsque la guerre éclate, Sorel se retire de la scène publique et revient au socialisme, tout en restant farouchement opposé au parlementarisme. C'est dans ce contexte qu'il publie ses deux derniers livres : *Matériaux d'une théorie du prolétariat* (1919), et *De l'utilité du pragmatisme* (1921). Après sa mort en octobre 1922, Berth, qui est retourné au syndicalisme révolutionnaire, publie un recueil des premiers écrits de Sorel sous le titre *D'Aristote à Marx* (1935). Quant à Jean Variot, désormais converti au fascisme, il publie la même année un recueil de conversations échangées avec le maître intitulé *Propos de Sorel*.

En dépit du fait que Sorel a très peu parlé du fascisme, Valois, Lamour et Maulnier soulignent la profonde influence qu'il a eue sur eux et s'appuient sur sa pensée pour définir leur propre version du fascisme. À cet égard, nombre de fascistes – dont Mussolini lui-même – ont déclaré s'être inspirés des écrits publiés par Sorel avant 1914, affirmations qui continuent à faire débat chez les historiens du fascisme en France et en Italie. Pour une large part, la controverse tourne autour des thèses de Zeev Sternhell, qui a analysé le rôle central joué par la pensée sorélienne dans l'évolution du fascisme dans la France de l'entre-deux-guerres, affirmant que l'idéologie fasciste avait déjà été pleinement élaborée avant 1914 par Sorel et ses alliés du syndicalisme national. En déclarant que la synthèse sorélienne entre nationalisme et socialisme forgée sous les auspices du Cercle Proudhon avait été reprise sans modification notable par les fascistes français – dont Valois, Lamour et Maulnier – Sternhell semblait impliquer Sorel lui-même dans la formation de l'idéologie fasciste.

Dans une série d'ouvrages, Sternhell analyse les facteurs idéologiques qui ont conduit les soréliens tels que Valois au fascisme pur et dur après la Grande Guerre⁸. Il cite notamment la conviction que la violence est en soi une force éthique et régénératrice, clé du nouveau et de l'unité nationale. Les soréliens, avant comme après-guerre, sont ainsi animés d'un même désir de « régénération » à la fois « spirituelle et physique, morale, sociale et politique », et d'une même « révolte contre la décadence⁹ ». En fondant en 1925 le Faisceau, premier mouvement fasciste

français, Valois espère rassembler la bourgeoisie et un prolétariat régénérés dans une alliance en partie fondée sur « l'esprit de la victoire » créé par l'effort de guerre. Comme l'ont souligné Sternhell et Emilio Gentile, pour les premiers fascistes français et italiens, la violence n'est pas seulement un moyen d'atteindre un objectif politique particulier ; elle est également une valeur morale essentielle à la pérennisation du régime, même après la prise en main de l'appareil d'État par les fascistes en Italie¹⁰. De surcroît, elle est non seulement le véhicule de la révolte et de la régénération sociale, mais aussi la source authentique de l'énergie créatrice dans un ordre fasciste, à même de transformer l'individu. Ainsi, loin de s'inscrire dans la perspective de « l'art pour l'art » excluant du programme toutes les autres valeurs, l'esthétisation de la violence a une portée morale, essentielle au projet fasciste¹¹. C'est ce facteur éthique qui explique l'attrait, pour certains cercles fascistes, des *Réflexions sur la violence* de Sorel. Pour être véritablement belle, la violence sorélienne doit traduire la transformation créatrice et morale de l'individu ; dans le cas contraire, elle s'apparente à la violence brutale et immorale du tyran. Comme le souligne Roger Griffin dans son étude exemplaire du fascisme « générique », les mythes « palingénésiques », c'est-à-dire générateurs de renouveau, jouent un rôle essentiel dans l'idéologie fasciste, de telle sorte que ses adeptes « sont convaincus que la destruction provoquée par leur mouvement est le préalable essentiel à la reconstruction », ce qui donne lieu à un « nihilisme créatif¹² ».

Afin de démontrer que la révolte antimatérialiste et éthique est au cœur de l'idéologie fasciste, Sternhell affirme que la doctrine sorélienne du socialisme national, établie en France, était largement répandue en Italie avant 1914¹³. Selon lui, l'idéologie fasciste trouve son origine dans l'alliance formée après 1909 entre les partisans du nationalisme intégral de Charles Maurras et les syndicalistes révolutionnaires anciennement affiliés à la revue syndicaliste *Le Mouvement socialiste* (1899-1914). Ainsi, la fondation du Cercle Proudhon fin 1911 par un groupe de royalistes associés au syndicaliste Édouard Berth, proche de Sorel, constituerait un moment clé dans l'histoire des origines françaises du fascisme. Selon Sternhell, Sorel a lui-même signalé son changement d'orientation en remplaçant son ancien mythe anarcho-syndicaliste de la grève générale par celui d'un État-nation intégral comme moteur de la régénération sociale. Ses alliés nationaux-socialistes du Cercle Proudhon honnissent la démocratie, doctrine de l'ultra-individualisme

qui entraîne une atomisation de la société, substituant aux valeurs qui fondent le sentiment d'appartenance à une communauté un matérialisme capitaliste entièrement tourné vers l'intérêt personnel. La fierté des travailleurs syndiqués pour leur métier et les valeurs religieuses qui rassemblent les catholiques français sont sapées lorsque les valeurs « intégrales » et antimatérialistes du syndicaliste ou du catholique sont remplacées par celles matérialistes de la « ploutocratie » en place. En outre, le matérialisme démocratique est associé à une tradition politique qui s'enracine dans le rationalisme des Lumières. Les socialistes nationaux se tournent donc vers des figures antirationalistes telles que le sociologue Gustave Le Bon, ou les philosophes Henri Bergson et Friedrich Nietzsche afin de justifier leurs théories sur la transformation des mentalités. Sorel critique en parallèle le matérialisme économique et le déterminisme historique de Marx à partir de l'anti-intellectualisme bergsonien, et attribue un rôle mobilisateur aux structures mythiques, moteurs « intuitifs » les mieux à même de créer une situation révolutionnaire. Les adeptes soréliens du socialisme national, pour citer Reed Dasenbrock, semblent ainsi « accorder aux fabricants de mythes, et donc aux artistes, un rôle important dans la vie sociale », ce qui explique en partie l'attrait du fascisme pour les milieux artistiques¹⁴.

Une synthèse similaire entre nationalisme et socialisme s'observe également en Italie, où se noue une alliance entre syndicalistes révolutionnaires, (notamment Arturo Labriola et Roberto Michels) et l'ultranationaliste Enrico Corradini, qui a fondé en décembre 1910 l'Associazione Nazionalista Italiana afin de diffuser sa conception sorélienne de l'Italie, « nation prolétarienne » qui doit s'engager sur la voie du colonialisme et de l'impérialisme en s'opposant aux nations « ploutocratiques ». La même année, avec les syndicalistes soréliens Paolo Orano et Arturo Labriola, Corradini lance la revue florentine *La Lupa*. Comme leurs homologues français d'Action française et du Cercle Proudhon, Corradini et Orano accordent une valeur positive à la guerre menée au nom des valeurs antimatérialistes et anti ploutocratiques. Ils saluent donc l'intervention militaire italienne en Lybie en 1911, qui démontre que les valeurs démocratiques déliquescents sont peu à peu remplacées par les valeurs soréliennes, susceptibles d'être utilisées contre le système démocratique. Comme le montre Sternhell, Mussolini lui-même embrassera cette idéologie. Ce dernier lance en 1914 un quotidien, *Il Popolo d'Italia*, puis crée les Fasci di Combattimento et adopte le point de vue

de Corradini et d'Orano, prônant la guerre entre nations comme la voie de la révolution sur le sol national. Sternhell suit ici la voie tracée par A.J. Gregor, qui estime que Mussolini a développé un système idéologique cohérent durant les années de guerre¹⁵. Gregor utilise à son tour judicieusement les idées de Sternhell lorsqu'il analyse l'idéologie fasciste dans son étude sur la doctrine du syndicalisme national du sorélien Sergio Panunzio et sur le corporatisme de gauche d'Ugo Spirito¹⁶.

Le très influent modèle de l'idéologie fasciste esquissé par Sternhell a été critiqué à plusieurs reprises. On lui reproche par exemple de ne pas avoir fait le lien entre théorie et pratique, ou de ne pas avoir expliqué l'évolution des fondements idéologiques du mouvement après l'arrivée au pouvoir des fascistes en Italie et le développement du mouvement en France avec le Faisceau de Valois¹⁷. Pour certains, son modèle s'applique parfaitement à l'analyse de l'idéalisme caractéristique des débuts du fascisme, mais ne permet pas d'expliquer le mouvement de grande ampleur qui débouche sur la prise de pouvoir de Mussolini en 1922 avec l'appui de l'élite conservatrice italienne. Jacques Julliard estime notamment que cette « histoire des idées » est coupée des événements, et que Sternhell a « séparé artificiellement l'idéologie fasciste du fascisme lui-même¹⁸ ». Robert Soucy va plus loin, déclarant que l'historien prend « trop souvent pour argent comptant la rhétorique fasciste à propos du national-socialisme. Par là même, il ferme les yeux sur les rationalisations et les mystifications qu'une telle propagande a engendrés¹⁹ ». Citant l'exemple du Faisceau, Soucy affirme que le soutien financier apporté à Valois par les industriels Eugène Mathon et François Coty, et le fait que la base fasciste était majoritairement d'origine bourgeoise, démontrent que l'idéologie du socialisme national retracée par Sternhell n'est que la façade d'un mouvement foncièrement conservateur dont les membres se sentaient menacés par la montée du communisme et du socialisme en France²⁰. « Ce qui séparait en France les fascistes des conservateurs était avant tout une question de tactique et de style ; les fascistes avaient bien plus hâte que les conservateurs d'abandonner la démocratie politique et d'avoir recours à une force paramilitaire, et ils avaient un style plus militaire que bourgeois²¹ », dit-il. En affirmant que les fascistes étaient principalement issus de la droite, Soucy rejoint les opposants à la thèse de Sternhell, selon lequel les adhérents français du mouvement étaient des dissidents de la gauche prônant une doctrine fondée sur un marxisme révisionniste²².

En affirmant qu'on ne retrouve dans la pratique aucun des accents gauchisants de la théorie, Soucy reprend non seulement à son compte la fameuse équation marxiste entre fascisme et politique de la petite bourgeoisie, mais il nie également tout impact de la doctrine du « socialisme national » sur les événements, contrairement à Sternhell. Mais en refusant de « prendre pour argent comptant » les théories du socialisme national, il va jusqu'à nier toute valeur à ce discours, même s'il a influé sur l'évolution de tel ou tel mouvement. Si l'on examine par exemple la trajectoire du Faisceau de Valois, on observe que l'idéologie du mouvement a sapé sa viabilité économique ; en effet, les attaques lancées par Valois contre l'Action française et ses efforts répétés pour séduire les syndicalistes et les industriels au nom du socialisme national sorélien ont fini par rebuter ses soutiens financiers, notamment les sympathisants royalistes Coty et Mathon²³. À l'instar de Soucy, ces industriels estimaient peut-être que ce sorélisme n'était que simple « rhétorique », mais les événements ont démontré le contraire, et ce penchant vers la gauche a finalement poussé Valois à renoncer au fascisme au profit du syndicalisme sorélien et non du socialisme national²⁴. Ainsi, en affirmant que l'« histoire des idées » de Sternhell est coupée de la réalité historique, et en qualifiant ces idées de « simple rhétorique », on sous-estime le rôle joué par l'idéologie dans l'évolution historique, et l'analyse de Soucy accorde de surcroît trop de poids à la structure économique de base. Des réserves similaires s'appliquent à la thèse de Robert Paxton, qui considère pareillement que la théorie fasciste est un voile rhétorique qui occulte et déforme la « véritable » histoire du fascisme en action.

Quant aux partisans de la dimension « gauchisante » du fascisme, ils reprochent également à Sternhell, à l'instar de Soucy et de Paxton, d'avoir surestimé l'aspect idéologique du mouvement. Pour Robert Paxton, le modèle de Sternhell « accorde davantage d'importance aux origines qu'aux évolutions ultérieures, et considère que les penseurs sont plus authentiquement fascistes que les praticiens ». En privilégiant la théorie au détriment de la pratique, d'autres facteurs historiques qui pourraient avoir contribué à la montée du fascisme semblent ainsi exclus ; puisque, selon Sternhell, l'idéologie fasciste était pleinement développée avant 1914, le contexte de la Grande Guerre a simplement fourni à ses adeptes « des circonstances favorables et de nouvelles recrues²⁵ ». Pour décrire l'évolution du mouvement depuis ses débuts en tant que doctrine de révolution antimatérialiste prônée par de petits

groupes dissidents jusqu'à l'installation d'un régime totalitaire en Italie, certains historiens, notamment Pierre Milza, évoquent un « premier » fascisme idéaliste, et un « second », d'ordre pragmatique²⁶. Ainsi, les idéaux antimatérialistes qui animaient les fascistes italiens durant la première phase se réduisent peu à peu après 1922 à des slogans dissimulant un programme foncièrement conservateur. L'antimatérialisme ne sert plus qu'à justifier un corporatisme hostile au syndicalisme, et la violence héroïque est alors dirigée contre le Parti socialiste, qui prône le pacifisme, et contre les syndicats qui le soutiennent. Selon ce scénario, les fascistes purs et durs furent peu à peu écartés lorsque Mussolini décida de se concilier l'élite conservatrice italienne. Contrairement à Soucy, Milza estime que l'idéologie fasciste possède bel et bien une dimension de gauche, mais uniquement dans la période précédant l'offensive des fascistes italiens pour accéder au pouvoir. Quant à la France, on a dit que le « premier fascisme » y a survécu simplement parce que le fascisme lui-même était un élément marginal du paysage politique. « Là où le fascisme était resté pur, il se limitait aux cafés, à des journaux en mal de lecteurs, et à une manifestation de rue de temps à autre²⁷ », affirme Paxton.

Malgré tout l'intérêt de la distinction établie par Milza entre « premier » et « second » fascisme, elle sous-estime les tentatives, à partir de la prise de pouvoir de Mussolini en 1922, de concilier idéaux du mouvement et politique gouvernementale (on songe notamment au débat sur le corporatisme, qui se prolonge jusqu'au début des années 1930). En outre, lorsque Paxton reformule cette distinction en évoquant un fascisme « pur », il semble dire que les questions culturelles n'intéressaient que quelques petits groupes étrangers à l'Italie et à l'Allemagne nazie, alors que Mussolini et Hitler se sont servi de la culture pour promouvoir leurs idées. Il suffit de songer au lien symbolique établi entre le régime fasciste et l'Empire romain par le biais des rénovations massives lancées à Rome par Mussolini, à l'Exposition de la révolution fasciste de 1932, ou encore l'exposition tout aussi influente d'« art dégénéré » « Entartete Kunst » organisée à Munich en 1937. La question culturelle n'est pas l'apanage d'un « premier » fascisme « pur » ; la théorie et la pratique fascistes ont toujours été en symbiose, et les théories sur la culture ont évolué au fil des événements, sur lesquels elles ont aussi influé. Comme Sternhell, on doit prendre au sérieux la dimension culturelle de l'idéologie fasciste, sans perdre de vue les liens avec les événements qui ont forgé l'Europe après le déclenchement de la Grande Guerre.

En l'espèce, deux aspects des analyses innovantes et controversées de l'historien nous intéressent plus particulièrement : l'affirmation que le socialisme national inventé par le Cercle Proudhon était une forme d'idéologie fasciste avant la lettre, et celle que le fascisme français s'enracine en partie dans la révolte culturelle des soréliens contre les principes des Lumières et la démocratie parlementaire. Contrairement à ceux qui ont analysé les thèses de Sternhell, nous nous pencherons sur la dimension esthétique de l'idéologie sorélienne afin de savoir si l'on peut établir une continuité entre la pensée de Sorel, celle du Cercle Proudhon d'avant-guerre, et les idées des soréliens affichant leur allégeance au fascisme après la Grande Guerre. Sternhell a raison d'affirmer que les théories sur la culture occupent une place centrale dans la conception sorélienne de la révolution fasciste ; toutefois, afin de prendre toute la mesure des ramifications de cette rébellion culturelle, on doit se pencher attentivement sur la politique culturelle prônée par Sorel lui-même et par les fascistes de l'entre-deux-guerres qui ont soutenu son projet anti-Lumières. On a omis jusqu'ici de relever le profond intérêt manifesté par Valois, Lamour, Maulnier et Sorel pour la culture visuelle de leur époque. Pour l'essentiel, l'historiographie du fascisme français a ainsi négligé tout un pan de l'héritage idéologique de Sorel, tel qu'il se manifeste dans la critique d'art, la peinture, la sculpture, l'architecture et le cinéma²⁸. Ce phénomène est particulièrement frappant lorsqu'on songe à la richesse des études consacrées à l'impact de Sorel sur le fascisme littéraire en France (notamment celles d'Alice Kaplan, de Jeffrey Mehlman et de Sternhell lui-même²⁹).

Ce livre s'efforce de combler cette lacune en examinant le rôle joué par la pensée de Sorel et celle de ses fidèles d'avant-guerre dans l'émergence d'une esthétique fasciste en France. Il retrace l'émergence de diverses versions du fascisme en extrayant l'esthétisation sorélienne de la violence du domaine du générique afin d'examiner les concepts mythiques et culturels élaborés par le philosophe et ses partisans dans l'entre-deux-guerres. On verra que les divers groupes attribuent plus ou moins d'importance à tel ou tel des « dénominateurs communs » qui existent entre esthétique moderniste et fascismes soréliens français. Le premier chapitre propose un modèle conceptuel pour l'étude de la politique culturelle fasciste en Europe, modèle qui sert de schéma directeur aux chapitres suivants, consacrés à la théorie esthétique de Sorel et de ses disciples. L'analyse de la nébuleuse formée par le fascisme, le modernisme

et la modernité s'appuie à la fois sur la thèse de Sternhell concernant l'idéologie anti-Lumières et sur la définition que donne Roger Griffin du fascisme générique en tant que forme d'ultranationalisme palingénésique. En combinant ces deux modèles, on met en lumière les liens étroits qui existent entre fascisme et culture, et la nécessité de se pencher sur les aspects culturels de la pensée sorélienne lorsqu'il s'agit d'évaluer l'impact qu'elle a eu sur la théorie et la pratique fascistes en Europe.

Le chapitre 2 s'intéresse aux écrits de Sorel et à leurs liens avec l'art et l'idéologie prônés par les syndicalistes et les monarchistes liés à la revue *L'Indépendance* (1911-1913), et par le groupe d'étude du Cercle Proudhon (1911-1914). Il étudie l'élaboration d'un mythe sorélien accusant la communauté juive d'avoir précipité la destruction de l'élan créateur que Sorel, dans sa phase post-syndicaliste, associe à une théorie de la conscience de classe, du néo-catholicisme, du classicisme et de la révolution. Il examine également le rôle joué par quelques artistes célèbres, notamment le peintre symboliste Maurice Denis, le compositeur Vincent d'Indy (fondateur de la Schola Cantorum) et du dramaturge Paul Claudel. En examinant la continuité entre les écrits syndicalistes et post-syndicalistes de Sorel, le rôle joué par sa critique des préceptes des Lumières dans le cadre du programme culturel général prôné par *L'Indépendance* et l'impact de ce discours sur le principal disciple de Sorel, Édouard Berth, on découvre pour la première fois la pleine portée idéologique de la politique esthétisée de Sorel.

Le chapitre 3, qui concerne la période d'après-guerre, se penche sur le mythe sorélien de la « cité française » et les théories apparentées sur l'art et l'urbanisme. Ce mythe alternatif est inventé par le Faisceau (1925-1928), mouvement fondé Georges Valois, ancien royaliste et membre du Cercle Proudhon. Pour Valois comme pour Mussolini, le fascisme repose sur une alliance entre anciens combattants et « producteurs » ; mais il estime en outre que « l'esprit de la victoire » sorélien résultant de l'effort de guerre se prolonge de manière fructueuse dans la société technocratique de l'après-guerre. Ce chapitre étudie les concepts soréliens de la « cité » et du « producteur » et leur influence sur la pensée de Valois, qui associe créativité et production industrielle, et propose la vision d'une future société transformée par une élite composée d'ouvriers, d'industriels, de technocrates et d'ingénieurs. On verra quel impact ont eu certains éminents arbitres tels que Le Corbusier, F.T. Marinetti, ou le critique d'art Jean-Loup Forain, sur l'esthétique du Faisceau ; on aura

l'occasion d'évoquer les opinions contradictoires sur les mérites du modernisme, ainsi que les débats entre factions de droite et de gauche au sein du mouvement, préludes à la disparition du Faisceau en 1928. Le Faisceau fait le panégyrique du Corbusier, tandis que Sorel défend avant-guerre le symbolisme français. La comparaison des textes met en évidence la différence radicale qui existe entre Valois et la vision sorélienne de la régénération nationale, en dépit de leur allégeance commune au mythe de la « cité française ».

Le quatrième chapitre se penche sur le mythe fasciste d'une révolte générationnelle défendu par le sorélien Philippe Lamour, et son corollaire artistique, l'« esthétique de la machine ». Ancien membre du Faisceau, Lamour fonde le Parti fasciste révolutionnaire en 1928 et les revues *Grand' Route* (1930) et *Plans* (1931-1933) pour diffuser ses idées. Au cours de cette même période, il prend fait et cause pour une surprenante panoplie de grandes figures modernistes, parmi lesquelles la photographe Germaine Krull, le cinéaste Sergueï Eisenstein et les architectes André Lurçat et Le Corbusier. Le culte de la jeunesse et la politique générationnelle de l'Italie mussolinienne sont bien connus, mais on s'est peu intéressé à leurs variantes avant-gardistes en France. Lamour transforme le mythe sorélien du conflit de classe en confrontation épique entre générations, rapprochant le dynamisme de la jeunesse de l'émergence d'une nouvelle sensibilité esthétique qui se manifeste dans le design automobile, les techniques du montage dans la photographie et le cinéma, l'esthétique cubiste et l'architecture moderniste. Il considère que ce « dynamisme » activiste fait partie intégrante de la réflexion de Sorel, et la théorie de la révolution exposée dans les *Réflexions sur la violence* (1908) incarne la « jeunesse éternelle » qui est, pour Mussolini, la marque du fascisme italien.

Le dernier chapitre avance dans le temps pour examiner la théorie du fascisme élaborée par un groupe d'écrivains liés aux revues *Insurgé* (1937) et *Combat* (1936-1939), dont le critique littéraire Thierry Maulnier, le polémiste Pierre Andreu, et le critique d'art Jean Loisy. Pour définir leur propre version du fascisme, Maulnier et ses collègues s'intéressent aux textes d'avant-guerre de Sorel et d'Édouard Berth, et non au fascisme élaboré par Valois ou Lamour dans l'entre-deux-guerres. Selon eux, le mouvement est né en France en 1913 dans le Cercle Proudhon, qui aurait réussi à faire la synthèse entre la pensée du fondateur d'Action française, Charles Maurras, et celle du syndicaliste Georges Sorel afin

d'élaborer la doctrine de la « violence classique ». Citant l'affirmation nietzschéenne d'Édouard Berth selon laquelle le Cercle Proudhon a fait fusionner l'amour de la « beauté » de Maurras avec l'inlassable poursuite sorélienne du « sublime », ils font remonter l'origine de cette pensée au classicisme de Racine, et au-delà, à l'hommage rendu par Homère à la « vertu militaire » et à la naissance de la tragédie dans la Grèce antique. Ayant inscrit la violence classique dans l'histoire de la France et de l'Europe, le groupe de *Combat* entreprend alors de transformer cette doctrine en mythe sorélien mobilisateur destiné à métamorphoser la société française. La campagne menée par *Combat* se déroule sur un double front, politique et culturel. Maulnier espère ressusciter l'ancienne alliance du Cercle Proudhon entre bourgeoisie et prolétariat antidémocrates afin de lutter contre la coalition entre socialistes, communistes et syndicats ouvriers qui a conduit au pouvoir le Front populaire de Léon Blum (1936-1937). Afin de mobiliser les esprits, il affirme que le gouvernement Blum reprend la politique ploutocratique qui avait éloigné Sorel du syndicalisme en 1909 et l'avait rapproché des royalistes. Ce complot ploutocratique mène à la décadence culturelle, comme en témoigne l'éclectisme du Front populaire, qui soutient à la fois les formes extrêmes d'abstraction, un académisme servile, ou encore l'art officiel du réalisme soviétique. L'Exposition universelle de 1937 sera un chiffon rouge pour Maulnier et son groupe, qui y voient une parfaite illustration de la manière dont la « décadence » politique se propage à la sphère culturelle. Pour y remédier, ils prônent un classicisme sorélien et font des sculpteurs Charles Despiau et Aristide Maillol et de l'architecte Auguste Perret les porte-drapeaux de leurs idéaux esthétiques. Étonnamment, et ironiquement, le cercle de Maulnier affirme par ailleurs que la doctrine de la « violence classique » permettrait à une France revigorée de résister à la menace posée par les fascismes autoritaires et collectivistes de l'Allemagne nazie et de l'Italie. Au milieu des années 1920 et au début des années 1930, Valois et Lamour peuvent encore voir dans l'Italie une alliée bienveillante de la cause fasciste. C'est un luxe que Maulnier ne peut plus se permettre après la formation de l'axe Rome-Berlin en novembre 1936, et l'Anschluss et le démantèlement de la Tchécoslovaquie en 1938. C'est donc vers la Grèce antique, et non la Rome contemporaine, qu'il se tourne pour définir son programme culturel.

Ce livre s'intéresse à l'« image » (au « mythe ») de Georges Sorel fabriquée par ses disciples fascistes, et étudie les diverses manières dont

ils se sont approprié les théories politiques soréliennes en les réinterprétant, et en délaissant parfois certains aspects de sa pensée³⁰. En examinant le rôle joué par la théorie sorélienne dans la formation des mouvements fascistes en France, je m'oppose à la thèse selon laquelle l'idéologie fasciste n'a été qu'une « construction *a posteriori* [...] qu'aucun mouvement politique n'a jamais pu rassembler ni unifier durablement³¹ ». J'espère ainsi réorienter les débats actuels en démontrant la centralité des théories sur l'art et la créativité pour le projet fasciste lancé par les soréliens français. Comme l'a souligné Griffin, les mythes palingénésiques, si fondamentaux pour le fascisme, font de la destruction un acte de création³², un paradigme qui pourrait avoir trouvé son expression parfaite dans le programme politique élaboré par Sorel et ses partisans fascistes. On verra que le paradoxe au cœur du fascisme sorélien, paradoxe qui s'incarne tout particulièrement dans le concept de violence « créatrice », s'inscrit dans une série de polarités que le fascisme prétend transcender, depuis les clivages entre droite et gauche jusqu'au divorce entre socialistes et nationalistes, en passant par l'opposition avant-gardiste à la tradition³³. On verra que la créativité elle-même a servi de « mécanisme de liaison » dans la conciliation des polarités, à la fois politiques et esthétiques, et que, loin d'avoir une fonction marginale, l'art joue un rôle essentiel dans l'idéologie fasciste.

FASCISME, MODERNISME ET MODERNITÉ

Les termes « fascisme » et « art moderne » ont longtemps été considérés comme antinomiques, et placés à distance confortable l'un de l'autre. Mais deux décennies de recherches en histoire, en histoire de l'art et en littérature ont radicalement ébranlé cette tranquille assurance d'après-guerre, et il est aujourd'hui essentiel de comprendre l'interrelation entre ces deux termes si l'on veut aborder le modernisme d'un point de vue tant soit peu historique. On s'est ainsi efforcé de replacer l'avant-garde et le fascisme dans le cadre des grandes évolutions socio-économiques, culturelles et philosophiques qui se sont produites en Europe dans le sillage de la révolution industrielle. Dans l'introduction au catalogue de l'exposition de 1991 baptisée « Degenerate Art » : *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Stephanie Barron dit très justement que l'exposition d'art « dégénéré » organisée par les nazis en 1937 était « la plus violente attaque jamais lancée contre l'art moderne¹ ». Au premier abord, cette affirmation semble conforter une idée répandue : fascisme et modernisme s'excluent mutuellement, et la campagne lancée après 1933 par les nazis pour dénigrer l'art moderne a creusé un fossé infranchissable entre les fascistes et l'avant-garde européenne. Mais S. Barron retrace une histoire plus complexe, et fait observer que, si certains lancent l'anathème contre l'abstraction picturale, preuve de la condition « dégénérée » de ses créateurs, d'autres, au sein même du mouvement nazi, apprécient l'art moderniste, notamment celui d'Ernst Barlach et d'Emil Nolde, qu'ils jugent « régénérateur² ». Ce camp fait l'éloge de l'expressionnisme allemand, en prise avec les valeurs spirituelles du peuple allemand, et affirme que cet art d'avant-garde incarne l'héritage artistique nordique remontant à l'ère gothique. On note par ailleurs que Nolde, membre fondateur en 1920 d'une antenne du parti nazi dans le nord-Schleswig, ne voit aucune contradiction entre nazisme et art moderne³. Joseph Goebbels lui-même, futur ministre de l'Information et de la Propagande du III^e Reich, se range au côté des défenseurs de l'expressionnisme. Comme le souligne S. Barron, l'art de Nolde n'est rejeté par les milieux nazis qu'après septembre 1934, date à laquelle Hitler condamne l'art moderne lors d'un meeting du Parti