

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

LA BEAUTÉ COMME VIOLENCE:
LA DIMENSION ESTHÉTIQUE
DU FASCISME FRANÇAIS,
1919-1939

Michel Lacroix

Département de Langue et littérature françaises
Université McGill
Août 2000

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de
Ph. D.
en Langue et littérature françaises

© Michel Lacroix, août 2000



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

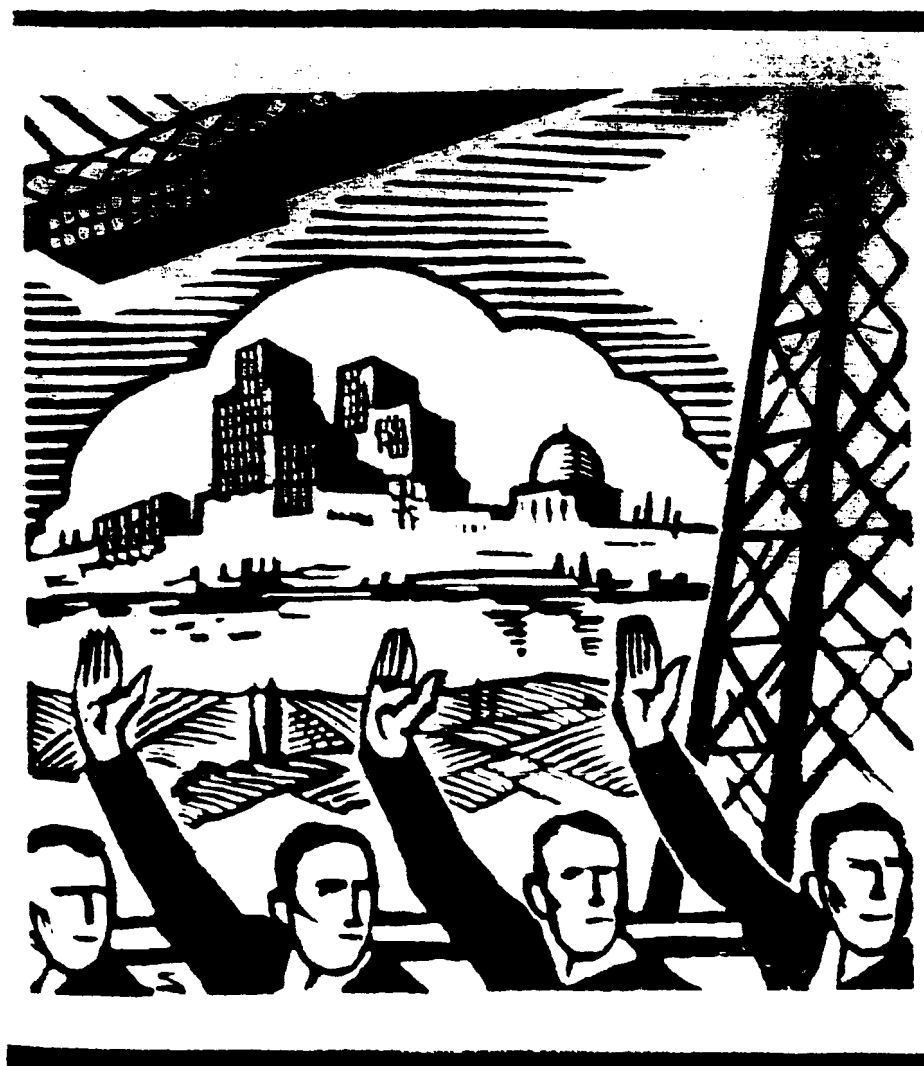
The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-70070-4

LA BEAUTÉ COMME VIOLENCE:
LA DIMENSION ESTHÉTIQUE
DU FASCISME FRANÇAIS



*À Élisabeth
Ma présence au monde*

REMERCIEMENTS

Cette thèse se serait sans doute enlisée dans les affres du doute sans l'apport inestimable des personnes suivantes:

Marc Angenot, qui fut tout à la fois: un instigateur stimulant, une vivante banque de données et, bien sincèrement, un maître à penser.

Benoît Melançon, Pierre Popovic et les doctes membres du «Collège de Sociocritique», qui, en plus de m'abreuver en multiples conseils et idées, m'ont montré que le travail du texte, lui aussi, peut être un plaisir.

Diane Desrosiers-Bonin, qui n'évite jamais, ni les questions véritables, ni les discussions amicales.

Benoît Denis, Jacques Dubois, Raoul Girardet, Yvan Lamonde, Pierre Milza, Pascal Ory, Stanley G. Payne et Michel Winock, qui ont fait profiter mes recherches de leurs précieux commentaires.

Mes amis et collègues, du Département et d'ailleurs, Alia, Agnès, Cédric, Hugo, Pascal, Paul, Sébastien et Sophie, qui ont partagé avec moi les hauts et les bas de la thèse, et m'ont aidé à garder le cap. Grâce à eux, les quatre années de recherche et d'écriture furent à l'enseigne des «copains d'abord».

Mes parents, qui m'ont insufflé le goût de la lecture et le désir de comprendre.

Élisabeth, présente du début à la fin. Senza te, non ci sarei arrivato. Questa tesi è la tua.

Qu'ils en soient tous chaleureusement remerciés.

Au cours de mes recherches, j'ai bénéficié d'une bourse doctorale et d'un stage d'études à l'étranger du Fonds pour la Formation des Chercheurs et l'Aide à la Recherche, ainsi que d'une bourse doctorale du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

SOMMAIRE

Cette thèse vise à montrer, à partir du cas du fascisme français de l'entre-deux-guerres (1919-1939), que tout du fascisme naît de l'esthétique ou y aboutit. Pour analyser le rôle primordial joué par l'esthétique dans le fascisme et mettre en évidence ses multiples facettes, nous avons choisi d'étudier des discours, des pratiques symboliques et des textes littéraires. Le cadre théorique qui nous permet de rendre raison de ces objets divers et de penser l'interaction entre esthétique et idéologie est celui de l'analyse du discours et de la sociocritique.

Dans cette thèse nous étudions, dans l'ordre, trois thèmes centraux du fascisme: ceux du chef, de la jeunesse et du groupe. Dans le premier chapitre, nous examinons les différents visages donnés au chef charismatique, dont ceux de poète et de guerrier, pour analyser par la suite le discours sur l'héroïsme. Fondé, entre autres, sur une conception du héros issue de l'épopée, celui-ci influence fortement la conception du héros chez Pierre Drieu la Rochelle. Mais, en retour, les textes de Drieu dévoilent que le culte du héros est à la fois exaltation du moi et haine de soi.

Dans notre deuxième chapitre, nous examinons le culte de la jeunesse, tel que développé en Allemagne et en Italie, avant de montrer en quoi le discours fasciste représente une radicalisation extrême du discours contemporain sur la jeunesse. Après quoi, étudiant la mise en texte de ce discours chez Robert Brasillach, nous mettons en évidence la pulsion de mort qui l'accompagne.

Puis, dans notre dernier chapitre, nous étudions en détail le spectacle politique fasciste et dégageons les principes esthétiques qui le sous-tendent. Établissant alors que ces

principes structurent aussi l'œuvre de Drieu, et ce dès les débuts, nous avançons que c'est par l'esthétique que Drieu est venu au fascisme, ce en quoi il dévoile que la fascination esthétique fut un des principaux canaux de fascisation. Ces analyses complétées, nous dressons en conclusion la synthèse de l'esthétique fasciste, laquelle s'avère être une esthétique du pathos, de l'exhibition, du sublime, de la violence et de la mort.

ABSTRACT

Everything about fascism is æsthetic: this is what our thesis aims to demonstrate, based on the example of interwar French Fascism (1919-1939). It studies both discourses, symbolic practices, and literary texts, in order to show the multiple aspects of fascism's æsthetic dimension. Two theories, discourse analysis and sociocriticism, have guided us and permitted us to explain the interaction between æsthetics and ideology.

Our thesis is divided in three parts, each one devoted to one of fascism's central themes: the leader, the youth, and the group. In our first chapter, we examine the charismatic leader's many faces, among which the poet and the warrior. We then show that fascism's discourse on heroism makes of the epic hero an ideological model and that, in its turn, this ideological hero greatly influenced Pierre Drieu la Rochelle's representation of the hero. But, as we indicate, Drieu's novels reveal that the cult of the hero is both a glorification of the self and a self-hatred. In our second chapter we examine fascism's cult of youth such as it was in Italy and Germany, after which we have demonstrated that, in a way, French fascism was an extreme radicalization of the contemporary French discourse on youth. Then, we analyse one of Robert Brasillach's novels which brings to the fore the dark side of fascism's cult of youth: its death drive.

In our last chapter, we unearth the æsthetic principles underlying fascism's political spectacle, principles that we also find at the heart of Drieu's texts. We consequently state that Drieu has adopted fascism's æsthetic years before he realized he had fascist ideas. Going a little further yet, we stipulate that Drieu thus reveals that the æsthetic was one of the main roads towards fascism. We then establish, in our final conclusion, a synthetic description of fascist æsthetics: an æsthetics of pathos, exhibition, sublime, violence, and death.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
I- Le «Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises»	4
II- France, fascisme et esthétique	11
A) Définir le fascisme	13
B) Définir une esthétique fasciste	21
III- Sociocritique et discours social	45
Chapitre premier: «Ce fort, ce libre, ce héros»: le culte du chef	49
I- Les Faveurs du Chef	51
A) Le modèle wéberien d'autorité charismatique	52
B) Le charisme esthétique	58
1) La violence créatrice	59
2) Les charmes de la poésie	62
C) Prophète, sorcier, guerrier: visages du chef	70
II- Être héroïque ou périr: le discours sur l'héroïsme	81
A) La statue du héros	85
1) Le «Moi» et le «Nous»: le Chef comme synthèse	86
2) «Une poignée de chefs dans la main d'un chef»	91
3) «Au commencement était l'action»	97
4) La «saine violence»	104
5) Le mythe de la guerre héroïque	106
B) Réminiscences esthétiques	113
1) Mégalographie	113
2) Le «roman des grandes existences»	117

3) L' <i>épos</i> fasciste	121
III- Le Héros de cette histoire	127
A) Dissolution et renouveau de l'héroïsme	130
B) Comédie et exaltation: Drieu la Rochelle	139
1) «Après tout, il y a moi»	143
2) Le «rut héroïque»	145
3) «La guerre n'est plus la guerre»	147
4) L'irruption du héros dans l'Histoire	152
B) À l'ombre du Chef: le héros bancal	156
1) Le rêve de l'homme entier	157
2) L'Intellectuel et le chef	162
 Chapitre deuxième: Le fascisme en culottes courtes; le discours fasciste sur la jeunesse	 177
I- La jeunesse au travers des âges	180
A- Naissance d'une notion: la jeunesse	180
B- D'une jeunesse l'autre	183
C- Muscler et bronzer la jeunesse: l'olympisme	189
D- «Monsieur Muscle»	193
E- L'entre-deux-guerres	195
F- Les mouvements de jeunesse	199
II - «Le fascisme est jeunesse, donc beauté»	213
III - Le discours de la jeunesse	230
A- La jeunesse non-conformiste	231
B- «Rendre son âme à la France»: les mouvements de jeunesse	236

C- «Fascistes parce que jeunes»	243
D- La jeunesse à l'extrême droite	253
III- Mourir à trente ans: la jeunesse chez Brasillach	262
Chapitre troisième: «Le défilé de l'orgueil»; le spectacle politique fasciste	276
I) Le Spectacle du pouvoir	276
A- La fête révolutionnaire	278
B- Espoir et désenchantement: le spectacle de la III ^e République (1880-1914)	282
C- Où la manif se fait fête (1919-1939)	288
II) Chorégraphies fascistes	294
A- Le fascisme-mouvement	298
B- Le fascisme-régime	305
C- Texte et image: deux traditions politiques antithétiques	310
D- Portrait du politicien en artiste total	314
III) Spectacles fascistes: regards théoriques	319
IV) «Le défilé de l'orgueil»	326
A- Coups de foudre fascistes	328
B- «Oh! La Belle armée!»	334
C- La foule (en) uniforme	338
D- Le «dressement» viril	347
V) «Ce que j'aime dire: nous»: esthétique fasciste et collectivité chez Drieu la Rochelle	350
A- Les jeunes nus	353
B- La danse fasciste	359

C- L'écriture du type	371
Conclusion: L'esthétique fasciste; ou, «du sang, de la volupté et de la mort»	379
I) L'esthétique fasciste	383
A) Une beauté pathétique	383
B) Une beauté exhibée	385
C) Une beauté sublime	390
D) Une beauté violente	392
E) Une beauté humaine	394
E) Une mortelle beauté	398
II) Kitsch, fascisme, romantisme	401
III) <i>Pars destruens</i> : fascisme et laideur	409
IV) Fascisme, esthétique et recyclage	416
V) Fascisme et littérature	420
Annexe I	423
Bibliographie	443

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Figure I: «Le Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises», tirée du *Nouveau siècle*, 13 mai 1926
- Figure II: Hitler comme sculpteur, tirée de Éric Michaud, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Les Images du temps», 1996, 392 p.
- Figure III: Tirée de Enrico Sturani, *Mussolini. Un dictateur en cartes postales*, traduit par Marguerite Pozzoli, Paris/Lyon, Somogy/Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, 1997, 237 p.
- Figure IV: Tirée de Enrico Sturani, *Mussolini. Un dictateur en cartes postales*, traduit par Marguerite Pozzoli, Paris/Lyon, Somogy/Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, 1997, 237 p.
- Figure V: Nicolaus Schmidt, «Der Wille», tirée de *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, vol. 1, janvier 1939.
- Figure VI: Tirée de Joechen von Lang, *Adolf Hitler*. Munich, Herbig, 1975, 84 p.
- Figure VII: tirée de *Neues Volk.. Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP*, vol. 12, n° 2, décembre 1934.
- Figure VIII: tirée de Friedrich Stieve, *Neues Deutschland. Ein Bildbuch für die Auslandsdeutsche Jugend*, Munich, Verlag Heinrich Hoffmann, 1939, 128 p.
- Figure IX: Arno Breker, «Dionysos», tiré de *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, vol. 3, février 1941.
- Figure X: tirée de Julius Streicher, *Reichstagung in Nürnberg, 1933*, Berlin, Bäterländischer Verlag, 1933, 262 p.
- Figure XI: «Vive l'armée», tirée du *Petit journal*, 26 août 1900.
- Figure XII: tirée de Julius Streicher, *Reichstagung in Nürnberg, 1933*, Berlin, Bäterländischer Verlag, 1933, 262 p.
- Figure XIII: tirée de Friedrich Stieve, *Neues Deutschland. Ein Bildbuch für die Auslandsdeutsche Jugend*, Munich, Verlag Heinrich Hoffmann, 1939, 128 p.
- Figure XIV: tirée de NSDAP, *Der Parteitag Grossdeutschland vom 5 bis 12 september 1938*, Munich, F. Eher, 1939, 347 p.

Figure XV: «Heil!», tirée de Julius Streicher, *Reichstagung in Nürnberg, 1933*, Berlin, Bäterländischer Verlag, 1933, 262 p.

Figure XVI: tirée de Julius Streicher, *Reichstagung in Nürnberg, 1933*, Berlin, Bäterländischer Verlag, 1933, 262 p.

Figure XVII: tirée de Enrico Sturani, *Mussolini. Un dictateur en cartes postales*, traduit par Marguerite Pozzoli, Paris/Lyon, Somogy/Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, 1997, 237 p.

Figure XVIII: «Français, il y a une place pour toi dans nos rangs», tirée du *Franciste*, 17 mai 1934.

Figure XIX: tirée de NSDAP, *Der Parteitag Grossdeutschland vom 5 bis 12 sptember 1938*, Munich, F. Eher, 1939, 347 p.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Pour alléger l'appareil de notes, les ouvrages les plus fréquemment cités de notre bibliographie primaire seront identifiés par une abréviation. Pour des indications détaillées, voir la bibliographie en fin de volume. Voici la liste des abréviations utilisées:

René Benjamin

MP: *Mussolini et son peuple*

Robert Brasillach

CA: *Cadets de l'Alcazar*

CP: *Comme le temps passe*

LD: *Léon Degrelle*

NAG: *Notre avant-guerre*

SC: *Les Sept couleurs*

Alphonse de Châteaubriant

GF: *La Gerbe des forces*

Pierre Drieu la Rochelle

AD: *Avec Doriot*

Ch: *Le Chef*

CP: *Chronique politique*

CC: *La Comédie de Charleroi*

Ffo: *Le Feu follet*

FC: *Fond de Cantine*

Gi: *Gilles*

HC: *L'Homme à cheval*

In: *Interrogation*

JE: *Le Jeune européen*

PI: *Plainte contre inconnu*

SF: *Socialisme fasciste*

SI: *La Suite dans les idées*

Ffe: *Une Femme à sa fenêtre*

Georges Valois

RN: *La Révolution nationale*

SA: *D'un siècle à l'autre*

INTRODUCTION

Qui dit fascisme dit avant tout beauté.
Benito Mussolini

*La beauté devrait être un bouleversement
infiniment plus brutal et plus cruel
qu'aucune révolution politique ne l'a jamais été.*
Robert Musil

Cela n'aurait pu être qu'un agréable divertissement mettant à l'épreuve les connaissances du public en matière de culture française: le 7 mai 1926, le quotidien *Le Nouveau siècle* lançait le «Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises». Publiant un mois durant une reproduction par numéro d'un «ouvrage, artistique ou industriel, digne de passer à la postérité¹», le journal invitait ses lecteurs à identifier les monuments en question ainsi qu'à les classer par ordre de préférence, ceci dans le but de «faire désigner [...] le monument qui [...] semblera symboliser le mieux la Grandeur et l'Énergie françaises²» [Voir figure I]. Mais ce concours représentait bien autre chose qu'un simple jeu plus ou moins anodin, car le test culturel et l'appât du gain – plus de 300 000 francs étaient offerts en prix divers – servaient d'adjuvants au prosélytisme idéologique. Il faut préciser en effet que *Le*

¹ «Le Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises», *Le Nouveau siècle*, 7 mai 1926.

² *Idem.*

Nouveau siècle était l'organe officiel du Faisceau, «premier mouvement fasciste français³.» Mieux encore, l'examen des enjeux inhérents au dit concours lève le voile, comme nous le verrons, sur un aspect essentiel du fascisme: le rôle primordial qu'y joue l'esthétique.

Le fascisme, en effet, comme la citation de Mussolini citée en exergue le laisse entrevoir, s'est à ce point préoccupé d'esthétique qu'il s'est voulu incarnation de beauté. L'un des traits marquants du fascisme, qui le distingue d'ailleurs des mouvements politiques contemporains, est la place primordiale prise par l'esthétique dans son idéologie. Le jugement porté sur la Cité, sur ce qu'elle a été, est ou devrait être, est conditionné chez lui par les critères du beau et du laid. Étudier dans la perspective de l'analyse du discours et de la sociocritique cette justification esthétique du fascisme, telle qu'elle est mise en discours en France de 1919 à 1939; parvenir à dégager les principes, points de tension et lignes de force de cet échafaudage destiné à faire voir à tous la beauté du fascisme et la nécessité de la violence pour l'imposer; découvrir quelle interdiscursivité ou intertextualité l'informe, tel est le but de la présente thèse.

Deux hypothèses majeures sous-tendent l'ensemble de notre travail. Nous stipulons en premier lieu que l'esthétique, dans le fascisme, est une dimension première et essentielle.

³ Zeev Sternhell, «Anatomie d'un mouvement fasciste en France. Le Faisceau de Georges Valois», *Revue française de science politique*, vol. 26, 1976, p. 5-40, p. 5. Parmi les études sur le Faisceau, signalons: Allen Douglas, «Fascist Violence in France: The Case of the Faisceau», *Journal of Contemporary History*, vol. 19, 1984, p. 689-712 et *From Fascism to Libertarian Communism. Georges Valois Against the Third Republic*, Berkeley, University of California Press, 1992, 328 p.; Yves Guchet, «Georges Valois ou l'illusion fasciste», *Revue française de science politique*, vol. 15, n° 6, décembre 1965, p. 1111-1144 et Georges Valois, *L'Action française, le Faisceau, la République syndicale*, Nanterres, Érasme, 1990, 324 p. (première édition, Albatros, 1975); Jules Levey, «Georges Valois and the Faisceau: The Making and Breaking of a Fascist», *French Historical Studies*, vol. 8, 1873, p. 279-304; Robert Soucy, *Le Fascisme français, 1924-1933*, Paris, PUF, 1989, 348 p., traduction de *French Fascism: the First Wave*, New Haven, Yale University Press, 1986, xix/276 p.; Zeev Sternhell, «Un fascisme naïf: Georges Valois et le Faisceau», *Ni droite ni gauche. L'Idéologie fasciste en France*, Bruxelles, Complexe, «Historiques», 1986, 472 p., p. 126-155 (première édition: Seuil, 1983).

Elle en est *une* dimension parmi d'autres en ce sens que d'autres veines discursives composent le discours fasciste dans son ensemble, celles issues de la religion, de la science, de la technocratie ou de l'économie, par exemple. Elle en est malgré tout *la* dimension essentielle, fondatrice et incontournable. D'une part, la sensibilité esthétique est à la base du fascisme, elle le précède et y conduit. D'autre part, l'esthétique résume et résorbe en elle l'intégralité du fascisme. Tout, du fascisme, naît de l'esthétique ou y aboutit. Tout y a une dimension esthétique. Tout ce qui est considéré essentiel par les fascistes se trouve ainsi esthétiquement justifié. Le pouvoir absolu du chef, les incessantes demandes de sacrifice et d'héroïsme, la ségrégation et l'eugénisme, le mépris sans bornes à l'endroit des intellectuels, des vieillards et des bourgeois, l'exigence d'uniformité parfaite, le militarisme omniprésent, la nécessité d'une violence purificatrice: chacun de ces aspects du fascisme possède des assises esthétiques. Il nous appartiendra ici de le montrer.

Nous posons comme seconde hypothèse que le fascisme représente la radicalisation d'un vaste pan de la culture européenne du début du vingtième siècle. Radicalisation de l'autoritarisme et du phallocentrisme, d'abord. Radicalisation ensuite de la nouvelle culture émergente du corps, du muscle et de la jeunesse. Radicalisation aussi de la tradition du spectacle politique nationaliste. Radicalisation, enfin, de la culture de haine, de mépris et de violence, avec tout ce que celle-ci charrie comme ressentiment et préjugés antisémites, anti-intellectualistes et anti-bourgeois. Le fascisme opère par là un vaste recyclage discursif et tire à lui des éléments de toute provenance. Par conséquent, il est à la fois complètement inséré dans la culture européenne de son temps, profondément hétéroclite et contradictoire, et tout à fait distinct des autres discours et mouvements politiques. Car le fascisme donne des discours recyclés une version absolument radicale, parfaitement extrémiste. Il reprend, mais réarrange, transforme, redessine. Voilà pourquoi le fascisme peut tour à tour apparaître un sommet de banalité et un phénomène sans précédent ni racines, un véritable

novum. Nous estimerons avoir atteint un objectif essentiel si, en bout de parcours, nous aurons donné à voir, avec force et clarté, ce visage de Janus du fascisme.

Pour donner un premier aperçu des questions qui habiteront notre travail, nous proposons en guise d'ouverture une rapide analyse du «Concours de la grandeur et de l'énergie françaises» lancé par *Le Nouveau siècle*. En plus de mettre en évidence plusieurs des facettes de la dimension esthétique du fascisme du Faisceau, elle évoquera nombre de thèmes qui nous accompagneront tout au long du présent travail. Elle constituera ainsi une véritable exposition de notre thèse, ou, pour utiliser un terme non sans charmes, malgré l'archaïsme, une protase.

I- LE «CONCOURS DE LA GRANDEUR ET DE L'ÉNERGIE FRANÇAISES»

Dès le premier numéro du *Nouveau siècle*, le 26 février 1925, ses animateurs faisaient de la défense et promotion de la «grandeur française» un des axes essentiels de leur doctrine: «Nous voulons atteindre l'objectif de la victoire: la grandeur nationale, pour le confort moral et matériel de tous les Français légitimes⁴», annonçait la déclaration inaugurale, signée entre autres par René Benjamin, Henri Ghéon, Henri Massis, André Rousseaux et les frères Tharaud. D'un numéro à l'autre, la notion de grandeur «revien[dra] à d'innombrables reprises sous la plume des leaders du mouvement⁵». Presque toujours utilisé dans un syntagme l'associant à la patrie – la «grandeur nationale», la «grandeur française» –, l'idéologème de la grandeur constitue un rouage important de l'«ultra-nationalisme» du Faisceau, pour reprendre le terme appliqué par Pierre Milza aux mouvements fascistes des

⁴ «Déclaration», *Le Nouveau siècle*, 26 février 1925.

⁵ Zeev Sternhell, *Ni droite, ni gauche*, op. cit., p. 132.

années trente⁶. Expression de l'impérialisme militant des membres du Faisceau, le désir de grandeur est présenté par eux comme une nécessité: «la grandeur est à un pays comme l'altitude à un avion, nécessaire à son fonctionnement heureux, que dis-je, à sa sécurité, à sa vie», écrit par exemple Philippe Barrès⁷. Hyperbolique, l'idée de supériorité implicite dans l'idéologème de la grandeur est ici transposée sur un plan purement vertical, afin de souligner l'absolue nécessité d'être «au-dessus», de survoler, de dominer. La métaphore aéronautique est d'autant plus intéressante ici que Barrès a lui-même nourri, dans *La Guerre à vingt ans*⁸, le discours contemporain célébrant l'avion et les aviateurs⁹. Dans ce discours, qui s'emballera en 1927 suite à la traversée de l'Atlantique par Lindbergh, l'aviateur est toujours présenté comme un Icare qui défie et vainc le ciel lui-même, un parfait héros solaire, chevalier des airs, triomphateur spiritualisé. De sorte que, dans l'extrait de Barrès, la référence à l'aviation laisse sous-entendre que, pour atteindre la grandeur, il doit y avoir un élan héroïque, une volonté de se surpasser.

Malheureusement, selon Barrès et ses acolytes du Faisceau, la France avait «perdu de sa grandeur¹⁰» depuis la fin de la guerre, parce qu'elle n'avait pas su se nourrir de «l'esprit

⁶ Pierre Milza, «L'ultra-droite des années trente», dans Michel Winock (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Seuil, coll. «Points», n° 186, 330 p., p. 157-189.

⁷ Philippes Barrès, «La grandeur nécessaire», *Le Nouveau siècle*, 2 janvier 1926. Fils de Maurice Barrès, Philippe fut le directeur de la propagande du Faisceau et l'un des principaux collaborateurs du *Nouveau siècle*. Voir là-dessus Allen Douglas, *From Fascism to Libertarian Communism*, *op. cit.*, p. 78-79.

⁸ Philippe Barrès, *La Guerre à vingt ans*, Paris, Plon-Nourrit, 1924, 316 p.

⁹ Voir les pages qu'ont consacré à ce sujet Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974, 627 p. (Rieuneau a analysé *La Guerre à vingt ans* aux pages 152 à 164) et Modris Eksteins, *Le Sacre du printemps: la Grande Guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991, 424 p. Publication originale anglaise en 1989.

¹⁰ Philippe Barrès, «La grandeur nécessaire», *loc. cit.*

héroïque¹¹» des combattants, «l'esprit à la fois sommaire et profond que [donnait] l'expérience du grand drame¹²». Moralement nécessaire à la nation, la grandeur avait pu être atteinte au cours de la Première Guerre mondiale, mais depuis lors, rien n'allait plus: les combattants avaient été démobilisés, réduits au silence¹³; partout régnait désormais l'«abaissement, [le] désordre, [la] confusion¹⁴», en un mot, la décadence. On voit ici comment le discours du Faisceau sur la grandeur n'est qu'une composante d'un récit bien plus vaste où la guerre, la dernière guerre, celle de 1914-1918, joue un rôle central, servant de clé interprétative universelle¹⁵. L'idéologème de la grandeur est donc pour une large part un sous-produit du discours du Faisceau sur la guerre. C'est pourquoi il est constamment associé à l'héroïsme. Un personnage entre tous incarne l'idéal de grandeur et d'héroïsme propre au Faisceau: le Combattant. Celui-ci, vu comme le «type parfaitement *net* de lignes et de caractère [que] la guerre [a fait] surgir¹⁶» incarnait aux yeux de Valois l'idéal de

¹¹ Georges Valois, *La Révolution nationale*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1924, 190 p., p. 12.

¹² Philippe Barrès, «Le secret des combattants», *Le Nouveau siècle*, 26 mai 1925.

¹³ «Les soldats se turent quand ils revinrent. On les fit taire», Philippe Barrès, «Le chant des vainqueurs», *Le Nouveau siècle*, 26 février 1925.

¹⁴ Hubert Bourgin, «La mission des ligues», *Le Nouveau siècle*, 26 février 1925.

¹⁵ En ceci, le Faisceau est parfaitement représentatif d'un trait propre à l'ensemble des fascismes, lesquels vénèrent tous la Première Guerre mondiale comme le creuset d'où sortit leur «large doctrine nationale» (Georges Valois, «Nationalisme et socialisme», *Le Nouveau siècle*, 25 janvier 1926). En effet, «comme souvenir vivant, la première guerre mondiale était un élément essentiel de tout le fascisme» (George L. Mosse, «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 41, janvier-mars 1994, p. 51-59, p. 55. Voir aussi, du même auteur: *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press, 1990, 264 p. Traduit sous le titre: *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*, préface de Stéphane Audouin-Rouzeau, traduit par Édith Magyar, Paris, Hachette, «Littératures», 1999, xvii/281 p.)

¹⁶ Hubert Bourgin, «L'enseignement national et les leçons de la guerre», *Le Nouveau siècle*, 26 février 1925. Nous soulignons.

l'homme moderne et constituait la clef de voûte d'une conception de la nature humaine opposant le «combattant» et son antithèse, «l'embusqué»:

Un combattant, pour nous, ce n'est pas seulement un homme ayant vraiment fait la guerre, c'est encore et surtout, aux heures actuelles, quelqu'un qui entend s'imposer *une manière supérieure de vivre*. [...] Si nous voulons une France *rayonnante et superbe*, commençons par avoir en nous le culte des vertus qui font les hommes *forts et grands*¹⁷.

On voit ici comment le personnage du combattant ne fait pas que dresser un modèle social, celui du bon soldat prêt à se sacrifier pour sa patrie, mais représente aussi une véritable esthétisation de la politique au sens où a pu en parler Walter Benjamin¹⁸. Se combine ici élitisme, héroïsme, culte de la force, souvenir ému de la guerre et esthétique. Dans les extraits cités, c'est par le vocabulaire, par le recours à des expressions esthétiquement chargées, comme «grandeur», «superbe», «rayonnant» ou «netteté de lignes», que l'esthétique vient au fascisme. C'est là pour ainsi dire la première facette de la justification esthétique de l'idéologie propre au Faisceau.

France, guerre, héroïsme, tout cela combine, une fois passé dans le creuset discursif du Faisceau, préoccupations esthétiques et enjeux idéologiques, et en réalise la fusion. De notre point de vue, le «Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises» représente en quelque sorte l'épitomé d'une telle conjonction, d'où son intérêt. Les indications adressées aux lecteurs par les organisateurs sont d'ailleurs révélatrices de la volonté de fusionner esthétique et idéologie:

Nos lecteurs sont priés de ne pas considérer les ouvrages ou monuments [...] uniquement sous leur apparence artistique; ils doivent tenir compte *aussi* du

¹⁷ M. du Barral, «Disciplines», *Le Nouveau siècle*, 26 mars 1925. Nous soulignons.

¹⁸ Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», dans Maurice Gandillac (éd.), *Essais, II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 217 p., p. 87-126.

caractère de grandeur et d'énergie françaises que matérialise tel monument ou tel ouvrage¹⁹

Jugez les monuments en fonction et de leur «beauté» et de leur «message»; découvrez parmi tous ces ouvrages lequel unit le mieux art et fascisme, telle est la recommandation implicite du *Nouveau siècle*. Avec le concours, le Faisceau élève trente réalisations architecturales, sculpturales ou industrielles diverses à la dignité de lieux sacrés du fascisme français. Investissant l'espace public, le Faisceau entreprend de laisser sa marque sur tous ces sites, il impose son regard sur eux et les récupère pour en faire autant d'incarnations de ses propres valeurs. Cette volonté de confisquer les «lieux de mémoire» du pays et d'en imposer de nouveaux va de pair avec un vaste projet urbanistique visant à rénover la «Cité française», afin de la rendre plus hygiénique, plus fonctionnelle, mais surtout plus belle²⁰. Dans le regard du Faisceau sur la Cité, dans les linéaments de politique culturelle que le concours laisse entrevoir se retrouvent pêle-mêle des préoccupations architecturales, coloniales, historiques, sociales et urbanistiques. Ce n'est pas seulement dans son vocabulaire, mais dans sa conception de l'architecture, de l'Empire, de l'histoire française, de la société et de la ville que le Faisceau unit et confond l'idéologie et l'esthétique. La dimension esthétique envahit donc des pans entiers du discours fasciste, marque de son empreinte des *topoi*, des personnages et jusqu'à des axes thématiques entiers. C'est là la deuxième facette de la justification esthétique du Faisceau.

¹⁹ *Le Nouveau siècle*, 7 mai 1926.

²⁰ Mark Antliff, dans «La Cité française. Georges Valois, Le Corbusier and Fascist Theories of Urbanism» (Matthew Affron et Mark Antliff [éd.], *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 283 p., p. 134-170), a montré la convergence, temporaire toutefois, entre ce projet du Faisceau et les propres projets de Le Corbusier. Sur la relation entre Le Corbusier et le fascisme, voir: Mary McLeod, *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, Thèse de Ph. D., Princeton, 1985.

Valois et ses compagnons poussèrent un cran plus loin encore leur imbrication de l'esthétique et du politique en adoptant un style politique complètement nouveau en France, et tout à fait étranger aux traditions de la Troisième République. S'inspirant selon toute vraisemblance du Parti National Fasciste de Mussolini, les dirigeants du Faisceau s'adonnèrent à la «théâtralisation de la politique», multipliant les «mises en scène grandioses, [les] décors fastueux, [les] grandes cérémonies, [les] parades "militaires" [et le] port de l'uniforme²¹». Examinons brièvement une journée dans la vie du Faisceau, de manière à indiquer ce que pouvait être ce nouveau style politique inauguré en France par le mouvement de Valois. Organisée le 21 février 1926, jour du dixième anniversaire des premiers combats de ce qui allait devenir la «bataille de Verdun», la «journée nationale de Verdun» fournit un bon exemple des pratiques du Faisceau. S'y succèdent à partir de la soirée du 20: une veillée funèbre et un serment de fidélité au parti, tous deux tenus aux pieds de l'Ossuaire de Douaumont, des remises de drapeaux tricolores et d'étendards bleus aux sections du parti, puis une assemblée où l'on adopte le «programme de Verdun», programme demandant la dissolution immédiate de l'Assemblée nationale et son remplacement par une «dictature des combattants». L'assemblée terminée, les «légionnaires» de Valois défilent, trois par trois, en rangs bien ordonnés, à travers les rues de la ville jusqu'au cimetière militaire où ils déposent une gerbe. Cette journée et celle de Reims sont révélatrices de la manière dont le Faisceau s'empare de l'espace public ainsi que, plus largement, des lieux du territoire français. Les déplacements et rassemblements du Faisceau prennent toujours l'aspect de pèlerinages aux hauts lieux de l'histoire nationale. Et, dans les villes elles-mêmes, il adopte le style militaire, préférant faire défiler ses troupes en rangs bien nets et au pas de marche, plutôt que de procéder à une «manifestation» au sens propre, avec des groupes dispersés et habillés «en civils». Quant à la réunion politique proprement dite, elle se déroule dans un esprit parfaitement conforme à l'anti-parlementarisme du

²¹ Zeev Sternhell, *Ni droite ni gauche, op. cit.*, p. 151.

Faisceau, en ce sens que, rejetant la méthode des «assemblées délibérantes», elle privilégie celle dite des «Semaines». Conséquemment on présente à la «grande assemblée représentative», afin qu'elle les adopte, les modifie ou les repousse, une série de résolutions préparées par les organisateurs et censées exprimer des «volontés unanimes²²». Ce dernier adjectif indiquait la direction voulue par Valois et l'espace laissé au débat à l'intérieur du parti. Pour ceux qui étaient étrangers à cette formule, Valois mit les points sur les «i» au moment de discuter de la première proposition: «Ici, nous ne votons pas; on adhère à une proposition ou on n'adhère pas. Cette première proposition, y adhérez-vous? Oppositions? Néant.²³»

Dans l'ensemble, cette «journée nationale de Verdun» met l'accent sur le rituel, le décorum et l'unanimité, au détriment de la parole. Le Faisceau, en somme, préfère les cérémonies au déroulement prévu d'avance, aux gestes orchestrés, où les militants jouent le rôle de soldats bien disciplinés et où abondent les gestes devant symboliser leur «foi collective», c'est-à-dire des réunions politiques où l'esthétique joue un rôle primordial. Voilà pourquoi un Philippe Barrès peut parler du congrès tenu à Reims par le Faisceau à l'été de 1926 en le qualifiant d'«irrésistible» et en assurant: «ce fut un beau spectacle²⁴». On touche ici à une troisième facette de la justification esthétique du fascisme, celle qui a trait à l'organisation politique, aux manifestations et à tout ce que nous définirons comme «spectacle politique».

²² Première assemblée nationale des combattants, des producteurs et des chefs de familles. Tenue à Reims le 27 juin 1926. Compte rendu des travaux de l'assemblée, *Cahiers des États généraux*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1926, 166 p., p. 7-8.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ *Le Nouveau siècle*, 28 juin 1926, sans titre.

Touchant à la fois son vocabulaire, son choix de personnages idéaux, ses conceptions coloniales, historiques, sociales et urbanistiques, ainsi que sa *praxis* politique, l'esthétique plonge profondément au cœur de l'idéologie et de la pratique politique du Faisceau. Elle influence sa vision du monde comme sa manière d'être au monde, de s'y montrer. L'analyse du «Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises» dévoile ainsi la multiplicité des facettes dont est composé le fait esthétique fasciste. Car la justification esthétique de l'idéologie n'est pas une idiosyncrasie du Faisceau, mais un phénomène caractéristique de l'ensemble des fascismes.

II- FRANCE, FASCISME ET ESTHÉTIQUE OU L'ESTHÉTIQUE DANS TOUS SES ÉTATS

Dégager les mécanismes discursifs de cette justification esthétique du fascisme dans la France de l'entre-deux-guerres, telle est donc la visée essentielle de nos recherches. L'examen du cas du Faisceau aura fait entrevoir que le rôle de l'esthétique, dans le fascisme, est loin d'être simple et univoque. Cette complexité propre à notre objet d'étude est principalement due à ce que, dans le fascisme, «*aesthetic issues permeate[s] all aspects of society*²⁵». Les catégories esthétiques sont si centrales dans la vision du monde fasciste que non seulement son discours et sa *praxis* politiques en portent la trace, mais aussi sa pensée coloniale, médicale, sociale, urbanistique et, évidemment, artistique. C'est là la complexité «phénoménologique», pour ainsi dire, de notre objet d'étude, celle qui confronte tout chercheur qui se penche sur le fascisme, et que seule l'analyse peut réduire. Pour mettre en évidence le fil d'Ariane reliant ces éléments fort hétérogènes et rendre raison de la logique propre à la polyvalence du fait esthétique dans le fascisme, nous avons choisi d'analyser *ensemble*, sans toutefois les confondre, des discours – historiques, politiques ou

²⁵ Matthew Affron et Mark Antliff, «Art and Fascist Ideology in France and in Italy: An Introduction», dans Matthew Affron et Mark Antliff (éd.), *Fascist Visions, op. cit.*, p. 3-24, p. 9.

scientifiques –, des pratiques symboliques – manifestations, rituels ou défilés –, et des textes littéraires. Nous n'entreprendrons pas pour autant de faire un dénombrement exhaustif des multiples occurrences de recours à l'esthétique, mais essaierons plutôt, grâce à un examen fouillé de quelques domaines précis (dont le détail sera donné plus bas), d'étudier les principales facettes de cet être hybride qu'est notre objet d'étude. Nous serons ce faisant amené à porter notre attention sur des phénomènes aussi banals que le «Concours de la Grandeur et de l'Énergie françaises» mais qui, comme lui, sont révélateurs des convictions, espoirs, tensions et apories dont est composé le «fascisme esthétique».

Étudier la dimension esthétique du fascisme ne va pas de soi. Les notions d'esthétique, de fascisme et, *a fortiori* de fascisme français sont en effet hautement problématiques. Ainsi, certains se sont élevés contre le fait que l'«on appelle aujourd'hui "esthétique" quasiment tout ce qui s'écrit à propos de l'art, du monde de l'art ou de leur histoire» et ont posé que «l'esthétique est une discipline philosophique qui obéit à ses propres exigences.²⁶» De même, bien que dans une tout autre perspective, on a pu statuer que le concept de fascisme était trop flou, trop chargé d'éléments contradictoires et trop controversé pour être d'aucune utilité théorique²⁷. Quant au fascisme français, si la polémique s'est assagie depuis la fin des années quatre-vingts, le clivage persiste encore entre les défenseurs de la thèse d'un fascisme français inexistant ou insignifiant – dont, au premier plan, René Rémond –, et ceux qui croient au contraire qu'il était omniprésent dans l'entre-deux-guerres, voire au tournant entre le dix-neuvième et le vingtième siècle²⁸.

²⁶ Rainer Rochlitz, «Avant-propos», dans Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (éd.), *L'Esthétique des philosophes*, Paris, Place Publique et Éditions Dis-Voir, 1996, 156 p., p. 5-8, p. 5

²⁷ Voir à ce sujet Gilbert Allardyce, «What Fascism is Not: Thoughts on the Deflation of a Concept», *American Historical Review*, vol. 84, n° 2, avril 1979, p. 367-398.

²⁸ Une excellente présentation de ce débat a été accomplie par Philippe Burrin dans «Le Fascisme», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, vol. 1, «Politique», Paris,

Prenant pour notre part le contre-pied des affirmations d'Allardyce, de Rémond et de Rochlitz, nous affirmons qu'il est possible de définir un fascisme générique, qu'il y eut un véritable fascisme de ce genre en France dans l'entre-deux-guerres et que la notion d'esthétique peut servir d'outil théorique dans d'autres perspectives que celles de la seule philosophie. En fait, nous estimons, et notre thèse le démontrera, que les catégories esthétiques informent quantité d'autres discours que ceux des champs artistiques, littéraires ou philosophiques. Nous ajouterons même que se pencher sur le cas de ces emprunts divers à l'esthétique comme lexique, comme discours, comme pratique ou comme symbole, ne peut que faire progresser la compréhension de ce qui est perçu et conçu comme relevant de la sphère esthétique en général. Toutefois, bien que nous privilégions une acception très large de ce qu'est l'esthétique, nous n'entendons pas pour autant lui donner une signification lâche ou floue. Nous détaillerons plus bas quelles sont les prémisses théoriques et méthodologiques qui sous-tendent notre approche de l'esthétique et expliquerons de quelle manière cela nous a permis de circonscrire l'esthétique fasciste. Mais avant d'aborder cette dernière, il nous faut d'abord indiquer de quel fascisme, et de quel fascisme français en particulier, il s'est agi dans notre thèse.

A) DÉFINIR LE FASCISME

Parmi les nombreuses tentatives qui, nonobstant les remarques d'Allardyce, visent à définir le fascisme, nous nous sommes avant tout intéressé à celles qui en étudient l'idéologie, le fonds culturel et le «style politique», car, outre l'esthétique, ce sont ces aspects qui sont au cœur de notre travail. Nous avons eu recours aux analyses de Felice, Guérin, Kershaw, Milza, Mosse, Nolte, Paxton, Sternhell et Weber²⁹, mais ce sont celles de

Gallimard, 1992, p. 603-652.

²⁹ Voir à leur sujet la section «fascisme» de la bibliographie en fin de volume.

Philippe Burrin³⁰ et de Stanley G. Payne³¹ qui ont fourni l'essentiel de notre conception du fascisme. D'une part, ces deux textes offrent tous deux une synthèse récente des travaux sur le fascisme et constituent de ce point de vue d'excellentes bases de référence. D'autre part leurs interprétations, de par leur intégration des faits de sensibilité et des considérations esthétiques au portrait général du fascisme, permettent un arrimage idéal à notre propre cadre théorique.

Nous avons ainsi examiné les diverses variantes idéologiques de notre corpus à la lumière de la définition qu'a donnée Philippe Burrin de l'idéaltype de l'idéologie fasciste et avons comparé les traits socio-politiques des divers groupes à l'étude en nous référant au tableau synthétique des éléments socio-culturels du fascisme dressé par Stanley G. Payne. Pour l'essentiel, nous considérons comme fasciste toute idéologie qui adopte un projet visant à:

former une communauté nationale unifiée et mobilisée en permanence sur des valeurs de foi, de force et de combat; une communauté inégalitaire, armaturée autour d'un parti unique et comprimée dans une unité totalitaire excluant toute autre allégeance que la fidélité exclusive à un chef qui personnifie le destin collectif et en décide absolument; une communauté militarisée, enfin, soudée en vue d'assurer à la nation les moyens de l'expansion et de la domination³²,

et tout mouvement politique correspondant à la typologie suivante:

Attempted mass mobilization with militarization of political relationships and style and with the goal of a mass party militia. Emphasis on æsthetic structure of meetings, symbols, and political liturgy stressing emotional and mystical aspects. Extreme stress on the masculine principle and male dominance, while espousing a strongly organic view of society. Exaltation of youth over other phases of life, emphasizing the conflict of generations

³⁰ Philippe Burrin, «Le fascisme», *loc. cit.*

³¹ Stanley G. Payne, *A History of Fascism*, *op. cit.*

³² Philippe Burrin, «Le fascisme», *loc. cit.*, p. 622-623.

[...] Specific tendency toward an authoritarian, charismatic, personal style of command³³.

Pour ce qui est du fascisme français en tant que tel, nous nous rangeons, on l'a vu, dans le camp de ceux qui estiment qu'il y eut bel et bien, dans l'entre-deux-guerres, en France, un fascisme «indigène» attirant les sympathies d'importantes sections de la population, que ce fascisme ne constituait pas une simple copie des fascismes étrangers mais s'abreuvait à même la culture française, plongeant ses racines aussi loin que l'Affaire Dreyfus³⁴. Et non seulement posons-nous comme principe l'existence d'un fascisme français, nous affirmons de plus que ce fascisme français possédait lui aussi une dimension esthétique fondamentale. Pour mieux le montrer, nous procéderons dans chacun de nos chapitres à une comparaison entre les cas des fascismes allemand et italien, d'une part, et celui du fascisme français d'autre part.

L'orientation de notre étude en fonction de la dimension esthétique du fascisme français explique en grande partie le choix de notre corpus. Le but premier de notre thèse, rappelons-le, n'est pas de proposer une nouvelle définition de l'idéologie fasciste, ni de circonscrire la place exacte du fascisme dans la vie politique et culturelle de la France de l'entre-deux-guerres, pas plus qu'il n'est de chercher à dresser la liste exhaustive des écrivains que l'on peut qualifier de fascistes. Nous entendons d'abord et avant tout montrer le rôle joué par l'esthétique dans les discours et les textes des fascistes français. Ce faisant nous serons amené à jeter un nouvel éclairage sur l'idéologie fasciste ou la situation du fascisme dans le discours social français de son époque, mais ceci viendra par surcroît. En

³³ Stanley G. Payne, *A History of Fascism, 1914-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, xiv/613 p., p. 7.

³⁴ Voir à ce sujet Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme, 1885-1914* (Paris, Seuil, «Points», 1984, 444 p. Première édition: 1976) et *Ni droite, ni gauche*, *op. cit.*, ainsi que Philippe Burrin, «Le Fascisme», *loc. cit.*

d'autres termes, ce n'est pas le fascisme comme idéologie qui nous intéresse, mais le fascisme comme esthétique. Ou, plus exactement encore, c'est le rôle joué par l'esthétique dans l'idéologie fasciste que nous souhaitons étudier.

C'est pourquoi nous avons décidé d'étudier avant tout les auteurs et mouvements déjà identifiés comme fascistes, du point de vue idéologique, par les études antérieures. Notre thèse constituera ainsi une sorte de plongée au cœur de ce qui s'approche le plus d'une «orthodoxie» fasciste française. Nous ne ferons certes pas faute d'indiquer à l'occasion les nuances et clivages entre les individus ou groupes étudiés, pas plus que nous n'hésiterons à examiner des textes ou des traditions extérieures au fascisme français, mais nous nous intéresserons d'abord et avant tout à ce qui constitue le bagage idéologique et esthétique commun à tous ceux que notre corpus regroupe. De manière détaillée, celui-ci est basé sur le dépouillement des périodiques suivants: *L'Assaut*, *Combat*, *l'Émancipation nationale*, *Le Franciste*, *L'Insurgé*, *Je suis partout* et *Le Nouveau siècle*, ainsi que sur la lecture des textes de Philippe Barrès, Robert Brasillach, Marcel Bucard, Louis-Ferdinand Céline, Alphonse de Châteaubriant, Jacques Doriot, Pierre Drieu la Rochelle, Ramòn Fernandez et Georges Valois³⁵. Parmi ceux-ci, il n'est guère que l'œuvre de Céline pour laquelle l'étiquette de fascisme puisse poser problème. Nous l'avons précisément choisie pour cette raison, afin de montrer de manière aussi définitive que possible que celle-ci, tout antisémite qu'elle soit, n'est pas fasciste. Car, comme il sera possible de le voir dans les chapitres qui suivent, l'étude de l'esthétique fasciste jette un éclairage très vif, très révélateur sur ce qui sépare Céline du fascisme.

Partant de l'année de la signature du Traité de Versailles (1919) pour nous rendre à l'année de la déclaration de la Seconde Guerre mondiale (1939), nous avons choisi de

³⁵ Pour plus de détails, voir la bibliographie primaire, en fin de volume.

nous pencher sur les deux décennies de l'entre-deux-guerres parce que ces années possèdent un intérêt marqué en ce qui concerne notre objet d'étude. En effet, si l'on s'est jusqu'à présent intéressé davantage au fascisme/collaborationnisme des années d'Occupation (1940-1944)³⁶ et si l'on a pu, comme Sternhell, faire remonter jusqu'en 1890 la naissance du fascisme en France³⁷, nous jugeons néanmoins nécessaire d'examiner ce discours au moment même où il a pu, en toute démocratie et sans nulle ombre d'imposition *manu militari*, atteindre son plus haut degré de diffusion et d'imprégnation, son «moment le plus réel» pour reprendre les mots d'Alice Yaeger Kaplan³⁸; moment où Drieu la Rochelle éditait son *Socialisme fasciste* chez Gallimard, où les pamphlets antisémites se vendaient par milliers (près de 100 000 exemplaires de *Bagatelles pour un massacre* de L. -F. Céline) et où les hebdomadaires d'extrême droite atteignaient ensemble des tirages de l'ordre du million, pendant que le Parti Populaire Français de Jacques Doriot rassemblait plus de 500 000

³⁶Parmi les travaux, qui se sont multipliés sur cette période, mentionnons ceux de Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande: 1940-1944*, Paris, Seuil, «L'Univers historique», 1995, 559 p.; Yves Chalas, *Vichy et l'imaginaire totalitaire*, Préface de Pierre Sansot, Arles, Actes Sud, 161 p.; Michèle Cointet, *Vichy capitale, 1940-1944*, Paris, Perrin, «Vérités et légendes» 1993, 299 p., et *Vichy et le fascisme: les hommes, les structures et les pouvoirs*, Bruxelles, Complexe, «Questions au XX^e siècle», 1987, 267 p.; Bertram M. Gordon, *Collaborationism in France during the Second World War*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1980, 393 p.; Bertram M. Gordon (éd.), *Historical Dictionary of World War II France. The Occupation, Vichy, and the Resistance, 1938-1946*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1998, 432 p.; Wilfred Douglas Halls, *Les jeunes et la politique de Vichy*, Paris, Syros/Alternatives, 1988, 502 p. (Première édition anglaise: 1981), et *Politics, Society and Christianity in Vichy France*, Oxford, Berg, «Berg French Studies», 1995, xi/419 p.; John Hellman, *The Knights-Monks of Vichy France. Uriage, 1940-1945*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993, x/326 p.; Gerhard Hirschfeld et Patrick Marsh (éd.) *Collaboration in France: Politics and Culture during the Nazi Occupation, 1940-1944*, Oxford/New York, Berg, 1989, ix/313 p.; Michael Marrus et Robert O. Paxton, *Vichy et les Juifs*, Paris, Calmann-Lévy, «Diaspora», 1981, 431 p.; Pascal Ory, *Les Collaborateurs, 1940-1945*, Paris, Seuil, 1976, 316 p.; Jean-Pierre Rioux (éd.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, «Questions au XX^e siècle», 1990, 412 p.

³⁷ Voir de Robert Soucy: *Fascism in France: The Case of Maurice Barrès*, Berkeley, 1972 x/350 p., ou de Zeev Sternhell: *La Droite révolutionnaire, op. cit.*, et *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Armand Colin, 1972, 395 p.

³⁸Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality. Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1986, xxix/214 p., p. 55

membres. De plus, la période de l'entre-deux-guerres nous permet d'analyser et de comparer ce que Robert Soucy a nommé les «deux vagues» du fascisme français, celle de 1924-1933 et celle de 1934-1939³⁹.

Bien qu'il aurait été révélateur, sans aucun doute, de chercher à voir s'il y a continuité ou discontinuité, et à quels niveaux, entre le fascisme français de l'entre-deux-guerres et le régime de Vichy, du point de vue esthétique, c'est là la matière d'une autre thèse. Intégrer les années de l'Occupation à la période que couvre notre thèse aurait fait passer au premier plan des considérations d'ordre historique, idéologique et institutionnel, éclipsant ainsi ce qui constitue l'objet premier de nos recherches: l'esthétique. Sous Vichy ce n'est pas seulement le régime politique, mais les règles de production et de circulation des discours et des textes qui changent du tout au tout. Qui plus est, les rapports entre fascisme étranger, fascisme français et les diverses nuances du nationalisme autoritaire et conservateur, eux aussi, sont modifiés de fond en comble, du fait de l'occupation nazie et du gouvernement de Pétain. Voilà pourquoi nous avons préféré regarder en amont, du côté des sources intertextuelles et interdiscursives du fascisme de l'entre-deux-guerres, plutôt que vers l'aval. Ultérieurement cependant, la synthèse visée par le présent travail ayant été accomplie, il nous sera possible d'envisager, dans le cadre d'un prolongement à cette thèse, une comparaison entre le fascisme de l'entre-deux-guerres et le régime de Vichy.

Pour mener à bien l'exploration du fascisme français, nous consacrerons davantage de temps et d'espace à une œuvre en particulier, laquelle, de ce fait, se trouvera au centre de notre étude: celle de Pierre Drieu la Rochelle. Cela ne signifie pas que nous allons entreprendre une étude exclusive de son œuvre, ni que nous estimons que les autres auteurs

³⁹Robert Soucy, *Le Fascisme français, 1924-1933*, Paris, PUF, 1989, 348 p., première édition anglaise: 1985; et *French Fascism: The Second Wave, 1933-1939*. New Haven/London, Yale University Press, 1995, xii/352 p.

diversement reliés au fascisme sont moins «fascistes» que Drieu la Rochelle. Bien plutôt, nous jugeons que l'œuvre de ce dernier est la meilleure porte d'entrée pour accéder à la dimension esthétique du fascisme français. Nous solliciterons donc les textes de Drieu un peu plus régulièrement que les autres qui composent notre corpus, mais sans délaisser ceux-ci et en tâchant de ne pas réduire le fascisme au seul cas de Drieu. Nous veillerons par exemple à mettre en évidence les traits, rares il est vrai mais non pas inexistant, par lesquels les textes de Drieu participent d'une idéologie ou d'une esthétique n'ayant rien de fasciste, ainsi que les quelques occasions où, paradoxalement, c'est quand il fut le plus parfaitement représentatif du fascisme générique, tel que nous avons pu le définir plus haut, que Drieu était le plus marginal, le plus atypique au sein de cette variante particulière du fascisme que fut le fascisme français.

Si nous avons fait le choix de centrer notre étude sur l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle, c'est d'abord parce que, comme Philippe Burrin, nous estimons qu'«il incarne parfaitement le fasciste à la française⁴⁰». Drieu est en effet l'écrivain qui «mieux et davantage que beaucoup d'autres, [...] montra vers la fin des années 30 les traits caractéristiques d'une personnalité et d'une idéologie fascistes⁴¹». Cette exemplarité idéologique et psychologique du fascisme de Drieu se mesure aussi, à notre avis, sur le plan esthétique. L'œuvre de Drieu nous semble en effet le cas le plus patent et le plus constant d'esthétique fasciste dans la littérature française. L'on pourrait objecter, non sans raison, que le fascisme d'autres écrivains et intellectuels possédait des racines esthétiques, et que chez un Brasillach, par exemple, cette composante esthétique était tout aussi prédominante

⁴⁰ Philippe Burrin, *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*. Paris, Seuil, 1986, 530 p., p. 93.

⁴¹ *Ibid.*, p. 91.

que chez Drieu, sinon plus. Telle est la thèse de David Carroll⁴², ainsi que de Pierre Milza, lequel reformule à sa manière le jugement de Plumyène et Lasierra: «Pour Robert Brasillach [et ceux de *Je suis partout*] le fascisme est davantage un style, une esthétique, un choix “romantique” [...] qu’une doctrine économique et politique⁴³.» Toutefois, il y a esthétique et esthétique en ce sens que l’on ne retrouve pas dans les textes de Brasillach, ni dans ceux de ses comparses de *Je suis partout*, pas plus que dans ceux d’un Alphonse de Châteaubriant ou d’un Jean-Pierre Maxence, tout ce qui définit l’esthétique fasciste. Ainsi, ce que l’on retrouve chez Brasillach, c’est un compromis entre l’esthétique fasciste et une sorte d’esthétique que nous qualifierions de «boy-scout». La violence et la guerre, pourtant au cœur même de l’esthétique fasciste, ne sont pas cruciales chez Brasillach, ni ne sont constitutives d’un idéal héroïque. De plus il n’accorde pas la même importance au corps comme idéal de beauté, comme indice de la valeur intrinsèque de l’individu. Autrement dit, et ceci vaut aussi pour Blond, Châteaubriant ou Fernandez, bien que l’on remarque dans leurs textes politiques un enthousiasme irrépressible pour le fascisme, et, plus encore, pour l’esthétique fasciste, et bien que, à cet égard, leurs textes soient de parfaits exemples de lyrisme esthétique, leurs textes littéraires proprement dits sont, eux, plus ou moins dénués des caractéristiques de l’esthétique fasciste. C’est donc dire qu’ils admirent politiquement l’esthétique fasciste, sans toutefois l’adopter dans leur propre production esthétique. Or, Drieu, au contraire, ne limite pas l’esthétique fasciste au seul domaine politique, mais le reproduit aussi dans ses poèmes, nouvelles et romans. En fait, comme nous le verrons plus en détail au troisième chapitre, Drieu annonce dès 1917, dans ses poèmes de guerre, l’essentiel de ce qui sera l’esthétique fasciste, tant et si bien que l’on peut soutenir que c’est par le biais de l’esthétique qu’il est venu au fascisme.

⁴²David Carroll, *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1995, viii/299 p.

⁴³ Pierre Milza, «L’ultra-droite des années trente», *loc. cit.*, p. 187.

B) DÉFINIR UNE ESTHÉTIQUE FASCISTE

Ce jugement sur l'œuvre de Drieu repose évidemment sur une définition de ce qu'est l'esthétique fasciste. Pour cerner la nature de cette dernière, nous avons adopté au cours de nos recherches une méthode inductive, de façon à reconstituer aussi fidèlement que possible la perception fasciste de ce qui est ou non esthétique, sans l'infléchir indûment par une notion *a priori* trop restrictive. Ceci était d'autant plus nécessaire qu'il n'y a pas d'art poétique fasciste proprement dit, mais seulement des remarques éparées sur le beau, le laid, l'art ou la littérature. Notre prémisse à cet égard a été qu'il y avait une esthétique implicite dans ces commentaires divers, une véritable esthétique pourvue de règles de jugement, d'une hiérarchie de valeurs et de genres, de *topoi* et de récits préférés, et ainsi de suite.

1 - LEXIQUE ET AXIOLOGIE

Nous nous sommes penché en premier lieu sur les multiples occurrences de jugements de goût et de sentiment, de manière à pouvoir reconstituer l'axiologie dont ces jugements procèdent. À cet égard, notre approche des phénomènes esthétiques s'est apparentée à celle de Frank Sibley, lequel écrivait: «lorsque [...] un mot ou une expression est tel que son application requiert le goût ou la perception, je l'appellerai un terme ou une expression esthétique⁴⁴», et donnait comme exemples de termes esthétiques les vocables suivants: équilibré, serein, délicat, émouvant, dynamique, joli et gracieux. Nous avons ainsi puisé aux mêmes sources que le créateur du concept d'*esthétique*, Baumgarten, puisque, comme lui, nous nous intéressons aux faits de sensibilité, les *aistheta*.⁴⁵

⁴⁴Frank Sibley, «Les concepts esthétiques», dans Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. «Esthétique», 1988, 277p., p. 41-69, p. 41. Publication originale dans *The Philosophical Review*, vol. 68, 1959, p. 421-450.

⁴⁵Voir à ce propos l'entrée «esthétique» du *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau, publié sous la direction d'Anne Souriau (Paris, PUF, 1990, 1415 p.) L'importance des «faits de sensibilité»

Attentif donc aux manifestations dans les textes d'un jugement ou d'une perception fondés sur des notions de «beauté», de «grâce» ou d'«art», notre premier critère pour discriminer entre des discours avec ou sans préoccupations esthétiques a été celui du vocabulaire. Ainsi, tant les commentaires sur les «magnifiques[s] réunion[s]» des partis politiques, ou sur la tenue «débraillée» ou l'aspect «ventripotent» des délégués des mouvements politiques concurrents, que les savantes explications eugénistes sur le rôle biologique de la beauté dans la santé de la race ou encore les critiques littéraires et artistiques, ont été des indices éclairant le fonctionnement de la «pensée esthétique» fasciste. Nous les avons étudié de près afin de déceler quels sont les objets privilégiés sur lesquels on porte un regard esthétique et quelles sont les prémisses artistiques ou socio-politiques conduisant à jeter un tel regard sur de tels objets; mais aussi et surtout, nous avons voulu partir de ces jugements pour retrouver quelle est la hiérarchie qui informe leur énonciation, quels sont les traits considérés comme la marque de la plus parfaite beauté ou de la plus abjecte laideur, quels sont les objets placés au sommet ou aux plus hauts échelons de l'axiologie fasciste, etc.

Bien qu'apparente à celle de Sibley, notre démarche s'en distingue toutefois en ce que nous avons examiné les fondements socio-politiques des «expressions esthétiques», alors que la sienne, en bonne représentante de l'esthétique analytique, s'expose aux reproches de «néglige[r] le contexte social de l'art⁴⁶». Pour nous, celui qui exprime un jugement esthétique le fait dans le cadre d'un certain état du discours social et dans la mouvance

au sein des interrogations sur l'esthétique a été rappelée, entre autres, par Paul Valéry dans son allocution au Deuxième Congrès international d'esthétique, tenu à Paris en 1937. Il proposait dans ce texte, publié dans *Variété IV* (Paris, Gallimard, 1938, 269 p.), de diviser la discipline esthétique en deux branches consacrées respectivement à l'étude des sensations (variante qu'il nommait *Esthétique*) et à l'étude de l'invention et de la composition (la *Poïétique*, ou *Poétique*).

⁴⁶Richard Shusterman, «Analyser l'esthétique analytique», dans Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (éd.), *L'Esthétique des philosophes*, op. cit., p. 9-30, p. 23.

d'une diachronie particulière, de telle sorte que ni le choix des objets «esthétiques», ni le choix des termes pour décrire ces objets ne sont neutres. Et c'est bien parce que, même banale et stéréotypée, toute appréciation esthétique — toute énonciation en fait — est toujours-déjà conflictuelle⁴⁷ qu'il faut découvrir de quels conflits implicites ou explicites elle est la manifestation et quelles en sont les significations de tous ordres (esthétiques, idéologiques, sociales, etc.) Le premier plan de notre analyse du fait esthétique fasciste a donc été consacré au *lexique* et à l'*axiologie*. Son étude nous a permis d'esquisser les lignes de force de notre second plan d'analyse, celui de la *thématique*.

2) THÉMATIQUE

Cet aspect de notre travail nous a amené à faire un examen plus approfondi des divers «objets» privilégiés des jugements esthétiques fascistes. Nous avons alors vu, au cours de nos recherches, quels sont les fétiches et les tabous, les goûts et les dégoûts des fascistes, ce qu'ils considéraient comme sublime ou abject, et, en élargissant notre champ d'observation, de manière à identifier les *topoi* et les traits rhétoriques qui leur sont habituellement associés, nous avons précisé quelles sont leur fonction et leur importance respectives dans le fascisme, ainsi que dans les variantes particulières de fascisme défendues par les divers mouvements. Et, parmi les multiples axes thématiques fascistes, nous avons élu trois d'entre eux au rang d'objets d'études privilégiés. Le chef, la jeunesse et la foule seront donc respectivement étudiés dans nos trois prochains chapitres. Notre thèse s'attaque directement à ceux-ci, sans passer par le stade préalable du lexique et de l'axiologie. Nous ne ferons pas faute, ici et là, de porter attention à cet aspect de la justification esthétique du fascisme, mais les remarques à leur égard seront complètement

⁴⁷ Cf.: Mikhaïl Bakhtine (V. N. Volochinov), *Marxisme et philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en littérature*, Paris, Minuit, «Le Sens commun», 1977, 233 p. et Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, 244 p.

intégrées à l'analyse des thèmes du chef, de la jeunesse et de la foule. En ce sens, l'étude du lexique et de l'axiologie aura fait partie de l'échafaudage méthodologique de notre thèse. Elle nous aura permis de circonscrire l'analyse de la thématique fasciste, ainsi que de l'esthétique fasciste en général, mais elle aura disparu de l'état final du travail, sauf pour quelques traces çà et là. Ces trois axes, ceux du chef, de la jeunesse et de la foule, respectivement étudiés dans nos deuxième, troisième et quatrième chapitres, ont été choisis en fonction de leur centralité dans le fascisme français, et tout particulièrement dans l'esthétique fasciste. Mais ils ont aussi été élus à cause de leur rendement heuristique, c'est-à-dire à cause de ce qu'ils nous ont permis de découvrir à propos du fascisme français. Car, comme on le verra, ces thèmes n'ont pas été traités en vase clos, mais à la lumière des liens tissés entre ceux-ci et l'ensemble des éléments du fascisme français. En d'autres mots, nous avons identifié en eux des carrefours discursifs, où se croisent et s'enchevêtrent les idéologèmes, *topoi*, préjugés et principes essentiels du fascisme français.

Nous étudierons donc dans les prochains chapitres trois objets thématiques constituant des «carrefours» incontournables du discours fasciste, dans une perspective commune à l'analyse du discours et à la sociocritique. Pour reprendre la définition qu'en donnait Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire*: «la thématique que nous allons décrire combine des traits de contenu, des modalités de l'énonciation et des procédés formels.⁴⁸» Cette thématique que nous souhaitons décrire, est, de part en part, une thématique fasciste, mais ce n'est pas *la* thématique fasciste, en ce sens qu'elle n'épuise pas l'intégralité des thèmes abordés par le fascisme. Comme nous nous intéressons avant tout à la dimension esthétique de la thématique fasciste, il est inévitable que nous en laissions de côté certains aspects, parfois assez importants, mais qui n'entrent pas dans le cadre précis de notre étude.

⁴⁸ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, 425 p., p. 68.

Nous postulons néanmoins que l'étude des trois axes thématiques que nous avons choisis nous amènera à exposer l'essentiel de la thématique fasciste.

3) ESTHÉTIQUE FASCISTE

Si nous n'entendons pas faire un portrait global de la thématique fasciste, en revanche, nous souhaitons établir, à partir de l'examen des points saillants de cette thématique, celui de l'esthétique fasciste. Nous passons ici, volontairement, de l'épithète au substantif, afin de désigner non pas le travail effectué *par* et *avec* les catégories et les jugements esthétiques *dans* le fascisme, mais le travail esthétique *du fascisme* qui en résulte, les principes majeurs qui le sous-tendent, ses principaux visages. Autrement dit, nous pensons être à même de reconstituer l'esthétique implicite du fascisme à partir de ses jugements esthétiques et de sa thématique. Nous prendrons ici le terme d'esthétique au sens où de nombreuses études l'utilisent pour parler de l'«esthétique d'un auteur, d'un artiste, d'un pays, d'une époque», c'est-à-dire «non pas leurs études *sur* l'Art, mais leurs positions *dans* l'art: les idéaux artistiques, ou les préférences en matière de style ou de catégories esthétiques⁴⁹». Encore une fois, il ne faudrait pas croire que tous les fascistes ont adopté cette esthétique ou en ont fait l'illustration dans leurs discours, romans, poèmes, tableaux ou sculptures; il s'agit pour nous d'une construction idéaltypique. À cet égard, notre position est identique à celle de Matthew Affron et Mark Antliff, qui écrivent:

In Italy and in France [...] fascist æsthetics were heterogeneous in nature; that is the messages of fascism were articulated across a spectrum of sensibility that ranged from various abstract trends through many versions

⁴⁹ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op.cit.*, p. 693. Nous parlerons ainsi de l'esthétique fasciste de la même manière que les ouvrages de la collection «Esthétique», à la Société d'édition d'enseignement supérieur, traitent de «l'esthétique de Nerval», de «l'esthétique de Rousseau», de «l'esthétique d'Apollinaire», etc.

of historicist and traditionalizing figuration. Nevertheless, a fascist æsthetic can be effectively defined⁵⁰.

Pour prévenir tout malentendu quant à notre démarche, précisons que nous ne posons pas de relation d'égalité entre thématique et esthétique. Si la thématique en tant qu'élément incontournable de toute esthétique peut nous mettre sur la piste de cette dernière, en revanche, elle ne peut nous permettre de la déduire à elle seule, puisque plusieurs esthétiques concurrentes peuvent se partager, sinon une thématique identique, du moins de larges pans thématiques. Il faut donc, si l'on veut accéder à l'esthétique par la thématique, examiner aussi la conception de ce qui est beau ou laid, la différenciation faite ou non entre le beau naturel et le beau artistique, la relation idéale souhaitée entre ce qui est beau et le spectateur, les types d'effets désirés ou redoutés, la hiérarchie des genres et des registres expressifs (*ethos*), les récits et personnages modèles, etc. Nous ne saurions présumer complètement de la nature exacte de cette esthétique fasciste; cependant, la lecture combinée des textes fascistes, des travaux sur le sujet⁵¹, ainsi que l'étude des albums d'histoire de l'art consacrés à «l'art nazi» ou à «l'art fasciste»⁵², nous ont amené à élaborer

⁵⁰ Matthew Affron et Mark Antliff, «Art and Fascist Ideology in France and in Italy: An Introduction», *loc. cit.*, p. 17.

⁵¹ Ceux, entre autres, de: Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, Paris, Maspéro, 1980, 351 p.; Henry Grosshans, *Hitler and the Artists*, New York, Holmes & Meier, 1988, 145 p.; Richard A. Etlin (éd.), *Nationalism in the Visual Arts*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1991, 172 p.; Pierre Milza et Fanette Roche-Pezard (dir.) *Art et fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*. Bruxelles, Complexe, 1989, 260 p.; Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Les Images du temps», 1996, 392 p.; George L. Mosse dans «Fascist Aesthetics: Some Considerations», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n° 2, avril 1996, p. 245-252; Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism. 18 BL and the Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996, xvii/234 p.

⁵² Mentionnons, parmi ceux-ci: Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York, H. N. Abrams, 1992, 332 p.; Guido Armellini, *Le Immagini del fascismo nelle arti figurative*. Milan, Gruppo editoriale Fabbri, 1980, 184 p.; Stephanie Barron (éd.), «Degenerate Art». *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles/New York, Los Angeles County Museum of Art/H.N. Abrams, 1991, 424 p.; Enrico Crispolti et al., *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milan, Feltrinelli, 1974, 181 p.; Hellmut

une conception minimale de celle-ci. Nous croyons ainsi et entendons montrer dans les prochains chapitres, que l'esthétique fasciste est une esthétique normative et prescriptive, basée essentiellement sur l'idéal du corps humain; ne connaissant pas de distinctions entre le privé et le public ou l'intérieur et l'extérieur; privilégiant l'expression et la perception des sentiments aux dépens de la «rationalité sèche»; faisant la promotion des valeurs d'héroïsme, de nationalisme, de volontarisme et de violence; centrée du point de vue actantiel sur l'opposition entre un héros/chef et un anti-héros/traître; une esthétique enfin du monumental et du sublime. Cette hypothèse de travail à l'égard de l'esthétique fasciste, formulée dans les premiers temps de la phase d'analyses proprement dite de notre thèse, a été constamment retravaillée en cours de route. Nous la donnons ici dans sa formulation première. Une à une, les observations disséminées dans les prochains chapitres à l'endroit de l'esthétique fasciste viendront en préciser le visage. Puis, nous reviendrons sur cette question lors de notre conclusion et établirons à quelle définition ultime de l'esthétique fasciste nous sommes parvenu. Le présent travail reconstituera ainsi la progression générale de notre thèse, des hypothèses initiales à la synthèse finale.

C) DE QUELQUES THÈSES SUR L'ESTHÉTIQUE FASCISTE

Notre approche de l'esthétique fasciste doit beaucoup à nos prédécesseurs, tant en ce qui concerne leurs acquis qu'en ce qui a trait aux lacunes observées dans les recherches contemporaines sur l'esthétique fasciste. Notre thèse ne prétend donc pas réaliser une percée dans un champ d'étude complètement vierge. Notre ambition est tout autre. Nous

Lehmann-Haupt, *Art Under A Dictatorship. Architecture-Printing-Sculpture-Arts and Crafts-Painting-Archaeology*, New York, Oxford University Press, 1954, xxii/277 p.; Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London, Collins Harvill, 1990, xv/416 p. Traduit en français sous le titre: *L'art totalitaire: Union soviétique, III^e Reich, Italie fasciste, Chine*. Paris, Éditions Carré, 1991, 344 p.; Adelin Guyot et Patrick Restellini, préface de Léon Poliakov, *L'Art nazi*, Bruxelles, Complexe, «Historiques», 1996, 223 p.; Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milan, Feltrinelli, 1976, 261 p.

visons à accomplir une synthèse, la première à notre connaissance, des travaux sur le fascisme français *et* des travaux sur le fascisme générique, des travaux sur le fascisme comme idéologie *et* des travaux sur le fascisme comme esthétique. Ces derniers, tout particulièrement, ont servi de point de départ pour nos propres analyses. Il serait extrêmement intéressant de retracer en détail l'histoire des recherches menées sur la dimension esthétique du fascisme, car, d'une certaine manière, cette histoire est liée à celle des rapports contemporains entre esthétique et idéologie. Tant et si bien que refaire l'histoire de la compréhension (ou de l'incompréhension) du fait esthétique fasciste serait refaire l'histoire de l'esthétique depuis les années trente. Mais c'est là un projet qui dépasse le cadre de cette introduction.

Nous rappellerons toutefois quelles furent les étapes marquantes de cette histoire, de façon à indiquer ce que notre thèse doit à ceux qui nous ont devancé et quelle sera notre contribution à cette histoire en cours. Il faut toutefois faire une place à part, dans ce récit, pour une thèse qui s'oppose directement à celle de la spécificité de l'esthétique fasciste, celle de l'esthétique totalitaire. Bien qu'en marge des travaux sur l'esthétique fasciste, à ce point d'ailleurs que nul ne la mentionne, cette thèse mérite tout de même une réfutation. Personne n'ayant développé, à ce jour, d'argumentation plus solide qu'Igor Golomstock en faveur de cette hypothèse, nous définirons notre position sur ce sujet par le biais d'une critique de son imposante monographie⁵³.

1) L'ESTHÉTIQUE FASCISTE, UNE ESTHÉTIQUE TOTALITAIRE?

Racontant comment la «méga-machine totalitaire» a, selon lui, envahi progressivement le champ culturel, tant en Union soviétique que sous l'Italie fasciste,

⁵³Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, *op. cit.*

l'Allemagne national-socialiste ou la Chine maoïste, jusqu'à imposer la production d'un style artistique unique, puis analysant la hiérarchie des genres ainsi que les thèmes majeurs de ce style qu'il nomme «réalisme total», Golomstock entend montrer que la thèse fondatrice de Hannah Arendt⁵⁴ vaut aussi pour le domaine artistique. En effet, rien ne distinguerait, à ses yeux, l'art du III^e Reich ou de l'Italie mussolinienne de l'art soviétique. Pas d'esthétique fasciste et soviétique donc, mais une seule esthétique, *l'esthétique totalitaire*. La démonstration de Golomstock est convaincante en ce qu'il met à jour, en s'appuyant sur quantité d'exemples (plus de 200 illustrations accompagnent son ouvrage), les similitudes nombreuses qui existent entre les pratiques culturelles des différents régimes totalitaires. Parmi celles-ci on relève, premièrement, le rejet du modernisme et l'imposition, par le biais d'un monopole étatique absolu exercé sur la production artistique, d'une esthétique marquant un retour à l'art figuratif. En second lieu, Golomstock remarque le même souhait d'en arriver à produire un art qui s'adresse aux masses, qui leur inculque l'idéologie officielle et illustre sur un mode héroïque et optimiste la naissance de l'homme nouveau. En troisième lieu, il observe que règne, ici et là, une hiérarchie des genres identiques, où dominant, dans l'ordre, le portrait du Chef, les scènes mythico-historiques, la représentation du travailleur, et enfin les scènes pastorales.

Néanmoins, nous ne souscrivons pas à la thèse de Golomstock et croyons qu'il importe de distinguer entre esthétique fasciste et esthétique totalitaire. Nous en voulons pour preuve le cas de l'Italie mussolinienne, laquelle pose manifestement problème à Golomstock, puisqu'il ne l'aborde à peu près pas, préférant comparer les régimes hitlérien et stalinien. La gêne de Golomstock est sans doute due à ce que, sous Mussolini, l'Italie ne chemina que très lentement en direction du totalitarisme, en comparaison des deux autres

⁵⁴Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt Brace & Company, 1979, 527 p. Première édition: 1951.

pays, et n'atteignit jamais l'étape de la radicalisation totalitaire⁵⁵. Pourtant, il y eut bel et bien, dans l'Italie fasciste des années vingt, *une* esthétique prédominante, alors même que le pays n'était pas encore véritablement totalitaire. Or, il s'avère, comme les chercheurs ont pu le montrer, que cette esthétique «fasciste» se retrouve trait pour trait dans la majeure partie de la production culturelle du Troisième Reich. C'est donc dire qu'il existe une esthétique commune aux régimes fascistes de l'entre-deux-guerres et que cette esthétique n'est pas nécessairement ou unilatéralement la conséquence d'une «mégamachine totalitaire». De plus, Golomstock est conduit, pour faire entrer l'art national-socialiste et l'art «mussolinien» dans son cadre théorique, à devoir minimiser et négliger des différences qui sont, de notre point de vue, essentielles. Nous en voulons comme preuve son analyse de la représentation des scènes pastorales. Golomstock constate que, dans l'URSS stalinienne, ces scènes étaient peuplées d'un très grand nombre de tracteurs, alors que, sous le Troisième Reich, il y avait remarquablement peu de tracteurs et beaucoup de faux. Pour Golomstock, loin de représenter une différence esthétique ou idéologique, c'est l'effet du système totalitaire, lequel exige de l'art qu'il compense les «déficits sociaux». Par conséquent, selon lui, les tracteurs peints dans les tableaux en URSS venaient compenser le fait que le pays en était généralement dépourvu, alors qu'en Allemagne, où il y avait un grand nombre de ces mêmes tracteurs, l'art officiel n'avait pas à donner le change. Pour nous, au contraire, cet écart entre les deux motifs, le tracteur et la faux, découle à la fois d'une conception différente du rôle du paysan et de préceptes esthétiques divergents. Et il est possible de retrouver d'autres écarts de ce genre, que ce soit à propos du motif de l'épée ou au sujet de la place de la nudité dans les représentations artistiques.

⁵⁵ Les chercheurs s'entendent à cet effet pour dire, comme le fait Robert Paxton, que «Nazi Germany alone experienced full radicalization», «Five Stages of Fascism», *The Journal of Modern History*, vol. 70, mars 1998, p. 1-23, p. 20.

Du fait de ces objections, notre jugement envers l'hypothèse d'une esthétique totalitaire rejoint celui de Ian Kershaw au sujet du concept de totalitarisme. Comparant l'utilité respective des concepts de fascisme et de totalitarisme, celui-ci écrivait: «le concept de fascisme est plus satisfaisant et plus adapté que celui de totalitarisme⁵⁶». De même, nous croyons que pour saisir la spécificité des productions culturelles liées au fascisme, il est préférable d'utiliser la notion d'esthétique fasciste plutôt que celle d'esthétique totalitaire. Par ailleurs, pour ce qui concerne de plus près encore notre objet d'étude, nous voyons mal comment l'on pourrait approcher la dimension esthétique du fascisme français dans l'entre-deux-guerres en s'inspirant d'une thèse qui fait de tous les phénomènes esthétiques des conséquences directes d'une «méga-machine totalitaire», à moins de faire de la Troisième République un régime totalitaire qui s'ignorait.

2) ESTHÉTISATION ET SYMBOLISME POLITIQUE

Le problème du «totalitarisme» de l'esthétique fasciste étant écarté, nous pouvons en venir à l'histoire des deux grandes écoles qui ont marqué les recherches sur la dimension esthétique du fascisme, celle de l'esthétisation du politique et celle du symbolisme politique. Le moment inaugural de la première tradition est celui du texte de Walter Benjamin consacré à «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique». Cependant, l'on ne pourrait lui attribuer à Benjamin seul l'entière paternité de celle-ci, puisque d'autres théoriciens et critiques allemands en relation avec l'auteur du *Passagenwerk* – Ernst Bloch, Bertold Brecht et Siegfried Kracauer – en venaient à la même époque à des conclusions semblables⁵⁷. Tous ceux-ci s'entendirent pour voir dans la transformation de l'espace public

⁵⁶ Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétations*, Paris, Gallimard, «Folio Histoire», 1992, 414 p., p. 92-93. Édition originale anglaise en 1985.

⁵⁷ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris: Payot, «Critique de la politique», 1978, 390 p.; Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche, «Travaux», 1972, 190 p.; Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, xi/403 p. Pour un

effectuée par le mouvement puis le régime national-socialiste ce que l'on pourrait appeler un «art de la déception», les nazis offrant dans leurs manifestations et discours l'*image* plus que belle d'une nation réconciliée, soudée, purgée de tous ses éléments impurs et tendue de toutes parts vers la satisfaction des désirs de justice sociale, l'*image* de l'utopie enfin atteinte, laquelle cachait le fait que l'ordre social et politique existant était consolidé par le biais de répressions de toutes sortes.

Néanmoins, le texte de Benjamin est sans aucun doute celui qui eut l'influence la plus vaste. Depuis sa formulation en 1937, l'expression de Benjamin – «*Fiat ars, pereat mundus*, tel est le mot d'ordre du fascisme, [...] voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme⁵⁸» – a inspiré quantité de travaux. Hélas! ce succès a fait qu'elle a servi de «passe-partout critique» pour une série de chercheurs allant se multipliant et qui croient avoir tout dit sur tel ou tel aspect du fascisme quand ils ont «démontré» qu'on pouvait y voir une esthétisation de la politique. D'avancée heuristique considérable, la proposition de Benjamin menace, du fait même qu'elle a ébloui les chercheurs, de devenir une source d'aveuglement critique. Nous ne pouvons qu'applaudir, en ce qui nous concerne, la remarque de Denis Hollier sur «la reproduction de plus en plus mécanique» et «l'usage croissant (et l'abus) de la formule de Benjamin par un nombre croissant de spécialistes des études «littéraires⁵⁹».

résumé de leurs travaux, voir: Peter Reichel, *La Fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, «Opus», 1997, 458 p., p. 22-28. Édition originale allemande: 1991.

⁵⁸Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *loc. cit.*, p. 126.

⁵⁹Denis Hollier, «Fahrenheit 451 (en dessous de zéro)», *Critique*, n° 594, novembre 1996, p. 925-935, p. 926.

Le second moment de la tradition philosophico-littéraire inaugurée par Benjamin est celui d'un autre texte célèbre, «Fascinating Fascism» de Susan Sontag. Consacré d'abord et avant tout à l'œuvre de Leni Riefenstahl, ce texte s'appuie sur la formule de Benjamin pour avancer une analyse de l'esthétique fasciste: «fascist art displays a utopian æsthetics – that of physical perfection⁶⁰». Publié en 1975 dans *The New York Review of Books*, cet article fait partie d'une série de textes consacrés au fascisme par la même revue. Il y eut donc à ce moment précis, dans ce haut lieu de l'institution littéraire américaine, l'amorce d'une réflexion d'ensemble sur le fascisme comme phénomène culturel. Une autre revue, toutefois, la *New German Critique*, se donna comme objectif de poursuivre de manière systématique cette réflexion, à la faveur d'un double mouvement de réévaluation de l'histoire du fascisme et de redécouverte des premières années de l'École de Francfort⁶¹.

⁶⁰ Sontag, Susan. «Fascinating Fascism», dans *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1981, 203 p., p. 71-105, p. 92. Originellement publié dans *The New York Review of Books*, vol. 22, n° 1, 6 février 1975.

⁶¹ On y publia ainsi des dossiers sur la fascisme comme synthèse culturelle, des articles sur le projet fasciste d'«œuvre d'art totale» ou sur la sphère publique fasciste, ainsi que articles de ou sur Adorno, Benjamin, Bloch, Kracauer, Reich, et ainsi de suite.

Puis, après les doubles scandales Heidegger⁶² et De Man⁶³, et en grande partie à cause d'eux, les études sur les aspects artistiques, littéraires et philosophiques du fascisme connurent une croissance phénoménale, facilitée par le développement contemporain des «cultural studies». Il faut dire en effet que ces travaux furent pour l'essentiel le fait de chercheurs américains. Parmi les principaux acteurs de ce renouveau, il faut mentionner les noms de Matthew Affron, Mark Antliff, Ruth Ben-Ghiat, Mabel Berezin, Joseph Chytry, Simonetta Falasca-Zamponi, Richard J. Golsan, Peter Reichel et Jeffrey T. Schnapp. Mais quantité d'autres chercheurs ont écrit qui un article, qui une thèse, qui une monographie sur l'esthétique fasciste. Chose remarquable, le champ couvert par ces études inclut à la fois l'architecture, les arts de la scène, les arts visuels, le cinéma, la littérature et la musique, et intègre aussi bien les domaines allemand et italien qu'anglais, espagnol ou français⁶⁴.

⁶²Jacques Derrida, *De l'esprit: Heidegger et la question*, Paris, Galilée, «Philosophie en effet», 1987, 183 p.; Victor Farias, *Heidegger et le nazisme*, traduit par Myriam Benarroch et Jean-Baptiste Grasset, préface de Christian Jambet, Paris, Verdier, 1987, 332 p.; François Fédier, *Heidegger: Anatomie d'un scandale*, Paris, Laffont, 1988, 240 p.; Luc Ferry et Alain Renaut, *Heidegger et les modernes*, Paris, Grasset, «Figures», 1988, 232 p.; Steven Ungar, «Scandal and Aftereffect. Martin Heidegger in France», dans Richard J. Golsan (dir.), *Fascism, Aesthetics and Culture*, Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 212-228.

⁶³Paul de Man, *Wartime Journalism, 1939-1943*, Werner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan (éd.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1988, ix/399 p.; Reed Way Dasenbrock, «Paul de Man. The Modernist as Fascist», dans Richard J. Golsan (dir.), *Fascism, Aesthetics and Culture*, op. cit., p. 229-241; Werner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan (éd.), *Responses: on Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, xxii/477 p.; David Carroll, «The Temptation of Fascism and the Question of Literature: Justice, Sorrow, and Political Error (an Open Letter to Jacques Derrida)», *Cultural Critique*, spring 1990, p. 39-81; Shoshana Felman, «Paul de Man's silence», *Critical Inquiry*, 15, 1989, p. 708-711; David Lehman, *Signs of the Times: Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, New York, Poseidon Press, 1991, 318 p.; Paul Morrison, *The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man*, New York, Oxford University Press, 1996, 177 p.

⁶⁴ Pour ces travaux et ceux des auteurs mentionnés plus haut, voir la section «fascisme et esthétique» de la bibliographie en fin de volume.

Les littéraires, historiens de l'art et théoriciens de l'esthétique ne furent cependant pas les seuls à se pencher sur le phénomène du fascisme esthétique. Il y eut en effet, parallèlement à l'évolution que nous venons de retracer, un autre courant historiographique s'étant interrogé sur l'esthétique dans le fascisme, celui du symbolisme politique. Au sein de cette école historiographique, George Lachmann Mosse est certainement l'une des plus importantes figures. Ses nombreux travaux sur le national-socialisme allemand ont fait école et inspiré toute une génération d'historiens à relire sous l'angle de la «politique de la beauté» («politics of beauty») le projet politique et culturel du fascisme⁶⁵. Nul doute que ce soit grâce à lui si, dans l'une des plus récentes synthèses théoriques et historiques, celle de Stanley G. Payne⁶⁶, la définition du fascisme rend compte du «style politique» fasciste et lui confère le statut de critère déterminant. Grâce aux travaux de Mosse⁶⁷, ainsi que ceux de

⁶⁵ Pour une présentation de l'œuvre de Mosse et un aperçu de l'école du symbolisme politique, voir l'introduction au volume d'hommages *Political Symbolism in Modern Europe* (Seymour Drescher, David Sabeau et Allan Sharlin [éd.], New Brunswick, NJ, Transaction Books, 1982, vi/310 p., p. 1-18). Une brève autobiographie retraçant en particulier les débuts de la carrière académique de Mosse accompagne ses réflexions sur la nazisme dans: George L. Mosse, *Nazism. A Historical and Comparative Analysis of National Socialism. An Interview with Michael A. Ledeen*, New Brunswick, NJ, Transaction Books, 1978, 134 p.

⁶⁶ Stanley G. Payne, *A History of Fascism*, op. cit., p. 4 et ss.

⁶⁷ George L. Mosse: *The Crisis of German Ideology; Intellectual Origins of the Third Reich*. New York, Grosset & Dunlap, 1964, vi/373 p.; *Fallen Soldiers*, op. cit.; «Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n° 2, p. 245-252; *The Fascist Revolution. Towards a General Theory of Fascism*, New York, Howard Fertig, 1999, xviii/230 p.; *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York, Oxford University Press, «Studies in the History of Sexuality», 1996, 232 p. Traduit sous le titre *L'Image de l'homme. L'Invention de la virilité moderne*. Abbeville, Tempo, 1997, 260 p.; *International Fascism, New Thoughts and New Approaches*. Londres et Beverly Hills, Sage Publications, «Sage Readers in 20th Century History», 1979, 386 p.; *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. New York, Howard Fertig, 1980, xii/362 p.; *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York, Howard Fertig, 1985, viii/232 p.; *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975, 252 p.; *Nazi Culture: Intellectual, Cultural, and Social Life in the Third Reich*. New York, Grosset & Dunlap, 1966, xli/386 p.; *Nazism: A Historical and Comparative Analysis of National Socialism. An Interview With Michael A. Ledeen*. New Brunswick, N.J., Transaction Books, 1978, 134 p.; «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», loc. cit.; *Toward the Final Solution: A History of European Racism*. New York, Howard Fertig, 1978, xvi/277 p.

Gentile, De Grand, Gumbrecht et Ledeen⁶⁸, il a été démontré que le «style politique» fasciste empruntait à la fois à la tradition des festivals nationalistes allemands, à la religion patriotique italienne et aux manifestations ouvrières, et que le fascisme, de ce point de vue, était un ultime avatar des religions séculières inaugurées avec la Révolution française. Par ailleurs, ces travaux ont tous souligné l'importance de la dimension esthétique dans les conceptions et les pratiques politiques fascistes. Ils ont ainsi étayé la thèse du fascisme comme «œuvre d'art totale» (*Gesamtkunstwerk*) lancée par Rainer Stollmann⁶⁹. Mais, plus encore, ils ont marqué de leur empreinte l'historiographie générale du fascisme, tant et si bien que le critère esthétique est désormais intégré aux plus récentes définitions du fascisme, dont celle de Stanley G. Payne⁷⁰. En un mot, l'interprétation esthétique est devenu l'une des interprétations majeures du fascisme générique.

3) FRANCE: UN FASCISME LITTÉRAIRE?

L'on ne peut qu'être frappé, quand on passe de l'historiographie du fascisme européen en général à l'historiographie du fascisme français, par le fossé qui a jusqu'à tout récemment séparé celle-ci de celle-là. Il règne en effet dans les études sur le fascisme français une indifférence générale à l'égard de l'école de symbolisme politique. Jusqu'à tout récemment les ouvrages majeurs de Mosse sur le sujet n'avaient pas trouvé de traducteurs.

⁶⁸ Alexander J. De Grand, *Fascist Italy and Nazi Germany: The «Fascist» Style of Rule*, New York, Routledge, 1995, xviii/102 p.; Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, xi/208 p.; Hans Ulrich Gumbrecht, «I redentori della vittoria: On Fiume's Place in the Genealogy of Fascism», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, 1996, p. 253-272; Michael Arthur Ledeen, *The First Duce: D'Annunzio at Fiume*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, xi/225 p.

⁶⁹ Rainer Stollmann, «Fascist Politics as a Total Work of Art. Tendencies of the Aestheticization of Political Life in National Socialism», *New German Critique*, n° 14, spring 1978, p. 41-60.

⁷⁰ Stanley G. Payne, *A History of Fascism*, *op. cit.*

Heureusement, deux traductions ont compensé quelque peu ce déficit majeur⁷¹. Il reste à espérer que ce timide changement influera sur les fascistologues français. Quant à la thèse de l'esthétisation, elle n'est pour sa part guère connue que des chercheurs américains, eux seuls s'y référant dans leurs analyses. Paradoxalement, cette absence d'intérêt pour les deux grandes interprétations du fait esthétique fasciste coexiste avec la reconnaissance de l'importance de la catégorie esthétique dans les textes des fascistes français, comme si le simple constat de sa présence suffisait.

Dès 1954, René Rémond, la figure de proue de l'«école consensuelle», le courant dominant de l'historiographie du fascisme français⁷², écrivait dans *La Droite en France*, devenu depuis *Les Droites en France*:

le fascisme, qui est aussi une esthétique, imprègne une certaine sensibilité qui a laissé dans la littérature du temps des traces nombreuses. [...] C'est comme une résurgence du romantisme avec l'exaltation de la jeunesse, l'appel à l'aventure, la séduction de la force virile. Ce fascisme esthétique, c'est le mal du siècle de la génération des années 30⁷³.

L'année suivante Raoul Girardet proposa dans un article intitulé «Notes sur l'esprit d'un fascisme français, 1934-1939» une interprétation de cette «sensibilité» qui fera date et qui est basée sur le jugement selon lequel

pour Brasillach comme pour Drieu, pour Rebatet, pour Petitjean, pour Ramon Fernandez comme pour les jeunes rédacteurs de *Je suis partout* ou de

⁷¹Ces deux ouvrages sont *Fallen soldiers*, *op. cit.*, traduit sous le titre: *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes* (préface de Stéphane Audouin-Rouzeau, traduit par Édith Magyar, Paris, Hachette, «Littératures», 1999, xvii/281 p.), et *The Image of Man*, *op. cit.*, traduit sous le titre: *L'Image de l'homme. L'Invention de la virilité moderne*, Abbeville, Tempo, 1997, 260 p.

⁷² Voir les résumés des querelles d'école dans: Philippe Burrin, «Le fascisme», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, *loc. cit.*, et Dominic Roy, *La Question du fascisme français, 1924-1939: une étude historiographique*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995, 267 p.

⁷³ René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, «Historique», 1982, 544 p, p. 206-207.

L'Insurgé, le fascisme correspond beaucoup plus exactement à ce qu'il convient d'appeler un romantisme⁷⁴.

Prolongeant à son tour le travail de Girardet, Paul Sérant consacra en 1959 un ouvrage complet à l'étude de ce «romantisme fasciste», caractérisé selon lui par une «poétisation de l'ordre politique et social⁷⁵». Avec cette formule, qu'il dit devoir au gaulliste Jean Turlais⁷⁶ et qu'il fonde par ailleurs sur un examen d'un large corpus de textes, Sérant épingle la même opération discursive que Benjamin, mais ne va pas plus loin que cette constatation. Extrême avancée réalisée dans le domaine de l'esthétique fasciste française avant le milieu des années quatre-vingts, sa monographie campe encore aux dehors de la ville, en ce sens qu'elle ne s'occupe pas de démonter les rouages discursifs de la «poétisation de l'ordre politique et social» ni d'en identifier les fondements esthétiques ou philosophiques, pas plus qu'elle ne porte attention aux manifestations collectives qui la concrétisent dans l'espace public.

Les remarques sur le «romantisme» et l'aspect esthétisant du fascisme français continueront de s'accumuler aux cours des années, formulées tant par les représentants de l'«école consensuelle» comme Jean Plumyène et Raymond Lasierra, qui parlèrent du «lyrisme fasciste» et du «nationalisme poétique» de Brasillach⁷⁷, que par ceux qui remirent en question la thèse de l'immunité de la France au fascisme. Les textes de Zeev Sternhell, l'un des principaux animateurs de cette tendance, abondent ainsi en allusions au caractère

⁷⁴ Raoul Girardet, «Notes sur l'esprit d'un fascisme français», *Revue française de science politique*, vol. 5, n° 3, juillet-septembre 1955, p. 529-546, p. 532.

⁷⁵ Paul Sérant, *Le Romantisme fasciste*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁶ Lequel avait écrit en 1943 dans les *Cahiers français* publiés à Londres: «Le fascisme, c'est une conception subjective du monde et de la vie, une morale; c'est surtout une esthétique.», cité par Sérant, *Le Romantisme fasciste*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁷ Jean Plumyène et Raymond Lasierra, *Les Fascismes français, 1923-1963*, Paris, Seuil, 1963, 318 p., p. 106 et 107.

esthétique de la pensée sociale des fascistes français⁷⁸. Le constat d'une composante esthétique dans le fascisme hexagonal se trouve par conséquent l'un des rares terrains d'entente entre partisans et adversaires de l'«école consensuelle».

En dépit de cette relative unanimité, il faudra attendre les ouvrages de David Carroll, Gaetano de Leonibus, Susan Edwards, Alice Y. Kaplan et Luc Rasson⁷⁹, tous issus d'universités américaines, pour que soit de nouveau abordée de front la problématique de l'esthétique dans le fascisme en France. Mais l'un d'eux a repris et donné une force nouvelle à ce qui, faute de thèse concurrente, demeure en quelque sorte le point de vue unique, en France, sur la dimension esthétique du fascisme français. Comme les Girardet, Plumyène, Lasier, Rémond et Sérant, David Carroll fait de l'esthétisation du politique un phénomène d'ordre purement littéraire et montre de manière exemplaire, dans son *French Literary Fascism*, quelles sont les conséquences de cette position quand elle est assumée jusqu'au bout.

Carroll a eu le mérite, dans son livre, de faire de la «poétisation de l'ordre politique et social» un véritable objet d'étude au sens fort du terme. Pour lui, il ne s'agit pas de dire, sur la foi de quelques citations, «le jugement politique de cet écrivain relève manifestement davantage de l'esthétique que de la pensée politique en bonne et due forme», mais de montrer dans le détail, en reconstituant les grandes étapes de l'œuvre de quelques écrivains, comment ceux-ci sont venus au fascisme à partir de leurs conceptions esthétiques. Les

⁷⁸ Voir par exemple Zeev Sternhell, *Ni droite ni gauche*, *op. cit.*, p. 91, 175, 255 et 294.

⁷⁹ David Carroll, *French Literary Fascism*, *op. cit.*; Susan E. Edwards, *Aesthetics and Politics: Film Culture and the Extreme Right in France, 1930-1944*, Thèse de Ph. D., New York University, 1995, 288 p.; Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality*, *op. cit.*; Gaetano de Leonibus, *Charles Maurras's classicizing aesthetics: an aestheticization of politics*, New York, Peter Lang, 2000, xvii/162 p.; et Luc Rasson, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*. Paris, Librairie Minard, 1991, 257 p.

analyses de Carroll forcent le respect par la finesse dont elles font preuve, car elles mettent en lumière des points de contact relativement discrets mais fort significatifs entre les «théories» littéraires ou artistiques des écrivains étudiés et leurs prises de position politiques. Mais, bien que nous considérons que la monographie de Carroll marque une étape importante dans l'avancement des recherches sur la dimension esthétique du fascisme français, nous croyons préférable de ne pas continuer dans la même voie, ayant une série d'objections à formuler contre la perspective adoptée dans ce travail. La première et la plus importante d'entre elles concerne l'aire d'analyse de Carroll, laquelle est restreinte aux textes des écrivains fascistes français. Carroll ignore ainsi tant les textes des essayistes ou hommes politiques que les diverses publications issues des mouvements fascistes français, pour ne rien dire du fascisme italien, du national-socialisme, ou encore du reste de la production discursive contemporaine. Le «fascisme littéraire» de Carroll, tel qu'il prend corps dans ses analyses, est d'ordre strictement individuel et théorique, et constitue un phénomène abstrait dont on ne rencontre que des cas singuliers, des déclinaisons personnelles: le fascisme littéraire de Drieu, celui de Brasillach, celui de Céline et ainsi de suite. Il isole le champ littéraire du contexte socio-discursif dans lequel il est plongé, comme s'il vivait autarciquement replié sur lui-même et présente le recours idéologique à l'esthétique comme un phénomène unique aux écrivains – la notion même de «fascisme littéraire» en est l'indication. L'inconvénient majeur de la lecture de Carroll – et de celle de l'historiographie française du fascisme en général – est de conférer une double marginalité au fascisme esthétique. D'abord parce que cet aspect du fascisme n'est pas intégré à une théorie générale du fascisme, mais traité comme un cas à part, lié au fascisme mais non représentatif du fascisme en soi; ensuite parce qu'il est censé ne concerner que les seuls écrivains.

Notre deuxième objection au sujet de la démarche suivie par Carroll a trait à son interprétation de l'esthétique des écrivains, laquelle n'est pour lui qu'une pure question de théorie littéraire. Reconstituant à partir des articles de critique artistique ou littéraire quelle a été la «théorie» propre à chacun des écrivains, Carroll adopte une lecture formaliste où les oppositions forme/force et classicisme/«nietzschéisme» priment, au détriment des éléments plus concrets. La prééminence de la théorie chez Carroll a comme corollaire un désintérêt marqué envers les pratiques esthétiques des écrivains étudiés, à telle enseigne que les romans, nouvelles et poèmes des fascistes français figurant à son tableau de chasse ne sont cités qu'à titre exceptionnel. Cela donne une vision tronquée de l'esthétique des écrivains en question, ainsi que des rapports entre esthétique et fascisme.

Enfin, nous ne souscrivons pas aux conclusions de Carroll quant à l'impossibilité d'identifier quelle est l'esthétique fasciste dominante. Pour Carroll,

their fascism [celui des écrivains français], cannot be attributed to one particular concept of literature or art, one literary strategy or tendency alone, for in all cases it constituted an amalgam of not just the æsthetic and the political, but of the traditional and the modern, of classical æsthetics of form and a post-Nietzschean æsthetics of force⁸⁰,

et c'est pourquoi il juge qu'aucun élément ne peut être isolé comme étant déterminant dans la création du fascisme littéraire. Ce qui pose problème dans ce jugement, ce n'est pas le constat d'hétérogénéité, mais l'explication qui en est donnée, ainsi que les principes qui fondent cette explication; nous pouvons aisément dire avec Carroll que Barrès, Brasillach, Céline, Drieu, Maulnier, Maurras et Péguy ne partagent pas une même esthétique, mais nous ne croyons pas qu'il soit possible ou légitime de conclure de ce fait à l'hétérogénéité absolue du fascisme en général, comme si l'histoire du fascisme n'avait été qu'un chaos de formes et de principes esthétiques divergents puisés à gauche et à droite dans les théories

⁸⁰ *Ibid.*, p. 261.

existant à l'époque. Pour Carroll, puisque toutes les positions des divers écrivains fascistes doivent être considérées *a priori* comme d'égale importance au sein du fascisme et que, par ailleurs, l'analyse d'un certain nombre d'écrivains français dits fascistes permet de mettre en évidence une pluralité d'esthétiques, cela signifie qu'on ne peut identifier aucune esthétique fasciste dominante. Présenter les choses revient à limiter les phénomènes esthético-politiques à leurs seules dimensions individuelles et littéraires, excluant tout ce qui est d'ordre collectif ou strictement politique, alors que l'espace public fut un lieu majeur d'investissement esthétique fasciste, comme le montre amplement l'exemple du Faisceau. C'est aussi restreindre l'aire d'analyse au domaine français, comme si le fascisme n'avait jamais pris forme ailleurs. Sur tous ces points, en somme, notre approche diffère nettement de celle de Carroll. L'esthétique fasciste, pour nous, n'est pas un phénomène individuel, ni un produit purement littéraire, ni une construction théorique abstraite, pas plus qu'il ne concerne que des écrivains français, mais un phénomène collectif, un fait de sensibilité, dont on retrouve des exemples dans plusieurs pays européens de l'entre-deux-guerres, et dont les fondements sont à la fois artistiques, littéraires, militaires, politiques et urbanistiques.

4) DE QUELQUES ZONES D'OMBRE PERSISTANTES

Depuis les remarques initiales de Benjamin, les acquis ont été multiples, et la dimension esthétique du fascisme est par conséquent de mieux en mieux connue. La quantité récente d'études est telle qu'en dix ans à peine le visage du fascisme a changé de tout au tout. Malgré tout, des zones d'ombre subsistent encore. D'une part, les études centrées sur les domaines artistiques et littéraires tendent généralement à présenter les phénomènes d'esthétisation du politique comme un trompe-l'œil destiné à camoufler les horreurs du régime. Or, nous croyons pour notre part que dans l'esthétique fasciste, beauté et violence, esthétisation et répression, étaient indissociables. Du portrait du chef en artiste,

abordé dans les premières pages du premier chapitre, à la mise en scène perpétuelle du fascisme par chacun des sujets des régimes fascistes, étudié aux dernières pages du troisième chapitre, notre thèse multipliera les démonstrations dans ce but.

D'autre part, l'école de symbolisme politique inaugurée par Mosse a eu tendance à offrir une lecture des phénomènes esthétiques peu attentive aux faits et effets liés à la forme. L'esthétique s'y trouve ainsi souvent réduite à son seul contenu explicite. Participe de cette primauté accordée au contenu l'absence marquée d'intérêt pour le rôle du langage dans les discours et l'esthétique fascistes. Il n'est pas étonnant, dès lors, de constater que cette école ne prête guère attention à la facture des discours ou aux textes comme processus ou de découvrir qu'on y fait de l'esthétique une sorte de supplément sans spécificité. Mosse lui-même a ainsi affirmé que la dimension esthétique du fascisme n'est qu'un simple corollaire de la liturgie politique: «the æsthetic of fascism should be put into the framework of fascism as a civic religion⁸¹». Sans nier qu'il existe un lien étroit entre le beau et le sacré dans le fascisme, nous estimons qu'il n'y a pas de dépendance unilatérale du premier à l'égard du second. Tout ce qui relève de l'esthétique fasciste ne peut être intégralement découvert ni expliqué dans le seul cadre des religions séculières. C'est pourquoi nous jugeons préférable méthodologiquement et nécessaire théoriquement de poser le principe de l'indépendance du fait esthétique fasciste. Autrement dit, ni la perspective de la religion, ni les considérations idéologiques proprement dites, ni les déterminations socio-économiques ne peuvent en épuiser le sens. Il y a une logique proprement esthétique au fascisme, et c'est celle-ci que nous tenterons de mettre en relief dans cette thèse.

Une autre des lacunes caractérisant à l'heure actuelle les recherches sur le fascisme tient à la relative ignorance que se manifestent mutuellement les historiens et les littéraires

⁸¹ George L. Mosse, «Fascist Aesthetics», *loc. cit.*, p. 245.

ou théoriciens de l'art. De ce fait, les acquis des uns restent lettre morte pour les autres. Chacun en somme, examine du bout de sa lorgnette l'interaction de l'esthétique et du politique propre au fascisme. Il n'y a ainsi, à notre connaissance, aucune étude qui tente d'étudier *ensemble*, dans un même travail et dans la perspective de l'esthétique fasciste, les discours et manifestations politiques, et les textes littéraires ou œuvres artistiques. Or, c'est en les interrogeant ensemble, en posant la question de leur co-intelligibilité que l'on peut en arriver, croyons-nous, à reconstituer l'esthétique fasciste dans toute sa force, toute sa portée et toutes ses contradictions.

Il y a enfin une lacune propre à l'étude du fascisme français, et plus exactement encore à l'étude du fascisme français en France. De façon lapidaire, l'on pourrait caractériser cette lacune en disant, à partir du survol accompli plus haut: il n'y a eu aucun progrès, en France, dans l'étude de la dimension esthétique du fascisme français depuis Paul Sérant, en 1959. Il y a bien eu, ici et là, des travaux sur tel ou tel auteur, parfois remarquables, mais à peu près aucun qui pose la question de l'esthétisation du politique, et véritablement aucun qui tente d'offrir un portrait d'ensemble de cette question. Tout en effet, dans ce domaine, est venu de l'étranger, y compris l'étude de Luc Rasson sur Robert Brasillach. Grâce aux ouvrages de Clair, Lacoue-Labarthe et Nancy, Michaud et Richard⁸², l'on peut heureusement compter avec quelques écrits portant sur les rapports entre fascisme et esthétique; seulement c'est le national-socialisme qui les a intéressés, pas le fascisme français. Quelles que soient les raisons de ce désintérêt marqué pour la dimension

⁸² Jean Clair, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, «Art et artistes», 1996, 233 p.; Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991, 71 p.; Éric Michaud, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Les Images du temps», 1996, 392 p.; Lionel Richard, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, «Historiques», 1988, xiv/377 p., et *Nazisme et littérature*, Paris, Maspero, «Cahiers libres», 1971, 202 p.

esthétique du fascisme français, nous n'hésiterons pas à aller à contre-courant de celui-ci, pour faire de l'esthétique fasciste le centre de notre thèse.

III- SOCIOCRIQUE ET DISCOURS SOCIAL

Pour rendre raison de l'interaction entre esthétique et idéologie, interroger ensemble des discours, des textes et des pratiques symboliques telles que le spectacle politique, et combler autant que possible les lacunes historiographiques que nous venons d'énumérer, deux théories nous sont immédiatement apparues incontournables: la sociocritique et l'analyse du discours. La sociocritique, en effet, cherche depuis déjà trente ans à explorer comment l'idéologie travaille le texte et comment celui-ci la travaille en retour. Elle s'est ainsi doté d'outils à même de penser la confrontation entre discours et texte, en plus de tirer à elle quantité de notions issues de la narratologie, de la sémiotique et de la théorie de l'institution (ou du champ). Reprenant volontiers la définition de la sociocritique proposée par Pierre Popovic, celle d'une «sociologie [...] des textes dont l'objet est le texte littéraire lui-même, en tant qu'objet de langage et que forme esthétique générateur de significations et de représentations spécifiques⁸³», notre thèse fera place à une série de micro-lectures centrées sur les textes de Brasillach, Drieu et autres. Bien souvent, cette lecture mettra en relief la reproduction du discours, car, pour l'essentiel, c'est ce que firent les écrivains fascistes, semblables en ceci à la majorité de leurs pairs. Mais, malgré tout, nous veillerons à capter les moments d'ébranlement discret ou de retournement imprévu, nous tenterons de déceler les lieux textuels où, dans le même, quelque chose de relativement autre surgit. Nous ne chercherons pas la nouveauté absolue, sidérante, mais la perversion et l'inquiétude. Nous verrons ainsi, avec les écrivains fascistes français, que la littérature produit parfois de l'inattendu dans ce qu'il y a de plus banal.

⁸³Pierre Popovic, «Clôture du champ et ouverture du texte. Notes fragmentaires», *Discours social/Social Discourse*, vol. 8, n° 3-4, été-automne 1996, p. 27-31, p. 28.

Adoptant volontiers le point de vue sociocritique, le texte ne sera pas étudié dans une immanence pure, mais en fonction d'une contextualisation constante. En effet, l'une des prémisses majeures de la sociocritique est que «le texte est immergé dans le discours social⁸⁴» et que, par conséquent, «les conditions même de lisibilité du texte ne lui sont jamais immanentes⁸⁵». Dès lors, «sociocriticism must take into account interdiscursive hegemony and the degree of acceptability of the utterances – in short, the general rules governing that which is permissible to say and write in a given society⁸⁶». Autrement dit, la sociocritique doit s'appuyer, dans sa lecture de la «socialité du texte», sur une théorie de la circulation générale des discours, laquelle prendra pour nous, comme elle l'avait pris pour ceux qui furent membres du CIADEST désormais dissous⁸⁷, le visage de la théorie du discours social.

Telle qu'exposée par Marc Angenot dans 1889. *Un état du discours social*⁸⁸, la théorie du discours social possède plusieurs avantages, du point de vue qui est le nôtre. Elle fournit premièrement un modèle explicatif des relations entre les champs discursifs qui rende raison à la fois des cas d'intertextualité et des cas d'interdiscursivité, et qui tienne compte du caractère antagoniste et conflictuel des rapports entre producteurs de discours.

⁸⁴ Marc Angenot et Régine Robin, «La sociologie de la littérature», dans Jean Bessière, Éva Kushner, Roland Mortier et Jean Wiesberger (éd.), *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, «Fondamental», 1997, 493 p., p. 395-409, p. 408.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Michel Biron, «Sociocriticism», dans Irena R. Makaryk (éd.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, 656 p., p. 189-193, p. 192.

⁸⁷ Les objectifs initiaux du CIADEST ont été énoncés dans Marc Angenot, Antonio Gómez-Moriana et Régine Robin, *Le Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes (CIADEST)*, Montréal, CIADEST, «Cahiers de recherche», 1991, 64 p.

⁸⁸ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

Deuxièmement, elle se situe sur le terrain du langage et étudie les faits idéologiques en fonction de leur travail discursif, en intégrant pour ce faire à son outillage herméneutique un legs tiré aussi bien de la rhétorique et de la narratologie que de la sémiotique. Elle permet troisièmement de mettre en lumière les continuités discursives qui transcendent les frontières idéologiques et unissent entre elles des positions à tout autre égard incompatibles. Elle ouvre en dernier lieu la porte aux faits d'*hysteresis*, c'est-à-dire qu'elle permet une lecture de la *semiosis* non-discursive où les manières de se vêtir, de se déplacer et de parler, les affiches, les drapeaux, etc., composent un vaste assemblage de codes et de signes.

Nous ajouterons toutefois, dans cette thèse, une autre dimension aux travaux habituellement menés sous la double invocation de la sociocritique et de la théorie du discours social. L'on pourrait avancer à ce sujet, en schématisant quelque peu, que les travaux en question ont été principalement consacrés à la lecture de *l'idéologie dans l'esthétique*, de telle sorte que les rapports d'intertextualité et d'interdiscursivité entre le champ littéraire et les autres champs discursifs ont été pensés à partir de l'idéologie, dans une sorte de second degré. Nous souhaitons pour notre part, tout en souscrivant pleinement à une telle lecture, entreprendre aussi une lecture en sens inverse, celle de *l'esthétique dans l'idéologie*. Nous voulons en d'autres termes étudier comme un processus d'influence mutuelle l'interaction entre esthétique et idéologie, et ainsi montrer, par exemple, que le culte fasciste du héros emprunte largement à la figure du héros épique, mais influence à son tour la représentation du héros dans les romans de Drieu la Rochelle.

D'autres avenues, certainement, nous auraient permis de jeter un coup d'œil différent sur notre objet d'étude, que ce soient celles de l'anthropologie, de l'histoire de l'art, de l'histoire culturelle, des «cultural studies», de la mythocritique, des sciences religieuses ou de la sémiotique. Toutes ces perspectives offrent un regard théorique sur l'un ou l'autre aspect

du fascisme abordé dans notre thèse, qu'elles auraient pu de ce fait éclairer. En un sens, seul un travail véritablement multidisciplinaire saurait rendre raison des multiples facettes de la dimension esthétique du fascisme. Ceci, toutefois, ne pourrait être que le fait d'une équipe de recherche pluridisciplinaire elle-même, non le fruit d'un travail individuel, fut-il entrepris dans le cadre d'une thèse. Ceci dit, la raison majeure justifiant le choix de la sociocritique et de la théorie du discours social tient à ce que ce sont celles-ci, et non les méthodes critiques énumérées plus haut, qui nous offrent des outils aptes à traiter la dimension esthétique du fascisme là où nous entendons la débusquer: dans les textes *et* les discours. Mieux qu'aucune autre perspective, celle fournie conjointement par la sociocritique et la théorie du discours social nous permettra d'analyser l'esthétique fasciste dans son double aspect de fait de discours – manifestation de sensibilité informant le lexique, l'axiologie et la thématique – et de travail du texte. Ce dernier, on le verra, est dominé par la mauvaise conscience, le mépris à l'égard du *logos*, et la haine de l'intellectuel en soi. Étudier la littérature fasciste, en ce sens, c'est mettre au jour une littérature qui se fait contre elle-même, dans la violence, une littérature qui se hait.



Un mot en terminant sur le dossier iconographique qui accompagne ce travail (voir annexe). Sauf exception, les illustrations en question n'ont pas été analysées dans notre thèse. La raison en est relativement simple: elles ont été rassemblées à la toute fin de nos recherches, une fois la rédaction complétée. Nous les avons choisies pour ce qu'elles donnent à voir au sujet des aspects de l'esthétique fasciste étudiés dans notre travail, non pas pour elles-mêmes. Au sens très littéral du terme, elles ne feront qu'«illustrer» notre propos.

CHAPITRE PREMIER

«CE FORT, CE LIBRE, CE HÉROS»: LE CULTE DU CHEF

«Je cherche des héros»
Drieu la Rochelle

Être incarné, au sens le plus fort de ce mot, prendre forme et chair, se manifester concrètement, physiquement à l'univers: voilà un désir que peu d'idéologies auront davantage eu à cœur que le fascisme. Aussi bien son destin fut-il lié à celui de cet être de sang et d'os qui en représenta l'incarnation suprême, le chef. Comment de nos jours pourrait-on imaginer le fascisme sans Hitler, sans Mussolini? Tous, des premiers observateurs aux fascistologues contemporains, l'ont vu et souligné, le fascisme est d'abord et avant tout un culte du chef: «la figure du chef [...] n'est pas une aberration ou une perversion, comme dans le stalinisme par rapport au marxisme, mais, bien au contraire, un élément central de la vision fasciste¹.» Certes, le fascisme n'est pas réductible à la seule figure du chef; toutefois, aucune analyse du fascisme et, *a fortiori*, aucune étude de sa dimension esthétique, ne saurait faire l'économie de cette figure. Car, comme nous le verrons dans ce chapitre, le chef est l'alpha et l'oméga du processus d'esthétisation de la

¹ Philippe Burrin, «Le fascisme», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, vol. I, *Politique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 603-652.

politique propre au fascisme. Le chef est celui qui esthétise tout en étant constamment esthétisé, il est une fontaine de beauté fasciste. Voilà pourquoi il constitue le sujet de ce premier chapitre de notre thèse.

Comment le chef fasciste en est-il venu à être créateur et dépositaire de la beauté politique suprême? D'où provient cette association et quelles formes discursives prend-elle? Comment expliquer, historiquement, sociologiquement ou littérairement, ce phénomène? Voilà ce que nous essaierons d'expliquer dans ce chapitre. La première piste que nous suivrons sera celle de l'autorité charismatique, telle que débroussaillée par Max Weber. Puis, après avoir examiné chacune des figures possibles du chef charismatique, dont celles, ignorées par Weber, du sculpteur et du poète, nous ferons l'analyse du discours fasciste sur l'héroïsme, lequel nous offre un regard nouveau sur le culte du chef, et nous permet de nous attaquer au débat sur le bellicisme/pacifisme des fascistes français. Enfin, après avoir montré ce que le discours fasciste sur l'héroïsme devait à l'esthétique, et en particulier à la biographie et à l'épopée, nous indiquerons comment ce discours éclaire à son tour l'esthétique, en l'occurrence les romans de Drieu la Rochelle. Nous verrons alors que le chef en vient à dominer de si haut l'écrivain qu'il lui donne mauvaise conscience. Plus encore, la représentation de la relation entre le chef et l'intellectuel, avatar détesté de la figure de l'écrivain, donne l'occasion à Drieu d'exprimer tout le mépris des fascistes à l'endroit de la littérature conçue comme écriture rationalisante, argumentative, linéaire, en un mot: distanciatrice. Nous donnerons ainsi un premier aperçu du fossé infranchissable séparant pathos et logos chez les fascistes, l'esthétique devant pour eux relever exclusivement du premier terme.

I- LES FAVEURS DU CHEF

Bien qu'à première vue le culte fasciste du chef soit confondant de simplicité, il s'agit en réalité d'un problème fort complexe tant il recycle, amalgame et recompose des éléments divers. Pour tenter une première exploration des déroutants réseaux de sens associant chef, beauté, nation et armée, entre autres termes, un concept nous guidera, celui de charisme. Nous ne sommes certes pas le premier à recourir aux théories wébériennes afin de rendre raison du culte du chef fasciste, loin de là, puisqu'il n'est pas d'étude critique portant sur la notion d'autorité charismatique qui ne consacre une étude de cas au fascisme. Toutefois, personne à notre connaissance ne s'est interrogé sur les liens entre charisme et beauté, entre autorité charismatique et justification esthétique. Pourtant, à la racine même du mot charisme, se trouvent des connotations esthétiques, à en croire l'auteur du *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey. Au sens moderne, «charisme» est «la francisation savante et tardive (1879) du grec chrétien *Kharisma* [...], attesté depuis saint Paul au sens précis de la théologie catholique, "don surnaturel accordé à un croyant ou à un groupe de croyants pour le bien de la communauté"²." C'est dans cette acception que l'utilise Weber, lequel l'avait repris du sociologue Rudolf Sohm³. Mais, dans le grec ancien, le mot avait des connotations refoulées par la tradition chrétienne, non sans raisons, puisque

le mot est dérivé de *kharizein* "être agréable à [quelqu'un], faire plaisir, être complaisant, pardonner" et, au passif, "être agréable". Ce verbe est apparenté à *kharis* "grâce", avec les spécialisations "beauté", "gloire", à la

²Entrée «Charisme», dans Alain Rey (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol., vol. 1, 1156 p., p. 392.

³ "The concept of "charisma" ("the gift of grace") is taken from the vocabulary of early Christianity. For the Christian religious organization Rudolf Sohm, in his *Kirchenrecht*, was the first to clarify the substance of the concept", Max Weber, *On Charisma and Institution Building. Selected Papers*, S. N. Eisenstadt (éd.), Chicago/London, The University of Chicago Press, 1968, lvi/313 p., p. 47.

fois "faveur de qui accorde" et "reconnaissance de qui reçoit", concrètement "faveur", en particulier "faveurs érotiques⁴."

Beauté, gloire, religion et érotisme: tout cela n'est pas étranger, comme nous le verrons à la séduction charismatique du leader fasciste.

A) LE MODÈLE WÉBERIEN D'AUTORITÉ CHARISMATIQUE

Depuis que Weber, au début du siècle, a fait du charisme une notion sociologique fondamentale, ce mot a connu un succès si foudroyant qu'il est entré dans le vocabulaire courant. Pas de journaliste qui ne décrive la popularité soudaine d'un politicien ou l'extraordinaire attention suscitée par une nouvelle vedette de cinéma sans recourir au charisme comme facteur explicatif. Cette généralisation peut certes être retournée comme un gant et servir à son tour de point de départ pour un examen de l'importance du charisme dans la sociabilité moderne. C'est là ce qu'a fait Charles Lindholm dans son *Charisma*, où il postule que «in Western culture the idea of charismatic attraction is a way of talking about certain emotionally charged aspects of social interaction; both at the level of mass movements, and in small-scale everyday social life⁵.»

Tout intéressante que soit cette hypothèse, nous suivrons ici la voie plus étroite tracée par Weber et étudierons l'*autorité* charismatique plutôt que le charisme en général. Car, chez l'auteur de *L'Éthique du capitalisme*, le terme de charisme a prioritairement servi à caractériser l'un des trois idéaltypes d'autorité légitime: l'autorité charismatique, ayant un fondement irrationnel, s'opposant ainsi à l'autorité légale (ou bureaucratique), fondée sur la rationalité, et à l'autorité traditionnelle ou patriarcale, attachée au respect des traditions. Dans la théorie wéberienne classique le pouvoir d'un individu peut être qualifié

⁴ *Idem.*

⁵ Charles Lindholm, *Charisma*, Cambridge/Oxford, Basil Blackwell, 1990, 238 p., p. 16.

de charismatique si deux conditions sont remplies: d'une part, l'individu en question doit clamer qu'il a été «élu» pour assumer une mission extraordinaire au bénéfice de sa communauté; d'autre part, les membre de cette communauté doivent reconnaître la validité d'une telle assertion et croire eux aussi qu'un leader providentiel leur a été envoyé. Ces deux éléments sont très clairement précisés par Weber. Ainsi, il définit la nature du charisme de la façon suivante:

the term "charisma" will be applied to a certain quality of an individual personality by virtue of which he is set apart from ordinary men and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional powers or qualities. [...] In primitive circumstances this peculiar kind of deference is paid to prophets, to people with a reputation for therapeutic or legal wisdom, to leaders in the hunt, and heroes in war⁶.

Dans la relation entre le leader et sa communauté, la reconnaissance de celui-là par celle-ci est déterminante: «it is recognition on the part of those subject to authority which is decisive for the validity of charisma⁷.» Cette relation est émotionnelle d'abord et avant tout; elle se veut complètement étrangère au monde économique ou juridique: «the corporate group which is subject to charismatic authority is based on a emotional form of communal relationship⁸.» Pour que ce lien persiste et que l'autorité charismatique s'installe dans la durée, le leader doit constamment faire la preuve de sa nature exceptionnelle:

the charismatic leader gains and maintains authority solely by proving his strength in life. If he wants to be a prophet, he must perform miracles; if he want to be a war lord, he must perform heroic deeds. Above all, his divine mission must "prove" itself in that those who fully surrender to him must fare well. If they do not fare well, he is obviously not the master sent by the gods⁹.

⁶ Max Weber, *On Charisma*, *op. cit.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

Tel quel, et tel qu'affiné par les remarques sur l'institutionnalisation du charisme, le modèle wébérien s'applique on ne peut mieux au fascisme. Nous ne referons pas ici les démonstrations en ce sens, nous contentant de renvoyer à l'étude d'Ian Kershaw, irremplaçable synthèse sur le rôle du charisme dans la montée en force puis la gestion du pouvoir des nationaux socialistes allemands¹⁰. Mieux que personne, Kershaw se sert de la théorie de l'autorité charismatique pour montrer que «le caractère exceptionnel de l'État nazi [se situe] dans le pouvoir tout à fait particulier dont disposait son chef¹¹». Comme il le récapitule, dans sa conclusion, ce modèle «s'applique [...] au pouvoir de séduction quasi messianique de Hitler avant 1933», «rend [...] compte à la fois de la constance de la vision "millénariste" de Hitler et de son incapacité à envisager rationnellement une politique gouvernementale à "moyen terme"», «s'accorde avec un Hitler obnubilé par des questions de prestige, avec son penchant pour l'effet spectaculaire et le coup de théâtre» et «correspond enfin à un type de domination politique où les liens d'allégeance personnelle de type néo-féodal l'emportaient sur les structures bureaucratiques de gouvernement, où la fonction était remplacée par la position personnelle dans la suite du chef suprême¹²».

Si, après plusieurs autres, nous opérons un retour à Weber dans le cadre d'un travail sur le fascisme, ce n'est pas, comme chez Kershaw, pour éclairer la question complexe du soutien au régime, mais pour renouveler à notre manière la lecture du culte du chef tel qu'inscrit dans et construit par les discours. Nous n'analyserons donc pas l'ampleur ni la nature de l'autorité charismatique, mais les formes discursives de son expression, avec

¹⁰ Ian Kershaw, *Hitler. Essai sur le charisme en politique*. Paris, Gallimard, «NRF-Essais», 1995, 242 p. Traduit par Jacqueline Carnaud et Pierre-Emmanuel Dauzat. Première édition anglaise: 1991.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.* p. 194.

quelques œillades vers ses formes non discursives. Le modèle wébérien offre en effet plusieurs pistes interprétatives en ce sens, que fort peu de fascistologues ont parcourues.

L'une d'elles a trait aux conditions d'émergence des revendications charismatiques. Que le recours aux figures dotées de la «grâce divine» s'effectue principalement en temps de crise – «in times of psychic, physical, economic, religious, political distress¹³» –, cela a été fort bien vu et appliqué à de multiples reprises aux différentes occurrences de fascisme. Celui-ci, effectivement, ne se nourrit guère que de dysphorie et de ressentiment. Toutefois, l'on n'a à peu près jamais remarqué que cette volonté de sortir de la crise est aussi, paradoxalement, un désir de sortir de la routine. En effet, «the provisioning of all demands that go beyond those of everyday routine has had, in principle [...] a charismatic foundation¹⁴»; «charismatic authority is thus specifically outside the realm of every-day routine and the profane sphere¹⁵». Cette contradiction s'explique aisément. C'est contre une autorité routinière qui ne satisfait plus les besoins fondamentaux et qui a permis à la crise de s'installer, en se réfugiant dans la bureaucratie ou la tradition, que l'on en appelle à un sauveur totalement étranger à ce monde aliénant. Comme l'écrit S. N. Eisenstadt, «[the] charismatic fervor is rooted in the attempt to come into contact with the very essence of being, to go to the roots of existence, of cosmic, social, and cultural order, to what is seen as sacred and fundamental¹⁶». En ce sens, l'exigence charismatique est l'expression d'un désir de reterritorialisation. Il s'agit, pour la communauté qui se «donne» à un leader doué d'un don divin, de retrouver une assise perdue, de reprendre contact avec une essence évanescence, de revenir, comme on le dira alors, au «vrai sens de la vie».

¹³ Max Weber, *On Charisma*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ S. N. Eisenstadt, «Introduction», dans Max Weber, *On Charisma*, *op. cit.*, p. i-lvi, p. xix.

Aux yeux de Lindholm, Weber lui-même a succombé à une forme semblable de désenchantement, quand il a fait du leader charismatique le seul refuge de pouvoir créatif au sein du monde moderne technocratique:

In Weber's model, the opposing paradigms of rational actor and heroic superman are placed uneasily side by side within a theory of history in which instrumental reason slowly undermines will and emotion. Charisma is posited as the final refuge of the individual creative actor in a mechanical and disenchanted world¹⁷.

Quoi qu'il en soit des tourments de Weber lui-même, l'une des clés herméneutiques de sa théorie du charisme ignorées jusqu'ici par l'historiographie fasciste réside précisément dans sa description de la soif profonde éprouvée pour une vie ardente et entière, pour une vie recentrée autour de valeurs fondamentales, ainsi que du crédit fait au leader du pouvoir démiurgique apte à créer cette vie nouvelle.

L'on retrouve dans une vaste quantité de textes fascistes un même appel à une vie plus riche, plus intense, plus active. Mieux encore, c'est en évoquant ce désir que l'on invoque la nécessité d'adopter le fascisme et de suivre le leader providentiel. La révolution fasciste annoncée ne se veut pas une simple transformation d'ordre politique, économique ou social, aussi radicale soit-elle, mais, plus profondément encore, une révolution morale, culturelle et religieuse, aube d'une nouvelle civilisation. Tous s'exclament à cet égard dans des mots semblables à ceux de Georges-Roux, un des folliculaires «non-conformistes» passés au Parti populaire français de Jacques Doriot: «Pour résoudre la crise de la Nation, il faut d'abord lui redonner une âme¹⁸.» La très abondante documentation rassemblée par Zeev Sternhell dans son chapitre sur ce qu'il appelle le «fascisme spirituel» pourrait tout entière

¹⁷Charles Lindholm, «The Sociology of the Irrational: Max Weber and Émile Durkheim», dans *Charisma*, *op. cit.*, p. 22-35, p. 34.

¹⁸Georges-Roux, «Pour mener à nation française à ses nouvelles destinées, il ne suffit pas de vertus bourgeoises, il faut une inspiration héroïque», *L'Émancipation nationale*, 2 janvier 1937.

être versée à ce dossier et montrer hors de tout doute que les fascistes français eux aussi jouèrent des désirs et peurs propres à favoriser l'avènement d'un pouvoir de nature charismatique¹⁹.

Mais quel rôle peut venir jouer le leader charismatique dans cette tentative de révolution spirituelle? En vertu de quelles qualités s'annonce-t-il comme l'agent d'une telle transformation? De manière générale, l'on peut avancer que c'est en tant que détenteur d'un don divin, d'un pouvoir surnaturel apte à faire naître une nouvelle société, une nouvelle culture, une nouvelle religion que celui-ci recueille les espoirs de ses disciples. Autrement dit, il faut un homme dont la puissance est hors de ce monde pour que la vie retrouve son axe naturel. Ce don – le charisme, dans son acceptation première signifie précisément cela, comme on l'a vu – prend chez Weber trois formes, principalement: celles du prophète, du sorcier et du guerrier²⁰. Avec ceux-ci, la grâce, qu'elle soit d'origine religieuse, magique ou militaire, fait irruption dans la vie sociale et fait naître une autre conception de la communauté, un autre modèle de domination politique. Versions différentes d'un même idéaltype, celui de l'autorité charismatique, leurs figures dévoilent autant de facettes du rapport au chef propre au fascisme. Pour cette raison, la théorie weberienne est utile dans ses détails autant que dans ses lignes générales. En outre, chacune des figures d'autorité charismatique est liée, dans le fascisme, à l'esthétique; chacune d'elles élabore une certaine esthétisation de la politique, d'où leur grand intérêt pour notre étude.

¹⁹ Zeev Sternhell, *Ni Droite, ni gauche. L'idéologie fasciste en France.*, Bruxelles, Complexe, 1986, 472 p. Première édition: 1983.

²⁰ Voir à ce sujet la présentation d'Arthur Schweitzer dans *The Age of Charisma*, Cicagi, Nelson-Hall, 1984, 417 p., p. 31 et ss.

B) LE CHARISME ESTHÉTIQUE, OU LE GRAND ŒUVRE DU GRAND HOMME

Il existe toutefois un cas de domination charismatique qui n'a pas été prévu par Weber, et dont la source est purement esthétique, celui de l'artiste. Nous croyons en effet que la grâce artistique, le don de création sont des formes de charisme revêtues par toute une série de leaders politiques, fût-ce sous la forme mineure du grand orateur. Seulement, à l'exception de quelques remarques éparées, la relation entre la figure de l'homme de pouvoir et la représentation des pouvoirs de l'artiste demeure une pure inconnue. En somme, «l'histoire de la métaphore du prince artiste reste à écrire²¹.» À la suite d'Éric Michaud, nous essaierons de brosser le portrait de l'artiste en dictateur, ceci dans le but de combler à notre manière cette lacune de la théorie weberienne. Par le fait même, cela constituera une première approche du culte du chef chez les fascistes. Comme l'a finement observé Michaud, ce n'est pas par un hasard biographique, pour combler des ambitions artistiques déçues si les chefs fascistes ont prétendu être des artistes, du moins pas uniquement pour cela, mais aussi pour des raisons qui tiennent autant à l'histoire de l'art qu'à leur conception de la politique. Ceux qui, à l'époque ou de nos jours, pensent avoir résolu la question des ambitions esthétiques des leaders fascistes en ridiculisant par exemple le «petit peintre en bâtiment» (Hitler) passent aveuglément à côté d'un des plus graves problèmes posés par l'histoire culturelle et politique du vingtième siècle. Car, ou bien l'histoire de l'art n'a strictement rien à voir avec celle du fascisme, ou bien les deux se croisent et interagissent l'une sur l'autre, d'une manière qu'il importe de déterminer avec la plus grande exactitude. Or, au grand dam de ceux qui voudraient «sauver» l'art des «complicités» possibles avec le fascisme, des preuves de plus en plus précises rendent la première position chaque jour plus difficile à tenir.

²¹Éric Michaud, «Artiste et dictateur», dans *Un art de l'éternité. L'Image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Le Temps des images», 1996, 392 p., p. 15-48, p. 15.

Pour notre part nous croyons qu'il faut attaquer de front le paradoxe de l'artiste-politicien et se demander quels sont les modèles artistiques invoqués et transposés dans le domaine politique par les fascistes. Quelles théories artistiques informèrent cette conception de la politique? Quel type d'artiste Hitler, Mussolini et les autres ont-ils voulu être? Quel effet leur «travail» artistique était-il censé avoir sur les masses? Loin de ne se poser que pour le culte du chef, ces questions sous-tendent en fait toute notre thèse et reviendront régulièrement hanter nos propos à la manière de leitmotive. Nous ne proposons donc dans les pages qui suivent qu'une première exploration, en considérant celle-ci comme une ouverture au sens opératique du terme. Après celle-ci nous reviendrons au modèle wéberien et examinerons les trois autres visages du leader charismatique, tels que peints par les fascistes eux-mêmes dans leurs représentations du chef.

1) LA VIOLENCE CRÉATRICE

La piste suivie par Michaud dans le texte «Artiste et dictateur» est celle du sculpteur, et elle s'avère riche en gibier. La base d'une telle analogie entre le chef tout puissant et le sculpteur a été énoncée par Paul Valéry dans «L'Idée de dictature²²», un des textes au tableau de chasse de Michaud. Dans cet article – originellement une préface au *Salazar*, d'Antonio Ferro²³ – Valéry constate que «toute politique tend à traiter les hommes comme des choses» et que l'esprit, «quand il s'occupe des “hommes” [...] n'en retient que les propriétés nécessaires et suffisantes qui lui permettent de poursuivre un certain “idéal” [...] et de faire d'une société humaine une sorte d'œuvre dans laquelle il se reconnaisse²⁴».

Œuvre, le mot est lâché. Le dictateur «façonne et travaille son matériel humain» afin de

²² Paul Valéry, «L'Idée de dictature», dans *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, 328 p., p. 75-85. Nouvelle édition augmentée.

²³ Antonio Ferro, *Salazar. Le Portugal et son chef*, Paris, Grasset, 1934, 334 p.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

créer une œuvre conforme à son idéal. Voilà pourquoi le poète de *La Jeune Parque* peut affirmer «il y a de l'artiste dans le dictateur, et de l'esthétique dans ses conceptions²⁵.»

Ce qu'il écrivait en 1934, dans une sorte d'hommage à Salazar, les fascistes l'avaient déjà exprimé au cours des années vingt. Ainsi Goebbels dans son roman *Michael* (1929) écrivait «l'homme d'État est aussi un artiste. Pour lui, le peuple n'est rien d'autre que ce qu'est la pierre pour le sculpteur²⁶.» Mais aucun d'eux ne fit de cette idée le nœud d'un conflit entre la volonté politique et la liberté de l'homme comme Valéry dans son essai. Pour eux il s'agissait au contraire d'un triomphe sur une matière rebelle et difficile à manier. Goebbels, encore lui, précisait deux ans plus tard dans *Combat pour Berlin*: «la masse n'est pour nous qu'un matériau informe. Ce n'est que par la main de l'artiste que de la masse naît un peuple et du peuple une nation²⁷.» De plus, comme le montre Michaud, le conflit est résorbé, chez les fascistes, par l'union dans la figure du chef de la volonté et de la liberté. À la liberté de l'individu s'opposant à la volonté de l'artiste-dictateur, on substitue la liberté et la volonté de l'artiste, tirant cette idée de la tradition romantique. Et c'est sur «le corps [du] peuple [que Hitler] exerçait sa liberté illimitée. Car c'était bien là, sur cette "masse brute" dont parlait Goebbels que Hitler faisait véritablement œuvre d'artiste²⁸.» Chez les fascistes, le travail sur la matière humaine impliquait non seulement l'imposition d'une

²⁵ *Idem.*

²⁶ Cité par Éric Michaud dans *Un Art de l'éternité*, *op. cit.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

forme et l'exercice d'une «violence exercée par l'artiste [...] à l'égard de son matériau²⁹», mais aussi «élimination et soustraction de matière³⁰».

Ce que la représentation du Führer ou du Duce en sculpteur accomplit au sein du discours fasciste, c'est bien moins un rôle heuristique – l'analogie permettant de mieux comprendre ou expliquer la fonction et les pouvoirs du chef – qu'un travail de justification esthétique. Personne chez les fascistes ne pense vraiment, fondamentalement, que le peuple, la nation, est un matériau inerte, sans vie; au contraire, toute leur idéologie est fondée sur un organicisme radical, sur une conception biologisante des sociétés humaines. Dans ce sens, la véritable conception fasciste de la nation s'exprimera dans une autre analogie, celle faisant du peuple un troupeau humain qu'il faut améliorer en procédant à la sélection. Non, si le temps d'une analogie le peuple devient pierre ou argile sous la main du chef, c'est pour justifier l'emprise violente de cette main. Autrement dit, c'est moins le regard sur la nation qui se trouve mis en lumière que celui sur le pouvoir, sur les devoirs et la volonté du chef. Toutes les comparaisons entre le chef et le sculpteur esquissées dans les textes fascistes n'ont selon nous pas d'autre but que de poser comme esthétiquement nécessaire la violence de l'artiste-dictateur, en adoptant le point de vue du chef confronté à la nation. Pour faire advenir la beauté, pour faire de la nation une splendide création artistique, il faut éliminer sans pitié ce qui est laid, il faut imposer avec force une loi, un ordre, une harmonie, quels que soient les sacrifices, telle est la morale de l'analogie [Voir Figure II]. Aux dires d'Hitler lui-même, «l'art est une mission sublime qui oblige au fanatisme³¹». Autrement dit, l'art pour les fascistes fut une école de violence créatrice.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

2) LES CHARMES DE LA POÉSIE

Mais d'autres pistes que celle de Michaud permettent d'entrer au cœur du problème de l'artiste-dictateur. Celle que nous emprunterons dans les pages qui suivent est celle de la poésie. Si, sous la plume d'Émil Ludwig, l'un des thuriféraires de Mussolini, les qualificatifs de sculpteur et de poète s'équivalent à peu près pour exprimer une même essence artistique³², ce n'est pas le cas chez les auteurs qui nous serviront de témoins. Quand ceux-ci célèbrent le don poétique du chef, ils font appel à une tout autre conception esthétique que celle manifestée ci-dessus par les utilisateurs de l'analogie leader-sculpteur. René Benjamin, pour un, marque la différence qui existe à ses yeux entre le poète et le sculpteur quand il célèbre dans *Mussolini et son peuple* «le cadeau grandiose que ce chef [Mussolini] a fait à son peuple, celui d'une pensée poétique» et ajoute

Est-il artiste? Il ne semble pas, mais grand idéaliste. C'est un homme que la beauté plastique, le charme de la forme n'ont peut-être pas bouleversé; mais une idée le soulève, le conquiert, le décide. Depuis qu'il a l'âge de comprendre, ce ne sont ni les sculpteurs ni les peintres qui ont saisi son cœur. Ce sont les poètes et les prophètes (MP, 67-68).

Là où l'artiste, sculpteur ou peintre, travaille la forme, le poète, similaire en cela au prophète, modèle les idées. Un tel idéalisme est rien moins qu'un rationalisme, comme le montrent les autres passages où Benjamin vante la «poésie» de Mussolini. Ainsi, contre les classements qui feraient de Mussolini un homme politique, «vue superficielle» selon lui, il clame que le Duce est d'abord «un grand poète, qui organise un grand poème, sur la plus grande des scènes – un poète dramatique, créateur d'idées, de gestes et de symboles»; «[il] ne crée pas que des lois [mais] nourrit des âmes» (MP, 15).

³² Voir Emil Ludwig, *Entretiens avec Mussolini*, traduit de l'allemand par Henry Raymond, Paris, Albin Michel, 1932, 251 p.

Dans cette description-définition du premier ministre italien, l'on peut remarquer que le poète n'est pas un écrivain isolé dans sa tour d'ivoire où il célébrerait silencieusement le culte de l'Idée mais un poète dramatique qui, sur la scène publique, nourrit des âmes en créant des idées, des gestes et des symboles. On y trouve pêle-mêle une équivalence implicite entre le poète dramatique et l'orateur, une association entre idées, gestes et symboles bien éloignée d'un cartésianisme à la Valéry, de même qu'une conception de la poésie comme nourriture pour les âmes. Tous ces éléments reviendront, comme on le verra, chez deux autres laudateurs français du dictateur-poète, Alphonse de Châteaubriant³³ et Robert Brasillach.

Chez Benjamin, ce n'est plus le travail de mise en forme de la masse par le leader qui donne lieu à une comparaison d'ordre esthétique, mais le rapport entre la parole, la pensée du chef et «l'âme» des masses. Le dictateur devient poète quand, par son Verbe, il donne sens et spiritualise le monde des affaires humaines. Deux autres comparaisons de *Mussolini et son peuple* exploitent elles aussi ce vieux fonds romantique. Charmé, dans la première d'entre elles, par «l'accent spirituel» des œuvres d'assistance publique italiennes, lequel n'est rien d'autre que «l'âme de leur chef», l'auteur de *Valentine ou la folie démocratique* évoque avec douleur le matérialisme de l'assistance publique française et le condamne avec ces mots: «l'État français ne croit pas à l'âme: comment la soulagerait-il ? L'État français est antipoétique. Mussolini verse à son peuple des flots de poésie» (MP, 79). De même, dans la seconde, Benjamin vitupère l'école française parce qu'il la juge «comme l'État, sans âme», à cause «d'esprits sans esprit», et brosse en regard le portrait heureux de l'école italienne où, grâce à Mussolini, ancien instituteur lui-même, «il n'y a pas d'instituteur [...] qui ne se sente digne et ne soit exalté. Une fois de plus le grand chef s'est montré poète,

³³ Kay Chadwick, «Alphonse de Châteaubriant, Collaborator on Retrial: Un Non-lieu individuel d'une portée nationale», *French Historical Studies*, vol. 18, n° 4, automne 1994, p. 1057-1082 et L.-A. Maugendre, *Alphonse de Châteaubriant, 1877-1951*, Paris, André Bonne, 1977, 445 p.

rendant aux hommes, aux choses, aux œuvres, leur raison d'être et leur valeur» (*MP*, 150). Ces passages indiquent assez nettement ce qui sépare l'analogie du dictateur-poète de celle du dictateur-sculpteur: celui-ci est l'homme de la Forme, il modèle, pétrit, façonne; celui-là est l'homme du Sens, il dévoile l'essence véritable du monde. Comme Adam dans la Genèse, il nomme et donne leur valeur aux choses.

Châteaubriant lui aussi se fera le chantre du chef comme poète des âmes, mais avec un investissement mystique laissant loin derrière les remarques de Benjamin. Car, si celui-ci associa rapidement, au détour d'une phrase, les figures du poète et du prophète, celui-là ne semble guère faire de différence entre elles. Ainsi écrit-il de Hitler «cet homme est avant tout un poète, un artiste, un grand cœur» ayant découvert «la loi de vie fondamentale» (*GF*, 74), tout en énonçant d'autre part que «le rôle authentique et puissant du chef est d'effacer de l'âme du peuple les vieux concepts erronés [...] Ainsi le chef, ou le baptiste, doit laver aujourd'hui à coups de grandes nappes d'eau le front de l'ancienne société» (*GF*, 137). Nous reviendrons, plus bas, sur l'aspect mystique du rôle du chef chez Châteaubriant; ce qui nous intéresse, à cette étape-ci de notre analyse, dans son éloge de la «nouvelle Allemagne», c'est son traitement de la poésie.

Le passage où Hitler est qualifié de poète est centré sur une représentation fort peu orthodoxe du maître suprême du Troisième Reich: Châteaubriant l'a construit pour rendre raison de la nature exceptionnelle de Hitler, afin de donner une origine légendaire à sa vision poétique. Ce faisant, il accouche d'une mythique «vision» de la «vision» de Hitler:

Le sentiment qu'Adolf Hitler était quelque chose de plus qu'un politique... la vision d'un Hitler soldat, soldat de la guerre, soldat dans l'affreuse bataille, et debout, seul, dans cet entonnoir creusé par l'obus meurtrier, seul, au milieu des cadavres et des râlots, les pieds dans le sang et la leçon du ciel sur la tête. Voilà où je vois Hitler. C'est là qu'il a commencé, exactement. Et là, il est la pensée clarifiée, volontaire, lucide, affective de

tous les hommes de ce temps-là, de cette minute-là. Il est le génie de cette heure (GF, 71).

Pour l'auteur de *La Gerbe des forces*, Hitler est le grand poète né de la Première Guerre mondiale. Il est celui qui en a dégagé la loi profonde, essentielle, ainsi exprimée: «La vérité n'est pas seulement dans l'Être, elle est l'Être» (GF, 72). «L'Homme qui voit» (GF, 75), telle est la conception du poète qui sous-tend le portrait de Hitler. Tout l'ouvrage de Châteaubriant, en fait, est basé sur cette prémisse. D'entrée de jeu, en effet, il affirme: «le langage poétique seul libère le sens fondamental des choses obscures et cachées» (GF, 11). Mystère, ombre, secret, le poème n'a rien à voir avec le monde des apparences, des faits, il n'emploie pas «les mots de l'écrivain d'histoire, de l'économiste ou de l'homme politique» (GF, 11), il exprime plutôt «ce qui échappe à la prise de tout langage rationnel» (GF, 74). Est poète celui qui sait forger des phrases avec le pur métal de ce langage du dessous des choses. Ainsi Hitler, qui a su «voir davantage», a pu discerner «les forces en présence sous le revêtement de chair et de sang», a vu «les secrets de la loi de toute vie [...] sous le revêtement mobile et sanglant du drame», a regardé «dans sa pensée la pensée [...] elle-même» (GF, 72). Cette conception de la poésie partage avec celle de Benjamin l'idée selon laquelle le poème exprime le Sens, l'Âme, l'Idée, tout en l'intégrant dans une ontologie aux accents profondément mystiques centrée sur la notion de «vision».

L'on retrouve chez Brasillach l'association entre poésie et vision, quoiqu'elle y soit articulée de manière différente. Il s'agit moins, pour le poète brasillacien, de voir que de rendre visible. De plus, le poète par excellence ne sera plus Hitler mais Léon Degrelle, le jeune chef de Rex, le parti fasciste belge. Charmé, envoûté par la «fraîcheur immédiate, [la] poésie extraordinaire qui se dégage [des] moindres mots» (LD, 6) de Degrelle, Brasillach dégage de cette expérience une loi fondamentale de la vie politique: «Il n'est pas d'animateur, j'en suis sûr, sans une profonde poésie. [...] Il n'est pas de grande politique qui

ne comporte sa part d'images, il n'y a pas de grande politique qui ne soit visible» (LD, 78-79). Évaluant à cette aune les hommes politiques de son temps, il juge que «lorsqu'il parle aux Italiens de la terre natale, et d'au-delà des mers, Mussolini est un grand poète, de la lignée de ceux de sa race [...], et poète aussi, poète allemand, cet Hitler qui invente des nuits de Walpurgis et des fêtes de mai [...] et poète le Codréanu des Roumains avec sa légion de l'archange Michel» (LD, 78-79). Ce faisant, il ajoute un élément important à sa définition de politicien-poète: la race. Pour Brasillach, le grand animateur, le grand homme politique doit être un poète *national* chantant les «voix de sa terre natale». Sa phrase le dévoile, qui situe chacun des poètes nommés au sein d'un ensemble national: «Lorsqu'il parle aux Italiens», «de la lignée de ceux de sa race», «poète aussi, poète allemand», «et poète le Codréanu des Roumains». Leur poésie n'est pas privée, individuelle ou universelle, mais publique, collective et enracinée dans une terre bien précise. Le Hitler poète de Brasillach se trouve ainsi à l'exact opposé du Hitler de Châteaubriant. Dans sa chronique littéraire de *l'Action française*, Brasillach attaqua même assez durement l'auteur de *La Gerbe des forces*, le qualifiant de «Jocrisse du Walhalla». Concédaient que la «poésie hitlérienne» avait des charmes indéniables, au sens exact du mot «charme», il affirmait néanmoins «le propre de l'homme est justement de savoir résister aux charmes³⁴». S'il fallait pour le Brasillach de 1937 encore tout imprégné du germanophobie maurrassien résister en toute virilité aux charmes de la poésie hitlérienne, c'est parce que celle-ci était considérée comme allemande, donc profondément étrangère à la culture française, à la civilisation latine³⁵. À chaque nation sa poésie, dirait l'art poétique fasciste brasillacien. Plus tard, comme nous le verrons, Brasillach boudera moins son plaisir à l'égard de la poésie national-socialiste, sans

³⁴ Robert Brasillach, «Causerie littéraire», *L'Action française*, 8 juillet 1937.

³⁵ Les remarques de Brasillach formulées dans son reportage au Congrès de Nuremberg de la même année (1937) et republiées dans son roman *Les Sept couleurs* explicitent cette prémisse: «je ne sais ce qu'était l'Allemagne de naguère. C'est aujourd'hui un grand pays étrange, plus loin de nous que l'Inde ou la Chine» (SC, 124).

abandonner pour autant sa conception des poésies nationales. Par rapport à celles-ci, le rôle du politicien-poète ne variera pas d'un iota, demeurant essentiellement celui d'une sorte de médium permettant à la nation, à la race, par sa présence, sa parole, son action, de renouer avec sa poésie propre, avec son épopée collective. À travers le chef, par son intermédiaire, une poésie immémoriale se fait entendre à nouveau.

Présence et parole: ces deux éléments sont très importants chez Brasillach, mais aussi, plus généralement, chez les fascistes de tout poil. Comme a pu le voir Klaus Theleweit, le contact avec la parole du chef, avec le fascisme en train de s'énoncer par la bouche du chef est un quasi invariant des récits de découverte du fascisme³⁶. Chez Brasillach, l'on a un bel exemple de la séduction de l'orateur fasciste et, comme chez les fascistes en général, ce ne sont pas *les paroles* qui comptent mais *la parole*, non pas les mots mais la voix. De ce point de vue, le poète célébré par le rédacteur en chef de *Je suis partout* représente véritablement le Verbe incarné. Là où Theleweit ne veut voir dans la représentation du chef-orateur qu'un cas de phallocentrisme – «the leader [...] becomes such only in the process of speaking. In the speech, he achieves union with the phallus-on-high³⁷» –, il nous semble qu'il y a autre chose: la beauté et le sacré.

Quand, par sa parole, le grand homme fait renaître la poésie nationale, quand dans ses discours il fait entendre les voix de la terre natale, il ne sollicite pas seulement l'ouïe mais aussi la vue. Rappelons-nous les mots de Brasillach: «Il n'est pas de grande politique qui ne comporte sa part d'images, il n'y a pas de grande politique qui ne soit visible». Plus tard, reprenant la même formulation, il écrira:

³⁶ Klaus Theleweit, *Male Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987, 2 vol.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

il n'est pas de grande doctrine, de grande exaltation d'un peuple, sans ces visions quasi religieuses. «Sans image, le peuple périt» comme dit le livre saint qu'aime à citer M. de Chateaubriand [sic]. Le malheur de la Démocratie était d'avoir privé la nation d'images, d'images à aimer, d'images à respecter, d'images à adorer³⁸.

En 1938, il était légèrement moins sévère, puisqu'il voyait encore en France des images exaltantes, quoiqu'elles fussent d'origine pré-révolutionnaire: «dans la France d'aujourd'hui, deux forces seulement sont capables d'imposer aux esprits des images dont la beauté puisse rivaliser avec les images que nous proposent les pays où l'esprit national est ressuscité: c'est l'Église et c'est l'armée³⁹.» Quoi qu'il en soit, la prémisse était identique: il fallait offrir à la nation des images fortes, hortatives, dynamisantes. Nul doute que ce soit lui qui ait construit ces phrases des *Cadets de l'Alcazar*: «sans vision le peuple périt, disent les livres saints. Il n'y a pas de foi sans images, et c'est en vain qu'on prétend nous priver de héros et de mythes» (CA, 91). Nous reviendrons au troisième chapitre sur cette esthétique du «pouvoir de l'image»; toutefois nous noterons en passant que, malgré la passe d'armes à propos de *La Gerbe de forces*, Brasillach et Châteaubriant s'entendent parfaitement sur ce point. Tellement d'ailleurs que Brasillach reprend à deux reprises la citation biblique servant de pierre d'angle à *La Réponse du seigneur*: «Sans vision, le peuple périt». Tout le roman de Châteaubriant – «livre admirable» avait admis Brasillach⁴⁰ – tente de montrer «l'importance de la fonction du regard dans la vie des êtres⁴¹», en particulier pour le soutien de la foi. Associant librement poésie, image, foi et héroïsme, ce roman était fait pour plaire à Brasillach, comme le montre l'extrait des *Cadets de l'Alcazar*. Ailleurs, Brasillach ajoute à cette configuration l'idée de magie. Degrelle en effet provoque chez lui un «envoûtement

³⁸ Robert Brasillach, «Les Leçons d'un anniversaire», *Je suis partout*, 29 janvier 1943.

³⁹ Robert Brasillach, «Reims», *Je suis partout*, 22 juillet 1938.

⁴⁰ Robert Brasillach, «Causerie littéraire», *loc. cit.*

⁴¹ Alphonse de Châteaubriant, *La Réponse du seigneur*, *op. cit.*, p. 201.

extraordinaire», alors que la «poésie hitlérienne» est pleine de «charmes», au sens profond du mot.

Comme ces associations l'indiquent, les diverses formes de charisme ne sont pas imperméables entre elles, mais possèdent au contraire plusieurs points de rencontre. Toutefois, de l'une à l'autre le charisme ne présente plus exactement le même visage. Nous examinerons, dans les pages suivantes, les trois visages associés par Weber à la domination charismatique, ceux du prophète, du sorcier et du guerrier. Est-ce un hasard fortuit si ces rôles sont tous trois fortement archaïques? Doit-on y voir l'expression de la prégnance ou d'une survivance du sacré et du combat, voire d'un désir de tuer, dans la vie politique moderne ou bien un travail de mythification du pouvoir politique ayant recours à des images éculées mais toujours efficaces? Pour notre part, nous aurions tendance à croire qu'il y eut un peu des deux, mais nous laisserons volontiers anthropologues et sociologues répondre à cette question. Par ailleurs, ces faces du charisme ont des racines esthétiques éclairant le rapport entre le pouvoir politique et les pouvoirs prêtés à l'art par les fascistes. Dans le cas du prophète et du sorcier, la séduction du sacré et de la magie peut aussi bien être assignée à l'homme politique qu'à l'œuvre d'art. En ce sens, le charisme et l'aura, au sens de Walter Benjamin, peuvent être vus comme équivalents, tous deux décrivant l'effet d'assujettissement provoqué sur le «spectateur». Bien des traits associés au charisme ou à l'aura peuvent être transposés de l'un à l'autre sans contresens majeur. Ce domaine commun, ce réseau de sens partagé par les deux notions est précisément celui qui sert de fondement à l'esthétisation de la politique. L'idée principale servant d'interface entre les deux conceptions se révèle celle de séduction, de ravissement, au double sens de ce qui enchante ou exalte et de ce qui enlève de force. Le charisme politique et l'aura artistique séduisent mystérieusement, contraignent à l'adoration. Quant à la face martiale du charisme, nous examinerons, plus bas, sous l'angle de l'interdiscursivité, les réminiscences

esthétiques qui l'innervent. Mais d'abord, examinons le charisme sous ses visages wébériens.

C) PROPHÈTE, SORCIER, GUERRIER: VISAGES DU CHEF

Prophète ou Messie, le chef fasciste possédait une autorité profondément sacrée. Annonceur de la terre promise, divulgateur d'un nouvel évangile, sauveur autoproclamé de la nation, quel que soit son visage particulier, il est celui en qui l'on croit. La dimension religieuse du «culte» du chef – l'expression elle-même est révélatrice – a été très tôt relevée par les observateurs, particulièrement par ceux qui la jugeaient incompatible avec le «rationalisme moderne». Et, entre autres analystes, Jean-Pierre Sironneau et Emilio Gentile ont étudié la figure prophétique et messianique du chef fasciste⁴². En Italie, par exemple, Mussolini était à la fois le fondateur de la religion nouvelle, la source de tout mysticisme – «the source, the unique source of mysticism is indeed Mussolini, Mussolini only and exclusively», disait-on à l'École du Fascisme Mystique⁴³ –, et le Dieu lui-même du fascisme: «God and history today mean Mussolini⁴⁴». Pour Gentile, «even if the Duce's figure was "nominous" on its own, thanks to its charismatic personality, his myth should [...] properly be considered a derivative of the Fascist religion⁴⁵». L'on peut même juger que ceci est une caractéristique propre aux mouvements fascistes en général. Là où, dans de nombreux autres cas de personnalité charismatique ayant défilé au cours de l'histoire, l'aura sacrée de l'individu lui est exclusive, dans le cas du fascisme, l'autorité sacrée du Chef est

⁴²Jean-Pierre Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye, Mouton, 1982, 619 p., p. 262-354; Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, xi/201 p.

⁴³École fondée en 1930 et qui fut dirigée, à l'origine, par le propre frère du *Duce*, Arnaldo Mussolini. Voir Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics*, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁴*Ibid.*, p. 137.

⁴⁵*Ibid.*, p. 133.

indissociable de la foi fasciste. Croire au Chef, c'est croire au fascisme, et vice versa. Car le Chef, pour les fascistes, incarne l'Idée, la Doctrine, l'essence même du mouvement, du parti. L'homme à la tête du parti se trouve ainsi intégré dans une mystique profonde et générale, dont il est tout à la fois le divulgateur, le grand prêtre et le dieu vivant. Hitler, en l'occurrence, fut l'objet d'un culte plus passionné encore que celui de Mussolini: «sa personne fut l'objet d'un véritable culte qui fait penser au culte des pharaons ou des empereurs romains⁴⁶.» En véritable leader charismatique, Hitler se considérait lui-même comme un envoyé divin: «J'estime avoir été appelé par la Providence» disait-il⁴⁷. Accueilli comme tel par de vastes parties de la population⁴⁸, «le charisme hitlérien ne pouvait que déboucher sur un véritable culte⁴⁹». Trois exemples cités par Sironneau en donnent une preuve éclatante. Le premier est un extrait d'une chanson récitée par les enfants des orphelinats: «Oh! Führer, mon Führer que Dieu m'a envoyé/ Protège-moi, soutiens-moi/ Toi qui as servi l'Allemagne à l'heure du besoin/ Je te remercie pour mon pain quotidien/ Oh! reste avec moi. Oh! Ne me quitte jamais/ Führer, mon Führer, ma foi et ma lumière⁵⁰». Le deuxième est tiré d'une revue intitulée *Durchbruch*, où l'on écrivait:

Hitler est plus à nos yeux que le chancelier du Reich, il est en même temps que le Führer, le Rédempteur du peuple allemand. Quand tout paraît perdu nous croyons encore en lui. Quand tous désespèrent nous mettons en lui nos espoirs. Adolf Hitler, ton nom est notre foi⁵¹.

⁴⁶ Jean-Pierre Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, op. cit., p. 325.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁸ La question de savoir jusqu'où allait cet appui, quelles furent ses bases et ses variations selon les régions et les années demeure au cœur des débats sur le Troisième Reich. Voir à ce sujet le compte rendu qu'en donne Ian Kershaw dans *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Gallimard, «Folio Histoire», 1992, 416 p., en particulier le chapitre «Hitler: "maître du III^e Reich" ou "dictateur faible"?» p. 128-163.

⁴⁹ Jean Pierre Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, op. cit., p. 326.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 330.

⁵¹ *Idem.*

Enfin, dans une revue catholique de Munich on alla jusqu'à dire «le Christ fut beaucoup, Adolf Hitler fut plus grand⁵²».

Les études de Gentile, Sironneau et autres ont fait progresser la connaissance du rapport à l'autorité charismatique dans le fascisme; toutefois d'importantes zones d'ombre subsistent encore en ce qui à trait à la dimension religieuse du culte du chef, que l'on pense au recyclage d'éléments chrétiens, toujours pointés du doigt sans jamais avoir fait l'objet d'une étude en bonne et due forme, aux comparaisons entre les situations respectives des fascismes du point de vue religieux⁵³, ou aux fascistes français. En effet, bien que ces derniers fassent preuve, pour la plupart, d'un catholicisme marqué tournant pour certains au mysticisme, peu de chercheurs s'y sont intéressés. L'on pourrait donner comme exemple de fascisme français pro-catholique *Les Cadets de l'Alcazar*, où la cause franquiste est présentée comme une croisade véritable. Dans la conclusion les auteurs présentent même l'histoire des dits cadets, retranchés de longs mois dans la caserne de Tolède avant que l'armée franquiste ne vienne les délivrer de leur siège, comme un mythe fondateur pour une *reconquista* catholique devant s'étendre à toute la latinité:

nous, hommes d'Occident, nous avons désormais nos «Marins de Cronstadt»: ce sont les héros de l'Alcazar. Sans doute appartiennent-ils d'abord à l'Espagne [...] Mais les cadets de Tolède n'ont pas seulement lutté pour l'Espagne: ils ont défendu l'Occident catholique (CA, 92).

⁵² *Ibid.*, p. 331.

⁵³ Quelle différence, par exemple, entre les fascismes développés dans les pays à majorité catholique et ceux des pays protestants? Quant aux cas particuliers, ceux de Rex, en Belgique, mouvement de jeunesse catholique avant de devenir un parti fasciste, et des Gardes de fer, en Roumanie, qui proposèrent un fascisme profondément mystique et antisémite, s'avèrent à premier vue particulièrement intéressants. Voir à leur sujet: Martin Conway, *Collaboration in Belgium. Léon Degrelle and the Rexist Movement, 1940-1944*, New Haven, Yale University Press, 1993, ix/364 p., et Radu Ioanid, *The Sword of the Archangel. Fascist Ideology in Romania*, Boulder, East European Monographs, 1990, 323 p.

Seulement, ni dans ce livre à deux têtes, ni dans la coalition franquiste en général, on ne trouve l'expression d'un fascisme pur et dur⁵⁴.

Le cas de Drieu la Rochelle est plus probant, lui qui, comme Boutros dans *Une femme à sa fenêtre*, passait allègrement de la politique active aux méditations sur les religions. De la divinité à l'histoire vécue dans l'action, le lien passe par l'«heure du mythe» (FFe, 244), ce moment où une entreprise quelconque, contingente, bascule et prend un sens cosmique. L'attention accordée par Drieu à la philosophie des religions a été notée par ses biographes, mais interprétée comme un refuge, un repli hors des eaux troublées de la politique, ce qu'elle n'est pas tout à fait. Quant aux analystes de ses textes, ils n'en tiennent que très rarement compte. Pourtant, de son premier texte publié, *Interrogation*, à son dernier manuscrit, celui des *Mémoires de Dirk Raspe*, ce fut une veine importante de son œuvre. L'intérêt rochellien pour les religions s'est entre autres incarné dans le personnage de Carentan, le vieux sage servant de tuteur au héros de *Gilles*. Attelé à l'écriture d'un traité sur «les apports grecs dans la religion chrétienne» (Gi, 155), retiré dans une vieille maison normande peuplée de statuettes de toutes provenances, Carentan déclare – et ses paroles ont généralement valeur de maximes dans le roman –, que l'idéologie est «ce qui reste aux hommes de religion et de philosophie» (Gi, 159). Nourri de la culture de son tuteur admiré, mais persuadé que «la contemplation ne peut être pleine et créative qu'appuyée sur des gestes et des actes qui engagent toute la société» (Gi, 503), Gilles finira par conjoindre l'esprit et l'action, après de multiples échecs en ce sens, dans l'engagement fasciste. Cette alliance sera aussi celle du catholicisme et du fascisme, car Gilles déclare alors combattre pour un «catholicisme mâle» (Gi, 658): «j'appartiens à un nouvel ordre militaire et religieux

⁵⁴ Voir au sujet du fascisme espagnol et du franquisme: Juan J. Linz, «An Authoritarian Regime: Spain», dans Erik Allardt et Stein Rokkan (éd.), *Mass Politics. Studies in Political Sociology*, préface par Seymour M. Lipset, New York, Free Press, 1970, xii/400 p., p. 251-283; Stanley G. Payne, *Falange: A History of Spanish Fascism*, Stanford, Stanford University Press, «Stanford Studies in History, Economics and Political Science», 1961, 316 p.

qui [...] poursuit, envers et contre tout, la conciliation de l'Église et du fascisme et leur double triomphe sur l'Europe» (Gi, 675). La tirade finale de Gilles, sur laquelle se clôt le roman, va plus loin encore dans la sacralisation de la lutte fasciste, qui est en même temps une «fascisation» du Christ:

Oui, la mère de Dieu, la mère de Dieu fait homme. Dieu qui crée, qui souffre dans la création, qui meurt et qui renaît. Je serai donc toujours hérésiarque. Les dieux qui meurent et qui renaissent: Dionysos, Christ. Rien ne se fait que dans le sang. Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître. Le Christ des cathédrales, le grand dieu blanc et viril. Un roi, fils de roi (Gi, 687).

Le «grand dieu blanc et viril» est, à n'en pas douter, un dieu fasciste.

Tant chez Brasillach que chez Drieu, l'association du catholicisme et du fascisme conduit à l'idée d'une cause commune, d'un combat partagé. Dans la cas de Drieu la dimension religieuse de la lutte prend un visage qui, bien qu'incluant le catholicisme, embrasse aussi d'autres horizons, comme l'indique la mention de Dionysos, laquelle ne se serait jamais trouvée sous la plume d'un nationaliste au catholicisme résolument orthodoxe comme Henri Massis. Le syncrétisme chez Drieu ne va cependant pas jusqu'à la divinisation du chef, pas plus dans les romans que dans les écrits politiques. Même dans les passages les plus lyriques au sujet de Doriot, la mythification s'arrête respectueusement en deçà de la déification.

Libre de toute contrainte liée aux tactiques de la lutte partisane, Châteaubriant n'hésita pas, en ce qui le concerne, à se faire le thuriféraire d'un dieu nouveau en la personne du chancelier de l'Allemagne, Adolf Hitler. Nous avons cité plus haut un passage de *La Gerbe des forces* où l'on qualifie le chef de «baptiste» parce qu'il lave le «front de l'ancienne société». Ailleurs, dans le même ouvrage, Châteaubriant reconstitue l'itinéraire spirituel de Hitler et dit de celui-ci qu'il est «parti de la révélation en lui-même de la loi de

la vie. Un mystique dirait: "d'une espèce de vision du fils de l'homme". C'est de cette vision [...] qu'est sortie sa pensée» (GF, 74). Après le baptême, voici donc le fils de l'homme. Lancé de si belle manière, Châteaubriant ne s'arrêtera pas avant de remonter jusqu'au Père lui-même, dans une image qui associe le salut hitlérien à la divinisation du Führer, image incroyablement audacieuse pour un écrivain associé au «renouveau catholique»⁵⁵ comme lui: «Si Hitler a une main qui salue, qui s'étend vers les masses de la façon que l'on sait, son autre main, dans l'invisible, ne cesse d'étreindre fidèlement la main de Celui qui s'appelle Dieu» (GF, 136). De quelle manière le mysticisme particulier de Châteaubriant se prêtait d'avance à cette «conversion» au national-socialisme, quels obstacles il lui opposait, quelles facilités lui laissait-il? Jusqu'à quel point cette perméabilité valut-elle pour d'autres secteurs de l'opinion catholique française? Tout cela n'a pour ainsi dire pas été exploré, ni même envisagé, à notre connaissance.

De nombreux cas restent donc toujours à être étudiés, mais la recherche dispose néanmoins, en ce domaine, d'une documentation solide, ainsi que d'une série d'hypothèses de travail, celle de la sacralisation du politique, par exemple. En regard de celle-ci, l'étude de la dimension «magique» du charisme fasciste en est encore aux premiers balbutiements. Que le chef puisse être perçu comme un mage doué de pouvoirs surnaturels, comme un sorcier capable de transformer le réel à sa guise, cela a été plus ou moins complètement ignoré. Le travail de Luc Rassin sur les romans de Brasillach représente une heureuse exception à cette règle⁵⁶. Grâce à cette lecture, les liens entre esthétique, magie et fascisme chez l'auteur des *Sept couleurs* sont beaucoup plus clairs. Comme le montre Rassin, les

⁵⁵ La monographie de L. A. Maugendre consacrée à Châteaubriant (*Alphonse de Châteaubriant, 1877-1951*, Paris, André Bonne, 1977, 445 p.) fait partie d'une série consacrée par lui aux écrivains du «renouveau catholique».

⁵⁶ Luc Rassin, *Littérature et fascisme. Les Romans de Robert Brasillach*, Paris, Minard, 1991, 257 p.

romans de Brasillach sont tous orientés en fonction d'une transfiguration de la réalité, d'une purification et sacralisation par le biais de la poésie, de la magie ou du fascisme. Pour lui ce fascisme auquel tendent de plus en plus les romans peut être qualifié de national-socialisme parce que seul ce dernier serait fondé sur des prémisses «magiques». Ceci est discutable, mais non discuté par lui, qui ne s'appuie à ce sujet sur aucune référence précise, énonçant ainsi une intuition plausible mais sans preuves. Car, du fait des lacunes importantes de l'historiographie, la question du degré relatif d'ouverture des différentes variantes nationales de fascisme est aussi délicate qu'embrouillée. Quitte à nous lancer nous aussi dans des hypothèses un peu hasardeuses, nous croyons qu'il ne s'agit pas d'une question idéologique mais d'un problème d'ordre culturel tenant au degré relatif d'orthodoxie religieuse dans les mouvements fascistes. Ainsi, le syncrétisme religieux propre au national-socialisme aurait laissé plus de place à un discours et à des pratiques ayant, à certains égards, une dimension «magique», alors que la forte emprise du catholicisme sur la culture italienne gênait considérablement tout glissement du sacré vers le magique.

Un exemple nous permettra de donner un exemple de ce que, à la suite de Brasillach, nous qualifierons de «mystique hétérodoxe», et donnera un aperçu des zones où, comme chez Châteaubriant, nationalisme radical et croyances magiques s'interpénétraient. Il s'agit en l'occurrence d'un obscur ouvrage publié à compte d'auteur, à Lyon, sous le nom de plume de Max-Bridge, pseudonyme derrière lequel se cache Louise Anne Marie Méhu. Dernier texte d'une série consacrée à «l'École des chefs⁵⁷», le roman *L'École des chefs*⁵⁸ dépasse en rêverie mystique tout ce qu'a pu écrire Alphonse de Châteaubriant, ce qui n'est pas peu

⁵⁷ Ont paru, entre autres, dans cette série: *Brutes intégrales ou éducation nationale interalliée*, Lyon, Max-Bridge, 1938, 176 p., et *Le Bien et le mal; film en 4 parties*, Lyon, Max-Bridge, 1938, 60 p.

⁵⁸ Max-Bridge, *L'École des chefs. Ceux qui viennent ... ceux qui doivent mourir*, Lyon, Max-Bridge, 1934, 320 p. Comme nous citerons abondamment ce texte dans les prochaines pages, nous indiquerons la pagination entre parenthèses à la fin de chaque extrait, précédée de l'indication EC.

dire. L'incipit, toutefois, est d'un réalisme plat: devant l'assemblée des actionnaires, le patron d'une usine militaire, Paul France, annonce sa démission. Quittant à regret «cette maison que [ses] ancêtres ont fondé en 1782» (EC, 5), il a dû, faute d'appui de la part des autorités, accepter l'entrée de capital étranger. Mais, tout anonyme qu'il soit, cet argent a un visage et ce visage s'avère fort laid, car il est celui d'un homme «louche, jaune et chauve» (EC, 6-7) qui caresse sans cesse son portefeuille, «sa seule passion, sa seule raison de vivre» (EC, 10). La laideur de ce financier n'a d'équivalent que celle de ses acolytes, venus eux aussi «des mêmes steppes» et dressant «leurs oreilles encombrées de poils crasseux et drus» (EC, 10). Craignant sans doute que le Français moyen, décervelé par trop de mauvaises lectures, ne comprenne pas ses propos «subtilement» antisémites, Max-Bridge précise à la fin du premier chapitre la morale de la vente de l'usine: «Bref, la force occulte et cosmopolite du mal venait une fois de plus, par la veulerie des honnêtes gens, saper une des plus belles affaires françaises» (EC, 11).

Les menaces qui planent sur la production française d'armements se précisent au deuxième chapitre, quand Louis Fort, fidèle secrétaire de Paul France, met la main sur un télégramme adressé au nouveau patron et exigeant la livraison immédiate de vastes quantités de munitions et de gaz. Le tableau s'assombrit davantage quelques pages plus loin, suite à la mort de Fort, mystérieusement empoisonné. À cette nouvelle, le sang de Paul France ne fait qu'un tour: «il y avait un camarade à venger. Froidement, le poilu reparaissait, calme et puissant» (EC, 19). Il confronte alors le «milliardaire aux dix pays d'origine» et le force à avouer son crime. Sans pitié, France le frappe alors à coups de poings et de pieds jusqu'à ce que mort s'ensuive, content de libérer la France d'une «poche à venin, d'un être infect ne vivant que de meurtres secrets et silencieux, de trafic de jeunes filles sans soutien, de la ruine muette des petits et des humbles» (EC, 21-22).

Se sentant sali par le contact avec le financier malfaisant, il ressent alors un ardent désir «d'air pur», de «redevenir un homme propre, un homme!», de croire de nouveau «à la beauté» (EC, 22). Tout ceci est lourd de connotations politiques assez explicites et charrie *grosso modo* les mêmes sentiments, ou plutôt ressentiments, que les journaux commentant à la même époque l'Affaire Stavisky, mais à partir de cette épisode le roman joue sur un tout autre registre. Exit la crise économique, les mouvements de capitaux, la production militaire, les menaces sémites, voici venir «le Sage» et ses apôtres. Le brusque rappel de la Première Guerre mondiale, en rappelant France à ses souvenirs de poilu a fait remonter en lui un étrange refoulé: pendant la bataille de la Marne, il avait reçu la mission de transmettre au «Sage de sous la mer», à Venise, une «hostie de cuir». Ce poilu, avant de succomber à ces blessures, avait prédit: «tu auras à tuer une puissance du mal» (28) et déclaré du même souffle, son dernier: «rappelle-toi que tu es mon double désormais» (32). Sans doute trop accaparé par ses affaires, Paul France n'avait pas eu depuis un seul moment pour s'en rappeler mais, providentiellement, la confrontation avec une des forces du mal le ramène à sa mission.

Le héros de *L'École des chefs* fait donc son pèlerinage à Venise. À peine s'engage-t-il dans les passages mystérieux menant au vieux Sage qu'il se sent grandir, «devenir quelqu'un d'autre, plus grand que lui. Une puissance d'irradiation rendait plus important son "moi" habituel.» (EC, 58). Puis, en présence du Sage, il s'écrit «*Micaleus!*», ce qui est le nom du vieux sage, et la narration nous précise qu'il le fait «Sans jamais avoir appris son nom! Une sorte de fusion extraordinaire s'opéra» (EC, 59). Le terme est juste car il n'y a véritablement rien d'«ordinaire» dans cette partie du roman de Max-Bridge; tout y flotte au contraire dans un éther spiritualiste. Ainsi, l'assemblée d'hommes réunis autour de Micaleus est la fameuse «École des chefs» et a pour rôle de «neutraliser le Mal dans l'univers et d'en changer l'orientation». Aidés par leurs doubles, lesquels «ne meurent jamais», ils forment des

hommes forts, sains et de bonne volonté» ayant «soif de discipline», à devenir des chefs aptes à «travaille[r] la pensée comme d'autres travaillent le fer ou l'acier.» (EC, 63).

Passant en revue quelques-uns des chefs contemporains, Micaleus dit admirer en Hitler «l'homme qui a su suggestionner et établir par sa volonté puissante cet immense courant électro-magnétique que chacun possède en partie» (EC, 64) et en Mussolini «une merveilleuse puissance de concentration», tout en leur préférant Gandhi, lequel «dans un ordre de grandeur autrement supérieur parce que sur le terrain spirituel, tient en puissance quatre cents millions d'hommes» (EC, 65). Tous trois sont vus comme des «surhommes» qui ont «par leur volonté créé des agglomérats d'énergie dont ils peuvent disposer à leur gré.» (EC, 65). Mais, qu'en est-il de la France?, de s'inquiéter le héros

— la France mon ami, lui répond le Sage, est devenue une matérialiste qui gaspille sa pensée dans une incohérence [...] Il lui faudra cette France la venue d'un pur, extrêmement fort, et désintéressé qui par une puissante volonté concentrera toutes ses forces éparses donc stériles. Paul France, [...] nous fondons sur vous de grands espoirs (EC, 65-66).

Que France doive sauver la France, c'était évidemment programmé dans son nom; rien de très surprenant à cela. En revanche, le nouveau tournant que prend alors le roman est assez déroutant. Après France l'industriel, puis France l'étudiant de l'École des chefs, voici France le prince indien. Les quelque deux cents pages qui suivent racontent en effet les aventures amoureuses d'un ancien prince indien qui n'est autre que France lui-même, dans une de ses incarnations antérieures. Puis cette veine mythologique se rompt aussi abruptement qu'elle avait commencé. La coupure cette fois est énonciative plutôt que narrative, le lecteur étant interpellé directement en guise d'épilogue:

Paul est de retour en France, et si vous rencontrez un homme grand, robuste et fier, au regard insoutenable d'éclat, de volonté, d'intuition avertie, c'est lui! Il cherche dans la foule des hommes dignes de porter ce nom! Capables de renforcer la puissance de l'École des chefs dont lui, Paul France, sera la Maître à l'heure du Grand Signal, qui rétablira dans l'univers unifié l'ordre, le travail, la conscience et la dignité humaine (319-320).

L'École des chefs ne peut à proprement parler être qualifiée de fasciste. Nul disciple de Mussolini, Hitler ou Doriot n'aurait pensé à conclure un roman sur un appel à la dignité humaine, n'aurait fait état d'une profonde haine envers la guerre ou n'aurait jugé Gandhi supérieur au Duce et au Führer. Et ce ne sont là que les principaux écarts entre ce texte et le fascisme. Ceci dit, *L'École des chefs* puise néanmoins fréquemment à la source fasciste, que ce soit par l'expression d'un antisémitisme haineux, la manifestation d'un culte des chefs charismatiques, la nostalgie pour la fraternité des poilus ou son nationalisme chauvin. Il n'est jusqu'à la veine mythologique indienne qui ne recèle une secrète sympathie pour les élucubrations national-socialistes sur la civilisation aryenne.

Quoi qu'il en soit, la question de l'appartenance de ce roman à une idéologie précise n'est pas la plus intéressante à poser, à notre avis, car elle écarte d'emblée ce qui constitue l'un de ses traits les plus remarquables, sa très grande excentricité, tant sur le plan institutionnel – l'édition à compte d'auteur, à Lyon, est un sûr gage d'oubli – qu'esthétique – la combinaison de roman «contemporain», de saga indienne et de spéculations métaphysiques invente un genre pour le moins original –, que discursif. Pour notre part, nous voudrions souligner la manière dont Max-Bridge s'empare d'un des clichés majeurs du discours sur le chef charismatique, celui de la séduction quasi magique, pour en faire la base d'un extravagant développement narratif. Le charisme magique du chef, chez Max-Bridge, est celui du magnétisme, de l'hypnotisme. L'envoûtement, la fascination produites par le chef tiennent à sa capacité de «suggestion», laquelle serait de nature électrique. «Courant synchrone», «courant électro-magnétique», «électriser», «agglomérat d'énergie», etc., ces termes sont tous tirés du spiritisme pseudo-scientifique contemporain⁵⁹. Le pouvoir de

⁵⁹Voir par exemple, entre autres textes, les traités suivants, tous deux publiés par l'une des plus respectables maisons d'édition scientifique du temps: Raoul Montandon, *Les Radiations humaines. Introduction à la démonstration expérimentale de l'existence des corps subtils de l'homme*, Paris, Alcan, 1927, 408 p., et Charles Richet, *Traité de métapsychique*, Paris, Alcan, 1922, ii/815 p.

«suggestion» du chef, tout scientifiquement expliqué qu'il puisse paraître, reste essentiellement d'ordre magique. Que sont les chefs, dans le roman, sinon des hommes qui, en vertu de leur contact avec un aéropage de sages éternels, peuvent exercer à leur guise leur pouvoir de fascination et de «suggestion» sur tout un peuple? La magie, ici, est celle de la fée électricité mais n'en reste pas moins une forme patente de croyance magique pour autant. Sages, réincarnations, doubles, forces du mal, irradiations, *L'École des chefs* donne à tous points de vue dans un spiritisme débridé. C'est précisément pourquoi il est intéressant dans notre perspective. Partageant nombre des sentiments fascistes, exploitant à fond la veine irrationnelle qui irrigue le fascisme, ce roman en tire quelque chose de radicalement différent. À sa manière, il aura cédé à ce que Brasillach avait nommé, en parlant de *La Gerbe des forces*, «la tentation des mystiques hétérodoxes⁶⁰».

II- ÊTRE HÉROÏQUE OU PÉRIR: LE DISCOURS FASCISTE SUR L'HÉROÏSME

Là où ce mysticisme hétérodoxe plaçait *L'École des chefs* à la marge du fascisme, mais dans sa mouvance tout de même, son opposition ouverte à la guerre, quelle qu'elle soit, l'en écarte tout à fait. Car la guerre était dûment honorée chez les fascistes, et l'héroïsme militaire un idéal hautement apprécié, en plus d'être la principale source de charisme. Des groupuscules initiaux aux régimes tout puissants, de l'Angleterre à la Roumanie en passant par l'Autriche, la Belgique, la Norvège ou les Pays-Bas, les fascistes rendirent tous un constant et fervent hommage à l'héroïsme. Tous croyaient fermement à la maxime énoncée par Hitler: «no people can maintain itself if it does not have a percentage of heroes, and no

⁶⁰ Robert Brasillach, «Causerie littéraire», *loc. cit.*

state can exist if its leaders are not heroic⁶¹.» «We must act, move, fight and, if necessary, die... It is blood that moves history's wheel» s'écriait Mussolini en 1914⁶². En France aussi on exprima un même «cult of duty, of sacrifice, and of heroic virtues» placé par Zeev Sternhell au centre de l'idéologie fasciste⁶³. Marcel Bucard, le chef du Francisme, reformulait à sa manière la «vérité hitlérienne», en écrivant «la France n'est la France qu'à la condition que ses fils sachent être héroïques⁶⁴.» En fait, la «mystique» franciste était selon lui édifiée sur «le trivium "Honneur, Héroïsme, Sacrifice"⁶⁵». Prescrivant à la même époque les «devoirs» et la «mission» de la jeunesse, J.-M. Aimot clamait dans l'hebdomadaire du PPF de Jacques Doriot: «les jeunes de 1936 vivront héroïquement ou cèderont la place⁶⁶. Quelques trois mois plus tard, Henri Nancrois prit dans le même journal la défense de Corneille, condamné injustement à ses yeux par Bruschvicg pour cause d'héroïsme intransigeant: «Nous avons besoin d'héroïsme dans notre vie nationale [...] Nous avons besoin d'héroïsme dans notre vie personnelle [...] Nous avons besoin d'héroïsme dans notre vie spirituelle [...] La faiblesse est incompatible avec la vie⁶⁷.» Le plus fervent défenseur de l'héroïsme, au PPF, après Drieu La Rochelle, fut sans doute Georges-Roux, futur auteur de *La Vie de Mussolini* et chroniqueur à la revue officielle des fascistes italiens, *Gerarchia*.

⁶¹ Discours publié dans Frederick Brown (intro.) et Gordon W. Prange (éd.), *Hitler's Words*, Washington, American Council on Public Affairs, 1944, xi/400 p., p. 119.

⁶² Discours à Parme du 13 décembre 1914, cité par Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley/London, University of California Press, 1997, 303 p., p. 33.

⁶³ Zeev Sternhell, «Fascist Ideology», dans Walter Laqueur (éd.), *Fascism: A Reader's Guide Analyses, Interpretations, Bibliography*. Berkeley, University of California Press, 1976, x/478 p., p. 315-376, p. 340.

⁶⁴ Marcel Bucard, *Le Franciste*, 28 juin 1936.

⁶⁵ Marcel Bucard, *Le Franciste*, 2 février 1936.

⁶⁶ J.-M. Aimot, «Vivre avec grandeur...», *L'Émancipation nationale*, 28 novembre 1936.

⁶⁷ Henri Nancrois, «Faut-il liquider Corneille?», *L'Émancipation nationale*, 27 février 1937.

Annonciateur d'une «révolution des mœurs» marquant le passage de la «féminité du dix-neuvième siècle» à une «civilisation plus virile», il en attendait un bienfaisant retour à l'héroïsme: «l'héroïsme sera le levain qui fera lever la pâte humaine et la portera à ce degré de chaleur nécessaire aux grandes œuvres⁶⁸.» Pour lui, comme pour Bucard, il s'agissait d'une question de vie ou de mort: «la France doit être héroïque ou bien doit périr⁶⁹.» Une décennie plus tôt, déjà, avec Georges Valois et le Faisceau, l'héroïsme avait été mis à l'honneur. Dès la «Déclaration» officielle de son premier numéro *Le Nouveau siècle* se plaçant sous l'égide de la «loi de la Marne», «loi de fraternité nationale animée par l'esprit héroïque⁷⁰». Cette leçon de la guerre devait aux yeux de Valois être la base du nouvel État fasciste. Prenant la parole en tant qu'animateur du mouvement, dans le même numéro inaugural, il clamait: «[les Combattants] veulent que l'État ait leur esprit et soit animé par les vertus héroïques⁷¹.»

Sans surprise aucune, le Héros par excellence, au sein du discours fasciste sur l'héroïsme, c'était le Chef. Pour Ottavio Dinale, par exemple, la figure de Mussolini «stands out in the contemporary world, in history, in prediction of the future; it dominates men and things [...] From the start he followed in the steps of the Hero [...] Mussolini is all Hero⁷².» Le philosophe officiel du régime, Giovanni Gentile⁷³, jugeait lui aussi que le Duce était un

⁶⁸ Georges-Roux, «Vivre simplement et fortement», *L'Émancipation nationale*, 21 novembre 1936.

⁶⁹ Georges-Roux, «Pour mener à nation française à ses nouvelles destinées, il ne suffit pas de vertus bourgeoises, il faut une inspiration héroïque», *loc. cit.*.

⁷⁰ «Déclaration», *Le Nouveau siècle*, 26 février 1925.

⁷¹ Georges Valois, «La Horde et la Légion», *Le Nouveau siècle*, 26 février 1925.

⁷² Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics*, *op. cit.*, p. 137.

⁷³ Voir à son sujet Sergio Romano, «Giovanni Gentile, philosophe du fascisme», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 21, janvier-mars 1989, p. 71-82.

«héros, un esprit providentiel et privilégié⁷⁴». Quand il se vantait d'avoir lu 1 887 112 pétitions en sept ans (soit une moyenne de 738 par jour), quand on laissait la lumière de son bureau allumée en permanence pour accréditer l'idée du travailleur acharné, quand on s'extasiait de le voir échapper «miraculeusement» aux attentats, quand il insistait pour qu'on le photographie fauchant du blé torse nu ou aux commandes d'un avion, quand on le célébrait comme le chef victorieux de la bataille du blé, le créateur de l'Empire italien ou le dompteur de lions, quand on le mythifiait en grand timonier [Voir Figure III], on présentait un héros à l'adoration des masses. En Allemagne aussi les nationaux-socialistes voulaient un Chef-Héros; dès 1922 «les responsables du mouvement [national-socialiste], encore modeste, dressaient le panégyrique de Hitler, le présentaient comme un "héros"⁷⁵». Et, jusqu'à la fin du régime, «le culte de Hitler, la construction du "mythe du Führer" [fut] l'axe majeur de la propagande⁷⁶». Homme à la vie «ardente, risquée, généreuse, combative» (AD, 81), sauveur de «la vie de tous les Français» (AD, 146), «grand frère herculéen» soulevant «à bras-le-corps le destin de la France» (AD, 148), «bon athlète», «champion contre la mort» (CP, 54 et 59), «guerrier grec⁷⁷», Doriot fut quant à lui le héros du PPF, de la même manière que Bucard fut celui des Francistes, avec la même adoration pour le champion du parti, pour l'homme viril destiné à prendre en main la destinée de la nation.

⁷⁴ Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics*, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁵ Ian Kershaw, *Hitler*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 108. L'on peut se demander à ce sujet si la nécessité de «nourrir» le mythe du héros, de donner des preuves de la validité du charisme militaire du leader n'a pas été un élément important dans la décision de se lancer dans l'aventure des conquêtes militaires.

⁷⁷ Ramon Fernandez, «La vraie poésie», *L'Émancipation nationale*, 21 octobre 1938.

A) LA STATUE DU HÉROS

Du culte de l'héroïsme en général à la célébration du chef comme héros, les extraits brossent un portrait limpide: le héros était cher au cœur des fascistes. Ceci, nous l'accorderons volontiers, n'est pas une révélation historiographique. Quantité de chercheurs, bien avant nous, ont montré l'importance des valeurs héroïques dans le fascisme. Aucun, toutefois, à notre connaissance, n'a essayé d'analyser le fascisme dans la perspective du discours sur l'héroïsme. Or, comme nous essaierons de le montrer dans les pages qui suivent, celui-ci offre un point de vue unique sur le fascisme, permettant entre autres de relier le culte du chef à la conception du citoyen, d'intégrer dans un même principe, le *Führerprinzip*, l'Homme dans toute sa majesté et l'homme ordinaire. Nous aurons aussi l'occasion, ce faisant, d'aborder et de dénouer les contradictions entre anti-individualisme, exaltation des masses, anti-égalitarisme et héroïsme. Par ailleurs, après avoir analysé les acteurs et vecteurs du discours fasciste sur l'héroïsme, nous montrerons comment il se nourrit de discours et genres multiples, du surhomme nietzschéen à la biographie et l'épopée, en passant par le mythe de la guerre héroïque. Nous serons ainsi amené à explorer des terres virtuellement inconnues, en ce qui concerne les fascistologues, celles de l'interdiscursivité esthétique. Nous entreprenons en somme de scruter dans tous ses détails la statue érigée par les fascistes à la gloire du héros. Nous ne tenterons pas de la déboulonner, à la manière des anti-fascistes, mais de la démonter pièce par pièce afin de déterminer l'origine de celles-ci, leur composition, leur galbe et ainsi de suite. Nous chercherons à voir sous le marteau de quelle rhétorique elles ont été forgées, avec quel métal on a allié leur acier, selon quelle esthétique on a modelé leur forme, et ainsi de suite.

1) LE MOI ET LE NOUS: LE CHEF COMME SYNTHÈSE

Le culte du héros, tel que formulé dans les discours fascistes, fut d'abord et avant tout une exaltation de l'homme supérieur, de l'individualité exceptionnelle. Le héros, c'est l'homme qui fait surgir le miracle, qui accomplit l'exploit, qui surmonte toutes les épreuves. Le héros, c'est l'Homme au superlatif. Mettant en évidence le lien entre héroïsme et exaltation de l'individu, Tarmo Kunnas a fait observer que chez Drieu, «[le] besoin bien individuel de se distinguer est un motif d'héroïsme⁷⁸.» Citant un théoricien soviétique, il affirme même que «la mystique du chef est, chez les fascistes, un élément individualiste⁷⁹.» Bien que cela ne soit pas tout à fait le cas, comme nous le verrons sous peu, il y a une part de vérité dans cette affirmation, car elle correspond à une croyance fondamentale des fascistes, exprimée par Hitler dans *Mein Kampf*: «ce n'est pas la masse qui crée, ni la majorité qui organise ou réfléchit, mais toujours et partout l'individu isolé⁸⁰.» C'est parce qu'il était persuadé de cette vérité que «toute la civilisation humaine résult[ait] de l'activité créatrice de l'individu⁸¹» que Hitler voulut fonder la doctrine national-socialiste «sur la personnalité⁸²».

Évoquer cet aspect du fascisme ne peut manquer de faire surgir le spectre du surhomme nietzschéen et, par delà cet illustre représentant, toute la tradition de «vitalisme héroïque» allant de Thomas Carlyle, auteur de *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic*

⁷⁸ Tarmo Kunnas, *Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, Paris, Les Sept couleurs, 1972, 310 p., p. 183.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Adolf Hitler, *Mon Combat*, traduit par J. Gaudefroy-Demonbynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles éditions latines, 1934, 687 p., p. 444.

⁸¹ *Ibid.*, p. 445.

⁸² *Ibid.*, p. 442.

(1840)⁸³, aux fascistes en passant par Wagner, Spengler et Stefan George⁸⁴. Bien plus que la seule légitimation de leur conception de l'individu supérieur, les fascistes ont cru trouver en Nietzsche une assise philosophique servant de justification pour de vastes pans de leur idéologie, de leur impérialisme, présenté comme «volonté de puissance», à l'esthétisation de la politique et à l'eugénisme. Sur la question des liens entre le fascisme et la ou les philosophies de Nietzsche, la polémique fait rage depuis les années trente, nourrie par le geste d'éclat de la soeur de Nietzsche offrant à Hitler la canne-épée de son frère. En France, par exemple, l'on voit Drieu la Rochelle brandir «Nietzsche contre Marx» dans son *Socialisme fasciste* de 1934, puis Marius-Paul Nicolas tenter de réfuter deux ans plus tard la thèse d'un Nietzsche ancêtre du national-socialisme⁸⁵, suivi en janvier 1937 par Georges Bataille et le groupe d'*Acéphale* exigeant une «Réparation à Nietzsche»⁸⁶. Dans ce numéro, Bataille clame par exemple que «fascisme et nietzschéisme s'excluent, s'excluent même avec violence, dès que l'un et l'autre sont considérés dans leur totalité»⁸⁷.

Dans ce débat vif et passionné, qui ne s'éteindra sans doute pas de sitôt, certains, comme Bruce Dewitter, mettent principalement en relief ce qui, chez Nietzsche, pointe dans la direction du fascisme:

⁸³ Sur l'influence exercée par Carlyle sur Hitler, voir Alan Steinweis, «Hitler and Carlyle's "Historical Greatness"», *History Today*, vol. 45, n° 6, juin 1995, p. 33-38.

⁸⁴ Voir à ce sujet le livre, ancien mais bien documenté, d'Eric Bentley, *A Century of Hero-Worship. A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche, with Notes on Wagner, Spengler, Stefan George and D. H. Lawrence*, Boston, Beacon Press, 1957, 271 p. Première édition: 1944.

⁸⁵ Marius-Paul Nicolas, *De Nietzsche à Hitler*, Paris, Fasquelle, 1936, 190 p.

⁸⁶ Un excellent survol des débats français de l'entre-deux-guerres sur Nietzsche est offert par Douglas Smith dans son chapitre «(De)Nazifying Nietzsche: Appropriations and Counter-Appropriations», dans *Transvaluations. Nietzsche in France, 1890-1972*, Oxford, Clarendon Press, xiii/250 p., p. 68-101.

⁸⁷ Georges Bataille, «Nietzsche et les fascistes», *Acéphale*, janvier 1937, p. 5. Republié dans *Acéphale 1936-1939*, préface de Michel Camus, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

One way or another he does propound a politics of racial supremacy and he does appear to advocate "the annihilation of millions of failures". Also, he shares with fascism an ontology of struggle, glorifying war [...] Furthermore, he argues that the typical individual has no inherent worth [...] In sum, Nietzsche's artistic vision carries with it a willingness to aestheticize politics in a way that suggest distinct affinities with fascism⁸⁸.

D'autres, comme Nicolas ou Bataille, vont au contraire insister sur ce qui distingue radicalement «nietzschéisme» et fascisme. Délicate en soi, de par les implications qu'elle entraîne, la question du pré- ou proto-fascisme de telle ou telle œuvre, se complique chez Nietzsche de troubles de lecture – comment ne pas «tordre» dans un sens préconçu ses longues suites de métaphores, jeux de mots et renversements ironiques? – ainsi que de difficultés méthodologiques – où situer «la» pensée nietzschéenne, dans un corpus aussi mouvant, aussi ouvert à la contradiction? Nous n'entretiens aucune prétention à vouloir trancher ce débat, tant il présente de difficultés pour qui n'est pas un exégète de Nietzsche. Toutefois, du point de vue de l'analyse du discours, il nous semble que dans l'un et l'autre camp on adopte une perspective trop radicale, trop étroitement attachée à des critères rigides de filiation intellectuelle. Tenter de faire de Nietzsche le Marx des fascistes, comme le fait Drieu et comme ont tendance à le faire les Dewitter et cie., ou tenter de voir en lui un adversaire irréductible des idées associées au fascisme, cela ne conduit guère qu'à des contresens et des distorsions, d'autant plus quand on est confronté ici, avec le fascisme, à un mouvement politique qui recycle abondamment et librement tout élément discursif pouvant fortifier son arsenal idéologique. Du fait même des contradictions internes au corpus nietzschéen et au fascisme, il faut entrevoir la possibilité qu'entre l'un et l'autre il existe à la fois une indéniable communauté et un radical antagonisme. En d'autres termes, si l'on veut hasarder une comparaison faisant référence à la galerie des ancêtres du socialisme et du communisme, ce n'est pas le nom de Marx, qu'il faut évoquer, pour définir

⁸⁸Bruce Dewitter, *Nietzsche and the Politics of Aristocratic Radicalism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, 242 p., p. 113.

la place de Nietzsche dans le bagage culturel des fascistes, mais plutôt les figures de Proudhon ou de Fourier.

Pour ce qui est de la notion du surhomme par exemple, les fascistes n'en ont retenu que quelques éléments, ceux qui pouvaient servir de confirmation à leur élitisme, à leur volonté de mépris. Que le surhomme ait été esquissé, chez Nietzsche, comme un pont, un devenir, comme une tension entre deux états, un idéal de perfectionnement intellectuel, ils préféreraient ne pas en tenir compte pour y voir plutôt un roc de stabilité. Pas plus n'auront-ils pris note du fait que le surhomme nietzschéen n'est d'aucune manière un meneur d'hommes, un chef, surtout pas d'une nation ou d'une race. Spécialistes de la citation tronquée, ils ne voulaient prêter au surhomme qu'une seule signification, claire et immédiatement transposable idéologiquement, celle de l'homme supérieur, de l'individu d'élite. Pour eux, l'essence du concept était renfermé dans son préfixe.

Mais, non sans une profonde contradiction, en même temps qu'il rêve du surhomme, du sur-individu, le fascisme se déclara opposé à tout individualisme, tant et si bien que la valorisation de l'individu apparaît comme un élément essentiel du fascisme, en même temps qu'un non-sens. José Streel, l'un des théoriciens de Rex, écrivait en effet: «l'individu n'existe pas à l'état pur⁸⁹». Pour lui et les autres partisans du fascisme, l'individu en soi n'était qu'une abstraction, une vue de l'esprit d'autant plus dangereuse qu'elle conduisait à un repli sur soi, à une atomisation de la société, à une rupture des liens «naturels» entre individus. «Nous avons préféré le "Nous" au "moi"» écrit l'un des Francistes de Bucard dans une formule qui exprime très clairement l'insistance fasciste sur l'enracinement, la communauté⁹⁰. En dehors de la famille, de la fonction sociale, de la nation, l'individu n'est

⁸⁹ Cité par Zeev Sternhell, «Fascist Ideology», *loc. cit.*, p. 345.

⁹⁰ C. Planson, «Le Principe du Chef», *Le Franciste*, 31 mai 1934.

rien. Pas d'homme sans les hommes, auraient-ils pu dire. Pas d'homme non plus sans la tradition qui les nourrit, précisait Mussolini:

In the fascist conception of history, man is only man by virtue of a spiritual process to which he contributes as a member of the family, the social group, the nation [...] Outside history, man is a non-entity. Fascism is therefore opposed to all individualistic abstractions based on eighteenth century materialism⁹¹.

En ceci, le fascisme est un héritier de conceptions forgées bien avant lui, comme le fait remarquer Zeev Sternhell: «fascist ideology was born of a political tradition that considered the individual a function of group life. The various currents of which fascism was the confluence [...] all shared a view of man as a social animal⁹².» Il ne constituait donc, de ce point de vue, qu'un nouvel avatar de la longue tradition d'opposition systématique aux principes du libéralisme politique. C'est pourquoi l'on a pu voir en Joseph de Maistre l'un de ses ancêtres directs⁹³. Pour ce qui est des fascistes français, les figures tutélaires, celles qui ont profondément marqué leur bagage intellectuel, furent celles de Maurice Barrès et Charles Maurras. Ce dernier, en particulier, a donné à l'anti-individualisme français ses lettres de noblesse. Nous citerons à ce sujet l'*incipit* d'un des chapitres de ses *Principes*, originellement publiés en 1931, où il clame que «les philosophes véritables refusent constamment de parler des hommes autrement qu'en société», ajoutant ce qu'il voyait sûrement comme une maxime définitive: «Il n'y a pas de solitaire⁹⁴.» Tout en partageant cette vue de l'homme comme un animal social, le fascisme en fait un principe d'une extrême radicalité: pas de liberté possible en dehors de la communauté telle qu'incarnée

⁹¹ Zeev Sternhell, «Fascist Ideology», *loc. cit.*, p. 345.

⁹² *Ibid.*, p. 344.

⁹³ Isaiah Berlin, «Joseph de Maistre and the Origins of Fascism», *New York Review of Books*, n° 3714-3716, 27 septembre 1990-25 octobre 1990.

⁹⁴ Charles Maurras, «L'Homme», dans *Œuvres capitales, II, Essais politiques*, Paris, Flammarion, 1954, 535 p., p. 159-170, p. 159.

dans l'État. Nous verrons au troisième chapitre, quand nous aborderons la question des conséquences du spectacle politique fasciste sur la frontière entre le public et le privé, que le fascisme poussait ce principe jusqu'au déni de la vie privée.

2) «UNE POIGNÉE DE CHEFS DANS LA MAIN D'UN CHEF»

Les fascistes veulent donc enraciner l'individu dans la communauté, la nation, la race. Paradoxalement, et c'est là une autre des contradictions qui les tiraillent, les fascistes entretiennent une peur, une méfiance et un mépris particulièrement prégnants à l'égard des masses, des vastes collectivités en dehors desquelles l'individu ne saurait prétendre à l'existence. Il y a là l'expression d'une crainte viscérale, au sens littéral du terme, celle d'être avalé par les masses, d'être ramené à une existence inférieure, dégradante et barbare. Le travail de Klaus Thelewit a mis en évidence ces sentiments de répulsion et de mépris⁹⁵. Selon lui, la peur de la masse représente chez les fascistes la crainte de se voir submerger, à l'extérieur, par le chaos et les pulsions qu'ils sentent à l'œuvre en eux-mêmes, au plus profond de leurs entrailles. Y a-t-il là simple reprise de la crainte du peuple et de tout le bagage de signes anxiogènes habillés avec les oripeaux de la science par les pionniers de la psychologie des peuples⁹⁶? Pas tout à fait. Car, chez les fascistes, on redoute moins la révolution sociale sanguinaire et la perte consécutive de tout privilège ou rang social qui couve constamment, aux yeux des conservateurs, sous les manifestations du peuple, que l'étalement universel d'une masse informe et chaotique, sans tête, sans axe, sans volonté. Ils ne défendent pas les inégalités sociales existantes tant qu'une nouvelle organisation de l'inégalité.

⁹⁵ Klaus Thelewit, *Male Fantasies*, *op. cit.*

⁹⁶ Voir à ce sujet Susanna Barrows, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX^e siècle*, traduit par Suzanne Le Foll, Paris, Aubier, 1990, 227 p., p. 10. Première édition anglaise: 1981.

Tarmo Kunnas écrit à ce propos: «pour mieux comprendre l'attitude [des] écrivains [fascistes] devant le problème de l'anti-individualisme, on doit souligner le caractère anti-égalitaire de la pensée fasciste⁹⁷.» De fait, l'élitisme est une donnée essentielle du tableau des relations entre l'individu et le groupe chez les fascistes. Prenant le contrepied exact de la déclaration des droits de l'homme, les nationaux-socialistes proclamaient: «All Germans are unequal. [...] Some Germans are more valuable than others⁹⁸». Conséquence de cette inégalité fondamentale, la liberté de chaque homme sera fonction de sa place dans l'ensemble, de sa «valeur». Une telle conception de la vie sociale est clairement élitiste, et les fascistes ne s'en cachaient pas. Philippe Burrin a indiqué dans son résumé schématique du fascisme que «le projet fasciste vise à former [...] une communauté inégalitaire⁹⁹». Pour Ramòn Fernandez, qui développa dans une série d'articles sur le chef, les élites et l'aristocratie nouvelle la philosophie sociale «officielle» du PPF, le fait est prouvé, «les élites sont nécessaires à l'équilibre social¹⁰⁰». Car, «sans discipline, sans la reconnaissance exacte et joyeuse par chacun de sa place dans la hiérarchie, pas de vie possible pour les hommes réunis dans un groupe¹⁰¹.»

Sur ce plan les fascistes rejoignent le penchant pour l'ordre et la discipline propre aux courants de droite plus conservateurs. Seulement, entre les fascistes et les tenants de la droite traditionaliste, le désaccord est net quant à la composition de l'élite. Chez les maurrassiens de l'Action française et les héritiers de plus en plus clairsemés du

⁹⁷ Tarmo Kunnas, *Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, op. cit., p. 180.

⁹⁸ Franz Pfeffer von Salomon, «Barren Trees», dans Roger Griffin (éd.), *Fascism*, Oxford, Oxford University Press, 1995, vii/410 p., p. 118-119, p. 118.

⁹⁹ Philippe Burrin, «Le fascisme», loc. cit., p. 622-623.

¹⁰⁰ Ramòn Fernandez, «De l'élite, II», *L'Émancipation nationale*, 12 mai 1939.

¹⁰¹ Ramòn Fernandez, «Une philosophie PPF», *L'Émancipation nationale*, 17 décembre 1937.

bonapartisme, l'élite est un groupe fermé défini par la naissance et la culture; elle représente la partie éclairée de la nation. Ils aboutissent ainsi à une vision de la société divisée en deux camps et opposant l'élite et le peuple. De leur côté, les fascistes veulent une élite ouverte à tous les candidats méritants, ils ne craignent pas la mobilité sociale, les passages d'un échelon à l'autre: «those among our people who show the greatest natural abilities will be appointed to positions in the political leadership of the nation. In making this selection no consideration will be given to birth or ancestry, name or wealth.¹⁰²» Pensant pour sa part à ce qu'il estime être les prétentions de la bourgeoisie à fournir l'élite du pays, Valois statuait: «aucune classe sociale n'a le privilège de fournir une élite à la Cité» (RN, 51), précisant, quelques pages plus loin, que l'une des «conditions de la grandeur» est la «constitution d'une élite organisée, recrutée dans toutes les classes» (RN, 55).

Un nom a été donné à cet élitisme, celui de *Führerprinzip*. On a malheureusement tendance à voir dans cette notion la simple et seule apologie du dictateur tout puissant, alors qu'il joint à la vision d'une autorité suprême l'idée d'une «pyramide de chefs» pour reprendre une expression du maréchal Lyautey. Jules Monnerot fut un sociologue aux penchants politiques quelque peu suspects, comme l'a démontré son appui au Front national¹⁰³, mais, sur certains points, son étude du fascisme reste tout à fait valable. C'est le cas par exemple pour ce qu'il dit du *Führerprinzip*: «le rapport du *Führer* et du *Volk* [...] suppose, au-dessous du *Führer* et au-dessus du *Volk*, des chefs moindres capables de remplacer [...] le chef, [...] de servir de *relai* [sic] à son action personnelle. Sans cette

¹⁰² Adolf Hitler, discours prononcé à Berlin le 30 janvier 1937, publié dans Frederick Brown (intro.) et Gordon W. Prange (éd.), *Hitler's Words*, op. cit., p. 47.

¹⁰³ Jean-Michel Heimonet, *Jules Monnerot ou la démission critique, 1932-1990: trajet d'un intellectuel vers le fascisme*. Paris, Kimé, 1993, 256 p.

hiérarchie de meneurs, il n'y a pas de fascisme¹⁰⁴.» Ce dernier aspect est souligné par Valois lui-même dans sa *Révolution nationale*: «La nation est une hiérarchie de chefs, qui va du chef de famille au chef de l'État» (RN, 51)

La notion de chef possède donc dans le fascisme une double dimension. D'une part, elle évoque un principe absolu, celui du Chef, de l'Être unique incarnant l'Idée, le Fascisme, la Nation. Dans une telle acception, le chef est la source de toute autorité, de toute vitalité, de toute création. Incomparable, divin, irremplaçable, le Chef est au-dessus et en-dehors de la masse. Toutefois, cette notion évoque d'autre part un principe d'organisation sociale, celui d'un axe vertical, d'une hiérarchie de leaders dont le Chef n'est que le plus haut placé. Dans cette acception-ci, indissociablement intégrée à l'autre dans le *Führerprinzip*, le chef est un rouage social, un élément d'une chaîne continue de commandement. Mais il est néanmoins, pour ceux qui se trouvent situés sous lui, un chef auquel respect et obéissance sont dus. La hiérarchie de chefs donne à chaque homme – et aux hommes seulement – la possibilité de dominer, d'être supérieur, de se sentir héroïque. Où qu'il se trouve placé dans cette hiérarchie, son autorité procède directement de celle du Chef. De plus, comme put le dire Hitler, qui obéit sera à son tour obéi:

We must train our people so that whenever someone has been appointed to command, the others will recognize it as their duty to obey him [...] This is the expression of an authoritarian state [...]: where everyone is proud to obey, because he knows: I will likely be obeyed when I must take command¹⁰⁵.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, certains, dont Robert Soucy, dissocient élitisme et culte du Chef, faisant du *Führerprinzip* l'expression de ce dernier seulement. Aussi

¹⁰⁴ Jules Monnerot, *Sociologie de la révolution*, Paris, Fayard, «Les grandes études contemporaines», 1969, 772 p., p. 567.

¹⁰⁵ Adolf Hitler, Discours à la «Jeunesse Hitlérienne», au Congrès de Nuremberg de 1935, dans Frederick Brown (intro.) et Gordon W. Prange (éd.), *Hitler's words, op. cit.*, p. 126-127.

peuvent-ils dire subséquemment que Drieu, par exemple, «rejected the *Führerprinzip* as it was practiced in Germany¹⁰⁶». Il est vrai, en ce qui concerne Drieu, que ce dernier a énoncé quelques objections contre le pouvoir personnel des dictateurs, en particulier dans la section précisément intitulée «Contre la dictature» de *Socialisme fasciste* (SF, 117-131). Contrairement à Soucy, toutefois, nous croyons que Drieu ne s'élevait pas contre le *Führerprinzip* en tant que tel, mais contre la tradition bonapartiste du recours à l'homme providentiel. Ainsi, dans les articles de «Contre la dictature», Drieu ne rejetait pas catégoriquement le culte du chef en soi mais faisait plutôt l'éloge d'une forme saine et virile de culte du chef. C'est pourquoi dans «Mériter un chef» (SF, 126-131), le second de ces articles, il adresse un dur reproche aux «têtes folles» qui soupirent «Ah! Si nous avions un homme...». Aux yeux de Drieu il ne peut s'agir là que d'une «conception paresseuse et catastrophique» (SF, 129), marque évidente d'un manque de virilité. Hélas, soupire-t-il, cet abandon à autrui est un phénomène historique récurrent: «les masses sont toujours prêtes à s'abandonner à des dieux vivants [et] les intellectuels se montrent aussi féminins et hystériques que les masses» (SF, 127). Pour Drieu, «ce geste qui consiste, étant homme, à s'abandonner à un autre homme» (SF, 126) était un signe sûr de décadence.

Le chef, pourtant, peut être «une récompense pour des hommes d'audace et de volonté» (SF, 130). Encore faut-il le «mériter», comme le titre l'indique. Commencez par être des chefs, chacun d'entre vous, chacun à son poste, et un Chef vous sera donné par surcroît. Drieu le redira, légèrement différemment, en 1936: «il nous faut une poignée stable de chefs dans la main d'un chef» (AD, 34). En ce sens, Drieu exprime parfaitement la double dimension du *Führerprinzip*: des chefs, sous l'autorité du Chef. Loin d'avoir changé de position au cours des années 1935 et 1936, entre les textes de «Contre la dictature» et

¹⁰⁶ Robert Soucy, *Fascist Intellectual Drieu la Rochelle*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1979, xi/459 p., p. 216.

l'adhésion au PPF de Jacques Doriot, Drieu a défendu les mêmes principes d'élitisme et d'autorité confondus. En fait, s'il y a un dilemme à l'égard du Chef qui distingue Drieu de la majorité des fascistes, ce n'est pas celui entre l'élite et le Chef, mais celui entre l'intellectuel et le Chef. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre. Pour ce qui est du *Führerprinzip* comme tel, on doit conclure que Drieu ne s'y opposa pas, bien au contraire. Il adoptait la même position que Ramòn Fernadez, comme l'indique le premier article de ce dernier sur le sujet de l'élitisme: «l'équilibre social exige aussi un grand nombre de chefs qui se distinguent du chef par les champs plus ou moins limités de son domaine¹⁰⁷.» Dans le *Führerprinzip*, en somme, sont étroitement combinées l'atomisation de l'individu dans la masse, sous l'autorité absolue du Chef et l'exaltation de l'individu fort et viril comme chef subalterne. Tous dans la masse, mais pas tous égaux. Ainsi les fascistes résolvent-ils la contradiction posée par leur anti-individualisme et leur anti-égalitarisme. D'une certaine façon, le chef sert de synthèse entre le «nous» et le «moi»: à la fois exaltation du moi, mais d'un seul moi, et incarnation du groupe dans l'individu: «toi et moi n'existons plus. Mais nous sommes» (*In*, 24). En fait, le moi existe toujours, mais seulement en relation au nous, les deux entités ayant tendance à se confondre dans le fascisme. D'une part, le moi est un élément indissociable du nous, auquel il doit s'identifier complètement, car, comme nous l'avons vu, il n'y a pas de moi isolé, pas d'«individu», dans la vision sociale du fascisme. D'autre part, le nous est incarné par le moi du Chef, il est soumis à ce moi qui le résume et le dépasse [Voir Figure IV]. De la petite bande locale groupée autour de son leader à la nation rassemblée sous la coupe de son héros, on retrouve partout ces deux mêmes acteurs, ce «double élément social sur quoi se fonde le fascisme: le chef et le groupe qui entoure le chef» (*SF*, 71) Cette perception extrêmement réductrice de la société, où il n'est plus que deux acteurs qui comptent, le fascisme la doit avant tout à l'expérience de la Première Guerre mondiale, telle que transformée en mythe après-coup. Nous reviendrons sur ce

¹⁰⁷ Ramòn Fernadez, «De l'élite, I», *L'Émancipation nationale*, 5 mai 1939.

mythe dans quelques pages, et nous verrons qu'il représente le terreau nourricier le plus fertile pour le discours fasciste sur l'héroïsme.

3) AU COMMENCEMENT ÉTAIT L'ACTION

En plus de son imbrication avec le *Führerprinzip* et le culte de l'individu, le discours sur l'héroïsme servit aussi d'enchâssement – au sens où l'on pourrait parler de discours enchâssant et de discours enchâssé, exactement comme on le fait pour les récits – à la promotion de l'action. «Au commencement était l'action», écrivit Drieu La Rochelle, substituant de manière significative l'action au verbe. Il y a dans cette valorisation de l'action une part de pragmatisme radical hérité des Barrès et Sorel, exprimée entre autres par Brasillach dans son article «Pour un fascisme français»: le fascisme, y disait-il, n'est pas une thèse *a priori* mais une doctrine forgée au courant de l'action¹⁰⁸. Le revers de cet activisme agressif et de la suprématie de l'action sur la pensée, fut un anti-intellectualisme haineux et méprisant: «fascist ideology thus took on the character of an anti-intellectual reaction which pitted the powers of feeling and emotion, and irrational forces of every kind, against the rationality of democracy¹⁰⁹». La phrase la plus célèbre à cet égard est sans nul doute celle d'un des personnages du roman de Goebbels, *Michael*, «quand j'entends le mot culture, je sors mon revolver», attribuée par la suite à quantité de personnalités fascistes.

Aussi peu nuancée qu'elle put être, l'opposition entre le héros, l'homme d'action, et l'intellectuel fut un des lieux communs du discours social français des premières décennies du vingtième siècle¹¹⁰. Seulement, là où Barrès, Maurras ou Sorel tentent de

¹⁰⁸ Tarmon Kunas, *Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach, op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁹ Zeev Sternhell, «Fascist ideology», *loc. cit.*, p. 349.

¹¹⁰ Voir à ce sujet, entre autres, Pascal Balmand, «L'anti-intellectualisme dans la culture politique française», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 36, octobre-décembre 1992, p. 31-42 et Zeev

sauver malgré tout, sinon l'intellectuel proprement dit, du moins une certaine forme de rationalisme et d'esprit d'analyse, les fascistes tranchèrent catégoriquement en faveur de l'action. Ramòn Fernandez poussa la provocation jusqu'à dire: «un homme politique n'a pas besoin d'idées et même ne doit pas en avoir», glissant seulement en guise de légère concession «si l'on entend par idées des représentations toutes faites¹¹¹.»

Dans la mesure où le discours sur l'héroïsme propose un regard philosophique, celui des fascistes prône un contact sans médiation avec le monde. Pour eux, il ne faut pas penser le réel mais le vivre dans l'action, se confronter concrètement à lui. *Carpe diem*, ç'aurait pu être l'un des mots d'ordre du fascisme, s'il se fut plu aux références latines. Cette immersion dans le concret se double toutefois d'une attitude conquérante; rien de moins passif que leur «réalisme». Le culte de l'action pour l'action va de pair avec la valorisation de la volonté et de la combativité. Contrairement aux grandes théories et doctrines qui donnaient de l'homme la vision d'un être dominé de l'intérieur par des pulsions inconscientes ou de l'extérieur par des forces transhistoriques, le fascisme avait une foi profonde en la possibilité, pour certaines individualités exceptionnelles, d'imposer au monde leur volonté [Voir Figure V]. En ce sens, il y a un certain prométhéisme chez les fascistes. Pour eux, le véritable «déterminisme historique» était exercé par l'individu sur les doctrines, les institutions ou les problèmes socio-économique et politiques¹¹². On retrouve ici l'exaltation de l'individu inhérente au discours sur l'héroïsme. «Agir est le fait d'un seul», disaient à ce propos les Francistes de Bucard. Plus précisément encore, l'action est le fait du chef,

Sternhell, *La Droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme (1885-1914)*, Paris, Seuil, «Points», 1984, 444 p.

¹¹¹ Ramòn Fernandez, «Incapables d'avoir raison contre Doriot», *L'Émancipation nationale*, 24 juillet 1937.

¹¹² Comme nous le verrons dans la section suivante, cette philosophie de l'histoire repose sur la croyance en le pouvoir des «grands hommes».

ajoutaient-ils: «[le salut] viendra parce que le peuple, prenant en main sa propre cause, la confiera à quelqu'un du peuple, se rangera derrière lui et, d'instinct [...] obéira joyeusement à celui qui sera chargé d'agir. Agir est le fait d'un seul: il faut le Chef¹¹³.» Fixer dans la personne du chef, dans sa chair même le lieu de la volonté nationale, de la volonté dominatrice, tout l'ouvrage d'Arthur Fonjallaz sur Mussolini se fixe cet objectif. Posant comme précepte que la puissance d'un chef est directement liée à la force de sa détermination – «la toute puissance d'un chef est donc toujours fonction d'une volonté. Lorsque cette volonté s'affirme et puise ses ressources dans une énergie indomptable, elle accomplit des prodiges dans tous les domaines¹¹⁴» –, il montre comment, chez le *Duce*, la volonté du chef brise les volontés antagonistes:

La volonté de Mussolini fit ressortir ses qualités de chef innées en sa personne et dont toute la mesure n'a pas encore été donnée aujourd'hui. Car ce qui peut briser la volonté d'un ennemi, Mussolini le possède, dans son regard, dans ses gestes, dans tout son être¹¹⁵.

Ce portrait d'une volonté incarnée s'imposant à tous renvoie à la notion de charisme et de grâce, abordée en début de chapitre, mais évoque aussi la question des rapports entre l'individu et le groupe, décidément incontournable. Dans les citations de Fonjallaz et de Bucard, s'amalgament l'action en soi, censément tributaire de la volonté individuelle seulement, et l'agir national, l'action collective, hypostasiée dans la personne du chef. Si agir est le propre de l'individu, dès lors il ne pourra y avoir d'action nationale que si un chef, et un seul, agit au nom de la nation, que si l'on confie au chef la mission d'incarner la volonté collective.

¹¹³ Ch. D. Faber, «Le droit de vivre», *Le Franciste*, 19 août 1934.

¹¹⁴ Arthur Fonjallaz, *Énergie et volonté. Un chef: Mussolini*, Paris, Éditions de la Revue mondiale, 1933, 223 p., p. 27.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

Dans la perspective des penseurs de l'époque, le problème de l'action politique et de l'autorité renvoyait à ce qu'ils appelaient la «crise de l'exécutif». Vieux serpent de mer réapparaissant régulièrement dans le paysage politique français depuis la fin du Second Empire, la question de la crise de l'exécutif occupa une part très importante des débats des années trente¹¹⁶. Et les adversaires résolus du parlementarisme ne furent pas seuls à réclamer une autorité étatique solide et permanente, pourvue de pouvoirs élargis. Toutes les fractions et factions de droite communiquèrent dans un constat énergiquement résumé par Georges Viance: «La France veut un chef¹¹⁷». Ce dernier, l'un des animateurs de la Fédération nationale catholique, énonce d'ailleurs quelques-uns des lieux communs de ce discours, du constat d'un phénomène d'ordre international – «À Moscou, à Rome, à Berlin, à Lisbonne, à Prague, à Varsovie, à Budapest, à Washington, partout enfin où le pouvoir d'un seul, partout où une autorité au moins unifiée,[...] trouve à s'exercer librement, on constate un ordre nouveau¹¹⁸» – à l'exigence d'un pouvoir unifié – «l'autorité une et libre d'agir peut seule animer une nation» – et stable – «l'homme qui tient un pouvoir [...] a surtout besoin de temps, de stabilité pour faire¹¹⁹» – en passant par la présomption de l'incapacité des foules à se diriger elles-mêmes: «Les masses d'hommes n'agissent jamais d'elles-mêmes.[...] Il faut qu'elles soient encadrées et menées¹²⁰». Les Marin, Tardieu, La Rocque, Massis, Maurras, Doriot et autres politiciens ou penseurs de droite réclamaient d'une seule voix un vrai chef pour diriger la France, mais étaient en profond désaccord entre eux quant au type de chef désirable. L'on connaît la solution fasciste à ce problème, celle

¹¹⁶ Voir à ce sujet Serge Berstein, *La France des années trente*, Paris, Armand Colin, «Cursus», 1993, 186 p.

¹¹⁷ Georges Viance, *La France veut un chef*, Paris, Flammarion, 1934, 250 p.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 9.

du *Führerprinzip*, et la proposition de l'Action française est tout aussi connue: le retour à l'autorité héréditaire d'un roi dont les pouvoirs seraient limités par ceux des grands «corps» de la Nation française, l'Église par exemple¹²¹.

La doctrine des Croix-de-Feu, pour sa part, n'est guère connue que d'un rare public de spécialistes, entre lesquels la controverse persiste depuis des années. Pour les uns, dont William D. Irvine, Kevin Passmore et Robert Soucy, les Croix-de-Feu et le Parti Social Français (P.S.F.)¹²² participèrent directement de la mouvance fasciste¹²³. Pour les autres, qui rassemblent la majorité des chercheurs, dont Philippe Burrin, Stanley G. Payne, René Rémond et Zeev Sternhell, les Croix-de-feu n'eurent rien de fondamentalement fasciste, ni dans leur idéologie, ni dans leur structure organisationnelle¹²⁴. Pour mieux marquer les différences qui séparent le discours autoritaire du culte du chef véritable, nous aborderons brièvement le discours sur le chef exposé par le chef des Croix-de-Feu, le lieutenant-colonel de La Rocque dans *Service public*¹²⁵, ou par ses collaborateurs dans les pages du *Flambeau*, l'organe du mouvement.

¹²¹ En plus de l'ouvrage séminal de Charles Maurras, *Enquête sur la monarchie* (Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1900, liv/564 p.), voir Eugen Weber, *L'Action française*, Michel Chrestien, trad., Paris, Stock, 1964, 649 p. Première édition anglaise: 1962.

¹²² Le P.S.F. a été fondé par le colonel de La Rocque en 1936 pour remplacer les Croix-de-Feu déclarées illégales.

¹²³ William D. Irvine, «Fascism in France and the Strange Case of the Croix de Feu», *Journal of Modern History*, vol. 63, juin 1991, p. 271-295; Kevin Passmore, *From Liberalism to Fascism: The Right in a French Province, 1928-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, xvii/333 p.; Robert Soucy, «French Fascism and the Croix de Feu: A Dissenting Interpretation», *Journal of Contemporary History*, vol. 26, 1991, p. 159-188.

¹²⁴ Philippe Burrin, «Le fascisme», *loc. cit.*; Stanley G. Payne, *A History of Fascism, 1914-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, xiv/613 p.; René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, 1982, 544 p., (première édition: 1954); Zeev Sternhell, *Ni Droite, ni gauche*, *op. cit.*

¹²⁵ Henri de La Rocque, *Service public*, Paris, Grasset, 1934, 273 p.

En premier lieu, on peut noter une ambivalence dans le vocabulaire. Bien que pour les Croix-de-Feu la notion de chef soit largement positive, on l'emploie plus souvent au pluriel qu'au singulier, et sans majuscule à l'initiale. Symbole de cette hésitation, les guillemets sont parfois utilisés pour parler de La Rocque comme chef: «C'était un tout ardent et compact qui communiait [...] qui allait dans une ferveur raisonnée vers le colonel de La Rocque, vers le "chef"¹²⁶». De même, dans l'ouvrage sur le comte-colonel publié par l'un de ses admirateurs, l'on nomme toujours La Rocque le «président-général», non le chef¹²⁷. Pour ce qui est de la préférence accordée au pluriel sur le singulier, La Rocque lui-même, dans son essai de 1934, en fait la preuve. Nulle trace du culte du chef dans ce texte, nul éloge de l'autorité charismatique. À la place, on trouve un plaidoyer en faveur d'une élite de grands serviteurs de l'État. Caractérisant en une phrase la période néfaste de l'histoire française dans laquelle il s'estime plongé, La Rocque la qualifie d'«époque incapable de produire des chefs, [inapte] à entretenir des cadres¹²⁸». L'équivalence entre les chefs et les cadres est symptomatique de son approche, inscrite d'une certaine manière dans son titre. Ce qu'il faut à la France, aux yeux du président général des Croix-de-Feu, ce sont des «hommes probes [...] à la tête de chacun des grands rouages de l'État», lesquels «nettoieront, moralement et personnellement, les grandes administrations [et] briseront les ingérences parlementaires dans le fonctionnement du Service public¹²⁹». Dans *Service public*, ce sont eux, les têtes dirigeantes de l'État, les principaux responsables de l'exécutif, bien

¹²⁶ *Le Flambeau*, juin 1934.

¹²⁷ Henri Malherbe, *La Rocque. Un chef, des actes, des idées. Suivi de Documents sur les Doctrines de la Rénovation nationale*, Paris, Plon, 1934, 137 p.

¹²⁸ Henri de La Rocque, *Service public*, *op. cit.*, p. 112-113..

¹²⁹ *Ibid.*, p. 222.

plus que le Chef, quel qu'il soit¹³⁰, qui constituent l'objet premier du discours. Aussi le chapitre consacré au «plan d'action» se termine-t-il sur cette injonction: «Faisons des chefs¹³¹.» Probes, responsables, prudents, les qualités des chefs vantées par La Rocque n'en font pas de candidats très probables au titre de héros. C'est là un des points où l'activisme défendu par les Croix-de-Feu se distingue le plus nettement de l'élitisme fasciste. Idéalement les chefs fascistes, et le Chef le premier d'entre eux, doivent être des héros; ils doivent être dynamiques, courageux, remarquablement supérieurs. On attend d'eux des gestes spectaculaires, pas des décisions longuement réfléchies. Au P.S.F et aux Croix-de-Feu, on croit plutôt le contraire; La Rocque, par exemple, juge que «l'existence d'un chef est formée, pour une écrasante part, de réflexion silencieuse et d'étude infatigable. Prétendre autre chose serait faire du roman policier, jouer au soldat, se poser en matamore¹³².» Certes, toute trace d'exaltation héroïque n'est pas complètement disparue de ce mouvement qui fut essentiellement, idéologiquement et sociologiquement, un regroupement d'anciens combattants; néanmoins le culte de l'héroïsme y tient une place mineure, servant principalement de rappel des valeurs de la Grande Guerre. Enfin, une autre dimension inhérente au discours fasciste sur l'héroïsme leur était inconnue, la promotion de la violence et du combat sous toutes ses formes. Ces multiples écarts nous inclinent à penser, comme Burrin et Sternhell, que le mouvement des Croix-de-Feu n'était pas le promoteur d'une forme française de fascisme. Aussi laisserons-nous là de La Rocque et ses partisans pour

¹³⁰ Car, pour La Rocque, la question du régime politique est accessoire: «un régime est un moyen. [...] Avant de crier "Vive la République!" ou "Vive l'Empereur!" ou "Vive le Roi!" nous exigeons que l'on crie "Vive la France"» (*Ibid.*, p. 197.) Ceci dit, l'esquisse de gouvernement idéal qu'il trace un peu plus loin a pu à bon droit être qualifiée de pré-gaulliste. Sur cette interprétation des liens entre le P.S.F. et le R.P.F. de De Gaulle, voir Pierre Milza, *Fascisme Français. Passé et présent*, Paris, Flammarion, 1987, 465 p.

¹³¹ Henri de La Rocque, *Service public*, *op. cit.*, p. 242.

¹³² *Ibid.*, p. 96.

nous pencher plutôt sur un dernier aspect du discours fasciste sur l'héroïsme: l'apologie du combat.

4) LA «SAINE VIOLENCE»

En un sens, la promotion de la «saine violence»¹³³ est aussi un culte de l'action, mais de l'action vue comme une lutte entre adversaires. Partout dans les écrits fascistes on retrouve l'apologie du combat; c'est même l'un des axiomes fondamentaux de la pensée fasciste: «Struggle is the father of all things»¹³⁴. Nulle révélation de notre part à cet égard. Déjà, en 1973, Tarmo Kunnas estimait qu'«il est bien connu qu'un certain darwinisme social caractérise les mouvements fascistes»¹³⁵. Il importe, cependant, d'apporter des nuances aux propos de Kunnas, et de caractériser un peu plus ce «darwinisme social» dont il parle. Il existe en effet bien des variantes de darwinisme social, selon les époques et les pays, et celle du fascisme n'est que l'une d'entre elles¹³⁶. Dans ce dernier cas l'idéologème de «la lutte pour la vie»¹³⁷ sert de lunette universelle. Toute relation sociale, pour les fascistes, est marquée de son sceau. Entre individus, groupes et races, il y aura toujours des conflits pour la suprématie. Un seul antagonisme leur est inacceptable, celui-là même que les marxistes placent au centre de la vie sociale, celui entre les classes. Pour les fascistes, la lutte entre les classes est malsaine parce qu'elle affaiblit la race, la nation, et menace sa

¹³³ Marcel Bucard, *Du Sang sur leurs mains*, Paris, Baudinière, 1938, 190 p., p. 146.

¹³⁴ Frederick Brown (intro.) et Gordon W. Prange (éd.), *Hitler's Words*, op. cit., p. 8. Discours prononcé à Chemnitz, le 2 avril 1928.

¹³⁵ Tarmo Kunnas, *Drieu La Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, op. cit., p. 83.

¹³⁶ À propos des variantes de darwinisme social, voir entre autres Patrick Tort (dir.), *Darwinisme et société*, Paris, PUF, 1992, 690 p.

¹³⁷ Voir Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

survie dans la lutte impitoyable entre races. Par cette limitation les fascistes entendent canaliser la lutte universelle et éviter qu'elle ne conduise à l'anomie et au chaos.

En fait, deux types de luttes doivent régner dans la société fasciste idéale: d'une part, une émulation exigeante entre pairs et sous-groupes afin de déterminer qui s'imposera comme chef, et d'autre part, le combat entre «nous» et «eux», combat que rien ne peut ni ne doit infléchir. Que ce soit la lutte contre les communistes, les bourgeois ou les Juifs, il ne saurait y avoir que deux alternatives: la victoire totale ou la défaite les armes à la main. Avec cette deuxième forme de combat, l'idéologème de la lutte pour la vie est interprété dans un sens radical, le constat d'une loi naturelle, celle du conflit pour les meilleures conditions d'existence faisant place à l'exaltation de la force, de la violence, voire du meurtre: «If men wish to live, then they are forced to kill others. The entire struggle for survival is a conquest for means of existence which in turn results in the elimination of others¹³⁸.» Décidément en verve, Hitler proclama le même mois, toujours à Munich, que quiconque n'a pas l'instinct et la force du tueur ne pouvait prétendre au titre de chef: «he who does not fight with a deadly weapon and does not possess the strength to plunge it with one thrust into the heart of the opponent will never be able to lead a people in the mighty battle of destiny¹³⁹.» Cette brutale proclamation de Hitler participe de ce que George L. Mosse a identifié comme la radicalisation extrême – «brutalization» est le terme anglais qu'il emploie – des combats politiques propre à l'entre-deux-guerres: «the continuation of wartime attitudes into peace furthered a certain brutalization of politics,

¹³⁸ Frederick Brown (intro.) et Gordon W. Prange (éd.), *Hitler's Words*, *op. cit.*, p. 10. Discours prononcé à Munich, le 15 mars 1929.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 1. Discours du 6 mars 1929.

a heightened indifference to human life¹⁴⁰.» On sait, évidemment, jusqu'où purent aller les nationaux-socialistes dans cette direction.

5) LE MYTHE DE LA GUERRE HÉROÏQUE

Ici encore, la représentation mythique de la guerre sert de fondement au discours fasciste sur l'héroïsme. En fait, tout ce discours n'est qu'une vaste «leçon» tirée de la guerre. Celle-ci a été tout à tour, pour les fascistes, une école de brutalité et de violence industrialisée, un idéal de courage, de sacrifice, de discipline, un modèle d'organisation sociale, un appel à la réalisation de soi par le biais de l'action, ainsi qu'une condamnation de l'intellectualisme. En ce sens, la statue du héros s'avère bien, comme la colonne Trajan, faite de matériel militaire recyclé. L'idéal héroïque paraît ainsi se confondre avec celui du guerrier, si souvent présenté chez les fascistes comme la plus haute forme possible de destin individuel. Pour Otto Strasser, animateur du «Front Noir», qualifié par Roger Griffin de «fascisme gauchisant¹⁴¹», «the primordial type of German, the "knight", the chivalresque male¹⁴²» était un idéal pour l'Europe tout entière. De même, son frère, Gregor Strasser, propagandiste nazi jusqu'en 1932, jugeait que «pour un homme, le service militaire était la plus valable et la plus profonde forme de participation à l'État¹⁴³.»

Que le fascisme soit militariste, cela n'est un secret pour personne. Que le fascisme pense le social en fonction de la guerre et définisse le citoyen idéal comme un héros, comme un guerrier, cela, quoique moins connu, a été amplement documenté à partir des exemples

¹⁴⁰George L. Mosse, «The Brutalization of German Politics», dans *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 264 p., p. 159-181, p. 159.

¹⁴¹Roger Griffin (éd.), *Fascism*, op. cit., p. 114.

¹⁴²*Ibid.*, p. 115.

¹⁴³*Ibid.*, p. 123.

allemands et italiens. Que le discours sur l'héroïsme puisse être vu comme l'armature essentielle du *Führerprinzip* et que le chef soit vu comme un héros, cela représente cependant une lecture légèrement différente du culte du chef. En effet, bien que l'on ait abondamment parlé des «mythes» construits au sujet des chefs fascistes, peu de chercheurs ont essayé de montrer en quoi ce mythe pouvait s'abreuver de discours militaires. En ce sens, il faut ajouter à la thèse de Mosse au sujet du mythe de la guerre un *addendum* indiquant que la mémoire de la guerre a aussi fourni aux fascistes l'image du généralissime tout puissant, du commandement unique intégrant en une fonction la gestion des affaires civiles et des affaires militaires.

Soutenir que le fascisme français, lui aussi, ait fait du guerrier héroïque son idéal politique, que le fascisme français est passionnément attaché au mythe de la guerre, sous tous ses aspects, que le fascisme français est essentiellement militariste, cela, par contre, n'est pas définitivement acquis, malgré les études de Kunnas et Sternhell. Philippe Burrin a sans doute été celui qui a soulevé les objections les plus précises et les plus fortes contre cette thèse¹⁴⁴. Celles-ci reposent avant tout sur la constatation suivante: la plupart des mouvements fascistes français, dont le PPF de Doriot, prirent des positions ouvertement et radicalement pacifistes. Comment réconcilier cet incontestable prise de position en faveur de la paix et notre thèse du militarisme inhérent au fascisme français? Nous pourrions, en guise de contre-exemple, étudier le cas du Faisceau, car en ce qui concerne le militarisme, celui-ci est parfaitement représentatif de l'ensemble des fascismes.

Au Faisceau, en effet, l'on rappelle constamment l'expérience fraternelle des tranchées, pour en faire un grief contre la démocratie:

¹⁴⁴ Philippe Burrin, «Le fascisme», *loc. cit.*

Chacun de nous a vécu aux armées en amitié parfaite, parfois profonde, avec des hommes qui avaient une tout autre opinion que nous sur la constitution politique du pays. Et chacun de nous conserve de ce temps-là le souvenir d'une humanité avec laquelle il fait bon vivre. Le mécanisme diviseur de l'élection ne jouait pas, nous étions tous frères. Cela donne le sentiment de la fraternité qui régnera en France lorsque nous aurons complètement éliminé la démocratie (SA, 273).

Les quatre années de guerre sont ainsi commémorées comme l'époque d'une expérience collective unique et exaltante, la préfiguration de l'État national rêvé, «État qui repose sur les valeurs héroïques par lesquelles toute cité est fondée, défendue, conduite à la grandeur» (RN, 49). L'expérience de la guerre a aussi démontré la nécessité d'une forme de *Führerprinzip*, puisque «le soldat français, le Français, l'homme, veut des chefs, et des chefs dignes de l'être» (SA, 276). Mais, chez ceux du Faisceau, la guerre n'est pas seulement considérée à partir d'une perspective sociale, mais aussi d'un point de vue esthétique. Pour eux la guerre était une source d'héroïsme, de grandeur, de beauté. En ce sens, Valois, qui ne craignait pas d'affirmer: «le père intellectuel du fascisme, c'est Georges Sorel¹⁴⁵», aurait pu, comme Édouard Berth, son ancien compagnon des *Cahiers du cercle Proudhon*¹⁴⁶, paraphraser Sorel et dire «la guerre [...] engendre le sublime¹⁴⁷». Au cœur de cette perspective «esthétisante» de la guerre, on retrouve celui qui hante tous les textes du Faisceau, le personnage central de son idéologie: le Combattant. Celui-ci était la clef de voûte d'une conception de la nature humaine opposant le «combattant» et son antithèse, «l'embusqué»:

¹⁴⁵ Georges Valois, «Origines françaises du fascisme», *Le Nouveau siècle*, 27 avril 1926.

¹⁴⁶ Sur le Cercle Proudhon les travaux de Zeev Sternhell constituent toujours la référence majeure: «À la recherche d'une assise populaire: l'Action française et le prolétariat», dans Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire. Les Origines françaises du fascisme, 1885-1914*, Paris, Seuil, «Points», 1984, 444 p., p. 348-400 (première édition: 1976) et «La révolution des moralistes», dans *Ni Droite, ni gauche*, *op. cit.*, p. 101-125.

¹⁴⁷ Édouard Berth, «Les revues socialistes allemandes», *Le Mouvement socialiste*, n° 179, octobre 1906, p. 180. Cité par Sternhell, *Ni Droite ni gauche*, *op. cit.*, p. 124.

Il y a deux types d'hommes dans le monde moderne: le Combattant et l'Embusqué. [...]. Pour organiser la société humaine, la défendre contre les périls extérieurs, le Combattant prend son fusil, se bat en exposant sa propre vie [...] Pour avoir l'air d'organiser une société humaine, l'Embusqué prend une urne, vote, fait voter, et les citoyens ayant déposé leurs papiers *souillés* dans l'urne, l'Embusqué vide l'objet et proclame que le Combattant [...] doit se soumettre au service du parti qui a déposé le plus grand nombre de petits papiers *salis* dans la boîte à voter¹⁴⁸.

Cependant, ce contre-exemple ne permet pas de nier qu'au moment de ce que Soucy appelle la «deuxième vague» fasciste française, celle des années trente, l'image du guerrier se fait beaucoup plus discrète. On la retrouve bien, ici et là, dans les pages du *Franciste* surtout, un peu moins dans celles de *L'Émancipation nationale*, mais à peu près jamais dans celles de *Je suis partout*.

Trois facteurs principaux ont conduit, selon nous, les fascistes français des années trente à se faire les avocats de la paix. En premier lieu, il y a eu l'émergence, au cours de cette décennie, d'une nouvelle génération, laquelle n'a pas connu l'expérience du front. Le souvenir de la guerre ne joue donc aucun rôle, ou presque, dans les motivations idéologiques des Brasillach, Blond, Rebatet et autres. Ils n'en valorisent pas moins l'idéal militaire; seulement, dans leurs cas, le discours sur l'héroïsme fut une composante mineure de leur fascisme, en comparaison du discours sur la jeunesse. Et ceci vaut aussi, dans une certaine mesure, pour les militants des sections «jeunesses» du PPF ou du Francisme.

En second lieu, le passé communiste, socialiste ou radical des dirigeants du PPF et autres fascistes des années trente a joué un rôle non négligeable. Ces hommes ont pendant dix ou quinze ans brandi l'étendard du pacifisme et combattu le colonialisme et l'«impérialisme capitaliste». Tout ce temps, ils ont mis de l'avant, dans leurs discours, une

¹⁴⁸ Georges Valois, «Le Combattant et l'Embusqué», *Le Nouveau siècle*, 14 mai 1925. Nous soulignons.

vision de la guerre se situant aux antipodes de mythe de la guerre héroïque. La guerre, disaient-ils, est barbare, inhumaine, elle ne profite qu'aux marchands de canon, à l'État-major et aux dirigeants nationalistes. Individuellement et collectivement, elle n'apporte que des malheurs: la famine, la destruction, la mort. Cet héritage fut indubitablement un frein majeur à la promotion soudaine, lors de leur engagement fasciste, d'un bellicisme à tout crin. Il permet de comprendre pourquoi, dans les premiers temps du PPF, la plupart des références à la guerre de 14-18 servent à rappeler le credo pacifiste¹⁴⁹.

La combinaison de ces deux facteurs a fait que, ni à *Je suis partout*, ni au PPF, le mythe de la guerre héroïque ne fut fédérateur ou séminal. Dans aucun de ces deux mouvements le personnage de l'ancien combattant ne joue un rôle central. Et pourtant, tous deux firent la promotion des valeurs héroïques. Au PPF par exemple, on célébra «l'amitié virile de compagnons d'armes¹⁵⁰», on admire «Degrelle le croisé » et le «chevalier¹⁵²» José-Antonio de Rivera, on demande une «discipline presque militaire¹⁵³», on proclame «on est une armée¹⁵⁴», on juge que ceux qui se coupent de la victoire de 1918 ne

¹⁴⁹ Voir entre autres sur le sujet: Philippe Burrin, *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*, Paris, Seuil, «L'Univers historique», 1986, 530 p., et Christophe Prochasson, *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre, 1900-1938*, préface de Madeleine Reberieux, Paris, Seuil, «L'Univers historique», 1993, 354 p.

¹⁵⁰ Bertrand de Jouvenel, «Les bonnes intentions des radicaux», *L'Émancipation nationale*, 31 octobre 1936.

¹⁵¹ Jacques Saint-Germain, «En écoutant Degrelle», *L'Émancipation nationale*, 12 novembre 1937.

¹⁵² Claude Popelin, «José-Antonio de Rivera», *L'Émancipation nationale*, 28 novembre 1936. José-Antonio de Rivera était le chef des Phalangistes espagnols. Il fut fait prisonnier par les troupes républicaines, puis exécuté en 1936, au début de la guerre civile.

¹⁵³ Ramòn Fernandez, «La voix de la province, III», *L'Émancipation nationale*, 3 septembre 1937.

¹⁵⁴ Bertrand de Jouvenel, «L'unité française s'est faite le 11 novembre 1936», *L'Émancipation nationale*, 14 novembre 1936.

sont que des «demi-français [...] auxquels manqu[ent] quelques substantifs essentiels: le mots d'honneur, de patriotisme, [...] d'héroïsme, de gloire¹⁵⁵», on est ému quand Doriot remet les drapeaux du parti, «geste magnifique qui accepte la bataille et promet la victoire¹⁵⁶», enfin, on écrit «un PPF doit être un combattant, un héros. Il n'a jamais le droit d'être fatigué¹⁵⁷.»

Par ailleurs, même au Francisme, qui reprend pourtant la majeure partie du bagage idéologique du Faisceau, dont l'insistance sur les «nouveaux combats» que doivent mener les anciens combattants, on défendit la cause de la paix. Il faut donc faire sa part à un troisième facteur, dont l'influence fut déterminante: le contexte politique français et européen. Dans ses très grandes lignes, ce contexte est dominé par la montée en puissance des régimes fascistes, à l'extérieur, et par la constitution puis la victoire électorale du Front populaire. Le rassemblement au sein d'un même camp des forces radicales, socialistes et communistes a été à la fois la conséquence et une cause majeure de la polarisation extrême des prises de position qui caractérise la politique française des années trente. Né de la lutte contre le fascisme, mais contraint malgré lui, devant les exigences croissantes et les faits accomplis de plus en plus provocateurs des régimes fascistes allemand et italien, de brandir la menace d'une riposte militaire; contraint d'envisager la guerre comme unique moyen de défendre ses idéaux partout menacés; de plus en plus engoncé dans un système diplomatique tournant à la confrontation continuelle entre «dictatures» et démocraties», le Front populaire dut à contre-cœur se résigner à la guerre, à une guerre contre le fascisme. Or, à chaque pas fait dans cette direction, les fascistes français poussèrent des cris de plus en plus véhéments en faveur de la paix. Quoi qu'on en dise, ce pacifisme était

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Sans signature, «L'État populaire français», *L'Émancipation nationale*, 19 mars 1938.

remarquablement logique: partisans du fascisme, ils ne pouvaient qu'être contre une guerre ayant pour but d'abattre le fascisme; partisans d'une France grande, forte et impériale, ils ne voulaient pas d'une guerre menant inéluctablement, selon eux, à une défaite humiliante. En ce sens, ils en vinrent à adopter, comme Lénine et les communistes russes lors de la guerre de 14-18, une forme de «défaitisme révolutionnaire». Pour eux, il fallait d'abord, avant de confronter les autres nations, mettre en œuvre la révolution fasciste, organiser la France à l'aide du *Führerprinzip*, ramener l'héroïsme dans la vie collective et individuelle, comme l'écrivait Henri Nacrois, cité plus haut: «Nous avons besoin d'héroïsme dans notre vie nationale [...] Nous avons besoin d'héroïsme dans notre vie personnelle¹⁵⁸.» De plus, il fallait, pour créer une France forte, unie, capable d'imposer sa volonté sur la scène internationale, extirper du pays les racines du mal. Autrement dit l'ennemi, sous ses formes diverses – le bourgeois, le communiste ou le Juif –, n'était pas à l'extérieur mais à l'intérieur, et le Front populaire en était le symbole éclatant. C'était cet ennemi que voulaient combattre les fascistes français, c'était la guerre au Front populaire qu'ils voulaient entreprendre.

Leur pacifisme, en somme, n'est pas un dogme, mais l'alliage composite d'une stratégie discursive liée à la situation politique – si nos ennemis veulent la guerre, réclamons la paix – et d'un héritage non encore renié complètement, celui du pacifisme de gauche. On verra, avec Drieu la Rochelle, quels paradoxes a pu entraîner la juxtaposition de deux visions contradictoires de la guerre, celle du pacifisme, et celle de l'héroïsme. Si l'on tient compte, par ailleurs, de la défense constante des valeurs héroïques, de la représentation du chef en héros, de l'admiration quasi enfantine pour l'armée et les défilés militaires, ainsi que de la conception d'un parti-armée, on peut juger que les fascistes français étaient des pacifistes par opportunisme, et des bellicistes de cœur.

¹⁵⁸ Henri Nacrois, «Faut-il liquider Corneille?», *L'Émancipation nationale*, 27 février 1937.

B- RÉMINISCENCES ESTHÉTIQUES

Jusqu'ici, nous avons tenté de jeter un regard original sur certains éléments du fascisme que d'autres avant nous avaient analysés, que ce soit la nature charismatique du pouvoir ou le discours sur l'héroïsme. Ce faisant, nous avons pu mettre en lumière des détails ignorés jusqu'alors ou non encore véritablement disséqués, la métaphore du poète-dictateur ou l'équivalence généralisée entre le chef et le héros par exemple. De plus, nous avons rendu raison des contradictions entre l'exaltation de l'individu et l'anti-individualisme, ainsi qu'entre élitisme et immersion de l'individu dans les masses. Dans la section qui suit, nous poursuivrons notre analyse du culte du chef, en la dirigeant cette fois vers des objets étrangers jusqu'ici à l'historiographie fasciste. Deux études interdiscursives portant, dans l'ordre, sur la biographie et l'épopée composeront cet examen.

1) MÉGALOGRAPHIE

À ce jour il n'y a guère eu que Simonetta Falasca-Zamponi pour poser l'hypothèse d'un lien historique entre l'émergence du culte du chef et la vogue des biographies, caractéristiques toutes deux de l'entre-deux-guerres¹⁵⁹. Nous reprendrons cette hypothèse à notre compte, en l'intégrant à la problématique plus générale de la commémoration des «grands hommes», laquelle touche à la fois à des questions d'ordre esthétique, idéologique, historique et psychologique. Présupposer qu'il existe des différences marquées entre les grands hommes et les gens ordinaires est aussi bien le propre des idéologues fascistes et nationalistes que celui d'une certaine école historiographique et d'un vaste courant de psychologie populaire. C'est aussi, pour beaucoup de biographes, une posture narrative. Nous avons abordé plus haut l'aspect principalement idéologique de cette problématique, aussi glisserons-nous sur celui-ci pour aller tout de suite à la question historiographique.

¹⁵⁹ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, *op. cit.*, p. 45-50.

Écrire l'histoire, ce fut très longtemps faire œuvre de *mégalographie*, pour doter d'un néologisme ce phénomène. L'on ne convoquait au tribunal de la mémoire collective que les personnages majeurs, que les personnalités importantes, les têtes s'élevant au-dessus de la foule de rôles mineurs assignés par les événements. Un titre entre tous a marqué cette tradition et dominé son histoire, celui de Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*. L'une des premières grandes brèches contre l'imposant monument de *l'histoire-des-grands-hommes* fut accomplie par les romantiques, ou du moins, à l'époque du romantisme, quand on fit venir sur le devant de la scène un personnage resté jusqu'alors à l'arrière-plan, d'où l'on n'entendait qu'épisodiquement ses grognements ou ses acclamations, le peuple. Un nom, surtout, a été associé à cette transformation, celui de Jules Michelet, dont on a pu dire qu'il avait à lui seul «introduit le peuple dans l'histoire¹⁶⁰».

Avec la création, autour de Gabriel Monod et de la *Revue historique*, fondée en 1876, de l'école méthodique, qui privilégiera le travail sur les sources documentaires et fera de l'histoire un exercice d'érudition, l'historiographie française opéra un retour à l'événement et au grand homme, même si ce fut de manière indirecte. C'est que cette «passion pour l'édition des archives et des documents officiels comporte [...] un risque que souligne Pierre Nora dans une formule amusante: "l'histoire de la Cour a exclu l'histoire côté jardin¹⁶¹"». François Simiand s'en prendra bien avec férocité à ce qu'il déplorait comme une des trois «idoles de la tribu des historiens», l'idole individuelle, fustigeant «l'habitude invétérée de

¹⁶⁰ Georges Lefebvre, *Naissance de l'historiographie moderne*, préface de Guy Palmade, Paris, Flammarion, 1971, 348 p., p. 200. Sur ce sujet, voir aussi Paul Vialleneix, *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Flammarion, 1971, 546 p.

¹⁶¹ Marie-Paule Caire-Jabinet, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Nathan, 1994, 128 p., p. 77.

concevoir l'histoire comme une histoire des individus¹⁶²», mais la rupture ne se produisit vraiment qu'avec l'école des *Annales*, dont la légitimation ne fut définitivement acquise qu'avec l'avènement de la Quatrième République, encore que l'élection de Lucien Febvre au Collège de France en 1933, puis celle de Marc Bloch à la Sorbonne, en 1936, signalaient déjà son influence grandissante¹⁶³.

S'ils étaient en réaction contre leurs aînés de l'école méthodique, lesquels dominaient complètement l'enseignement supérieur, en France, des années 1880 aux années vingt, ils étaient encore plus radicalement opposés à une autre école historiographique contemporaine, moins légitimée mais occupant une place importante dans le champ historique, celle de l'Action française. Les thèses, l'influence et l'existence même de cette école sont oubliées à peu près intégralement par l'historiographie française actuelle. Nous croyons toutefois que ce furent les Bainville, Gaxotte et Maurras, bien plus que les Lavis, Monod et Seignobos qui entretenirent en France la mémoire des grands hommes et donnèrent à l'histoire la mission d'inculquer un amour ardent de la patrie et des grands héros nationaux. Leur relative marginalité au sein de l'institution ne les empêcha pas de goûter à de très grands succès d'édition, dont la collection des «Grandes études historiques», aux éditions Fayard, était le fer de lance¹⁶⁴. Dans le texte qu'il a consacré à la

¹⁶² François Simiand, «Méthode historique et science sociale», *Revue de synthèse historique*, 1903, cité par François Dosse, *L'Histoire en miettes. Des «Annales» à la «nouvelle histoire»*, Paris, La Découverte, 1987, 269 p., p. 21-22.

¹⁶³ Jean-Maurice Bezière et Pierre Vayssière, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Paris, Hachette, «Carré histoire», 1995, 254 p., p. 181. Sur l'école des *Annales*, voir entre autres ouvrages celui de François Dosse, *L'Histoire en miettes*, *op. cit.*

¹⁶⁴ S'il ne faut pas croire aveuglément aux chiffres publiés par l'éditeur, pas plus que l'on ne peut savoir avec exactitude l'ampleur exacte des tirages, il n'empêche que même selon des évaluations très conservatrices de cinq cents exemplaires par «édition», les mentions indiquées sur le quatrième de couverture du *Hitler* de Louis Bertrand (Paris, Fayard, 1936, 120 p.) attestent un succès marqué. Ainsi, le *Louis XIV* du même Bertrand en est à sa 119^e édition, *L'Histoire de France* et le *Napoléon* de Jacques Bainville à leur 258^e et 150^e édition; le *Richelieu*, le *Mazarin* et le *Jules César*

célébration des causes de la victoire de 1918, Maurras a exposé les principes de la mégalographie version Action française:

Jamais les forces matérielles n'ont été plus authentiquement enchaînées aux morales. Jamais [...] n'ont été mieux vérifiées les doctrines que nous prêchons depuis de longues années et qui disent que les mécanismes de l'Histoire sont héroïques, que l'avenir se fait par des énergies du cœur et de la raison; que dès lors, il n'y a pas beaucoup à se soucier de l'opinion du nombre ou de la volonté des foules, car un jour peut toujours venir, et ce jour vient souvent, où l'initiative d'un seul, d'un très petit nombre arrive à modifier, autant que le rythme des cœurs, les directions et les mouvements d'une multitude de corps.¹⁶⁵

Un homme, un seul, s'il est grand, peut toujours faire dévier le cours des événements. C'est là la conviction intime de Maurras, des historiens de l'Action française, et de tous ceux qui, à des degrés divers, adoptent la vision d'une histoire-des-grands-hommes. Conséquemment, l'économie, les conditions sociales ou démographiques, les déterminations géographiques et les réflexions épistémologiques sont dans les ouvrages de cette école écartées au profit du domaine politique – «Politique d'abord» était un des mots d'ordre de Maurras. Cette histoire politique se trouve à son tour orientée en fonction de la nation, vue comme entité «naturelle», ainsi que dominée par le récit des «événements marquants», lesquels ne sont jamais que les effets d'actions et de décisions individuelles. En dernière instance, tout se ramène toujours à la volonté des grands hommes, les rois, ministres, barons, papes, évêques et empereurs. D'ailleurs, les titres choisis par les historiens de l'action française dévoilent leur prédilection pour deux objets: la Nation et le grand homme. Dès lors, un genre s'imposera à eux et dominera leur production, celui de la biographie.

d'Auguste Bailly à leur 36^e, 34^e et 26^e édition, le *Roi de Rome* d'Octave Aubry à sa 150^e édition et le *Henri IV* de Pierre de Vaissière à sa 36^e édition. Quant à la *Révolution française* et au *Siècle de Louis XV* de Pierre Gaxotte, ils en étaient à leur 104^e et 80^e édition.

¹⁶⁵ Charles Maurras, *Le Quadrilatère. Galliéni, Mangin, Foch, Joffre*, Paris, Flammarion, 1931, 155 p., p. 108-109.

2) «LE ROMAN DES GRANDES EXISTENCES»

Comme le fait remarquer Falasca-Zamponi, la montée du fascisme se produisit à une époque qui vit le genre biographique atteindre son apogée:

biographies grew into a standing feature in periodicals immediately after the First World War. [...] In Germany after 1918, political biographies took a major role as the classical literature of the German middle-brow. In general, popular biographies became a staple of French and English publications – another proof of the fascination with the idea of the unusual, unique types in the first twenty years of this century. Personalities, because they were distinctive, deserved admiration and applause and lured public interest¹⁶⁶.

La biographie connut effectivement un renouveau marqué et un succès considérable dans les premières décennies du siècle, et ce, dans nombre de pays à la fois. Friedrich Gundolf, Emil Ludwig et Stefan Zweig en Allemagne, Gamaliel Bradford, Philip Guedalla, Hesketh Pearson et Lytton Strachey, et aux États-Unis et en Grande-Bretagne, Octave Aubry, André Maurois et Guy de Pourtalès en France dominèrent cette production nouvelle. Beaucoup, dont Daniel Madelénat assignent à Strachey un rôle primordial dans ce processus, considérant que son succès «entraîne une crue biographique sans précédent¹⁶⁷». Chose certaine, il y eut dans l'entre-deux-guerres davantage de biographies publiées que jamais auparavant et elles eurent droit à des tirages spectaculaires. Maurois, par exemple, qui fut en France le représentant par excellence de cette «nouvelle vague», en était en 1931 à la 207^e édition de sa *Vie de Shelley* et à sa 338^e édition de son *Disraëli* en 1938¹⁶⁸. Signe révélateur entre tous de la place prise par la biographie dans le champ littéraire, deux éditeurs majeurs lancèrent en 1925 une collection de biographies. En sept ans, Gallimard

¹⁶⁶ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁷ Daniel Madelénat, *La Biographie*, Paris, PUF, «Littératures modernes», 1984, 222 p., p. 66.

¹⁶⁸ Ce sont là les chiffres indiqués sur les exemplaires que nous avons consultés. Comme pour le cas des historiens de l'Action française, on peut sans doute ramener ces mentions de différentes «éditions» à de simples tirages supplémentaires, ce qui n'en témoigne pas moins d'un remarquable succès.

publia pas moins de soixante-quatorze «Vies des hommes illustres», tandis que Plon rassembla trente-sept volumes sous l'égide du «Roman des grandes existences» avant de laisser tomber la collection en 1937. Désireuse de sauter dans le train tout en faisant preuve d'une originalité éditoriale minimale, la maison Flammarion réduisit à l'histoire de «Leurs amours» le récit des vies des grands hommes.

Le succès rencontré par la biographie dans l'entre-deux-guerres n'est pas complètement étranger à la transformation du genre. Tous les historiens s'étant penchés sur son évolution le constatent: avec Strachey apparaît un nouveau type de biographie, souvent qualifiée de «moderne», laquelle porte les marques des bouleversements culturels de l'époque. À l'ancienne biographie «qui ronronnait d'aise au milieu de ses papiers et de ses dates» et perdait le sentiment «des limites épistémologiques, morales, littéraires, où elle se barricadait¹⁶⁹», succède une biographie née «de la crise des valeurs qui affecte le système éclectique fondé sur l'humanisme gréco-latin, la religion chrétienne, et le rationalisme¹⁷⁰». Dans une série de conférences données à Cambridge, en mai 1928, Maurois a tenté de définir de l'intérieur, en praticien, cette biographie moderne dont il se réclamait. Avec «la recherche hardie de la vérité¹⁷¹», le «souci de la complexité de la personne¹⁷² » est un des principaux traits, à ses yeux, de la nouvelle biographie. «Il semble, écrit-il, que les écrivains de notre temps aient plus que les esprits qui les ont précédés, le sens de la complexité et de la mobilité des êtres humains, et moins qu'eux le sens de leur unité¹⁷³.» Revendiquant pour

¹⁶⁹ Daniel Madelénat, *La Biographie, op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ André Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1930, 261 p., p. 42.

¹⁷² *Ibid.*, p. 51.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 43.

les biographes le titre d'écrivain à part entière, tout en enviant la supériorité des romanciers, lesquels peuvent décrire de l'extérieur, par les faits et gestes, en même temps que de l'intérieur, par leurs sentiments, les personnages de leurs histoires, Maurois place la biographie moderne dans le sillage proustien et condense dans une formule maintes fois citée les nouveaux acquis psychologiques de la littérature (biographique ou non):

Depuis l'analyse proustienne, il semble qu'il ne reste plus pour reconnaître un homme que son nom, son corps, son habit et quelques tics extérieurs. Là-dessous se développe la réalité, c'est-à-dire une succession d'états et de sentiments ensemble mais qui ne sont pas liés, et qui font que l'homme devient semblable à ces colonies d'animaux marins qui vivent au fond des mers. Il est une colonie de sentiments, un polypier de personnes diverses¹⁷⁴.

Toutes les «vies des hommes illustres» et autres «roman[s] des grandes existences» ne manifestèrent pas nécessairement une telle attention à la psychologie de leurs sujets; beaucoup, en fait, poursuivent tout bonnement la traditionnelle entreprise de célébration du héros sans failles, sans zones d'ombre. Les mutations accomplies par la biographie dite moderne furent malgré tout assez importantes pour s'attirer les reproches de tous ceux dont la conception de l'histoire s'abreuvait au culte des grands hommes, qu'ils soient Croix-de-Feu – «aujourd'hui le public est repris par le goût de l'Histoire, mais il n'a pas perdu le goût du roman. Pour satisfaire l'un et l'autre de malins auteurs ont eu l'idée de fondre en un seul les deux genres¹⁷⁵» – ou écrivent dans *L'Insurgé*:

Il y a actuellement en France un déferlement de récits historiques, de romans historiques, qui rencontre d'étrange façon la faveur du public. Qu'aux heures graves de son histoire un peuple aime à se retourner vers le passé pour lui demander des exemples et les leçons, pour retremper dans sa vitalité historique, rien de plus nécessaire, rien de plus beau. [Mais ce qui domine] ce ne sont pas des images de grandeur, des leçons de politique ou

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁵ André Delacour, «Comment on écrit l'Histoire», *Le Flambeau*, 16 mars 1935. Pour lui, ceux-là seuls qui sont des «historiens scrupuleux avant d'être de séduisants artistes» échappent à la condamnation portée sur la «biographie romancée».

des vérités psychologiques. C'est l'anecdote, de préférence graveleuse, c'est le pittoresque, de préférence factice, c'est le romanesque, de préférence inepte¹⁷⁶.

Pour ces deux commentateurs, l'avènement de la nouvelle biographie a amené le règne de la «petite histoire», d'une histoire qui conteste la grandeur des exemples du passé. Ce qui leur déplait souverainement dans la nouvelle biographie, ce ne fut pas à proprement parler le recours aux ressources romanesques, mais ce qui, dans le roman, concerne la vie privée, intime des personnages dans toutes leurs turpitudes et mesquineries, ainsi que le «fractionnement identitaire». Le premier reproche – celui de scruter le «misérable petit tas de secrets», pour reprendre l'expression de Malraux¹⁷⁷ – s'attaquait à ce qui pouvait faire du Héros un homme quelconque, du grand homme un minable. Il devait être assez répandu à l'époque pour que Maurois tente de le contrer avec l'argument suivant: «ce que Strachey a montré ce n'est pas que le héros est un homme ordinaire, mais qu'un homme ou une femme ordinaires peuvent devenir un héros ou une héroïne¹⁷⁸». Quant au second il était dirigé, par delà les biographes, à tout le courant littéraire et psychologique accomplissant aux dires de ses adversaires l'œuvre de «dissolution de la personne humaine¹⁷⁹». Fervent adversaire de ce mouvement culturel, Henri Massis prétendait que «la conséquence de ce psychologisme intégral [...] c'est la faillite de la personnalité, la notion de l'homme dissociée et détruite¹⁸⁰». Plus encore, c'était l'effondrement de l'idée même de l'homme, aux yeux des Massis et compagnie. Sur ces deux plans les tenants de la mégalographie, dont les fascistes, se trouvaient en réaction butée contre la biographie moderne. Contre les valeurs

¹⁷⁶ Étienne Aureillant, «Qui nous délivrera de la "petite histoire"?», *L'Insurgé*, 26 mai 1937.

¹⁷⁷ André Malraux, *Antimémoires*, vol. I, Paris, Gallimard, 1967, 607 p., p. 34.

¹⁷⁸ André Maurois, *Aspects de la biographie*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁹ Henri Massis, *L'Honneur de servir. Textes réunis pour servir à l'histoire d'une génération (1912-1937)*, Paris, Plon, 1937, 367 p., p. 197.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

de vérité et de complexité, ils revendiquaient celles de grandeur et d'unité. S'il est possible de retracer chez les fascistes une interdiscursivité ayant comme inspiration la biographie, elle s'établit de toute évidence avec la biographie ancien modèle, celle dont les historiens de l'Action française assurèrent quelque temps la survie.

Ce que ce type de biographie apporte au fascisme, sur le plan esthétique, c'est un regard, un type de personnage et un modèle de beauté. Ce regard en est un d'admiration univoque, de fascination complète de la part de l'énonciateur pour son sujet. Les biographes d'ancienne manière ne ménageaient pas plus que les laudateurs des chefs fascistes leurs qualificatifs. Fondamentalement asymétrique, ce regard est porté du bas vers le haut, il magnifie et embellit. Le personnage, pour sa part, ce sera évidemment l'homme illustre, le grand homme, le héros devant l'histoire, et en particulier le héros national. Plus grand que nature, entier, viril, ce personnage possède d'emblée la stature d'un chef. Complémentaires l'un de l'autre, le regard admiratif et le personnage du grand homme sont les éléments fondamentaux du discours fasciste sur l'héroïsme, ils sont à la base du culte du chef. De plus, ils constituent une ébauche rudimentaire, parfois, mais assez présente tout de même, d'une esthétique du sublime, au sens kantien de «beauté immense qui coupe le souffle».

3) *L'EPOS FASCISTE*

La plus importante peut-être, la plus souterraine à coup sûr, des réminiscences esthétiques qui donnent sa couleur particulière à la mégalographie fasciste, et par le fait même au fascisme tout entier, est celle qui renvoie à l'épopée. Tant par la «vision du monde» que par la représentation de la communauté et du héros, le fascisme accomplit un retour volontaire à la longue tradition épique dont Lukács avait fait la synthèse à la même

période – 1914-1920 à en croire l'avant-propos de 1962¹⁸¹ – dans *La Théorie du roman*. De fait, la lecture de cet ouvrage majeur de Lukács, ainsi que des pages de Hegel consacrées à l'épopée – substrat premier des théories esthétiques du philosophe hongrois – fournissent un éclairage précieux à l'historien du fascisme.

Genre poétique ayant pour contenu «l'ensemble de la conception du monde et de la vie d'une nation¹⁸²», et où l'homme est encore rattaché par mille «liens vivants» à la nature et à sa communauté, l'épopée est pour Hegel la poésie primitive des peuples. Elle met en scène des «homme entiers chez lesquels la manière de sentir, de penser et d'agir, propre à leur peuple, atteint son plus haut degré de développement¹⁸³», des personnages exemplaires en somme, parfaitement représentatifs. Mais surtout, l'épopée place un homme, un seul, à la source et au sommet de l'action épique; voilà pourquoi Hegel décrit le poème épique comme «le tout d'un monde où s'accomplit une action individuelle», comme une «totalité unitaire¹⁸⁴». Dans l'épopée, autrement dit, le Héros, l'Un, incarne le Tout d'une communauté.

Ce qui est l'expression, la quintessence d'un esprit national, chez Hegel, devient chez Lukács la caractéristique de civilisations «closes» où le «monde de la signification peut être compris et embrassé d'un seul regard¹⁸⁵», de civilisations fondées sur «un système de

¹⁸¹ Georges Lukács, «Avant-propos», *La Théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, «Médiations», 200 p., p. 5-18.

¹⁸² G. W. F. Hegel, «La Poésie épique», dans *Esthétique*, vol. 4, traduction par S. Jankelevitch, Paris, Flammarion, «Champs», 1979, 312 p., p. 96-173, p. 101.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁵ Georges Lukács, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 23.

valeurs achevé et clos¹⁸⁶» où règne une «homogénéité fondamentale¹⁸⁷». Le devenir d'une de ces «totalité[s] concrète[s], organique[s]¹⁸⁸» sera le véritable sujet de l'épopée, aux yeux de Lukacs; elle ne raconte donc «pas un destin personnel, mais celui d'une communauté¹⁸⁹.» Prenant le contre-pied, sur ce point précis, des affirmations de Hegel, il juge que le héros épique, du fait de son intégration parfaite, totale, à sa communauté, n'a pas de véritable personnalité: «en toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu», il ne peut jamais «se dresser avec assez de hauteur pour se découvrir comme intériorité¹⁹⁰».

Le correspondance entre ces définitions de l'épopée et le discours fasciste sont trop fortes pour qu'on puisse les nier. En un sens, la société idéale esquissée par le fascisme, celle d'une communauté organique étroitement resserrée sur elle-même, unie par une même pensée et une même volonté héroïque, d'une société close où tout fait sens, où les hommes sont des êtres entiers exprimant à travers chacun de leurs gestes l'esprit national, où le Tout est incarné dans l'Un et l'Un complètement intégré dans le Tout; cette vision d'une communauté de héros est un rêve d'épopée nouvelle. Et au sommet de cette architecture, le Chef, en charge du destin de la nation, possède tout à fait le statut du héros épique par excellence, du moins aux yeux de ses admirateurs. À notre sens, il ne s'agit pas là d'une analogie fortuite, mais d'une consciente et délibérée référence au modèle épique. Il y a là-dessous une volonté de revenir aux sociétés «closes», à l'âge épique ou «poétique» par opposition à l'âge prosaïque, pour recourir au schéma hégélien.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁰ *Idem.*

Mais en plus de ces correspondances entre le héros et la communauté épiques d'une part, et le héros et la communauté fascistes d'autre part, il est un autre lien entre ces deux univers. Ce lien, c'est la guerre. Lukács n'en souffle mot, mais Hegel est catégorique à ce sujet: «la situation qui convient le mieux à la poésie épique est caractérisée par les conflits de l'état de guerre. Dans la guerre, c'est la nation tout entière qui est mise en mouvement; [...] c'est sa totalité qu'elle a à défendre¹⁹¹.» Et, bien qu'il existe un certain nombre d'exceptions à cette règle, à commencer par *L'Odyssée*, ce jugement est relayé par un spécialiste contemporain: «l'épopée pense la vie dans la lumière sombre de la guerre¹⁹².» L'on pourrait par conséquent avancer que l'interdiscursivité épique constitue une preuve supplémentaire de ce que nous avons affirmé jusqu'ici dans ce chapitre: la célébration fasciste de l'héroïsme est une célébration de la guerre. Le héros, le chef ne prennent leur sens véritable que l'épée à la main.

Penser la guerre comme épopée, pour les fascistes, produit surtout une simplification ou «épuration» comme diraient certains d'entre eux, réduisant la complexité croissante de la guerre à quelques grandes lignes directrices. L'épopée «impose à la confusion de l'engagement [...] une intelligibilité harmonieuse¹⁹³.» Claires dichotomies entre les camps, héros tout d'une pièce, combats sans trace de confusion, l'histoire racontée par l'épopée est pour ainsi dire tracée à la hache. Le canevas fourni par le modèle épique surimpose sur la guerre une image archaïque. Alors même que la guerre évolue de manière vertigineuse, accomplissant à cet égard un saut quantique lors de la Première Guerre mondiale, ceux qui l'interprètent toujours à la lumière de l'épopée ne voient jamais qu'une variation sur un vieux thème, celui de la «guerre éternelle»: «c'est que le poème héroïque, voué à la

¹⁹¹ G. W. F. Hegel, «La Poésie épique», *loc. cit.*, p. 117.

¹⁹² Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, «Littératures modernes», 1986, 264 p., p. 71.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 67.

célébration de l'exploit, se refuse à intégrer le combat des masses, le professionnalisme et la division du travail entre "chefs" et "hommes de rang"¹⁹⁴.» Quand fusèrent au cours de l'entre-deux-guerres les dénonciations de la «guerre inhumaine», les fascistes, eux, rêvaient encore de combats épiques. Les textes de Drieu portent, comme on le verra plus bas, la trace de cette vision fantasmée de la guerre.

L'interdiscursivité épique apporte donc au fascisme une vision de la guerre marquée au sceau du «passéisme littéraire¹⁹⁵», la conception d'une communauté héroïque «arrachée à l'immobilité et au marasme¹⁹⁶», l'idée du héros incarnant le destin de la nation, du héros comme «unité totalitaire», en même temps qu'un regard sur le héros ne prêtant attention qu'à son action, sans se préoccuper de son intériorité. Qui plus est, ce héros esquisse un modèle de vie: «homme d'action, saturé d'énergie et de dynamisme, lumineux, esthétique (sa geste est un poème), le héros fournit un modèle de comportement¹⁹⁷». Enfin, l'épopée constitue tout à la fois un canon esthétique fondé sur le sublime et un répertoire de procédés pour atteindre ce type de beauté, dont l'hyperbole. Quand un fasciste veut exprimer l'émotion qui l'assaille à la vue du fascisme en cours de réalisation, du fascisme en train de prendre possession de la réalité, il ne peut se passer de l'hyperbole pour «magnifie[r] et intensifie[r] la représentation [et] atteindre le sublime dépassement extatique de la réalité commune¹⁹⁸».

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

Au tableau des similitudes entre le genre épique et le discours fasciste, il faut toutefois inscrire une différence importante. Traditionnellement le narrateur épique est étranger à l'histoire qu'il met en scène et s'efface derrière elle, réduisant à de rares indices les marques de sa présence. En termes narratologiques, on le qualifierait de narrateur extradiégétique. Ceci, dans l'interprétation qu'en fait Hegel, constitue la preuve de «l'objectivité» du genre, en ce sens que contrairement au poème lyrique l'épopée n'exprime pas d'abord et avant tout une subjectivité. Tout autre est la position de l'énonciateur fasciste par rapport à l'objet de son discours, particulièrement dans le cas où il célèbre son chef. Nous avons pu le voir, déjà, et nous aurons l'occasion de le constater encore et encore, qu'il soit enchanté ou méprisant, l'énonciateur fasciste sature son texte des signes de son émotion. Tout le discours fasciste est dominé par l'expression de la subjectivité. Voilà pourquoi nous avons pu parler de lyrisme fasciste à propos des passages où les fascistes tentent de décrire la présence du beau ou du laid dans la Cité. En somme, avec les fascistes, l'épopée tourne au lyrisme politique.

Étrangement, le retour à l'épopée, à l'intérieur même du discours fasciste, est strictement limité aux domaines historique, militaire et politique. Même ceux qui, chez les écrivains fascistes souhaitaient le plus ardemment refonder l'État et la culture sur des bases épiques ne se mirent jamais dans leur production littéraire à l'écriture d'une épopée, fut-ce sous la forme hybride du roman épique. Tout au plus peut-on considérer, dans le cas de Drieu, par exemple, certains fragments de *La Comédie de Charleroi* ou de *Gilles*, comme de brèves fulgurances d'ordre épique. Mais, là encore, ils n'entraînent pas de véritables bouleversements génériques. Délaissée depuis des siècles comme pratique esthétique, l'épopée se serait survécue comme idéologie, comme glorification esthétique de la guerre de plus en plus archaïque, avant de trouver dans le fascisme son plus ardent zélateur. Que cette résurrection ultime de l'épopée ait tourné à l'apocalypse, à la chute finale du fascisme

lui-même dans un immense brasier, cela ne pouvait pas être perçu comme un échec total pour un fasciste convaincu. La mort n'est-elle pas partie constituante du monde épique? Roland lui-même n'a-t-il pas dû s'avouer vaincu? Mourir en héros ne peut être qu'une belle fin pour qui veut vivre une épopée.

III- LE HÉROS DE CETTE HISTOIRE...

Entreprendre de relever les correspondances entre le discours fasciste sur l'héroïsme et la pratique romanesque des principaux écrivains fascistes français, comme nous souhaitons le faire ici, soulève la question des liens entre le héros dans l'Histoire et le héros dans l'histoire, le héros de fiction. Nous avons vu déjà que le héros historique, idéologique, dans sa version fasciste, hérite de plusieurs traits appartenant en propre au héros épique. Dans cette nouvelle section de notre chapitre nous voulons voir si, en sens inverse, le héros de fiction ne serait pas redevable de quelque façon du héros tel que façonné par l'idéologie fasciste.

D'emblée, ceci nous amène à nous confronter à deux problèmes majeurs en théorie littéraire, pour ne mentionner que ces deux-là. Notre objet d'étude renvoie tout d'abord à la question du héros comme lieu d'inscription de l'idéologie dans le texte. Car, comme l'a montré Philippe Hamon:

le problème du héros [...] relève [...] d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeur (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques "positives" d'une société – ou d'un narrateur – à un moment donné de son histoire)¹⁹⁹

Nous montrerons plus loin en quoi le héros rochellien illustre parfaitement cet effet de référence axiologique. Omniprésents, chez Drieu, les procédés évaluatifs ne laissent

¹⁹⁹Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, «Quadrige», 1997, 231 p., p. 47. Première édition: 1984.

surmonter au-dessus des eaux noires de la médiocrité que deux types de personnages, le héros bancal et le chef, celui-là n'étant qu'une pâle copie de celui-ci, véritable incarnation de l'idéal fasciste.

Mais, tout en souscrivant pleinement à la conception du héros-héraut telle que présentée par Hamon, nous apporterions un léger correctif à sa présentation de l'idéologie. Telle qu'il la définit, dans *Texte et idéologie*, celle-ci n'est qu'une axiologie, une échelle de valeurs. Or, non seulement l'idéologie propose-t-elle aussi des arguments, des images et des récits, en plus de valeurs, mais encore, et ceci est particulièrement important, elle esquisse des personnages idéaux, des figures héroïques, voire tout un panthéon de grands hommes. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Drieu, la qualification de «chef» ne fait pas que placer un personnage au sommet de l'échelle des personnages et valider les valeurs qu'il défend, mais renvoie aussi au personnage de chef tel que construit par les fascistes. Conséquemment nous tiendrons compte autant que faire se peut de la multidimensionnalité des idéologies dans notre analyse de la littérature fasciste. En d'autres termes, nous poserons comme hypothèse que l'idéologie sert à la fois de référence axiologique, de source intertextuelle et de modèle discursif. Il s'agit, en somme, de voir qu'entre les héros de fiction et les héros élaborés par les diverses idéologies existant dans un état donné du discours social, il existe une interaction constante, laquelle s'exerce dans les deux sens. Il y aurait donc toujours-déjà quelque chose du héros de fiction dans le héros idéologique, et vice-versa.

Par ailleurs, à un niveau plus général, et plus crucial encore, évoquer et analyser la notion de héros dans une perspective littéraire fait surgir le problème du personnage et de son statut dans le texte de fiction. Ironiquement, aussi importante que soit la notion de personnage – Jean-Marie Schaeffer y voyant, avec celle de l'action, «le centre d'intérêt

esthétique principal de la littérature de fiction²⁰⁰ –, elle a été longtemps négligée par la théorie littéraire. Cet état de fait, heureusement modifié par toute une série d'études publiées au cours de la dernière décennie²⁰¹, est historiquement déterminé et est imputable à de multiples facteurs qui ont convergé, dans les premières décennies de l'après-seconde-guerre, dans le parti-pris délibéré d'ignorer ou de rejeter catégoriquement la notion de personnage. À cette époque, «le personnage était souvent considéré comme une notion "idéologique" qu'il fallait critiquer²⁰²». Ainsi ne trouve-t-on aucune entrée «personnage» dans la première édition du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*²⁰³. Que l'on en soit venu à considérer comme idéologiquement suspecte toute référence à la notion de personnage, cela confirme tout à fait notre thèse: le personnage, et *a fortiori* le héros, ne sont pas des objets de nature exclusivement narratologique, psychologique ou sémiotique; ce sont aussi des phénomènes d'ordre idéologique.

²⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, «Le Personnage», dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Le Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, 668 p., p. 622-630, p. 622.

²⁰¹ Steven Cohan, «Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel», dans Mark Spilka et Catherine McCracken-Flesher (éd.), *Why the Novel Matter: a Postmodern Perplex*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, xi/388 p., p. 113-136; Pierre Glauès et Yves Reyter (éd.), *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, 258 p.; Philippe Hamon, *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, 325 p.; Vincent Jouve, *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, «Écriture», 1992, 271 p.; James Phelan, «Character, Progression and the Mimetic/Didactic Distinction», *Modern Philology*, vol. 84, n° 3, février 1987, p. 282-299; Bonnie Kime Scott, «Character and Contemporary Theory. Introduction», dans Bernard Bernstock (éd.), *James Joyce: The Augmented Ninth. Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988, xi/369 p., p. 135-138.

²⁰² Jean-Marie Schaeffer, «Le Personnage», *Loc. cit.*, p. 622.

²⁰³ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (dir.), *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 469 p.

A- DISSOLUTION ET RENOUVEAU DE L'HÉROÏSME

En même temps que justiciables d'une analyse idéologique, les diverses conceptions du personnage de fiction sont d'abord et avant tout tributaires de l'histoire littéraire, elles sont déterminées par les traditions esthétiques, les variations entre les genres, les rapports de force entre les divers producteurs du champ littéraire, etc. Le soupçon radical jeté par les nouveaux romanciers à l'endroit du «roman de personnages» représente à cet égard l'aboutissement d'un long processus qui a commencé avec ce que Michel Raymond a appelé la «crise du roman».

Depuis la fin du XIX^e siècle, les romanciers ont cherché à conférer à leurs personnages plus de complexité [...] L'abandon progressif d'un héros simple et fortement caractérisé au profit d'un héros aux traits enchevêtrés les engageait sur la voie d'une dislocation du personnage²⁰⁴.

De nombreuses études ont confirmé cette thèse, et analysé les moments forts de la progressive dislocation du personnage, dont celle de Zérafra sur les rapports entre le concept philosophique de personne et la notion de personnage, et celle de Jean-Pierre Bertrand *et al* sur le «roman célibataire»²⁰⁵. Des premiers textes de Barrès et de Gide au nouveau roman, en passant par Proust, sans compter les Joyce, Kafka et Musil, tout tend à faire de «l'histoire du roman moderne [...] celle de la disparition du personnage», celle de «la mort du héros»²⁰⁶.

D'une certaine façon, comme le notait Maurois dans son essai sur la biographie moderne, et comme l'indiquait Gabriel Marcel, paraphrasé par Raymond, «la crise du roman n'était, au fond, qu'un des aspects d'une crise d'ordre philosophique sur la notion

²⁰⁴ Michel Raymond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 539 p., p. 413.

²⁰⁵ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le Roman célibataire. D'«À Rebours» à «Paludes»*, Paris, José Corti, 1996, 241 p.; Michel Zérafra, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 494 p.

²⁰⁶ Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, 230 p., p. 37 et 40.

de personne²⁰⁷». En fait, l'on dirait plutôt aujourd'hui que cette remise en question du personnage de roman fut l'une des manifestations particulières d'une remise en question générale de la notion de sujet, laquelle a profondément marqué la culture occidentale du vingtième siècle, et dont les effets se firent sentir dans de multiples domaines. Cette révolution culturelle, car c'en fut une, bien qu'étalée dans le temps, avait entre autres conséquences celle d'ébranler sérieusement les assises du culte du héros.

Toutefois, cette remise en question ne se fit pas sans heurts, sans de profonds déchirements, ni même sans mouvements de recul sur certains fronts. Pas plus qu'aucune autre, cette histoire n'est strictement linéaire. Aussi doit-on faire leur part aux diverses réactions provoquées par elle. Le discours fasciste sur l'héroïsme en est une, et elle est majeure. Dans la perspective de la crise du sujet, tout dans ce discours peut être vu comme tendant à réaffirmer avec force, sinon avec violence, l'unité de l'homme, la puissance de sa volonté, la beauté et la pureté de ses motivations, la grandeur du rôle des individus dans l'histoire, et ainsi de suite. Refusant délibérément de faire quelque concession que ce soit aux avocats des profondeurs de l'inconscient, des déterminismes socio-historiques ou de la complexité des causes et conséquences, les fascistes développèrent ce qui est sans doute, dans l'histoire du siècle dernier, la plus véhémence affirmation de l'«Homme».

Une autre réaction, non sans liens avec celle du fascisme, comme on le verra, fut celle du retour à l'héroïsme dans la littérature française de l'entre-deux-guerres. Ce retour prend deux formes très différentes selon les décennies. Dans les années vingt, l'héroïsme se cantonne plutôt dans les marges de la littérature et de l'histoire militaire, là où pullulent les récits d'épisodes divers de la Grande Guerre: «la littérature de l'entre-deux-guerres se trouve en effet inondée de souvenirs de guerre, en nombre impressionnant, qu'il est parfois

²⁰⁷ Michel Raymond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 413.

difficile de séparer du genre romanesque²⁰⁸.» Plus ou moins romancés, mais presque toujours centrés sur l'expérience militaire d'un individu, ces textes composent ce que l'un des premiers critiques de cette production a appelé la «littérature de témoignage²⁰⁹». Celle-ci, bien qu'elle ne soit pas toute de la même eau, tend généralement à exalter les exploits et le courage des «poilus», et recompose ainsi sur le mode mineur, personnel, parfois intimiste, les thèmes des zélateurs de l'«épopée» militaire française. Elle se présente ainsi comme un répertoire inépuisable de faits héroïques. Mais, malgré la bonne réception qui l'accueillit, elle n'a guère marqué l'histoire de la littérature française, éclipsée qu'elle fut par le bruit et la fureur de l'avant-garde poétique dadaïste puis surréaliste.

Dans les années trente, cependant, la défense et illustration de l'héroïsme caractérisa une part importante de la production littéraire légitimée. On assiste alors au retour des «grands romans de l'héroïsme dont Gide déplorait l'absence [...] en 1931²¹⁰». Les historiens de la période s'entendent pour la placer sous le signe de «la quête des valeurs et [du] culte du héros²¹¹», et pour en identifier les principaux représentants: Aragon, Bernanos, Drieu, Malraux, Montherlant et Saint-Exupéry. Cette transformation n'a été possible qu'à la faveur de la politisation du champ littéraire, laquelle, en faisant converger peu à peu positions esthétiques et politiques, a favorisé l'émergence de romans mettant en scène des figures héroïques étroitement apparentées à celles qui apparaissent dans les discours

²⁰⁸ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck, 1974, 627 p., p. 6.

²⁰⁹ Voir à ce sujet Jean-Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, «Témoins et témoignages», 1993, viii/727 p. Première édition: 1929.

²¹⁰ Madeleine Borgomano et Élisabeth Ravoux Rallo, *La Littérature française du XX^e siècle, 1. Le Roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, «Cursus», 1995, 192 p.

²¹¹ Michel Raymond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, «U», 1967, 411 p., p. 194.

politiques de l'époque. Le tournant des années vingt aux années trente a ainsi correspondu au passage de l'héroïsme militaire à l'héroïsme révolutionnaire, et à la consécration de ce dernier, signalé par le Goncourt attribué à *La Condition humaine*, en 1933. Tout l'ouvrage de Rieuneau défend d'ailleurs cette thèse selon laquelle: «aux environs de 1930, un nouveau type de guerre apparaît dans les œuvres littéraires, la guerre révolutionnaire²¹².»

Cette esquisse à grands traits est évidemment réductrice, puisque tous les «romans de l'héroïsme» ne sont pas orientés en direction d'une quelconque révolution, à commencer par ceux de Bernanos et de Saint-Exupéry. En ce sens, Borgomano et Ravoux Rallo ont raison d'indiquer que «leurs "héros" ne se ressemblent pas²¹³». Néanmoins, du point de vue quantitatif, comme en font foi les romans recensés par Rieuneau, ainsi que du point de vue institutionnel, ce furent les personnages de héros révolutionnaires qui donnèrent leur visage au retour à l'héroïsme des années trente. Comme nous ne cherchons pas ici à refaire l'histoire de la littérature française de la première moitié du vingtième siècle, mais à mettre en évidence la place prise, dans cette histoire, par le problème du héros, de façon à situer dans un contexte plus vaste les problèmes abordés dans ce chapitre, nous pourrions nous contenter de ce rappel et en venir tout de suite à l'étude du héros dans la littérature fasciste française. Toutefois, il nous paraît utile et éclairant, avant de ce faire, de préciser en quelques lignes ce qui distingue les esthétiques respectives des trois ténors de l'héroïsme révolutionnaire que furent Aragon, Drieu et Malraux.

Pour ce faire, nous nous appuierons sur la remarque de Rieuneau à l'effet que chez Malraux, il existe une bipolarité constante entre le héros et le militant, entre celui qui voit

²¹² Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution*, op. cit., p. 373.

²¹³ Madeleine Borgomano et Élisabeth Ravoux Rallo, *La Littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 43.

d'abord l'action révolutionnaire comme une aventure individuelle et celui qui la regarde comme une entreprise collective exigeant une discipline et nécessitant parfois d'accomplir des tâches obscures et ingrates. L'opposition entre le héros (ou plutôt, comme nous préférons le nommer, l'aventurier) et le militant structure la plupart des romans de Malraux de cette période. Elle conduit par exemple à la confrontation entre Borodine, le «communiste du type romain», et Garine, le communiste du type «conquérant», entre ceux qui déclarent «l'individualisme est une maladie bourgeoise²¹⁴» et ceux qui jugent que «le communisme, comme toutes les doctrines puissantes, est une franc-maçonnerie²¹⁵». De même, dans *L'Espoir*, le contraste entre les gestes flamboyants des anarchistes et la stricte discipline des communistes, est éloquent. Il revient d'ailleurs à Manuel, dans ce roman, d'incarner le tiraillement entre les deux pôles, mais, comme ailleurs chez Malraux, c'est le militant qui finit par l'emporter, non sans quelque remords, sur l'aventurier.

Dans le cycle du *Monde réel*, publié à la même époque, Aragon n'accorde quant à lui de positivité qu'aux seuls militants ou à ceux qui, au fil de la narration, se transforment en militants. C'est le cas d'Armand dans *Les Beaux quartiers*, qui, de bourgeois qu'il était, finit par se joindre à la cause des ouvriers, et découvre alors «qu'il est maintenant un homme, qu'il a dépouillé la tutelle des ténèbres²¹⁶». En bon militant, il découvre à la fois *la* cause, le parti, et *les* causes, c'est-à-dire les racines de l'exploitation, du nationalisme et des autres maux qui menacent l'humanité. Il devient un homme et la lumière se fait. Mais, plus encore que ces exemples de militants, le véritable héros chez Aragon, comme chez les

²¹⁴André Malraux, *Les Conquérants*, Paris, Livre de Poche, 1976, 317 p., p. 261. Première édition: 1928.

²¹⁵*Ibid.*, p. 258.

²¹⁶Louis Aragon, *Les Beaux quartiers*, Paris, Livre de Poche, 1971, 502 p., p. 497. Première édition: 1936.

romanciers du réalisme socialiste²¹⁷, dont il se réclamait, c'est le peuple, le prolétariat. Les héros individuels, les militants en devenir ou en exercice, tout positifs qu'ils soient, ne prennent sens et positivité qu'en fonction de leur relation au peuple. Jamais ils ne vont excéder la cause, être plus grands qu'elle, être plus importants que le groupe, comme c'est le cas pour les aventuriers, chez Malraux ou chez Drieu.

Chez ce dernier, en effet, comme on le verra bientôt, le héros est d'abord et avant tout un aventurier. Et quand bien même il sera lié à un groupe, il le dépasse et le résume tout à la fois. Le groupe, le «nous», n'est rien sans le héros, comme la nation sans le chef. En ce sens, l'aventurier rochellien réalise la parole prophétique lancé par un des personnages de Malraux au sujet de Garine, l'aventurier: «il y a des moments où je me demande s'il ne finirait pas comme un mussoliniste...»²¹⁸. Le héros chez Drieu est un individu d'élite, un homme supérieur, pour qui l'action est un état plutôt qu'un faire. C'est tout le contraire donc de ce qui se passe chez Aragon, où l'action individuelle, celle du militant, est déterminée et encadrée par l'action collective. Ce n'est pas la beauté de l'action qui sanctifie l'homme, chez ce dernier, mais la beauté et la validité de la cause qui justifient l'action et sanctifient l'homme. Chez Drieu, qui adopte le point de vue inverse, l'individualité héroïque incarne la collectivité, la domine, la constitue même comme communauté, alors que chez Aragon, la collectivité définit l'individu. Il revient aux héros de Malraux de tenter la difficile synthèse entre le militant et l'aventurier, entre l'individu et la collectivité. Notre schéma n'offre qu'un aperçu furtif des romans de l'héroïsme révolutionnaire, mais indique néanmoins ce qui, à notre avis, est au cœur du problème du

²¹⁷Voir à ce sujet Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, «Aux origines de notre temps», 1986, 347 p.

²¹⁸ André Malraux, *Les Conquérants*, op. cit., p. 262.

héros: la relation entre l'individu et le groupe, de même qu'il permet de voir que Drieu en donne une version qui cadre parfaitement avec le discours fasciste sur l'héroïsme.

Étrangement, les écrivains fascistes français, à l'exception de Drieu, ne comptent pas parmi les principaux représentants de la littérature «héroïque» des années trente. Même quand, comme Brasillach, Bertrand ou Châteaubriant, ils souscrivaient pleinement, dans leurs écrits politiques, au culte du chef et à l'exaltation du héros, dans leurs romans, en revanche, aucun d'eux ne plaça l'héroïsme au centre de ses préoccupations. Comme nous avons pu l'indiquer déjà, en introduction, il y eut autant d'esthétiques romanesques que d'écrivains fascistes. Bertrand écrivait des romans colonialistes²¹⁹, Blond des romans bourgeois, Brasillach des romans poétiques dans la veine d'Alain-Fournier et de Giraudoux²²⁰, et Châteaubriant des romans régionalistes²²¹. Significativement, la question des rapports entre individu et collectivité ne se pose pas vraiment dans leurs romans, ou du moins, pas dans la perspective de l'héroïsme. Aussi ne sont-ils jamais évoqués par les historiens littéraires, quand ils abordent les romans de l'héroïsme, et avec raison. Ceci dit, leurs textes sont plus étrangers encore aux expériences romanesques tendant à la dislocation du personnage, ce qui n'est pas le cas de Céline. Celui-ci, avec ses anti-héros médiocres, lâches et mesquins, avec en plus la charge violente contre la guerre du *Voyage au bout de la*

²¹⁹Rabah Belamri, *L'Œuvre de Louis Bertrand: miroir de l'idéologie colonialiste*, Alger, Office des publications universitaires, 1980, xiv/276 p.; David Clark Cabeen, *The African Novels of Louis Bertrand: A Phase of the Renaissance of National Energy in France*, Philadelphia, Westbrook, 1922, 106 p.; Odile Husson, *Lorraine et Afrique dans l'œuvre de Louis Bertrand*, Nancy, Société d'impressions typographiques, 1966, 210 p.; Louis-Alphonse Maugendre, *Louis Bertrand (1866-1941)*, Paris, Beauchesne, 1971, 354 p.; Maurice Ricord, *Louis Bertrand, l'Africain*, Paris, Fayard, 1947, 435 p.

²²⁰ Voir Luc Ranson, *Littérature et fascisme*, *op. cit.*

²²¹ Voir à ce sujet: Anne-Marie Durafour, «Châteaubriant et la thématique du noir: ses différentes expressions dans *La Brière*», *Recherches sur L'imaginaire*, vol. 12, 1984, p. 149-175; L.-A. Maugendre, *Alphonse de Châteaubriant*, *op. cit.*; Mina Moore-Rinvulcri, «Châteaubriant, novelist and thinker», *Modern Languages*, vol. 50, 1969, p. 14-18; P. Vernois, *Le Roman rustique de Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris, Nizet, 1962, 558 p.

nuit, se situait définitivement aux antipodes des romans héroïques, et du discours fasciste sur l'héroïsme. Sur ce point précis, l'écart est net et franc. Les romans de Céline, loin de nourrir le discours fasciste sur l'héroïsme ou de se nourrir de lui, offrent une critique radicale de celui-ci.

De tous les écrivains fascistes français, Drieu est sans aucun doute possible celui dont les personnages sont le plus fréquemment représentés comme des héros, celui qui fait la plus large part, dans ses récits, à l'exploit, celui dont la voix narrative chante avec le plus de passion l'héroïsme. Omniprésente, la célébration du héros va invariablement chez lui dans le sens du fascisme, même si elle n'en possède pas toujours tous les traits. Cette thèse, défendue avant nous par Pierre-Henri Simon et Robert Soucy²²², entre autres, a été contestée par des travaux récents, dont le numéro de *Roman 20/50* consacré à Drieu²²³.

Dans un cas comme dans l'autre, «La Comédie de Charleroi»²²⁴ (CC, 7-98) constitue la pièce à conviction numéro un. S'il ne met pas tout à fait en doute la teneur fasciste de cette nouvelle, puisqu'il essaie au contraire de mettre en évidence son «fascisme implicite»²²⁵, Joseph Jurt concède que «Drieu se présente comme un adversaire de la guerre moderne» et qu'

²²² Pierre-Henri Simon, *Procès du héros: Montherlant, Drieu la Rochelle, Jean Prévost*, Paris, Seuil, «Pierre vives», 1950, 187 p.; Robert Soucy, *Fascist Intellectual: Drieu la Rochelle*, Berkeley, University of California Press, xi/459 p.

²²³ «La Comédie de Charleroi» et «Gilles» de Pierre Drieu La Rochelle», Marc Dambre et Paul Renard (éd.), *Roman 20/50. Revue d'études du roman du XX^e siècle*, n° 24, décembre 1997.

²²⁴ Afin de distinguer entre la nouvelle et le recueil du même titre, nous utiliserons les guillemets pour celle-là et l'italique pour celui-ci.

²²⁵ Joseph Jurt, «L'engagement de Drieu et la structure du champ littéraire de l'entre-deux-guerres», dans Marc Dambre (éd.), *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel. Actes du colloque international organisé par le centre de recherches «Études sur Nimier», Sorbonne nouvelle, 9 et 10 décembre 1993*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, 287 p., p. 15-38, p. 32.

en ce qui concerne le culte du chef, il n'y a qu'à première vue coïncidence avec l'idéologie fasciste de l'autorité. [...] il ne s'agit pas du *Führerprinzip* du national-socialisme où la masse exécute aveuglement les ordres d'un seul. Repoussant l'idée de la dictature Drieu pense plutôt à une élite qui agit héroïquement²²⁶.

Catherine Douzou et Marc Dambre, pour leur part, soulignent tous deux «l'ambiguïté intime²²⁷» de cette nouvelle, avançant à ce sujet que la dualité et l'ironie caractérisant ce texte instaurent une distanciation d'avec l'idéologie fasciste. Pour Douzou, en fait, la dualité foncière du héros-narrateur de *La Comédie de Charleroi* «met [...] en évidence l'impossibilité de Drieu à pérenniser son identité à tonalité fasciste, celle du chef²²⁸». Quant à Dambre, il estime que la caricature et l'écriture oblique viennent ironiser les passions, remplissant ainsi une «fonction cathartique²²⁹». Tout se passe en somme, pour ces derniers, comme si la littérature, que ce soit par le travail sur les genres ou par l'utilisation de l'ironie, serait à créditer pour la «déconstruction» du fascisme accomplie dans ce texte. Sans contester qu'il puisse s'agir là d'un des textes les plus réussis de Drieu – Dambre parle de la «réussite singulière²³⁰» de *La Comédie de Charleroi*, «reconnue, nous dit Douzou, par Drieu et par ses commentateurs comme l'un de ses meilleurs livres²³¹» – nous ne croyons pas que cette relative «réussite» littéraire produise une atténuation du fascisme, bien au contraire. L'analyse de la nouvelle de Drieu indiquera pourquoi, de même qu'elle montrera que,

²²⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

²²⁷ Marc Dambre, «"La Comédie de Charleroi": un lyrisme de l'ironie», *Roman 20/50, op. cit.*, p. 45-58, p. 45. Le texte de Catherine Douzou, pour sa part, s'intitule significativement: «L'ambiguïté générique et idéologique dans *La Comédie de Charleroi*», *Roman 20/50, op. cit.*, p. 5-16.

²²⁸ Catherine Douzou, «L'ambiguïté générique et idéologique dans *La Comédie de Charleroi*», *loc. cit.*, p. 13.

²²⁹ Marc Dambre, «"La Comédie de Charleroi": un lyrisme de l'ironie», *loc. cit.*, p. 55.

²³⁰ *Ibid.*, p. 45.

²³¹ Catherine Douzou, «L'ambiguïté générique et idéologique dans *La Comédie de Charleroi*», *loc. cit.*, p. 6.

contrairement à l'interprétation de Jurt, il y a bel et bien du *Führerprinzip* et du bellicisme dans ce texte.

B- COMÉDIE ET EXALTATION: LE CHEF ENTRE EN SCÈNE

Nouvelle éponyme et inaugurale d'un recueil publié par Drieu en 1934, «La Comédie de Charleroi» est tout entière placée sous le signe de la guerre, la grande guerre, celle de 14-18. On y raconte au passé simple et à partir d'un présent de l'énonciation non précisé, le pèlerinage accompli en juillet 1919 par Mme Pragen pour retrouver les restes de son fils, tué près de Charleroi pendant la guerre. Cette grande bourgeoise, juive au demeurant, se fait accompagner à cette occasion par le narrateur, un ancien camarade de son fils qui avait combattu à ses côtés à Charleroi. Mais comme le choc du retour sur le champ de bataille est extrême pour le narrateur, le voilà qui revit les événements d'août 1914, de la mobilisation à la bataille des frontières autour de Namur et de Charleroi. La narration alterne dès lors et pour toute la durée de la nouvelle entre le récit du pèlerinage de 1919 et celui des combats. Pour l'essentiel, chacun de ces deux récits est, en soi, une «comédie de Charleroi», au sens d'une mauvaise blague. La visite des champs de bataille²³² n'inspire que mépris au narrateur, car il y voit une ridicule et vaniteuse mise en scène de la part de Mme Pragen.

Tout chez cette dernière sonne faux aux oreilles du narrateur, rien qui ne soit outré, théâtral ou vide de sens. À peine fait-elle son entrée dans la nouvelle qu'elle a droit à la description suivante: «L'horreur prévue commençait. Mme Pragen était costumée en infirmière-major, toutes décorations dehors» (CC, 10). Premier personnage nommé de la nouvelle, elle est d'emblée placée en position de pouvoir: «Mme Pragen décida que nous

²³² Une pratique courante de l'après-guerre en France, à en juger par le guide des *Circuits des champs de bataille de France* publié par Gabriel Hanotaux chez Crès en 1920.

partirions le 1er juillet pour Charleroi [...] il fallait m'incliner» (CC, 9). Tout au long de la nouvelle, elle reste celle qui commande, que l'on respecte. Par son statut social et son pouvoir de distribuer les sièges de députés sans égards pour les opinions des futurs élus, ainsi que par tout ce qui dans la nouvelle contribue à faire d'elle un personnage de pure négativité, Mme Pragen en vient plus ou moins à symboliser une «Marianne déchue», pour reprendre l'expression de Mary Jean Green²³³; une République efféminée, sans force et sans vigueur, n'agissant plus que par tics et pour la pose; une République dont le parlementarisme sert de paravent à un clientélisme éhonté; une République enfin qui n'a déjà plus qu'une relation factice avec ses soldats morts au champ d'honneur, telle est la triste comédie de l'après-guerre que narre le récit du retour à Charleroi. À cet égard, Marc Dambre a raison de parler de caricature, mais nous ne le suivons pas quand il en fait une marque d'ironie au sens d'«écriture indirecte» ou de «suspçon». Loin d'ironiser les passions de manière oblique, la caricature rochellienne, dans «La Comédie de Charleroi» les exprime avec violence. C'est pourquoi, à la suite de Green, nous parlerions plutôt d'une narration dominée par le mépris et la haine.

Quant au récit de la bataille des frontières, s'il est lui aussi celui d'une «comédie de Charleroi», il penche davantage vers la tragi-comédie. Cette tragi-comédie est celle de la défaite de l'armée française «archaïque, ahurie, prise en flagrant délit d'incurie et de jactance» (CC, 24), composée de «paysans abrutis [et d']ouvriers tout sournoisement embourgeoisés» (CC, 31) pour ses soldats et de «ronds-de-cuir qui attendaient leur retraite» (CC, 31) pour ses officiers, en somme l'armée d'une «démocratie passive et rechignée» (CC, 31). «Pauvre intellectuel» pas encore détaché de ses «rêves d'enfance où [il] étai[t] un chef, un homme libre qui commande» (CC, 28), le narrateur se heurte à la triste réalité d'une

²³³Mary Jean Green, «Towards an analysis of fascist fiction: the contemptuous narrator in the works of Brasillach, Céline and Drieu la Rochelle», *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 10, n° 1, automne 1985, p. 81-97, p. 92.

guerre où l'on rassemble «le bétail le plus héroïquement passif qu'ait jamais eu à prendre en compte l'Histoire.» (CC, 28), une guerre moderne où l'on reste «couché, vautré, aplati. Autrefois la guerre c'était des hommes debout. La guerre aujourd'hui ce sont toutes les postures de la honte.» (CC, 27).

Rien de bien glorieux dans tout cela, aucune trace d'héroïsme. Mais, sur ce fond de médiocrité se détache un moment de fulgurance, d'étincelante positivité, le passage de la charge où le personnage du narrateur-contempteur se transforme en héros. Sur le champ de bataille, le soldat devine l'attente diffuse d'un geste, d'un événement, d'une autorité:

«Il faut que 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.» [...] J'écoutais d'abord inconscient la rumeur. Et puis soudain. Ah mais, il y a moi. Après tout, il y a moi. Je me rappelais qu'il y avait moi. Ne m'étais-je pas occupé de moi, autrefois? N'avais-je pas senti quelque chose remuer en moi? N'avais-je pas senti quelque chose gonfler, chauffer, battre contre la paroi? C'était mon moi (CC, 54).

Ainsi que nous l'avons vu un peu plus haut, l'héroïsme, sous un certain angle, se présente comme un individualisme exacerbé. Pour reprendre le langage rochellien, le héros est d'abord un «Moi», un moi qui désire se distinguer. Dans le récit de Drieu ce sentiment d'exaltation de l'égo éveille toutefois par contraste le souvenir des premiers jours de la mobilisation, jours où l'impression que la guerre prenait pour lui «un tour peu glorieux» (55) avait fait surgir chez le narrateur la tentation du suicide. Être un héros ou rien, le désir du personnage est limpide. Demeurer un obscur soldat dans une guerre médiocre, très peu pour lui. Cependant, l'appel de la rumeur et le retour à son «moi» sont si forts que ce souvenir disparaît rapidement et laisse place à l'exultation. Nous nous permettrons de citer *in extenso* la description de la naissance du héros, en notant les alinéas qui rythment le passage:

Or, maintenant dans cette plaine, je m'ébrouais. Toutes mes forces surgissaient à l'espoir. Et cet espoir, c'était que l'événement allait faire justice de la vieille hiérarchie imbécile, formée dans la quiétude des jours. Dieu allait reconnaître les siens; cette plaine c'était le champ du jugement. La

guerre m'intéressait parce que j'allais me faire capitaine, colonel – bien mieux que cela, chef.//Il y avait moi dans cette plaine vide. Me soulevant à demi, regardant de tous les côtés, je n'apercevais rien; mais, me soulevant à demi, je donnai aux autres quelque chose à voir. On me vit, on me regarda, on m'appela.//Quelqu'un? Moi. Il n'y avait que moi. Mais est-ce que cela ne suffisait pas? N'était-ce pas immense?[...] Je me levai, tout entier.//Alors, tout d'un coup, il s'est produit quelque chose d'extraordinaire. Je m'étais levé, levé entre les morts, entre les larves. J'ai su ce que veulent dire grâce et miracle. Il y a quelque chose d'humain dans ces mots. Ils veulent dire exubérance, exultation, épanouissement – avant de dire extravasement, extravagance, ivresse.//Tout d'un coup, je me connaissais, je connaissais ma vie. C'était donc moi, ce fort, ce libre, ce héros. C'était donc ma vie, cet ébat qui n'allait plus s'arrêter jamais.//Ah! je l'avais pressenti à certaines heures, ce bouillonnement du sang jeune et chaud – puberté de la vertu: j'avais senti palpiter en moi un prisonnier, prêt à s'élancer. Prisonnier de la vie qu'on m'avait faite. Prisonnier de la foule, du sommeil, de l'humilité.//Qu'est ce qui soudain jaillissait? Un chef. Non seulement un homme, un chef. Non seulement un homme qui donne, mais un homme qui prend. Un chef, c'est un homme à son plein; l'homme qui donne et qui prend dans la même éjaculation.//J'étais un chef. Je voulais m'emparer de tous ces hommes autour de moi, m'en accroître, les accroître par moi et nous lancer tous en bloc, moi en pointe, à travers l'univers. //Tout dépendait de moi, toute cette bataille – et les batailles de demain, les révolutions de demain – pesait sur moi, me sollicitait, cherchait sa résolution en moi. Tout dépendait de moi. Il me suffisait de vouloir et tout se précipitait en un point, tout se signifiait. (CC, 56-58)

Moment fort de la nouvelle de Drieu, cet extrait esquisse non seulement une épure du discours fasciste sur l'héroïsme mais du fascisme en général. Par sa représentation du héros et des liens sociaux, par ses «métaphores empruntées au domaine religieux et érotique²³⁴», par la construction antithétique opposant ce moment de grâce à l'après-guerre désenchantée, par les remarques contre le parlementarisme et la bourgeoisie, aussi bien que par le pathos et l'emphase extrêmes qui le caractérisent, ce passage est profondément fasciste. Tout sauf implicite, ce fascisme s'affiche, s'exhibe, au point d'atteindre un caractère affecté, sinon outré. Mais cette outrance n'est pas ironique, à notre avis. En fait,

²³⁴Joseph Jurt, «L'Engagement de Drieu et la structure du champ littéraire de l'entre-deux-guerres», *op. cit.*, p. 28.

il sera possible de le constater souvent, dans cette thèse, la démesure, l'exagération vont de pair avec le fascisme. Pour réfuter, autant que faire se peut, les propos de Douzou et Dambre, et faire la démonstration de la prégnance avec laquelle le fascisme innerve cet extrait, nous analyserons quatre éléments de cette nouvelle, soit, dans l'ordre, la socialité, l'érotisme, le militarisme et la structure narrative.

1) «APRÈS TOUT, IL Y A MOI»

L'un des traits particuliers du passage de la charge est que la société représentée y est réduite au minimum. Aucun représentant de la «vieille hiérarchie imbécile», aucun ennemi non plus, il n'y a que le héros et ceux qui s'apprêtent à le suivre, le chef et les hommes qui l'entourent. Ce microcosme social en est d'abord un d'opposition nette et franche. D'un côté, il y a le groupe informe des soldats terrés dans les tranchées et qui attendent passivement quelque chose, quelqu'un; ceux qui ne se sentent pas interpellés par la rumeur. De l'autre, il y a celui qui répond à la rumeur, qui s'y sent appelé – «Quelqu'un? Moi.» –, et qui a le courage de se lever d'entre les morts, [d']entre les larves». En se dressant de la sorte au milieu de ses frères d'armes, le narrateur s'élève par le fait même au-dessus d'eux. Dès lors, il les domine et leur commande par la simple vertu de son geste: «il me suffisait de me lever, de me lever sur le champ de bataille [et] tout ce séisme humain, voyant tracée sa ligne de faite, y bondissait» (CC, 58). Un peu plus bas dans le passage, cette relation de pouvoir est plus clairement exprimée encore: «Avec mes bras, je ramassais les hommes, je les arrachais à la terre, je les jetais en avant. Je les tirais, je les poussais, je sculptais le bloc de la charge» (CC, 60). Des hommes à leur chef, l'identification est totale; action et volonté, ils lui doivent tout. Cette soumission complète au héros entraîne un dépassement de l'opposition entre celui qui commande et ceux à qui l'on commande, dépassement signalé par l'utilisation du pronom «nous». Chef et masse, ils ne forment plus qu'un seul corps dont le chef est à la fois l'âme et le créateur.

Le passage de la charge, dans le cadre de la nouvelle, représente le pôle de socialité heureuse. L'on y entrevoit furtivement la société idéale, par opposition à tout ce que représente une Mme Pragen par exemple. On trouve en effet dans ces pages l'image vivante de ce qui est l'axe essentiel de la vie sociale selon Drieu qui, dans *Socialisme fasciste*, rendait grâce à Nietzsche pour avoir posé, dans une formule citée plus haut, «le double élément social sur quoi se fonde le fascisme: le chef et le groupe qui entoure le chef» (SF, 71). Au-delà du simple récit de guerre, «La Comédie de Charleroi», par le jeu de contrastes entre le passage de la naissance du chef et le reste de la nouvelle, exprime le fantasme de voir apparaître l'homme providentiel qui, sorti du rang de la masse passive et abrutie, saura la pousser à l'action et l'amener à accomplir de grandes choses, en la faisant penser et agir «comme un seul homme», c'est-à-dire comme lui-même le fait, dût-il pour cela recourir à la violence²³⁵.

Expression d'élitisme et vision d'une hiérarchie naturelle qui s'impose, dans l'action, et s'oppose aux distinctions sociales, à la «vieille hiérarchie imbécile formée dans la quiétude des jours» (CC, 56), unité du «nous» sous l'autorité indiscutable du chef, cet extrait montre, avec la naissance du chef, la cellule élémentaire du *Führerprinzip*, et c'est pourquoi sa socialité peut à bon droit être qualifiée de fasciste. En même temps, la constitution, autour du héros dressé sur le champ de bataille, d'une communauté indivise – les individus

²³⁵ Cette violence potentielle n'apparaît dans *La Comédie* que sous la forme de la prescription, le chef poussant les hommes à agir malgré eux: «Ma bravoure les tirait à moi, leur arrachait quelque chose. Ils ne pourraient rien me refuser de ce que je leur demanderais. Les hommes ne peuvent rien refuser à un homme qui porte loin et haut la nature.» (CC, 33-34), «Je voulais m'emparer de tous ces hommes autour de moi» (CC, 57), «Avec mes bras, je ramassais les hommes, je les arrachais à la terre» (CC, 60) et ainsi de suite. De même, dans ses articles de *L'Émancipation nationale*, Drieu écrivait: «Un élément capital de la dignité pour le peuple [...] c'est d'avoir des chefs, de vrais chefs, qui ne se dérobent pas à leur responsabilité, qui savent commander et dire: «Nous sommes des chefs. [...] Nous vous obligeons à faire les grandes choses que vous rêvez. [...] Cet effort auquel vous renoncez, au jour le jour, si facilement, nous, chefs, nous vous l'imposerons.» (AD, 15-16).

composant ce «nous» n'étant identifiés qu'après sa désagrégation, quand la troupe de l'assaut se terre dans un cratère de bombe – rappelle la communauté épique entrevue avec Hegel et Lukacs.

2) LE «RUT HÉROÏQUE»

Le fantasme du chef ne va pas sans connotations sexuelles, car, dans le passage de la charge, un grand nombre d'expressions viennent donner une dimension érotique à la relation de pouvoir entre le chef et «ses hommes», comme n'ont pu manquer de le noter ceux qui se sont penchés sur ce passage. L'élévation du narrateur au rang de chef, le fait qu'il se lève en attirant tous les regards et couvre de son ombre le champ de bataille, tel un monument, ce passage à la verticale a tous les signes d'une érection au sens organique du terme. En effet, à peine s'est-il levé que le narrateur ressent un sentiment «d'exultation», «d'épanouissement»; sa vie est désormais un «ébat» où prime le «bouillonnement du sang jeune et chaud»; il sent en lui «quelque chose qui palpite», «prêt à s'élancer», puis en arrive au «jaillissement», à «l'éjaculation». C'est alors que le narrateur peut affirmer: «J'étais un chef». La charge constitue bel et bien, de ce point de vue, un «rut héroïque» (*In*, 71). Plaquées ainsi les unes sur les autres, ces phrases tendent à la caricature, néanmoins elles mettent en évidence l'érotisation de l'autorité qui sous-tend le passage, son phallocentrisme exacerbé.

Pour bien apprécier toute la force du culte de la virilité établi par Drieu dans «La Comédie de Charleroi», un petit détour s'impose du côté de la propagande²³⁶. Ainsi que l'ont

²³⁶Voir aussi, sur la rhétorique fasciste de la virilité: Barbara Spackmann, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, xvi/187 p.

montré Marc Angenot et Antoine Prost²³⁷, tant les propagandistes anarchistes et socialistes du tournant du siècle que les porte-parole des anciens combattants au cours de l'entre-deux-guerres recouraient fréquemment à l'opposition entre le militant actif, viril, qui ose se lever debout et qui «a des couilles» et les masses passives, efféminées, veules et émasculées. Le culte de la virilité a donc un long passé derrière lui, en 1934; toutefois, il n'a plus tout à fait la même signification chez le Drieu de la «Comédie». D'abord parce que, au lieu de simplement reconduire les lieux communs démonétisés tels que «se tenir debout», Drieu le resémantise en narrativisant l'élévation du «moi» au rang de héros et sa transfiguration subséquente en chef. De plus, la rhétorique de la virilité dans le passage de la charge de «La comédie de Charleroi» est intégrée à une très claire érotisation de la domination, où la différenciation générique banale entre le combattant viril qui se dresse pour le combat et la foule passive qui hésite est menée jusqu'à l'allégorie de la possession physique de la masse par le chef. Il ne s'agit plus seulement d'être un homme viril, mais d'imposer cette virilité à la foule dominée, qu'elle soit consentante ou non. Et même si, en «prenant la foule», le chef «donne», répandant généreusement sur elle sa bienfaisante substance, il n'en reste pas moins qu'il la prend. Quelles qu'aient pu être les revendications de virilité dans les discours politiques contemporains, nulle part ailleurs, croyons-nous, ne trouverait-on un tel portrait du chef en «violeur magnifique». Enfin, Drieu emploie un terme – éjaculation – qui ne se rencontre guère à l'époque que dans les manuels de biologie et qui marque un très net écart à l'égard de la rhétorique habituelle de la virilité. Ce choix d'un terme qui a conservé tout son pouvoir de déstabilisation marque bien ce qui sépare le discours fasciste de celui des propagandistes socialistes ou des associations d'anciens combattants: une volonté délibérée de provoquer, de choquer, poussée à l'extrême. Là où un militant socialiste ne peut aller

²³⁷Marc Angenot, *La Propagande socialiste : six essais d'analyse du discours*, Montréal, Balzac, 1997, 283 p.; Antoine Prost, *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1977, 3 vol., Vol. «Mentalités et idéologies», p. 146-185.

trop loin dans le virilisme sans s'exposer aux reproches de mépriser le peuple et entrer en contradiction par le fait même avec sa propre doctrine, aucun frein idéologique n'arrête le fasciste quand il est sur cette pente, ce qui le conduit à imbriquer la rhétorique de la virilité dans sa pratique générale d'une pragmatique de l'agression.

Tout comme la socialité idéalisée du passage de la charge venait s'opposer à la socialité médiocre et fausse régnant dans la démocratie, en temps de paix aussi bien qu'en temps de guerre, l'affirmation provocante de la virilité du narrateur sert de contrepartie positive au pouvoir féminin assumé par Mme Pragen, laquelle n'a d'autorité que grâce à ses relations et à son argent. Ainsi, le pouvoir du chef viril lui est consubstantiel, il émane de sa personne, alors que chez Mme Pragen, comme dans le parlementarisme, le pouvoir est reçu de l'extérieur. L'éros et le social contribuent donc tous deux, et de manière aussi claire l'un que l'autre, à la construction antithétique de la nouvelle, divisée entre un moment de pure positivité, celui de la charge, d'une part, et la double déception de la guerre moderne en 1914, ainsi que du retour commémoratif de 1919 d'autre part.

3) «LA GUERRE N'EST PLUS LA GUERRE»

Puisque cette vision bien particulière du lien social est déterminée, dans la nouvelle même, par le contexte premier des personnages – celui de la guerre –, l'on pourrait penser qu'elle n'a de sens que dans cet univers, mais ce serait se leurrer sur le rôle de la guerre dans l'imaginaire rochellien et tout particulièrement dans *La Comédie de Charleroi*. Car la guerre, chez Drieu, loin d'être un état exceptionnel ou anormal de la vie sociale est plutôt vue comme un phénomène inhérent à la condition humaine: «l'homme ne peut pas se passer de la guerre» (CC, 217) lit-on dans *La Comédie*. Julien Hervier a remarqué l'importance chez Drieu du programme narratif selon lequel «l'homme va [...] découvrir dans la guerre le

substrat qui constitue sa vérité²³⁸». Ce faisant, Drieu adopte une vision essentiellement fasciste. On a vu déjà, avec le Faisceau, que la guerre de 14-18 a fourni aux fascistes le modèle par excellence d'organisation sociale. C'est cette perspective qui permet au narrateur de «La Comédie de Charleroi» d'associer dans la même phrase la vie militaire et la vie sociale, comme si de l'une à l'autre il n'y avait pas la moindre différence, du moins en ce qui concerne l'essentiel, l'autorité: «j'entrais dans le vif de la guerre, le vif de la société, la question du commandement.» (CC, 35).

Une difficulté se présente ici au sujet de la représentation de la guerre chez Drieu. D'une part, le surgissement de l'héroïsme ainsi que la vision d'une société idéale se dessine sur le fond d'un conflit militaire. D'autre part, cette nouvelle, de même que quantité d'articles de Drieu, jette l'anathème à la guerre moderne: «la guerre militaire moderne est sur toute la ligne une abomination» (SF, 137). Comment résoudre la contradiction d'un Drieu rejetant la guerre moderne, anonyme et industrialisée, au nom de la guerre éternelle, celle édifiée sur l'héroïsme? Et que faire de la chute du héros-narrateur consécutive à son élévation, celui-ci tombant d'abord, littéralement, dans un trou, où vient mourir la charge, avant de tourner le dos à la guerre pour fuir? *Quid* du héros devenu déserteur? Ces questions nous ramènent aux complexes et troubles attitudes des fascistes français face à la guerre, mais nous les aborderons ici dans la perspective très précise de l'œuvre rochellienne.

Un fait est incontestable: après l'enthousiasme unilatéral manifesté dans son premier recueil, *Interrogation*, écrit et publié pendant la Première Guerre mondiale, Drieu condamnera de manière constante, tout au long de l'entre-deux-guerres, la guerre moderne.

²³⁸ Julien Hervier, *Deux individus contre l'histoire: Pierre Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Paris, Klincksieck, «Bibliothèque du XX^e siècle», 1978, 485 p., p. 29.

Jamais, cependant, il ne combattra ce qu'il appelle dans un des ses textes «l'instinct de la guerre²³⁹». Adoptant une position identique à celle des propagandistes du combat étudiée plus haut, il jugeait lui aussi que la condition humaine en était une de lutte et de conflit. Rien de bon, aucune création qui n'ait dû son impulsion initiale à l'instinct de la guerre, selon lui: «l'instinct de combat est à la racine de tout effort, de tout travail – de toute affirmation, de toute création, – de toute révolution – et de toute dignité²⁴⁰.» De la continuelle «mesure» de la valeur intrinsèque des individus et des nations découlait le désir de se surpasser, l'impulsion de créer, de même qu'une hiérarchie naturelle. À ses yeux, il en allait de l'essence de l'homme elle-même: «dans la guerre, il y a le courage. [...] Or que peut devenir le courage s'il n'est pas exercé, s'il n'est pas éprouvé? Il meurt sans même être né. Et avec le courage, c'est la force même de la cohérence qui disparaît, c'est l'essence de l'homme» (SF, 143).

Aussi Drieu chercha-t-il des succédanés, des transpositions à la guerre. Le sport, en tout premier lieu, pouvait accomplir cette tâche de maintenir l'esprit de compétition dans la fraternité virile: «le sport, c'est évidemment cette ligne cherchée, selon laquelle le sport peut se transposer, se métamorphoser, se sublimer²⁴¹.» De même, il voyait dans les révolutions et les guerres civiles des formes possibles de guerre transposée: «voulant garder l'esprit révolutionnaire, nous savons que nous voulons garder l'esprit de guerre éternelle qui en est la source et la garantie. Il faut que l'homme s'entretienne comme un homme, c'est-à-dire comme un guerrier» (SF, 152).

²³⁹ Pierre Drieu la Rochelle, «L'instinct de la guerre», *Nouvelle littéraires*, 25 novembre 1933.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

Tout en espérant continuer à faire bénéficier la France des conséquences heureuses de la guerre, mais sans la guerre, Drieu reproduira dans ses textes une image archaisante de la guerre, la situant pour ce faire dans des pays lointains ou dans des époques reculées, un petit pays d'Europe centrale dans *Le Chef* (1934), une Perse de cavaliers intrépides dans *Béloukia* (1936) et une Bolivie de *pronunciamento* dans *Un Homme à cheval* (1942). Quelle que soit la trame narrative particulière de ces textes, la guerre s'y résume toujours à un conflit entre hommes, à un choc de volontés favorisant l'avènement d'un chef héroïque, assez fidèle à la description de la guerre éternelle reproduite dans «L'instinct de la guerre», où règne «le corps-à-corps, la vue de l'ennemi, l'expérience individuelle»: «un jeune homme court à la guerre comme à l'amour, pour employer son corps, appliquer ses nerfs et ses muscles, répandre son sang. [...] Il y va aussi pour trouver des amis²⁴²». Ni artillerie lourde, ni problèmes logistiques, ni guerre de positions: des chevaux, des épées, du mouvement. Dououreusement conscient du fait que, de son point de vue «la guerre [est] devenue le contraire de la guerre²⁴³», et que la guerre chevaleresque qu'il s'obstine à représenter dans ses romans est complètement dépassée, Drieu ne peut s'empêcher de la désirer malgré lui, à rebours de l'histoire. D'où les transpositions multiples auxquelles il s'adonne. D'où aussi le ton pessimiste et hargneux, mélancolique et lyrique tout à la fois, quelque peu schizophrénique, de «La Comédie de Charleroi». Dessinant, en regard de la déplorable industrialisation des techniques militaires et de l'abject parlementarisme d'après-guerre, le monde utopique de la charge, Drieu laisse entendre à la fois «Ceci n'est, hélas!, plus possible» et «Pourtant, il faut que cela soit». On est loin ici de l'ironie détachée que voudraient nous faire voir Dambre et Douzou, puisqu'il s'agit d'une dilemme profondément émotif.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

Si, à l'époque, on a pu lire «La Comédie de Charleroi» comme un texte pacifiste, ainsi que l'ont fait sans doute les dirigeants d'*Europe*, où il a été publié originellement, rétrospectivement, on est plutôt frappé par ce que ce pacifisme a d'équivoque. Drieu n'y condamne pas le combat, la violence, l'élitisme des chefs, n'y fait preuve d'aucune ironie envers les marques de courage, d'ardeur ou d'audace, n'y remet pas en question les valeurs de l'héroïsme. Bien plutôt, il célèbre la naissance du héros avec un pathos extrême. Comme l'écrit Maurice Rieuneau à propos de ce passage: «cet éclair, dans la guerre, suffit non seulement à la sauver, mais à l'installer au plus haut de son souvenir²⁴⁴.» Par là, Drieu exprime une nostalgie indéracinable et irrépressible de la guerre, cette même nostalgie qui alimente et fortifie le mythe de la guerre héroïque analysé par Mosse.

Si «la guerre n'est plus la guerre» (CC, 72), il y a néanmoins l'espoir qu'avec la révolution et la guerre civile, cette autre forme de guerre, l'esprit éternel de la guerre vienne donner du tonus à la nation. «Guerre – ou révolution, c'est-à-dire guerre encore – il n'y a pas à sortir de là. Si la mort n'est pas au cœur de la vie comme un dur noyau – la vie, quel fruit mou et bientôt blet?» (CC, 70). Cet extrait de «La Comédie», situé dans le passage d'analyse consécutive à la charge, passage où le narrateur assigne à la charge son sens véritable, ce passage donc indique bien que la guerre sous toutes ses formes est incontournable: «il n'y a pas à sortir de là». Mais, comme la nouvelle n'a rien du roman à thèse, que la diégèse n'y est pas orientée unilatéralement dans le sens d'un appel à la révolution fasciste, comme elle le sera quelques années plus tard dans *Gilles*, elle semble déboucher sur un pessimisme radical. Toutefois, croire que le désenchantement final du narrateur est un jugement définitif de la part de Drieu, qu'il s'applique aussi bien à 1934, année de la publication, qu'à 1919, ce serait adopter une vision de l'histoire qui est non seulement contraire à celle des fascistes mais qui, de plus, est contredite dans la nouvelle

²⁴⁴ Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans la roman français*, op. cit., p. 541.

elle-même. Car, comme nous essaierons de le montrer par l'examen du rôle crucial joué par le syntagme «tout d'un coup», cette nouvelle possède les mêmes assises philosophico-historiques que le discours fasciste sur l'héroïsme.

4) L'IRRUPTION DU HÉROS DANS L'HISTOIRE

Quand, répondant à l'appel de la masse qui l'a vu se dresser à demi, le narrateur se lève tout entier et accomplit ainsi l'acte par lequel il devient chef, l'on emploie à deux reprises la locution «tout d'un coup» afin de mettre en évidence la rupture qui vient d'être créée dans la trame narrative: «Alors, tout d'un coup il s'est produit quelque chose d'extraordinaire»; «Tout d'un coup, je me connaissais, je connaissais ma vie.» À ce moment précis, tout bascule dans la nouvelle, par suite de la métamorphose du narrateur. La narration elle-même s'en trouve transformée, la caricature et le mépris liés à Mme Pragen laissant place à un lyrisme exalté. La double utilisation de «tout d'un coup» sert d'introduction à cette transformation totale et simultanée de la narration et du narrateur en tant que personnage.

Si crucial que soit son rôle dans le passage de la charge, la présence de la locution dans «La Comédie de Charleroi» n'est toutefois pas, loin s'en faut, limitée à ces deux occurrences. En effet, on y a recours à pas moins de quatorze reprises dans les presque cent pages de la nouvelle. L'on peut estimer que ces multiples emplois cachent mal une faiblesse stylistique, mais l'on passerait dès lors à côté d'une motivation hautement révélatrice du rapport à l'Histoire chez Drieu. L'utilisation de «tout d'un coup» correspond à peu près toujours, dans le texte, à un choc vécu par le narrateur, à une transformation subite de son état, de sa vision des choses. À chaque fois, le destin frappe à la porte avec des promesses

d'héroïsme et de gloire²⁴⁵. Cette soudaine ouverture de grandioses possibilités n'est jamais aussi pleine de conséquences qu'au moment de la charge, moment où le narrateur sait si bien saisir l'occasion offerte qu'il en est transfiguré. Bien plus que de signaler seulement l'imminence d'une action imprévue, le syntagme trace le passage d'un état à un autre. Ce faisant, le texte dépouille la locution de son sens habituel – «soudain, brusquement» –, pour la ramener à un sens littéral: tout, désormais, peut arriver, tout peut et va changer, en un seul instant. *Tout* est différent, *d'un coup*. En se faisant de la sorte le vecteur d'une transformation totale du rapport du héros-narrateur à sa propre histoire, en introduisant un état complètement différent, le syntagme «tout d'un coup» marque l'irruption du divin dans la vie banale et sans éclat, signale le passage à un temps sacré, distinct de la durée profane. La naissance du chef possède ainsi toutes les caractéristiques d'une véritable épiphanie. La guerre est ainsi sacralisée comme elle l'était dans le mythe de la guerre héroïque.

Là où d'autres verraient dans l'utilisation des «tout d'un coup» un procédé banal tiré des romans d'aventures, nous voyons donc plutôt l'apparition, dans l'écriture de fiction, du rapport fasciste à l'Histoire. Tel que présenté plus haut dans ces pages, ce rapport en est un hostile à tout déterminisme, à toute linéarité. Pour les fascistes, l'Histoire n'a pas «un» sens téléologique, mais ouverte, au contraire, sur d'innombrables possibilités. À chaque instant, «tout d'un coup», peut surgir l'imprévu. Quiconque a l'étoffe des héros peut espérer

²⁴⁵ «Tout d'un coup, je m'étais encore plus violemment animé, j'étais tout à fait entré dans la guerre.» (CC, 34); «Il y avait ce lieutenant, un bourgeois, un civil. Il entrevoyait ce qu'il fallait faire, mais il aimait mieux ne pas le voir au point de devoir le faire. Et pour le sergent, le fait qu'il ne voyait rien c'était sa pauvre force. Or, moi tout de suite je voyais clair – je savais – et je bouillonnais. Tout d'un coup, mû par un ressort, je me dressai à demi à côté du lieutenant.» (CC, 35); «Je me réveillai tout d'un coup. Mais ce n'était plus le même réveil qu'avant la charge. Je ne voyais plus du tout le même univers.» (CC, 68); «Tout d'un coup, toute la bataille et mon aventure tournèrent autour du capitaine Étienne.» (CC, 73); «Tout d'un coup, il n'était plus capitaine. C'était moi le capitaine.» (CC, 75).

renverser le cours des choses et laisser sa marque dans l'Histoire, mais ceci est affaire de volonté, de force, de puissance. En fait, si les «tout d'un coup» de la nouvelle de Drieu ont quelque chose du roman d'aventures, c'est parce que l'Histoire elle-même est un roman d'aventures, en ce sens précis que l'imprévisible et l'héroïsme y dominent. Pour les fascistes, le déroulement de l'Histoire est imprégné de romanesque, fertile en rebondissements, exploits et catastrophes, de même qu'il fait apparaître et disparaître des figures émouvantes et passionnantes. Voilà pourquoi, ému par une biographie de Louis XI, Brasillach s'écriait: «toute biographie d'un grand homme forme le plus incomparable des romans, et le plus exaltant²⁴⁶.»

De ceci la nouvelle de Drieu est la représentation exemplaire, plus encore que la vaste majorité des articles composant dans leur assemblage divers le discours fasciste sur l'héroïsme. Contrairement à ceux-ci, et à la différence aussi du roman à thèse, la nouvelle de Drieu ne se livre pas à une construction téléologique du trajet héroïque. Pour que l'imprévu, le contingent puisse advenir, il faut que l'échec, la défaite, la mort aussi soient envisageables, ce que ne peuvent admettre les discours partisans. Comment, en effet, présenter Doriot comme le sauveur prédestiné de la France et espérer convaincre les indécis si, du même souffle, on doit postuler l'idée de l'échec? Entre la célébration du parcours sans failles du leader héroïque et la conception d'une histoire indéterminée, d'une histoire-soubresauts, il y a sinon contradiction, du moins une gageure, un défi. Que ce défi soit, en dernière analyse, un défi lancé à la mort, les fascistes l'admettaient volontiers, quand ils ne s'en glorifiaient pas, mais jamais n'imaginaient-ils véritablement l'échec, dans ses conséquences diverses. Après eux, le déluge. Or, «La Comédie de Charleroi», cas unique peut-être dans les annales de la littérature fasciste, montre une défaite sans gloire, une

²⁴⁶ Robert Brasillach, *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris, Club de l'honnête homme, 1964, 723 p., p. 683.

blessure reçue de dos. En ce qu'elle jette ainsi une lumière un peu trop crue sur la possibilité de la défaite, et en ce que, par ailleurs, elle condamne la guerre moderne, cette nouvelle s'écarte incontestablement de la «littérature de combat» et de l'orthodoxie fasciste pour offrir ce que nous appellerions une perversion inquiète et interne du fascisme.

Perversion interne parce que c'est au nom de la guerre et du fascisme que la guerre est rejetée. Quand, dans ce texte, Drieu brosse le portrait d'un monde désenchanté, sans courage, autorité naturelle ni combat face-à-face, et place en regard de celui-ci le lumineux moment de la charge, il dessine, en creux et avec pathos, l'espoir d'un retour à la communauté épique sur lequel se fonde précisément le fascisme. En même temps qu'elle esquisse l'idéal incomparable du groupe héroïque mené par le chef, «La Comédie de Charleroi» est hantée par la désespérante possibilité que cet idéal soit une chose du passé. Cette nouvelle désire ce que le fascisme désire, mais désespère de voir cet idéal se concrétiser. Un véritable fasciste profondément convaincu de la vérité intrinsèque et historique du fascisme n'aurait pas exprimé une telle inquiétude, mais seul un fasciste, un fasciste incertain, pouvait le faire. Voilà pourquoi «La Comédie de Charleroi» doit être considérée comme une perturbation du fascisme réalisée de l'intérieur du fascisme, par un fasciste quelque peu désespéré de voir advenir ce fascisme tant désiré.

Replacée dans la perspective du parcours idéologique de Drieu, cette perversion s'avère être, avec les textes de *Socialisme fasciste*, l'équivalent de l'hésitation finale avant le saut. Au cours de cette même année, 1934, il en arriva finalement à la conclusion que le fascisme représentait bel et bien le seul salut possible pour la France et la civilisation européenne, mais, avant de hisser le drapeau fasciste, une inquiétude pointe et se manifeste dans les textes de Drieu. Avant comme après 1934, pour l'essentiel, les valeurs fascistes sont les siennes. Drieu ne se demande donc pas, au moment de faire le saut, si le fascisme

est la solution «idéale», mais si le «moment» du fascisme est bel et bien venu. On a largement mésestimé, jusqu'à présent, l'importance de la réflexion historique dans l'engagement fasciste de Drieu. Pourtant, s'il est une tendance dominante dans les écrits de Drieu, et tout particulièrement dans ses essais, c'est bien celle de la réflexion sur l'histoire. En fait, quand on observe de près le rapport entre l'histoire et la politique dans ses recueils d'essais, on découvre que c'est habituellement celle-là qui détermine celle-ci, que c'est en fonction de la lecture de l'histoire que Drieu élabore ses prises de positions politiques. Il y aurait à cet égard un intéressant travail à faire sur Drieu l'historien, ainsi que d'explication du fascisme, chez lui, comme «moment historique» incontournable.

B- À L'OMBRE DU CHEF: LE HÉROS BANCAL

De même que le moment euphorique de la charge, en tant que réalisation parfaite de l'héroïsme fasciste, est une acmé dans «La Comédie de Charleroi», de même «La Comédie» peut être considérée comme un cas relativement unique dans l'œuvre de Drieu la Rochelle. Non qu'il n'y ait pas d'autres exemples de héros illustrant l'idéal fasciste. Boutros dans *Une Femme à sa fenêtre*, Jean dans *Le Chef*, Jaime dans *L'Homme à cheval* sont autant d'incarnations du héros sans failles. La particularité de «La Comédie» tient plutôt à ce qu'elle met en scène la métamorphose d'un personnage imparfait en héros lumineux. Il n'y a guère, dans tout le corpus rochellien, que Gilles, du roman du même nom, qui répète cet exploit.

Pourtant, le désir d'être un homme entier, complet, habite la vaste majorité des personnages bénéficiant des faveurs de la narration. Tous ces hérauts, porte-parole ou incarnations symboliques, en qui les critiques ne cessent de voir des doubles transparents de leur auteur, se veulent quasi invariablement des héros. Le narrateur de «La Comédie» est l'un d'eux. Mais alors que ceux-là sont en quelque sorte condamnés à ne jamais quitter leur

état, celui-ci peut se sublimer, se rédimmer, devenant, de médiocre, chef. Ce faisant, il revêt successivement l'habit de deux des types dominants de la galerie de personnages peuplant l'univers de Drieu: le héros bancal et le chef. Il convient d'examiner ceux-ci de près dans une même étude, car ils jettent un éclairage crucial sur la représentation de l'héroïsme chez Drieu, sur l'inscription du fascisme dans le texte, ainsi que sur le rapport de Drieu à l'écriture. Comme on le verra, le héros bancal est à certains égards la projection de l'image de l'écrivain/intellectuel impuissant.

I - RÊVE DE L'HOMME ENTIER

Du militant communiste d'*Une femme à sa fenêtre* aux chefs de guerre tournés dictateurs du *Chef* et de *L'Homme à cheval*, les héros proprements dits, chez Drieu, partagent des caractéristiques à peu près identiques: ils sont beaux, virils, séduisants, sobres de paroles, physiquement vigoureux, politiquement révolutionnaires, intelligents sans être des intellectuels, élégants mais non bourgeois. Et bien que ce soit encore à l'état latent chez Boutros, ils ont tous trois la carrure du chef. Ainsi, Boutros est «un assez beau garçon, grand, fort, brun» (FFe, 25) dont la chair est «lumière» (FFe, 31), noblesse et force – «une force certaine qui n'était point seulement dans le puissant ramassement des épaules [...] mais autour de ces yeux brûlants» (FFe, 31). Jaime Torrijos, lui, est «admiré et aimé des officiers et des soldats parce qu'ils voyaient dans son corps une force et une audace extraordinaires» (HC, 11). Aisément, l'on pourrait constituer sur ce thème un chapelet de citations tendant à la même conclusion: le Héros a un corps sans tares, sans faiblesses, un corps alliant beauté, force et autorité naturelle.

Inversement, le corps du héros bancal accuse toujours quelque déficience. Rico, par exemple, marié à la femme que convoite Boutros, fait pâle figure auprès de ce dernier, sans tomber toutefois au rang des disgracieux bourgeois et diplomates qui peuplent les premiers

chapitres d'*Une femme à sa fenêtre*. «Ravissant, lustré» (FFe, 109), il apparaît «un peu trop joli, un peu trop soigné» (FFe, 138), bien que l'on note: «son port n'était pas veule». Galant, «il n'était pas efféminé» et «cachait au fond de lui le sens d'autres attributs virils» (FFe, 145). L'oscillation narrative qui passe sans cesse d'une remarque positive à une notation négative indique que ce personnage occupe un entre-deux inconfortable, instable: Rico n'est pas veule, mais il est exclusivement occupé à ses soirées mondaines et à ses conquêtes féminines; il n'est pas efféminé et pourtant il est un peu trop joli; il possède nombre d'attributs virils mais les cache. L'alternance de positivité et de négativité est dans la nature même du héros bancal, c'est ce qui le définit. Un autre exemple illustrera le fonctionnement de cette rhétorique de l'incomplétude, la description d'Alain, le personnage central de la nouvelle *Le Feu follet*. Dès les premières pages, celui-ci est présenté comme un être défaillant:

ce corps d'Alain [...] c'était un fantôme. [...] Il n'avait pas de ventre et pourtant la mauvaise graisse de son visage le faisait paraître soufflé. Il avait des muscles, mais qu'il soulevât un poids aurait paru incroyable. Un beau masque, mais un masque de cire. Les cheveux abondants semblaient postiches.» (16).

L'on peut remarquer dans cet extrait la construction binaire, alliant une remarque positive, en tête de phrase, et un bémol atténuant fortement cette légère positivité: pas de ventre et pourtant, des muscles mais, un beau masque mais, cheveux abondants mais... Cette structure est révélatrice d'un invariant de la pensée de Drieu. «Un corps beau, mais "magané"», tel serait, pour utiliser un québécoisme, la formule du héros bancal. Au-delà de l'opposition entre le héros au superlatif et le héros bancal, nous abordons ici ce que nous appelons «l'écriture du corps» chez Drieu, sur laquelle nous reviendrons en détail dans notre troisième chapitre

Le Héros, le chef, n'est toutefois pas qu'un corps, mais aussi une moralité, une énergie, une volonté d'action. Boutros, par exemple, bien que poursuivi par la police et

caché par Margot, la femme de Rico, qui aimerait bien le garder auprès d'elle, ne pense qu'à se replonger dans l'action:

ce dont il était altéré, depuis la puberté de son esprit, c'était de saisir les mouvements de l'énergie à travers le monde, dans leur instant de vie essentielle; il lui fallait le plus étroit contact avec les forces qui triomphaient dans le moment où il vivait» (FFe, 243),

et c'est pourquoi «il s'était jeté dans le communisme comme dans une légion étrangère» (FFe, 259-260). Jean, le «chef» de la pièce de théâtre à laquelle il donne son titre, plus profondément engagé encore dans l'action que Boutros, ne craint pas de se salir les mains afin de faire triompher la révolution. Ce personnage pousse d'ailleurs, dans l'une de ses répliques, une caricaturale description de l'activisme fasciste: «Nous ne savons pas ce que nous faisons, mais nous allons faire quelque chose. Nous allons faire quelque chose. [...] Nous saurons qui nous sommes quand nous verrons ce que nous avons fait.» (Ch, 205). Jaime Torrijos, quant à lui, humble lieutenant de cavalerie dans une garnison de province, au début de *L'Homme à cheval*, vainc successivement le «Protecteur» de la Bolivie, Don Ramirez, puis écrase, une fois au pouvoir, une révolte d'Indiens, avant d'échouer dans son entreprise de créer un empire sud-américain. Il abandonne alors son poste de dictateur pour repartir, seul, dans la jungle amazonienne, restant ainsi fidèle à l'esprit d'aventure qui l'a animé tout au long du roman, disant à ce sujet: «je serai l'homme qui a essayé tous ses rêves.» (HC, 243). La passion dévorante des Héros rochelliens pour l'action leur confère à la fois une disponibilité idéologique surprenante et une imperméabilité à la séduction féminine. En effet, Boutros, Jean et Jaime doivent tous subir les assauts de séduisantes jeunes femmes, mais, en dignes chefs virils qu'ils sont, ils conquièrent sans se laisser conquérir.

Le héros bancal, pour sa part, est sans cesse empêtré dans d'impossibles histoires sentimentales. Plaire est l'essentiel de sa vie, il est un «homme couvert de femmes». Loin

d'être valorisé, le donjuanisme est présenté chez Drieu comme le symptôme de graves faiblesses, tant individuelles que sociales. Constamment, on a donné de ce que Frédéric Grover appelle la «peinture de la misère sexuelle de l'époque²⁴⁷» une interprétation biographique, de la transposition/sublimation d'une éventuelle impuissance – «qui a dû le troubler bien souvent²⁴⁸» au «règlement de comptes avec les femmes²⁴⁹». Quel que soit l'intérêt de ces interrogations, il nous semble que l'enjeu de la sexualité, dans l'œuvre rochellienne, n'est pas et ne saurait être de nature exclusivement individuelle. L'érotisation de la domination, la valorisation extrême de la virilité, les accusations idéologiquement orientées d'efféminisation ou d'homosexualité qui se retrouvent dans ces textes l'indiquent bien, et les commentaires, dans la narration elle-même, le confirment: la sexualité est un phénomène social. En parler, ou du moins, la représenter, revient à faire un commentaire social. Quand, dans *L'Homme couvert de femmes*, Drieu confronte son héros aux moeurs légères régnant dans une villa de campagne peuplée, entre autres, d'un homosexuel, Luc, d'une homosexuelle répondant au nom masculin de Bernard, et d'une bisexuelle, Finette, puis insère dans le récit des événements le jugement suivant: «le plaisir n'est plus un moyen, il est une fin; dès lors, il est difficile de se tenir à un degré de retenue dans une chute qui entraîne tout le monde au cloaque» (*HF*, 65), l'indication est claire. L'on ne peut pas ne pas lire ce roman comme une allégorie satirique de la décadence française. Écrivant la préface à *L'Homme qui était mort*, de D. H. Lawrence, Drieu empruntait lui-même une telle piste de lecture. Pour lui, l'écrivain «s'occupe [...] de l'homme naturel qui est sous l'homme social. [Il] n'ignore jamais, s'il ne les admet pas au premier plan de ses préoccupations motrices,

²⁴⁷ Frédéric Grover, *Drieu la Rochelle*, Paris, Gallimard, «La Bibliothèque idéale», 1962, 251 p., p. 121.

²⁴⁸ Pierre Andreu, *Drieu. Témoin et visionnaire*, préface de Daniel Halévy, Paris, 1952, 219 p., p. 118.

²⁴⁹ Solange Leibovici, *Le Sang et l'encre. Drieu la Rochelle, une psychobiographie*, Amsterdam, Rodopi, 1994, 364 p., p. 229.

les rapports qu'il y a entre l'homme naturel et l'homme social²⁵⁰.» Combattant le cliché selon lequel Lawrence serait «un simple obsédé de la sexualité²⁵¹», il nuance: «Lawrence ne dit pas: faites l'amour, cela arrangera tout. Mais il sait que si on arrange tout, [...] faire l'amour sans difficultés sera un des signes les plus évidents que l'homme s'est ressaisi²⁵².» Autrement dit, en abordant le thème de la sexualité, «Lawrence a frappé au cœur du mal, là où toutes les déficiences, toutes les décadences se résument et se consomment²⁵³.» Drieu n'a pas voulu faire autre chose.

Alors que Lawrence demeure malgré tout l'apôtre d'une sexualité plus riche, plus présente, c'est justement son omniprésence, ainsi que la quête effrénée de plaisirs, qui est identifiée chez Drieu comme l'un des symboles de la décadence française. Car, à trop vouloir satisfaire son désir, l'homme «couvert de femmes» cesse de les dominer pour devenir l'esclave de ses propres plaisirs. Pis encore, il y a danger d'inversion, c'est-à-dire de chute dans une sexualité passive où «le désir est une attente et non plus une ruée²⁵⁴» (HC, 143). Ce qui, dans une autre perspective, serait vu comme une virilité débordante est présenté chez Drieu comme l'indice d'une virilité défaillante. L'homme couvert de femmes, du fait même de ces trop nombreuses femmes, se découvre un peu moins homme. En somme, touchez le héros bancal l'oppose au héros véritable, le chef, l'homme complet.

²⁵⁰Pierre Drieu la Rochelle, «D. H. Lawrence: un prophète», dans *Sur les écrivains*, Frédéric Grover (éd.), Paris, Gallimard, 364 p., p. 108-118, p. 111.

²⁵¹*Ibid.*, p. 110.

²⁵²*Ibid.*, p. 115.

²⁵³*Ibid.*, p. 118.

²⁵⁴Une image particulièrement forte du désir-ruée est donnée dans le même texte: «Tiens, mais ce Gille est un ambitieux. Regardez-le grogner de contentement: cette femme, dans sa main. Voilà pourquoi les contrées attendaient au soleil: pour qu'un hardi capitaine apparaisse, un point sur la colline, et suivi de sa troupe grossissante, fonde sur la ferme et le château, le verger et le buffet et pille tout» (HC, 87).

2- L'INTELLECTUEL ET LE CHEF

Cette opposition, toutefois, n'est pas absolue, mais relative. En regard des bourgeois décadents et des salonniers décaties, des drogués apathiques ou des homosexuels trop entreprenants, le héros bancal possède d'indéniables qualités, tant physiques que morales, qui l'apparentent malgré tout à l'homme complet. De plus, seul parmi ceux-ci, il rêve d'arriver un jour à surmonter héroïquement ses faiblesses. Malheureusement pour lui, comme on l'a vu, seuls le narrateur de «La Comédie de Charleroi» et Gilles Gambier parviennent à le faire.

Caractéristiquement, le héros bancal donne sa voix aux textes de Drieu qui adoptent la narration homodiégétique. Ceci le distingue aussi bien des personnages de chef que des personnages de décadents complets, et lui confère une complexité psychologique d'une tout autre nature, grâce entre autres à l'introspection, à laquelle il s'adonne avec un malin plaisir. Le héros bancal s'avère ainsi bien de son temps, en ce sens qu'héritier des personnages-narrateurs du premier Barrès ou de Gide. Plus généralement encore, le héros bancal s'inscrit dans l'évolution générale esquissée plus haut et conduisant à la remise en question du héros. Du moins est-ce ainsi que les choses se présentent à un premier regard, alors qu'en fait cette ressemblance superficielle cache un conflit direct et chargé de passion. La division, la dualité qui confèrent son double visage au héros bancal ne résultent pas, chez Drieu, d'une volonté d'explorer les remous de la conscience, elles ne mettent pas en relief des théories sur la multiplicité du «soi», pas plus qu'elles ne sont intégrées à une quelconque satire des mœurs françaises²⁵⁵. Non, cette fissure, cette incomplétude est plutôt

²⁵⁵ Les cas de la «Comédie de Charleroi» ou du *Feu follet* indiquent en effet qu'il n'y a rien de véritablement «comique» dans les tourments du héros bancal, et que si caricature il y a, elle s'exerce uniquement à l'encontre des personnages qui, comme Mme Pragen, sont d'une médiocrité unidimensionnelle. Les textes de Drieu, autrement dit, n'empruntent pas à la comédie de mœurs. Leur dimension caricaturale est plutôt celle de la polémique.

orientée en fonction de critères idéologiques. En vertu de l'exigence de virilité, d'action et d'autorité, en vertu aussi de la valorisation de la force et de la beauté du corps mâle, les faiblesses, indécisions et demi-mesures du héros bancal sont dénoncées et présentées comme autant d'indices de la décadence rampante. La condition du héros bancal n'est donc pas explorée comme un état psychologique ou social fascinant, mais présentée comme un symbole. Comme l'homme chez Nietzsche doit se métamorphoser en surhomme, le héros bancal chez Drieu, doit céder sa place au chef, au héros éclatant. C'est d'ailleurs le destin qui le guette au terme de l'évolution romanesque de Drieu.

D'une époque à l'autre, en effet, le héros bancal voit son rôle se modifier complètement, au gré des modifications apportées à l'univers des nouvelles et romans. Dans les premiers textes, ceux des années vingt *grosso modo*, le héros bancal représente le sommet de positivité. Car la société fictive de ces nouvelles et romans, celle de l'élite française et européenne se retrouvant dans les salons et villes d'eau, ne compte aucun chef. Dans cette mare aux monstres, le héros bancal apparaît, par contraste, comme le seul et unique personnage relativement sain, même si mordu au vif par la dégénérescence rampante. Dans les textes des années trente et quarante cependant, le héros bancal n'est plus seul; il doit désormais compter avec le chef, personnage éclatant de positivité absolue. Car, avec la guerre et la révolution, désormais représentées dans les romans et nouvelles, le leader charismatique est apparu sur la scène rochellienne. Idéologiquement déterminé, lui aussi, le Chef laisse entrevoir un espoir de renouvellement, il ouvre l'univers romanesque sur l'utopie fasciste d'une socialité régie par le *Führerprinzip*. Dans la nouvelle configuration des rapports sociaux, le héros bancal assume désormais un rôle de second plan et doit accepter de vivre dans l'ombre du chef. Plus encore, il empruntera dans ces textes, à l'exception d'*Une femme à sa fenêtre*, les traits d'un type bien particulier de personnage, celui de l'intellectuel. D'incarnation du Français de bonne souche portant les stigmates de la

décadence, le héros bancal se transforme par conséquent en l'un des agents de cette décadence.

Pour être tout à fait exact, le terme d'intellectuel n'est pas celui utilisé dans les textes eux-mêmes, pour décrire le héros bancal. Ils seront donc plutôt journalistes ou artistes, Michel dans *Le Chef* et Gambier dans *Gilles* étant des exemples du premier cas, alors que Hassib dans *Béloukia* et Felipe dans *L'Homme à cheval*, tous deux guitaristes, illustrent l'autre possibilité. Tous les quatre, cependant, se mêlent activement aux aventures militaires et politiques racontées par Drieu. N'ayant rien en commun avec les partisans de l'art pour l'art ou de la littérature «pure», ils conjuguent écriture ou création et engagement politique passionné, se situant ainsi dans une «marge assez rebelle à la définition, entre la philosophie et la politique, la littérature et le journalisme» (Gi, 533) qui est précisément celle de l'intellectuel. En voyant dans ces personnages autant de représentations d'intellectuel, il importe cependant de faire la distinction suivante: l'intellectuel-héros bancal n'est pas, n'est jamais l'incarnation de l'Intellectuel en général, mais seulement un cas très particulier d'intellectuel, l'intellectuel fasciste. Bien que ce couplage puisse paraître un bel exemple d'oxymore, nous tenterons de montrer dans les pages qui suivent de quelle manière Drieu a représenté, dans *Gilles*, cet être foncièrement contradictoire qu'est l'intellectuel fasciste et comment cette esquisse a pu être développée au sein d'un roman radicalement anti-intellectualiste. Par la même occasion, nous dévoilerons quelle réponse l'auteur d'*Interrogation* a pu apporter aux dilemmes posés par la politisation de la littérature. Comment écrire et penser à l'ombre du chef? Telle est, en définitive, l'incontournable difficulté rencontrée par l'intellectuel fasciste, et c'est avec son examen que se conclura ce chapitre.

Quand l'intellectuel fait son entrée dans *Gilles*, dans la seconde partie intitulée «L'Élysée», c'est sous le signe du grotesque. Adoptant le point de vue du jeune Paul Morel, fils du Président de la République, sur Caël et Cyrille Galant, les chefs de la bande d'artistes revendiquant le nom de «Révolte»²⁵⁶, la narration souligne «le ridicule de ces drôles de corps toujours en train de se raidir» et ajoute aussitôt «mais un certain ridicule, dû à la nervosité, lui semblait naturel et nullement péjoratif chez tout intellectuel» (Gi, 342). L'intellectuel, laisse-t-on entendre ici et, plus largement, dans toute cette partie de *Gilles*, c'est l'homme du ridicule. Efflanqué, chétif, tremblotant, incapable de vrais coups, raidi, le physique de l'intellectuel, sa présence matérielle au monde est marquée au sceau du défaut, de la déficience, de la mésadaptation. L'intellectuel, cet être de pensée, a comme premier stigmate d'être «corporellement défaillant» à force de désincarnation. Cet aspect de l'anti-intellectualisme de Drieu puise dans une nébuleuse où se confondent hygiénisme, eugénisme et «olympisme», nébuleuse discursive qui articulait depuis la fin du dix-neuvième siècle une rhétorique faisant du corps un enjeu social²⁵⁷. L'intellectuel dans *Gilles* se reconnaît donc en premier lieu à ce qu'il est, par son apparence physique plutôt que par ce qu'il fait, signe à la fois d'une pensée ontologique inscrivant l'être dans une essence le définissant tout entier et d'une lecture qui fait du corps, du maintien, de la voix et des gestes autant de révélateurs de la valeur individuelle. Toutefois l'intellectuel est aussi jugé sur ses œuvres, et cette appréciation sera d'autant plus sévère que les promesses auront été

²⁵⁶ La tentation est grande de lire les péripéties de Gilles et du groupe Révolte, dans «l'Élysée», comme le récit des démêlés de Drieu avec les surréalistes, de même que celles de Gilles et de Clérences dans «l'Apocalypse» comme celui des aventures de Drieu et de Bergery, tant Drieu accumule les indices à cet effet. Cette possible lecture de *Gilles* comme roman à clefs a été indiquée dès la parution du livre par Marcel Arland: «Évoquant des personnages qu'il [Drieu] a fort bien connus, sur lesquels parfois nous sommes tentés de mettre un nom», *La Nouvelle Revue française*, n° 318 (mars 1940), p. 405. Voir à ce propos: Julien Hervier, «Drieu et l'image des surréalistes dans *Gilles*», *Roman 20/50*, n° 24 (décembre 1997), p. 93-110.

²⁵⁷ Voir à ce sujet Pierre Guillaume, «L'hygiène et le corps», dans Jean-François Sirinelli, dir., *Histoire des droites en France*, vol. 3 (Paris: Gallimard, 1992), p. 509-564.

grandes. Tous les actes du groupe Révolte sont ainsi présentés de manière à mener à cette exclamation de Gilles à Galant: «votre bande aura battu tous les records de la galéjade. Vous êtes les Tartarins de la Révolution» (*Gi*, 454). Eux dont la pensée célèbre l'action et la révolte, ils n'en approchent jamais guère que par l'intermédiaire des mots, et le substrat idéologique du roman laisse entendre que c'est précisément parce que ce sont des intellectuels, des cervelles détachées de leur corps, des âmes désarmées: «Oui, songeait Gilles, en entrant dans une maison de passe, ce sont des hommes sans épée» (*Gi*, 488). Cette expression brocarde à la fois l'être et le faire des intellectuels, présentés comme des impuissants, des êtres à qui il manque le principal: la virilité, la force mâle, seul principe d'action véritable. Cette phrase met par ailleurs en évidence, quoique métaphoriquement, la sexualisation des rôles sociaux qui structure le roman et en vertu de laquelle les intellectuels portent l'opprobre de l'efféminement. Comme l'écrit Michel Winock: «l'anti-intellectualisme de Drieu a pour corollaire la glorification incessante de la virilité²⁵⁸.» Tous ces traits négatifs composent par reprise et redondance une figure d'intellectuel-repoussoir, symbole de la décadence française dont le roman se fait le dénonciateur acharné. De ce point de vue, l'anti-intellectualisme de «l'Élysée» est parfaitement univoque et Pascal Balmand a raison d'écrire: «s'il ne fallait retenir qu'un seul exemple dans [la] longue cohorte des intellectuels anti-intellectualistes, sans doute celui de Pierre Drieu la Rochelle serait [...] le plus représentatif²⁵⁹.» Toutefois, ce verdict est avant tout valide pour «l'Élysée», car tout dans *Gilles* n'est pas de la même encre, à commencer par les milieux. Or, les intellectuels, dans «L'Élysée», ce sont avant tout ceux de Révolte, que Gilles croise principalement dans les salons de la bonne société parisienne. Les intellectuels sont ainsi associés à un lieu qui, dans l'œuvre rochellienne, est par excellence celui de la décadence. La condamnation de

²⁵⁸ Michel Winock, «Une parabole fasciste: *Gilles* de Drieu La Rochelle», *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, 444 p., p. 349-372., p. 368.

²⁵⁹ Pascal Balmand, «L'anti-intellectualisme dans la vie politique française», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 36, octobre-décembre 1992, p. 31-42, p. 37.

l'intellectuel dans «l'Élysée» est donc celle d'une catégorie particulière d'intellectuels, les salonnards. Et, bien que ceux de Révolte se laissent tenter dans les dernières pages de «l'Élysée» par le communisme, ce qui dégoûte profondément Gilles – «Ces petits bourgeois funambules parlant du communisme, cela dépassait tout. [Gilles] se leva, excédé» (Gi, 487) –, il n'y a pas d'intellectuel défini comme militant politique avant la partie suivante du roman, celle intitulée: «L'Apocalypse».

Le passage de «l'Élysée» à «l'Apocalypse» correspond à un changement profond dans la vie du héros éponyme. Plein de mépris à l'égard du groupe Révolte, il rompt avec eux au moment même où, consterné par le spectacle de la lente «mort de la France» (Gi, 491), il voit le symbole patent de son égoïsme dans le fait de n'avoir «pas d'enfant.» (Gi, 494). Tel est le bilan, l'ultime phrase de «l'Élysée»: Gilles n'assume pas complètement son rôle d'homme viril. Avec «l'Apocalypse», cependant, Gilles tourne la page: exit «l'inénarrable carambolage de riens [des] ignorantins sans réflexion, sans doctrine, sans être» (Gi, 469). Désormais Gilles assume sa volonté de puissance, ce qui crée une nouvelle configuration des rapports entre pensée et action, et permet une tout autre représentation de l'intellectuel.

Gilles commence par s'enfuir dans le désert, afin de se délecter de solitude, mais très tôt, il revient à la vie, et doublement. D'une part il se consacre pleinement à la vie conjugale, avec une nouvelle compagne, Pauline, laquelle attend bientôt un enfant de Gilles. D'autre part, il recommence à penser à la politique: «Il méditait toujours la société, et seulement la société» (Gi, 512). Néanmoins, purifié par cette «traversée du désert», Gilles recommence sa vie sur de nouvelles bases, plus solides et plus humbles, et, au lieu de fréquenter les salons bourgeois, il «se résout à faire un journal à lui tout seul» (Gi, 513), journal qui donne son nom à cette partie du roman: *l'Apocalypse*. Par ce type d'écriture à vocation sociale, par ce journal «placé dans une marge assez rebelle à la définition, entre la

philosophie et la politique, la littérature et le journalisme» (Gi, 533), Gilles «s'engage». Avec son emploi de journaliste politique, il occupe une fonction sociale qui est celle des intellectuels. Cette nouvelle image du héros est précisée au travers de la relation entretenue entre Gilles et le personnage de Clérences, lequel est chef d'un mouvement politique. Gilles espère «reverser sur son ami toute l'énergie d'action dont il trouvait naturel de se dépouiller en tout temps. Ce qui, chez lui, aurait été gêne et effort, entièrement reporté sur Clérences, deviendrait aise, épanouissement, puissance» (Gi, 535). En échange, il désire fournir à Clérences «la pensée qu'il n'a pas» (Gi, 540). Autrement dit, à Clérences l'action, à Gilles la pensée. Avec cette division des tâches, non seulement Gilles, l'anti-intellectuel, se trouve-t-il voué à un rôle d'intellectuel, mais voilà que par le fait même la figure de l'intellectuel prend un aspect positif.

Bien sûr cet intellectuel qu'est Gilles n'est pas de la même trempe que ceux de Révolte. En premier lieu, il n'est pas défini par le même milieu: ceux de Révolte hantaient les salons et les banquets de la bonne société tout en affichant un non-conformisme prêtant à controverse, alors que Gilles, dans «l'Apocalypse», évite le dilettantisme politique des salons pour se lancer tout entier dans la politique, fréquentant désormais des militants. En un mot, il passe du salon à la salle de congrès. En second lieu, le héros n'adopte pas la même attitude face à la société, car il a «horreur de l'attitude des intellectuels qui opposent à la vie sociale telle qu'elle est on ne sait quelle abstraction vieille fille» (Gi, 547). Gilles, lui, se contentera de fournir des idées à Clérences. Loin de prétendre faire de la politique le lieu d'application des doctrines élaborées *a priori* par les intellectuels, il préfère se cantonner humblement dans l'ombre d'un véritable homme d'action. En effet, pour Gilles aussi bien que pour Drieu, «un intellectuel ne sera jamais un chef» (Gi, 549), tout au plus peut-il être un conseiller du Prince.

Tel est le second visage que prend l'intellectuel dans le roman, visage qui n'est pas, comme le précédent, négatif de part en part, qui est au contraire doté d'une forte positivité. Ramòn Fernandez, critique littéraire à *La Nouvelle Revue française*, un de ceux qui, avec Drieu, donnèrent par leur collaboration au PPF de Doriot un vernis de respectabilité intellectuelle²⁶⁰, formula avec netteté ce principe de la primauté du chef politique sur l'intellectuel quand il écrivit au sujet de Drieu: «Drieu a rencontré un chef, son chef. Représentez-vous ce que cela signifie pour un intellectuel travaillé par tous les microbes dissolvants de l'après-guerre. Cela signifie que Drieu, intellectuel, accepte sa vraie place, qui est une place subordonnée²⁶¹.»

L'intellectuel-conseiller du Prince, en plus d'être dans ce roman la figure prise par le héros bancal qu'est Gilles, constitue en fait un des fantasmes récurrents de Drieu. En effet, «ce couple quasi-amoureux de l'intellectuel et de l'homme d'état a toujours été un motif obsédant pour Drieu²⁶²» et se retrouve aussi bien dans *Le Chef* que dans *L'Homme à cheval* hantant ainsi pendant près de dix ans l'œuvre de Drieu. L'image du conseiller du Prince, de l'intellectuel à l'ombre du chef, constitue donc indubitablement le lieu textuel par excellence où Drieu aborde la question de l'engagement intellectuel. Or, du *Chef* à

²⁶⁰ Sur la participation de Fernandez à l'aventure du P.P.F, voir: William Kidd, «Ramòn Fernandez and the Cercles Populaires Français. Workers and Intellectuals in Doriot's PPF», in William Crow et William Kidd (éd.), *French Writers and Politics, 1936-1944* (Glasgow: University of Glasgow Press, 1987), p. 87-114.

²⁶¹ Ramòn Fernandez, «"Rêveuse bourgeoisie" de Drieu la Rochelle», *L'Émancipation nationale*, 31 juillet 1937.

²⁶² Jacques Lecarme, «Moi l'intellectuel, signé Drieu», dans Jacques Deguy (dir.), *L'Intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, préface de Jean-François Sirinelli, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, 246 p., p. 219-245, p. 146. L'étude en question de Lecarme, bien qu'intéressante, n'aborde malheureusement qu'en passant la question de l'intellectuel dans l'œuvre de Drieu, privilégiant plutôt l'examen de l'auteur en tant qu'intellectuel. Sur les rapports chez Drieu entre l'intellectuel et l'écrivain, signalons les excellentes études réunies par Marc Dambre dans *Drieu La Rochelle, écrivain et intellectuel*, op. cit.

L'Homme à cheval, la relation entre le héros bancal et le chef s'avère de plus en plus heureuse, à mesure qu'elle se fait plus soumise. Dans *Le Chef*, Michel manifeste des velléités d'indépendance qui mèneront à une mort humiliante aux pieds du chef. Dans *Gilles*, Gambier est prêt à lutter comme subordonné, mais c'est le prétendu chef, cette fois, qui se défile, Clérences jugeant la France trop profondément corrompue pour se prêter aux émeutes de février 1934. Dans *L'Homme à cheval*, enfin, la relation est heureuse, le narrateur, Felipe, vivant à l'ombre du chef, Jaime, sans se sentir brimé le moins du monde.

Au contraire, il ne cesse de lui rendre hommage:

Jaime, c'est un tout, dont on ne peut rien séparer, sans que tout meure. Jaime, c'est le corps d'un cavalier, c'est l'âme d'un solitaire et c'est l'esprit d'un chef. Ce sont ses idées politiques autant que l'odeur de son poil ou sa façon d'embrasser une femme; c'est son amitié avec tous les hommes et toutes les femmes qui l'aiment et sont ses partisans. Jaime c'est tout ou rien, Jaime, c'est la Bolivie (HC, 207).

En face de lui, Felipe est laid, de frêle constitution, ne sait pas monter à cheval, ne sait pas séduire les femmes, ne fait visiblement pas le poids. Mais, acceptant sa position subordonnée, et tout entier dévoué à son chef, il se fait accepter par ses talents de guitariste et parce que, dans son chant, il sublime l'aventure de Jaime et lui suggère des pensées nouvelles. Comme Gilles avec Clérences, Felipe veut penser pour le chef, lui donner une politique. Dans *Gilles* la relation s'avère finalement décevante, mais pas dans *L'Homme à cheval*. Voici comment Felipe décrit ses soirées passées à jouer de la guitare pour Jaime:

je préludais par quelques notes et je me mettais à parler de ce qui semblait fort loin de la politique. [...] Je lui racontais l'histoire du monde, composée pour lui sans effort; mon esprit entraînait de toute éternité dans le sien et n'avait qu'à se montrer avec grâce et légèreté pour y trouver son lieu de fécondation (HC, 76).

Avec cette fécondation, les rôles sont légèrement inversés en ce sens que, du point de vue intellectuel, c'est désormais Felipe qui «féconde» et Jaime qui «est fécondé». Si, dans l'ensemble du roman, il est vrai que «Drieu développe [...] une représentation de

l'intellectuel fascisant: soumission humiliée et fascination éperdue pour le chef²⁶³», cette inversion des rôles, bien que ponctuelle, dévoile un aspect essentiel de l'idéal de l'intellectuel-conseiller du Prince. Dans la soumission complète au chef et par l'intermédiaire de la toute-puissance de ce dernier, l'intellectuel fasciste espère pouvoir dominer par les masses comme jamais intellectuel n'aura pu le faire avant lui. Ceci implique toutefois une légère emprise de l'intellectuel sur le chef: il faut qu'il parvienne à le «féconder» intellectuellement pour parvenir à infléuncer son action. Il y a ainsi un étrange espoir de domination – sur le Chef et sur les masses – au cœur de la sujétion totale. Par ailleurs, il y a aussi dans ce portrait, comme a raison de le souligner Benoît Denis, une tentative délibérée d'humilier l'intellectuel. Nous y reviendrons un peu plus loin; mais il faut auparavant poursuivre la lecture de *Gilles*.

Déçu par Clérences et par l'agonie de la France, mais plein d'espoir pour le fascisme qu'il vient de découvrir, Gilles va guerroyer en Espagne aux côtés des franquistes, trouvant dans l'engagement fasciste un «épanouissement militant» (*Gi*, 676). Marchant «sur le chemin de Jeanne d'Arc, catholique et guerrière» (*Gi*, 677), il peut enfin vivre dans sa chair l'idéal médiéval évoqué par Corentin, celui d'une parole-épée. Rien ne montre mieux à quel point Gilles se trouve désormais loin des intellectuels impuissants de Révolte que la scène finale où l'on raconte comment, aux premiers moments d'une attaque des républicains, «[Gilles] regarda ses papiers sur la table, les empoigna. Il courut vers le poste de commandement [...] Il déchira ses papiers et les abandonna au vent de sa course essoufflée. Oraison perdue» (*Gi*, 681). Terminés l'écriture et le journalisme, «maintenant de nouveau il pouvait être» (*Gi*, 686).

²⁶³ Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, «Essais», 2000, 319 p., p. 258.

Ce nouveau Gilles, transfiguré sous les traits du soldat fasciste n'a, en apparence, rien de l'intellectuel; aussi est-il tentant de souscrire à l'interprétation de Richard J. Golsan, qui, comparant les représentations concurrentes de la guerre d'Espagne qu'offrent *Gilles* et *L'Espoir* de Malraux, les juge sans commune mesure:

In Drieu's novel, Gilles [...] feels nothing but contempt for the arts and the intellectual activity in general [...] Completely indifferent to life's subtleties, he is a far cry from the intellectuals who fight for the Republic in Malraux's novel. In fact, his attitude toward men of this sort is best summed up in Francoist general Millan Astray's famous cry: «Death to the intellectuals»²⁶⁴.

Nous avons pu voir déjà que le roman de Drieu n'est pas aussi unilatéralement anti-intellectualiste que Golsan le dit. Un passage de «l'Épilogue» permettra de réitérer notre affirmation quant à l'ambivalence de la position de Drieu face aux intellectuels, et d'avancer que le «Mort aux intellectuels!» implicite dans ce roman est en fait un «Mort aux intellectuels impuissants!» doublé d'un «Vive l'intellectuel combattant!»:

Il regardait ses compagnons avec contentement. Sa dernière joie dans la vie serait comme avait été sa première joie, la compagnie d'hommes entièrement ramassés sur une partie d'eux-mêmes, à la fois tendus et conscients. Autrefois, au front, deux ou trois hommes, rencontrés çà et là parmi le troupeau, lui avaient donné cette satisfaction. Ce n'était pas toujours des intellectuels. (*Gi*, 670)

Le roman de Drieu eût-il été tout entier dans la lignée de «l'Élysée», on aurait plutôt eu à cet endroit: «Dieu sait que ce ne furent pas des intellectuels». Or, loin de trouver trace, dans le passage cité, d'animosité envers les intellectuels, on y voit un léger préjugé favorable, comme si le narrateur devait préciser: «certes, la plupart des hommes exceptionnels que Gilles a rencontrés, à la fois tendus et conscients, étaient des intellectuels, mais ils ne l'étaient pas tous.» Cette positivité est d'autant plus significative que l'extrait en question est tiré d'un passage particulièrement important, dans le roman, tant narrativement

²⁶⁴ Richard J. Golsan, «Countering *L'Espoir*: Two French Fascists Novels of The Spanish Civil War», dans Janet Perez et Wendell Aycock (éd.), *The Spanish Civil War in Literature*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1990, p. 47.

qu'idéologiquement. En effet, Gilles vient de prendre les armes pour combattre aux côtés des franquistes, scellant ainsi définitivement son engagement fasciste. Avant d'engager la conversation avec ses compagnons et de déclarer appartenir «à un nouvel ordre militaire et religieux [cherchant] la conciliation de l'Église et du fascisme et leur double triomphe sur l'Europe» (*Gi*, 674-675), il prend plaisir à contempler la troupe «de beaux gars, jeunes, décidés» (*Gi*, 657) qui l'entoure. Moment euphorique souligné comme l'un des plus marquants de sa vie, cet instant est celui de la fraternité virile des combattants, mais c'est aussi celui de la discussion sur le sens du combat, sur les liens entre le fascisme et le catholicisme, le fascisme et le nationalisme. Autrement dit, les «beaux gars, jeunes [et] décidés» du roman sont à la fois des soldats et des intellectuels, comme chez Malraux: ils combattent tout en discutant du sens de leur action. On entrevoit ici la figure d'un troisième type d'intellectuel, tout à fait positif cette fois, celui de l'intellectuel-soldat. En prenant les armes, et seulement en les prenant, l'intellectuel peut-il parvenir à concilier pensée et action; telle est la maxime idéologique finale du roman. Ainsi, l'intellectuel, dans *Gilles*, n'est pleinement estimé qu'au moment où il troque la plume pour le fusil. Cette thèse, Drieu l'avait formulée, ailleurs, en écrivant que «pour se rattacher à la notion d'homme complet, un homme de lettres n'a pas besoin d'être un chef; il peut prendre ses responsabilités à un niveau plus modeste et plus efficace, comme soldat²⁶⁵».

En somme, le roman de Drieu trace, de par sa représentation de l'intellectuel, un parcours qui va de l'intellectuel impuissant, occupé à de puérils babils – l'intellectuel-repoussoir représenté par ceux de Révolte – à celui qui entend vivre ses idées en donnant ou en recevant la mort – l'intellectuel devenu soldat – en passant par celle, rêvée mais désormais impossible, du conseiller du Prince. On peut par conséquent juger que la contradiction interne entre anti-intellectualisme et pro-intellectualisme est la résultante

²⁶⁵ Pierre Drieu La Rochelle, *Sur les écrivains*, op. cit., p. 207.

d'un mouvement diégétique qui mène de l'anti-intellectualisme de «l'Élysée» aux figures plus positives de «l'Apocalypse et de «l'Épilogue», mais ce ne serait pas tout à fait juste. Il serait déjà plus exact de dire que c'est pour contrer l'intellectuel impuissant et malfaisant, et parce que l'on ne peut plus être un conseiller du Prince, du fait de la décadence française généralisée, que l'intellectuel-soldat doit apparaître sur la scène de l'histoire. Il ne faudrait donc pas penser que l'anti-intellectualisme n'est qu'un aspect secondaire du roman de Drieu, ou qu'il laisse place à son contraire au fil du texte, car ce serait se leurrer, et gravement. Il faut plutôt y voir un effort, aussi maladroit qu'il puisse être, pour penser l'intellectuel *contre* l'intellectuel, pour tenter de s'opposer à l'intellectuel en tant qu'intellectuel, mais en tant qu'intellectuel d'un nouveau genre, libéré des tares habituelles de l'intellectuel. Et ce nouvel intellectuel défendu par Drieu, c'est celui qui ne se contente plus d'écrire, mais qui tient à défendre sa pensée les armes à la main, voire à imposer ses idées en ayant recours à la violence. Mais ce n'est pas tout, car pour aller plus loin encore dans la complexité du cas de *Gilles*, il faudrait aussi voir dans le contraste entre l'anti-intellectualisme initial de *Gilles* et la positivité inhérente aux remarques sur l'intellectualité de Gilles et de ses compagnons, un effet du discours social qui fait que ceux-là mêmes qui, par parti-pris idéologiques, s'élèvent avec le plus de véhémence contre les intellectuels – les intellectuels de droite, en général – ne peuvent que difficilement manquer d'employer à leur tour le terme d'intellectuel quant il s'agit de décrire leur propre position sociale. C'est là tout le trouble jeu des écrivains qui se trouvent sociologiquement assignés à une place – celle d'intellectuel – qu'idéologiquement ils combattent. Drieu est exemplaire de cela, lui qui, au moment même où il retraçait dans «Itinéraire» le parcours l'ayant amené au fascisme, parlait de sa «fatalité d'intellectuel» (*SF*, 235). Intellectuel malgré lui: voilà une formule qui résume bien, croyons-nous, le paradoxe de Drieu.

Pour cet intellectuel, Drieu rêve d'un pouvoir d'influence direct sur les affaires de l'État, grâce au rôle de conseiller du Prince. En gagnant l'amitié du Chef, en travaillant humblement à ses côtés, peut-être l'intellectuel arrivera-t-il à féconder sa pensée comme Felipe le fait dans *L'Homme à cheval*. Par les voies obscures de la littérature, du chant, des réflexions sur l'histoire du monde, peut-être pourra-t-il changer le cours des choses. Il y a dans cet espoir un très grand mépris et une très grande humiliation. Le désir d'influencer directement le pouvoir, par contact individuel, camoufle mal en effet un mépris immense pour la parole publique, à la fois au sens démocratique du terme et au sens commercial de l'imprimé. Par ailleurs, alors même qu'il semble ce faisant conférer un grand pouvoir à l'intellectuel, celui d'influencer le pouvoir, Drieu lui dérobe en même temps toute capacité d'action pour la confier, en exclusivité, au chef. Il en vient ainsi, comme l'écrit Benoît Denis, à «l'abdication de la pensée et de la culture devant la force brute²⁶⁶.» Encore ne s'arrête-t-il pas en si bon chemin. Dans *L'Homme à cheval* il fait du chef le véritable détenteur de la pensée, celui qui incarne véritablement le langage, la musique, l'art. Felipe dit ainsi:

Qui étais-je, moi? Un joueur de guitare, un pâle étudiant en théologie; et soudain tu t'es dressé devant moi, tu étais la forme. La forme. Moi qui étais amant de la beauté, je me suis rué vers cette forme, qui était la beauté vivante. Soudain, la musique, la théologie étaient une seule figure qui marchait dans le monde. [...] Donnez-nous de grands hommes et de grandes choses. Chaque héros nourrit dix grands artistes (*HC*, 230 et 233).

On en revient ainsi à la figure du chef entrevue au tout début de ce chapitre: le créateur et la source de beauté. L'esthétisation du politique, en somme, conduit à la négation de l'esthétique. Et, dans ce cas précis, la littérature sert à exprimer l'impuissance de la littérature face au chef tout puissant. La figure de l'intellectuel exprime ainsi une nette haine de soi de la part de l'écrivain.

²⁶⁶ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 258.

Ceci, par ailleurs, éclaire la relation entre le chef et le héros bancal en général, puisque l'intellectuel n'est qu'un cas particulier de héros bancal. L'on pourrait d'ailleurs extrapoler des textes de Drieu une conclusion quant au discours sur l'héroïsme: le «fasciste ordinaire», celui qui donnera son plein appui au fascisme et sacrifiera avec enthousiasme au culte du chef, veut se hausser au-dessus de la masse, il veut prouver son héroïsme mais, comme les héros de Drieu, il déteste la condition qui lui est faite dans la société moderne de même que le caractère prosaïque de la société libérale, bourgeoise et démocratique. Il sent en lui l'«éttoffe des héros», mais est profondément insatisfait de son rôle peu glorieux. Cet écartèlement entre des réserves d'héroïsme non employées et des tares ou faiblesses dues, croit-il, à la décadence contemporaine, il le partage avec le héros bancal. En somme, le héros bancal, c'est lui, le fasciste ordinaire. Les romans de Drieu dévoilent ainsi que le discours fasciste sur l'héroïsme promet une exaltation du moi, mais est fondé sur une haine de soi. Une fois le fascisme réalisé, la haine de soi est censée disparaître, cependant, le *Führerprinzip* offrant à chacun la possibilité de l'héroïsme et de la domination. Mais, du fait de l'anti-intellectualisme inhérent au fascisme, l'intellectuel fasciste ne peut espérer sortir de ce dilemme: il est condamné à la mauvaise conscience. C'est pourquoi, comme c'est le cas pour Drieu, il fera une littérature d'auto-détestation.

CHAPITRE DEUXIÈME

LE FASCISME EN CULOTTES COURTES; LE DISCOURS FASCISTE SUR LA JEUNESSE

«Youth! Youth! There is Absolutely
Nothing in the World but Youth!»
Oscar Wilde

«Le facteur essentiel de la beauté
est le muscle»
Marcel Rouet

Évoquant dans ses mémoires précoces de *Notre avant-guerre* la vogue du camping contemporaine des débuts du Front populaire, ainsi que la «soif de grand air» de la jeunesse d'alors, Brasillach remarque «rien ne fut plus charmant à cette époque, que les trains de neige, emplis de la seule jeunesse», ajoutant en guise de nuance et de reproche: «il y avait bien quelques grincheux conservateurs: ils prouvaient par là qu'ils n'entendaient rien à l'esprit fasciste» (NAG, 249). Il continue alors l'évocation de «l'amour de la fraîcheur, de l'arbre [et] du groupe» qui régnait «par toute la France» et attire l'attention sur l'apparition d'un autre phénomène, l'auto-stop, pour récriminer contre les «graves personnes [qui] protestèrent» contre cette pratique, jugeant une fois de plus: «ils n'avaient évidemment pas l'esprit fasciste» (NAG, 249-250). Si ce double commentaire n'aide guère à définir avec précision ce qu'est exactement, aux yeux de Brasillach, l'esprit fasciste, il est néanmoins

révéléateur d'une manière de penser, laquelle associe pêle-mêle fascisme, jeunesse, sport et plein air, en même temps qu'elle trace une nette opposition entre fascistes et conservateurs, ces «graves personnes pleines de leur droit» (NAG, 250), comme si cela allait de soi.

Ces commentaires de Brasillach s'insèrent, d'une part, dans une stratégie de positionnement idéologique, par laquelle il entendait mettre en évidence le caractère révolutionnaire, non-conformiste et anti-bourgeois, du fascisme – «Nous ne voulions pas être les gladiateurs de la bourgeoisie et du conservatisme» (NAG, 444), précise-t-il plus loin. D'autre part, par delà la charge polémique, ils donnent un aperçu d'une des constantes du fascisme, son discours sur la jeunesse, ou plus exactement, son discours d'exaltation de la jeunesse. En effet, s'ils n'atteignaient pas tous, en parlant de la jeunesse, les sommets du lyrisme brasillacien, s'ils ne partageaient pas tous sa mélancolie quelque peu prématurée – «Il n'est dans la vie qu'une jeunesse, et l'on passe le reste de nos jours à la regretter et rien au monde n'est plus merveilleux et plus émouvant» (SC, 145) écrit à trente ans le romancier de *Comme le temps passe* –, s'ils ne rêvaient pas tous obsessivement à un fascisme en culottes courtes [Voir Figure VI], en revanche, tous mettaient, comme lui, la jeunesse au rang des plus désirables attributs d'une nation, tous croyaient la France dominée par un régime de vieillards séniles, tous enviaient les jeunesses fascistes étrangères, tous faisaient rimer sport, vitalité, camping et virilité avec jeunesse, tous, enfin, rêvaient de conquérir, de discipliner et de diriger la jeunesse, toute la jeunesse. Certes, comme le remarque Stanley G. Payne: «Nearly all revolutionary movements make a special appeal to young people and are disproportionately based on young activists»; seulement, nous estimons, à sa suite, que le fascisme allait plus loin en ce sens que tous les autres mouvements politiques, accomplissant ainsi un saut qualitatif: «Fascist exaltation of youth was unique, however, in that it not only made a special appeal to them but also exalted youth over all other

generations, without exception, and to a greater degree than any other force based itself on generational conflict¹.»

Démonter le caractère «naturel» et «évident» des remarques de Brasillach, analyser la variante française du discours fasciste sur la jeunesse, étonnamment peu étudiée alors que l'on a constamment remarqué son caractère outrancier, tel est l'objet de ce chapitre. Pour ce faire, nous tenterons, à partir des cas italien et allemand, de définir de manière idéaltypique ce qu'a pu être le discours fasciste sur la jeunesse. Puis nous montrerons comment la variante française de ce discours est née d'un processus de radicalisation du déjà-là discursif, en l'occurrence les discours des non-conformistes et des mouvements de jeunesse. Une fois que nous aurons par le fait même cerné la place et la spécificité du discours des fascistes français sur la jeunesse au sein du discours social des années trente, nous entreprendrons une lecture sociocritique de deux romans de Brasillach, *Comme le temps passe* et *Les Sept couleurs*, lesquels n'ont de sens que dans le cadre de référence fourni par le discours fasciste sur la jeunesse. Comme nous le verrons, ces romans, en reproduisant l'essentiel de ce discours, dévoilent quelques-unes de ses failles, de ses non-dits fort révélateurs.

Seulement, avant d'en venir à ce plan discursif, nous tenterons auparavant de voir quel est le substrat sociologique permettant l'avènement, au début du vingtième siècle, d'un discours *de* la jeunesse, d'un discours d'auto-représentation, d'auto-énonciation par lequel les divers groupes de jeunes (ou plutôt ceux qui s'affichent comme les représentants

¹ Stanley G. Payne, *A History of Fascism, 1914-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, 613 p., p. 13. Sur cette question, voir entre autres: Juan J. Linz, «Some Notes Toward a Comparative Study of Fascism in Sociological Historical Perspective», dans Walter Laqueur (éd.), *Fascism. A Reader's Guide. Analyses, Interpretations, Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1976, 478 p., p. 3-121 et Bruno Wanrooij, «The Rise and Fall of Italian Fascism as a Generational Revolt», *Journal of Contemporary History*, vol. 22, 1987, p. 401-418.

véritables de la jeunesse) tentent de définir la jeunesse, d'imposer leurs idéaux, valeurs et pratiques (bien souvent conflictuels selon les énonciateurs) comme étant «ceux de la jeunesse en général», aussi bien contre les autres groupes de jeunes que contre tous ceux qui discourent sur la jeunesse (médecins, militaires, pédagogues, politiciens, psychologues, etc.). En effet, le surgissement d'un tel discours n'a de sens que dans un contexte social où la jeunesse possède l'indispensable autonomie culturelle et identitaire propre à l'émergence d'un discours distinct.

I.- LA JEUNESSE AU TRAVERS DES ÂGES

A.- NAISSANCE D'UNE NOTION: LA JEUNESSE

Quand les premiers *squadristi* fascistes commencèrent à faire parler d'eux en Italie et signèrent les premières pages de l'histoire du fascisme sur l'air de *Giovinezza* (Jeunesse), un chant récupéré des anciens combattants, il n'y avait guère plus d'un siècle que la jeunesse, en tant que réalité sociologique, avait fait son apparition: «l'histoire sociale nous apprend que la jeunesse en tant que phénomène socialement conceptualisé est apparue vers la fin du XVIII^e siècle².» Auparavant, du moins sous la majeure partie de l'Ancien régime, «les jeunes sont d'abord des fils et cette qualité première leur interdit de se penser et d'être pensés comme une catégorie collective douée d'une certaine autonomie³.» Cette constitution progressive d'une classe d'âge nommée «jeunesse», perçue et se percevant elle-

² Sven Mørch, «Une théorie de la jeunesse, préalable à une politique de la jeunesse. La jeunesse comme activité structurée sur le plan social et individuel», dans Raymond Hudon et Bernard Fournier (dir.), *Jeunesses et politique*, vol. I, «Conceptions de la politique en Amérique du Nord et en Europe», Paris/Sainte-Foy, L'Harmattan/Presses de L'université Laval, 1994, 548 p., p. 73-107, p. 79.

³ Maurice Crubellier, *L'Enfance et la jeunesse dans la société française: 1800-1950*, Paris, Armand Colin, «Histoire contemporaine», 1979, 389 p., p. 58.

même comme différente et indépendante, culturellement et idéologiquement, s'est accomplie dans le sillage des conquêtes bourgeoises. La bourgeoisie seule a rendu possible, par les transformations apportées à l'éducation et à la vie familiale, la nouvelle forme de socialisation dont procède la jeunesse. Depuis la publication de *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, de Philippe Ariès, les historiens ont confirmé ce fait: «à l'origine, il s'agit d'un phénomène bourgeois⁴». Comme l'écrit Ariès: «il existe [...] un remarquable synchronisme entre la classe d'âge moderne et la classe sociale: l'une et l'autre sont nées en même temps à la fin du XVIII^e siècle, dans le même milieu: la bourgeoisie.» Pour la jeunesse ouvrière ou paysanne, faute d'un temps et de lieux à soi en marge du travail et du monde des «adultes»⁶, faute aussi d'un accès plus poussé à l'école et, par delà, à une culture potentiellement «autre», l'agrégation/ségrégation ne se produisit que lentement, avec près d'un siècle de retard:

Eventually a profound transformation of the role of children from the «classes populaires» took place. Over the course of the nineteenth century, they slowly abandoned their work in the field and work shops, in order to move, definitely, to the school benches. Henceforth, they were destined for an existence more segregated from society at large⁷.

Inutile de dire, par ailleurs, que cette émancipation de la jeunesse fut réservée pour l'essentiel aux garçons, et ce, jusqu'à l'aube du vingtième siècle: de la tutelle parentale à la tutelle conjugale, il n'y avait pour les jeunes filles aucune alternative.

⁴ Sven Mørch, «Une théorie de la jeunesse, préalable à une politique de la jeunesse. La jeunesse comme activité structurée sur le plan social et individuel», *loc. cit.*, p. 81.

⁵ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, 1973, xx/503 p., p. 376. Première édition: 1960.

⁶ Pour Ariès, «le travail des enfants a maintenu ce caractère de la société médiévale: la précocité du passage chez les adultes», *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, *op. cit.*, p. 376.

⁷ Colin Heywood, *Children in Nineteenth Century France. Work, Health and Education among the «Classes populaires»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 350 p., p. 3.

Dès son apparition sur la scène de l'histoire en tant qu'acteur à part entière, la jeunesse fut associée à l'idéal révolutionnaire et, de 1789 à 1917, à travers l'Europe, la cause fut entendue: idéaliste et «inactive», troublée et remuante, la jeunesse est un fervent de révolte dangereux pour les régimes en place: «Dans tous les pays d'Europe, à tous moments, le XIX^e siècle offre l'image composite, mais évidente, d'une jeunesse inquiète ou rebelle [...] Et l'histoire du début du XX^e siècle confirmera encore la permanence de cette équation entre jeunesse et rébellion⁸.» Seulement, comme le fait remarquer Luzzatto, ce ne fut pas la présence réelle, quantifiable, des jeunes sur les barricades, ni la jeunesse constatée des dirigeants révolutionnaires, mais la présomption de la présence des jeunes et le sentiment, chez les dirigeants, d'être toujours jeunes, qui importa et contribua à créer ce cliché de la jeunesse révolutionnaire. Or, cette association jeunes donc révolutionnaires (ou révolutionnaires donc jeunes) est loin d'être automatique; ainsi, en 1848, les jeunes entre 17 et 20 ans formèrent plus de la moitié des gardes mobiles alors que l'âge moyen des manifestants était de 34 ans, de telle sorte que les contestataires se trouvaient être pour beaucoup, de vingt ans plus vieux que les «défenseurs de l'ordre⁹».

Outre son caractère bourgeois et révolutionnaire, un autre trait de la jeunesse émergente du début du dix-neuvième siècle, telle qu'elle est fantasmée dans l'imaginaire social, est son visage, ou plutôt son corps romantique. La représentation de ce dernier, toujours quelque peu caricatural, semble caractérisé par son *improductivité*. Décharné, pâle, faible, défaillant, mais néanmoins beau, le corps du jeune héros romantique est le signe de sa mésadaptation, de son malaise.

⁸ Sergio Luzzatto, «Jeunes révoltés et révolutionnaires», dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, Paris, Seuil, 1996, 408 p., p. 209-275., p. 209.

⁹ Maurice Crubellier, *L'Enfance et la jeunesse dans la société française: 1800-1950*, op. cit., p. 134-135.

L'évolution des sensibilités, écrivent Hubscher, Durry et Jeu, celle de l'image et de l'usage du corps, fortement modelés par un idéal esthétique puisé dans la littérature, sont un obstacle certain aux exercices physiques: au romantisme triomphant entre 1820 et 1843, au mal du siècle, aux excès de la sensibilité, correspondent la vision d'un corps languide, celle du poète fragile brûlé par la passion intérieure¹⁰.

L'idéal esthétique proposé par ce modèle se situe ainsi aux antipodes de l'athlétisme de l'Antiquité grecque. De plus, à cette conception romantique s'ajoute «une longue tradition de mépris pour une force physique ostentatoire qui est l'attribut naturel des classes laborieuses¹¹.»

B- D'UNE JEUNESSE L'AUTRE

Une série de changements graduels mais irréversibles, accomplis tout au long du dix-neuvième siècle, allaient cependant modifier ce portrait. Tout d'abord, suite à l'hostilité grandissante envers le travail infantile, la croissance de l'enseignement technique et professionnel, suite aussi à l'émergence progressive d'une conscience de classe dans les milieux populaires, on assiste, à la fin du siècle, à la naissance d'une «jeunesse ouvrière» distincte des autres groupes sociaux parce qu'à la fois jeune et ouvrière. Assez rapidement, cette jeunesse ouvrière allait être gagnée par la politisation et se définir comme jeunesse socialiste. Ainsi, au congrès tenu en 1889 par les organisations socialistes, trente-sept groupes de jeunesse et quatre groupes d'étudiants sont représentés¹².

¹⁰ Ronald Hubscher, Jean Durry et Bernard Jeu, *L'Histoire en mouvements. Le Sport dans la société française (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Armand Colin, 1992, 560 p., p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹² En plus de Colin Heywood (*Children in Nineteenth Century France, op. cit.*), on peut consulter sur le sujet: Maurice Crubellier, «Jeunesse ouvrière jusqu'à vers 1880», dans *L'Enfance et la jeunesse dans la société française: 1800-1950, op. cit.*, p. 123-142., et Yolande Cohen, *Les Jeunes, le socialisme et la guerre: histoire des mouvements de jeunesse en France*, Paris, L'Harmattan, 1989, «Les Chemins de la mémoire», 253 p.

Par ailleurs, les décennies 1890-1910 virent l'avènement d'une tradition de militantisme juvénile de droite. Participant dans une certaine mesure du nouvel horizon culturel et politique de la fin de siècle, et sensible au discours de la droite radicale dont Zeev Sternhell a signalé l'apparition tumultueuse¹³, une fraction importante de la jeunesse s'est retrouvée dans les rangs boulangistes, royalistes et nationalistes de l'époque. «À la fois très actifs et très instables¹⁴», les regroupements de jeunesse nationalistes ne se fondirent jamais au sein d'une union imposant sa présence aux acteurs politiques en place, mais furent assez remuants pour que la légende tenace d'une jeunesse tout entière «de gauche» parce que révolutionnaire perde quelques plumes. Élément, selon Yolande Cohen, d'une entreprise de conquête de la jeunesse» par les nationalistes, l'enquête d'Agathon

produit un effet secondaire [...] pernicieux [...] à savoir la division des jeunes. En invoquant une autre alternative à la politisation de la jeunesse que celle de l'antimilitarisme, les enquêteurs opposent la jeunesse des Écoles à l'autre, c'est-à-dire implicitement à la jeunesse ouvrière¹⁵.

À une époque où les enquêtes sont à la mode, Henri Massis et Alfred de Tarde, en publiant en 1912 dans *L'Opinion*, puis en 1913 chez Plon, sous le pseudonyme d'Agathon, une enquête sur *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*, étaient assurés d'avance de leur succès, pourrait-on dire. Mais, comme l'indique Cohen, ce fut d'une certaine manière un succès de scandale en ce que, prenant à rebrousse-poil le mythe de la jeunesse révolutionnaire (donc de gauche), ils proclament que la nouvelle jeunesse est nationaliste, anti-intellectualiste, sportive, dynamique, militariste et religieuse, en un mot, complètement opposée à la

¹³ Zeev Sternhell. *La Droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme, 1885-1914*, Paris, Seuil, 1978, «Points», 444 p. Première édition: 1976.

¹⁴ Nadine-Josette Chaline, Francis Demier et Gilles Le Beguec, «Jeunesse et mouvements de jeunesse en France aux XIX^e et XX^e siècles. Influence sur l'évolution de la société française.», dans Denise Fauvel-Riouf (dir.), *La Jeunesse et ses mouvements. Influence sur l'évolution des sociétés aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1992, xvi/417 p., p. 95-105, p. 101.

¹⁵ Yolande Cohen, *Les Jeunes, le socialisme et la guerre*, op. cit., p. 201-202.

génération de ses aînés¹⁶. À tous points de vue, cette enquête est fortement biaisée, puisque «H. Massis et A. De Tarde sélectionnent les “bonnes réponses” et négligent les autres¹⁷.» De plus, ils confondent la jeunesse bourgeoise «avec l'ensemble de la jeunesse¹⁸», en faisant passer celle-là pour celle-ci. Peu importe, du point de vue de l'histoire intellectuelle, puisque leur enquête fit date et fit apparaître pour la première fois sur la scène politique une jeunesse de droite, de la droite radicale qui plus est¹⁹. Cette jeunesse, toutefois, il est important de le noter, ne revendiquait pas le qualificatif de révolutionnaire, se contenant de celui de réactionnaire, auquel ils donnaient un tour agressif.

Au cours de ces mêmes années, la lente «éducation du corps» retracée par Crubellier²⁰ modifia complètement le regard sur la jeunesse, puisque celle-ci en vint ultimement à être indissociable de la notion de sport. Fort tardive en France par rapport aux autres nations européennes, l'éducation physique a d'abord été la chasse gardée des militaires qui, «les premiers, donnent à la gymnastique un statut officiel²¹.» Cependant, il aura fallu attendre les années 1880 pour que, suite au choc de la défaite de 1870, volonté étatique, discours médicaux et pratique militaire se rencontrent et mènent à la

¹⁶ Voir la réédition récente de ce texte, présenté par Jean-Jacques Becker: Henri Massis et Alfred de Tarde, *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, Imprimerie nationale, «Acteurs de l'histoire», 1995, 293 p.

¹⁷ Philippe Bénéton, «La génération de 1912-1914. Image, mythe et réalité?», *Revue française de science politique*, vol. 21, 1971, p. 981-1009, p. 999.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1003.

¹⁹ Voir à ce sujet, en plus de Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire*, *op. cit.*, l'étude de Paul Cohen, «Heroes and Dilettantes: The Action française, Le Sillon, and the Generation of 1905-1914», *French Historical Studies*, vol. 15, n° 4, Fall 1988, p. 673-687.

²⁰ «L'Éducation du corps», dans *L'Enfance et la jeunesse dans la société française*, *op. cit.*, p. 187-206.

²¹ Ronald Hubscher, Jean Durry et Bernard Jeu, *L'Histoire en mouvements*, *op. cit.*, p. 23.

promulgation d'une loi rendant obligatoire la pratique de la gymnastique dans les écoles. Pour les républicains, désormais solidement installés au pouvoir, la gymnastique «doit être l'instrument d'une éducation physique républicaine qui vise à émanciper le peuple, elle doit servir de creuset à la cohésion sociale et à la grandeur nationale²².» Dans l'espoir de former des soldats vigoureux, aptes à réaliser la revanche militaire que l'on se promet contre l'empire de Guillaume II, on encourage la pratique du sport sous toutes ses formes, on fonde des sociétés de tir et on organise de multiples «fêtes de gymnastique», sorte de «rituel profane» par lequel la Troisième République tenta, de 1879 à la Première Guerre mondiale, d'afficher ses valeurs officielles: «la fête de gymnastique est épreuve de vérité: la République s'y ancre dans un réel qui prouve la véracité des énoncés politiques: la liberté par le règne de la loi, l'ordre dans le progrès, l'égalité dans l'émulation, la solidarité dans la justice, l'unité dans la diversité»; ce faisant, elle tente d'«opérer un déplacement de la violence, des conflits sociaux vers des affrontements individuels codifiés: l'émulation remplace la guerre sociale²³.» Poussant un peu plus loin encore cette ferveur gymnastico-patriotique, on instaura dans les lycées, au cours des années 1880, de multiples «bataillons scolaires» censés rassembler les élèves pour des exercices gymnastiques et militaires. Les bataillons scolaires devinrent vite très populaires et défilèrent, à partir du décret de 1882 officialisant leur statut, en tête des parades du 14 juillet, fiers de leur uniformes, chantant en chœur des couplets comme celui-ci: «France, regarde défiler, ce mâle bataillon imberbe, les vieux ont peine à l'égaliser²⁴». Mais, comme ces bataillons coûtèrent fort cher et comme, au surplus,

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ «Les vitrines de la République. Uniformes, défilés, drapeaux dans les fêtes de gymnastique en France (1879-1914)», dans Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*, Toulouse, Privat, «Bibliothèque historique», 1987, 423 p., p. 259-268, p. 260, 262 et 264.

²⁴ Pierre Arnaud, *Le Militaire, l'écolier, le gymnaste: naissance de l'éducation physique en France (1869-1889)*, préface de Maurice Agulhon, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, 273 p., p. 190. Voir aussi: Albert Brouzac, «Les bataillons scolaires en France. Naissance, développement,

l'on se mit à craindre, quand commencèrent les troubles boulangistes, le danger d'une militarisation anti-républicaine, ils furent laissés à l'abandon au cours de la décennie qui suivit. Tout ceci est le signe de ce qu'il y a eu en France, à la fin du siècle, un vaste projet cherchant à intégrer l'école et l'armée, afin de mieux éduquer et redresser les corps français, projet dont Gambetta, aussi tôt que le 26 juin 1871, s'était fait le héraut: «Il faut mettre partout, à côté de l'instituteur, le gymnaste et le militaire, afin que nos enfants, nos soldats, nos concitoyens soient tous aptes à tenir une épée, à manier un fusil, à faire de longues marches²⁵».

Parallèlement au sport «républicain» promulgué par l'État s'organise assez rapidement un sport catholique aux objectifs clairement concurrents, «même si les uns et les autres y voient un instrument de concorde entre les différents groupes de la société²⁶». Concorde sociale, certes, mais pas sur les mêmes bases. Les catholiques mettent ainsi sur pied, dans le cadre des patronages surtout, qui s'orientent de plus en plus dans cette direction et y trouvent une nouvelle raison d'être, de multiples cellules locales disséminées à travers la France. Dominés par «une volonté de moralisation catholique et de socialisation politique²⁷» – «Il est entendu que chez nous les exercices physiques ne sont que des moyens pour attirer et retenir les jeunes gens» admet-on par exemple dans le journal du patronage de Pau²⁸ – et regroupés à partir de 1898 au sein de la Fédération Gymnastique et Sportive des Patronages de France (F.G.S.P.F.), les patronages voient leur nombre monter à 1500

disparition», dans Pierre Arnaud (dir.), *Les Athlètes de la République*, *op. cit.*, p. 41-62.

²⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

²⁶ Ronald Hubscher *et al.*, *L'Histoire en mouvements*, *op. cit.*, p. 112.

²⁷ Jean-Pierre Augustin, «Les patronages catholiques dans l'espace français de 1914 à 1985», tiré de Gérard Cholvy (éd.), *Le Patronage, ghetto ou vivier? Colloque des 11 et 12 mars 1987*, Paris, Nouvelle Cité, 1988, 369 p., p. 91-106, p. 102.

²⁸ Cité dans Ronald Hubscher *et al.*, *L'Histoire en mouvements*, *op. cit.*, p. 114.

en 1914, puis à 3000 en 1937²⁹. Et, comme les républicains, les catholiques organisèrent de multiples «fêtes de gymnastique».

En plus de la F.G.S.P.F. et de l'U.S.G.F. (l'Union des Sociétés de Gymnastique de France), laïque et républicaine, comptant respectivement quelques 180 000 et 350 000 membres à la veille de la guerre, une troisième organisation s'impose dans le «champ sportif français» d'avant 1914: l'Union des Sociétés françaises de sports athlétiques (U.S.F.S.A.), forte de 270 000 membres³⁰. En marge de celles-ci la fédération socialiste, avec ses 13 000 membres, ne s'impose pas comme un acteur majeur. Représentative de ce que l'on appelait à l'époque le courant «anglais», l'U.S.F.S.A. était issue du milieu associatif, lequel privilégiait la pratique de l'athlétisme au détriment de la gymnastique, chère aussi bien à la F.G.S.P.F. qu'à l'U.S.G.F., et adoptait une sociabilité plus horizontale, plus spontanée que celle de ses principales rivales, dominées, elles, par les institutions gouvernementales ou cléricales. Bien que sacrifiant comme ces dernières à l'autel de «l'harmonie sociale par le biais du sport», l'U.S.F.S.A. restait dans les faits très élitiste, puisqu'elle prônait un amateurisme désintéressé susceptible de plaire avant tout aux classes aisées. Si elle devait advenir, cette entente entre les classes tant désirée, ce serait par la pratique généralisée du sport, non pas par la fréquentation des mêmes clubs: «que la jeunesse bourgeoise et la jeunesse prolétarienne s'abreuvent à la même source de joie musculaire, voilà l'essentiel; qu'elles s'y rencontrent ce n'est présentement que l'accessoire³¹.»

²⁹ Ces chiffres sont ceux de Jean-Pierre Augustin, «Les patronages catholiques», *loc. cit.*, p. 95.

³⁰ Notre analyse du champ en question est redevable de celle de Jean-Paul Clément, Jacques Defranc et Christian Pociello: *Sport et pouvoirs au XX^e siècle. Enjeux culturels, sociaux et politiques des éducations physiques, des sports et des loisirs dans les sociétés industrielles (années 20-années 90)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, 204 p.

³¹ Baron de Coubertin, cité par Pierre Arnaud, «Introduction», dans Pierre Arnaud (dir.), *Les Origines du sport ouvrier en Europe*, Paris, L'Harmattan, 1994, 312 p., p. 11-28, p. 21.

C.- MUSCLER ET BRONZER LA JEUNESSE: L'OLYMPISME

La «philosophie du sport» guidant l'U.S.F.S.A. triompha sur la scène internationale avec la restauration des jeux olympiques, accomplie, pour l'essentiel, par des individus issus de ses rangs dont Pierre de Fredy, baron de Coubertin, au premier chef. Certes, au cours des ans, l'olympisme s'enrichit de sens multiples et contradictoires au gré de ses défenseurs, pour former, selon les mots de Michel Caillat et Jean-Marie Brohm, «une nébuleuse de discours, un flot de mythes, d'idéologie, de préjugés. La conception du monde qui se cache derrière "l'Idée olympique" constitue une série de positions politiques, pédagogiques, morales et culturelles³²». Nous n'en ferons donc ni le tour ni l'histoire; seulement, étant donné que plusieurs des tendances majeures au sein de la dite nébuleuse sont ou très proches du fascisme ou récupérées par celui-ci, comme le démontrèrent amplement les Jeux de Berlin en 1936³³, il importe de donner un aperçu des principales voix qui se firent entendre, au début du siècle, dans ce concert parfois cacophonique qui eut pour nom olympisme.

De manière assez significative, la plupart des tiraillements agitant de l'intérieur le mouvement olympique se retrouvent dans les textes du baron de Coubertin. Comme au surplus la figure de ce dernier domine de très haut l'histoire des cinquante premières années de l'olympisme français, éclipsant les figures rivales du père Henri Didon ou de Paschal Grousset, notre survol de cette province du sport français se réduira à une exposition des principales lignes de force de la pensée de Coubertin. Il est ironique de constater à cet égard, pour qui étudie le fascisme, que le climat des études sur le célèbre baron n'est guère

³² Michel Caillat et Jean-Marie Brohm, *Les Dessous de l'olympisme*, Paris, La Découverte, «Les Cahiers libres», 1984, 163 p., p. 8.

³³ Jean-Marie Brohm, *1936: Jeux Olympiques à Berlin*, Bruxelles, Complexe, «La Mémoire du siècle», 1983, 221 p.

plus serein que celui qui règne, ou du moins régnait jusqu'à tout récemment, autour de l'œuvre de Robert Brasillach. Comme pour ce dernier, en effet, l'interprétation du corpus coubertinien est scindée en deux camps mettant aux prises les sympathisants et hagiographes d'une part, et les détracteurs inflexibles d'autre part. Si parmi ces derniers la «critique radicale» de l'équipe rassemblée autour de Jean-Marie Brohm³⁴ a pu mettre à jour quelques-unes des zones d'ombre présentes dans les innombrables textes de Coubertin³⁵, son ethnocentrisme affiché et tranquille d'homme blanc, par exemple³⁶, en revanche, portés par leur militantisme, ils pèchent parfois par excès de dogmatisme. Loin d'être purement et simplement «réactionnaires», comme le croient ceux-ci, les préjugés impérialistes et chauvins de Coubertin étaient partagés par la majeure partie de la classe politique française du tournant du siècle, «progressistes» radicaux y compris. Il faut par conséquent éviter de réduire trop rapidement les contradictions du célèbre baron pour n'en considérer qu'un aspect³⁷.

La première de ces contradictions a trait à l'effet des Jeux Olympiques sur les «passions nationales». Coubertin souhaitait à la fois effectuer un travail de régénération nationale – il voulait, selon ses propres mots, «rebronzer la France» – et amorcer un mouvement de réconciliation, d'intercompréhension entre les patries. Les Jeux Olympiques

³⁴ Jean-Pierre Escriva et Henri Vaugrand, *L'Opium sportif. La critique radicale du sport de l'extrême gauche à «Quel corps?»*, Paris, L'Harmattan, «Espaces et temps du sport», 1996, 399 p.

³⁵ Il aurait en effet écrit près de 60 000 pages, selon Yves-Pierre Boulongne, *Le Vie et l'œuvre de Pierre de Coubertin*, Ottawa, Leméac, 1975, 482 p., p. 17.

³⁶ Voir entre autres «Les idées réactionnaires du baron Pierre de Coubertin», dans Jean-Marie Brohm, *Le Mythe olympique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, «Quel Corps?», 477p., p. 323-471.

³⁷ On peut trouver une interprétation sans passion des textes de Coubertin chez Pierre Guillaume, «L'Hygiène et le corps», Jean-François Sirinelli, *Histoire des droites en France*, vol. 3, «Sensibilités», Paris, Gallimard, «NRF-Essais», 1992, v/956 p., p. 509-564.

modernes en portent la marque, puisqu'ils réalisent la rencontre entre les délégations de multiples pays, tout en organisant les compétitions sur la base des rivalités nationales. Écartelé entre deux positions inconciliables, attaqué à la fois par les nationalistes et les internationalistes, Coubertin se réfugia derrière des distinctions subtiles entre le nationalisme, agressif et condamnable, et le patriotisme, pacifique donc légitime, de même qu'entre l'internationalisme, dédaigneux des réalités nationales, et le cosmopolitisme, promouvant les contacts entre les nations tout en tenant compte des différences nationales³⁸. L'évolution personnelle de Charles Maurras est symptomatique de ce double visage de l'olympisme, lui qui commença par en être un adversaire déterminé, par crainte des dangers de l'influence allemande et par méfiance à l'endroit de toute organisation supranationale avant de changer son fusil d'épaule quand il eut constaté quel puissant potentiel d'exaltation nationale l'olympisme recelait.

Par ailleurs, Coubertin était partagé entre un idéal aristocratique, celui des collègues anglais, et un «effort de transmission de cet héritage aristocratique à une société démocratique³⁹». Élitiste, puisque basé sur le sport de compétition – le sport précisément qualifié d'«élite» –, plutôt que sur le sport de masse, mais aussi et surtout parce qu'il érigeait en principe sacro-saint l'obligation d'amateurisme, restreignant ainsi *de facto* le bassin d'athlètes à ceux assez fortunés pour faire du sport sans se préoccuper des moyens de subsistance, le mouvement olympique se voulait néanmoins démocratique, estimant offrir à tous l'égalité des chances, sans distinction de classe, de nation ou de race.

³⁸ Voir sur le louvoiement rhétorique de Coubertin entre nationalisme et internationalisme: John J. MacAloon, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, xiv/359 p.

³⁹ Pierre Guillaume, «L'hygiène et le corps», *loc. cit.*, p. 514.

Les commentateurs n'ont pas manqué de souligner les tendances antagonistes présentes dans le corpus coubertinien, mais ils ont cependant négligé un aspect fort important de celui-ci, tout particulièrement dans la perspective qui est la nôtre: sa vision esthétisante. «Joie des muscles, culte de la beauté, travail pour le service de la famille et de la société [...], l'Idée olympique, Messieurs, la voilà», déclara-t-il le 7 avril 1923⁴⁰. On trouve dans les trois volumes de ses *Textes choisis* un nombre important d'articles et conférences abordant le sport dans une perspective esthétique, au premier plan desquels «l'Art et le sport», où il écrit «le sport doit être envisagé comme producteur d'art et comme occasion d'art. Il produit la beauté puisqu'il engendre l'athlète qui est de la sculpture vivante⁴¹.» En ceci, Coubertin s'inscrit à la suite d'une longue théorie d'écrivains ayant associé le sport et l'idéal de beauté grec, association ayant motivé, entre autres, les défilés de gymnastes organisés dans le cadre des festivals nationalistes allemands du dix-neuvième siècle étudiés par George L. Mosse⁴². Il ajoutait toutefois à ceci une touche d'esthétisme venue de chez John Ruskin et fondit ces influences diverses dans son propre projet esthético-sportif: «L'union du Sport et de l'Art, à laquelle il avait aspiré depuis 1904, née de l'esthétique rattachée à l'athlète [...] devait permettre au sportif et au spectateur de ressentir une harmonie parfaite que Coubertin définissait du nom d'eurythmie⁴³.» Nous verrons plus loin de quelle manière les fascistes esthétisèrent eux aussi le sport et quelle fut la couleur particulière qu'ils donnèrent à cette esthétisation; nous insisterons seulement ici sur la considération suivante: bien que facilement récupérable par le fascisme, la pensée de

⁴⁰ Pierre de Coubertin, «Discours du 7 avril 1923», dans *Textes choisis*, tome II, «Olympisme», Georges Rioux (éd.), Norbert Müller (dir.), Zurich/New York, Weidmann, 1986, p. 398-402, p. 402.

⁴¹ Pierre de Coubertin, «L'art et le sport», *loc. cit.*, p. 537-542, p. 537.

⁴² George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975, 252 p.

⁴³ Georges Rioux, introduction à la section «Contribution des Beaux-Arts», dans Pierre de Coubertin, *Textes choisis*, tome II, «Olympisme», *op. cit.*, p. 479.

Coubertin n'est pas, en elle-même, fasciste. Ni la vision du sport, ni la conception de la nation ou du rôle des masses, sans parler des vues sur l'économie ou sur la culture ne sont les mêmes chez Coubertin et les fascistes. Il faut plutôt reconnaître ici, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, et comme nous le verrons à nouveau au prochain chapitre, que le fascisme tire à lui des idées, préjugés et pratiques largement disséminés dans le discours social contemporain. En particulier, il refait le chemin battu et rebattu qui mène du sport à la beauté en passant par la santé, la force, la vigueur, le muscle, le maintien et la virilité, et qui bifurque aussi du côté du groupe, du défilé, de l'armée et de l'impérialisme. Seulement, il l'aménagea à sa manière, il l'intégra dans un tout autre paysage.

D) «MONSIEUR MUSCLE»

Pour donner un exemple parmi des milliers, du haut degré d'opinabilité de l'association entre sport et beauté, nous ne résisterons pas à la tentation de citer le cas de Marcel Rouet, auteur de *Santé et beauté plastique*⁴⁴ et «Apollon 1935» en France. Entretenant de réagir contre l'«aberration du sens esthétique qui nous conduit, à une époque de décadence physique très accentuée, à glorifier ce qui est anormal et malsain»⁴⁵, Marcel Rouet commence par définir dans son premier chapitre «le sens esthétique», où il démontre sans aucun doute possible «que le facteur essentiel de la beauté est le muscle»⁴⁶.

Un corps gras, précise-t-il, un corps féminin en particulier, peut revêtir, dans une tromperie éphémère, une apparence de plasticité remarquable; il n'en reste pas moins certain que la beauté véritable est celle qui est purement

⁴⁴ Marcel Rouet, *Santé et beauté plastique. Méthode pratique de culture physique comportant des exercices variés à mains libres avec haltères, exercices, etc., permettant, par le travail méthodique et localisé des muscles insuffisants, d'obtenir rapidement la beauté, la force et la santé*, Paris, Éditions J. Oliven, 1937, 350 p.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

athlétique [alors que] la graisse est un élément de laideur et de dégénérescence⁴⁷.

Rouet continue alors son travail pédagogique en établissant au chapitre suivant, à partir de l'étude de la statuaire antique et des athlètes contemporains, «un modèle [imaginaire], à la réalisation duquel devront tendre nos efforts culturistes⁴⁸.» Il en vient ainsi à la constatation qu'au modèle antique, on doit ajouter quelques «enseignements» tirés des athlètes actuels: par exemple, «les grands droits de l'abdomen [...] sont, chez les athlètes fortement travaillés, plus apparents que chez les Antiques [et] le développement des dorsaux est plus accentué⁴⁹». Avec Rouet, «plus bel athlète de France» en 1936, on voit que la «beauté du sport» est déjà, dans les années trente, un cliché servant d'eau à tous les moulins argumentatifs, dont celui du narcissisme culturiste.

Comme, malgré qu'ils en aient, tous les discoureurs sur le sport, Rouet y compris, ne parlaient jamais au fond que de la jeunesse, car c'était elle qu'il fallait muscler et bronzer, et parce que la jeunesse, seule, sauf de très rares exceptions, pratiquait le sport, tout ceci nous ramène à notre constatation formulée plus haut: la fin du dix-neuvième siècle voit le retour, dans les discours sur la jeunesse, de l'idéal du corps musclé, viril et beau. Si ce modèle ne s'impose pas totalement et doit lutter encore longtemps en France contre son revers négatif – l'image de la brute –, et si par ailleurs la pratique du sport ne gagne pas, loin de là, l'ensemble de la jeunesse française, l'idéal d'une jeunesse athlétique est désormais incontournable; tout éloge ou critique de la jeunesse devra en tenir compte.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56-57.

E- L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Les thèmes du corps et du sport vont continuer de dominer les discours sur la jeunesse dans la période de l'entre-deux-guerres. La raison en est pour une part d'ordre sociologique, en ce que, de plus en plus, «le sport imprègne le tissu social⁵⁰» tout en se différenciant en fonction des classes sociales, certaines associations sportives étant fondées dans l'esprit de la lutte des classes⁵¹. D'autre part, beaucoup rendront grâce, pour la victoire et le merveilleux *tonus* des armées françaises, aux habitudes sportives des jeunes Français d'avant-guerre. Ernest Seillière, en guise d'introduction à son livre sur Coubertin, estime qu'«en présence de l'héroïque effort de ses armées, il est juste que la France jette un coup d'œil de reconnaissance en arrière vers ceux qui ont concouru [...] à la préparation de son héroïsme⁵²». De même, un des héros de MacOrlan affirme: «c'est avec nos muscles que nous avons fait la Marne et le reste⁵³». Rendue possible, croit-on, grâce au sport, la victoire contribue par rétroaction à «dynamise[r] incontestablement les ambitions françaises en matière de sport⁵⁴». Cette célébration d'après-guerre culmine avec la tenue, en 1924, des Jeux Olympiques à Paris et entraîne une vague nouvelle de littérature sportive⁵⁵. En plus des militaires et des nationalistes, les hygiénistes et eugénistes clamèrent la nécessité de fortifier les muscles de la nation. Nombreux furent ceux qui, comme Charles Richet, prix

⁵⁰ Ronald Hubscher *et al.*, *L'Histoire en mouvements*, *op. cit.*, p. 175.

⁵¹ Jean-Paul Clément *et al.*, *Sport et pouvoirs au XX^e siècle*, *op. cit.*, «Représentation des groupes sociaux», p. 70 et ss. Voir aussi: Pierre Arnaud (dir.), *Les Origines du sport ouvrier en Europe*, Toulouse, Privat

⁵² Ernest Seillière, *Un Artisan d'énergie française: Pierre de Coubertin*, Paris, Didier, 1917, 157 p., p. 1.

⁵³ Cité dans Ronald Hubscher *et al.*, *L'Histoire en mouvements*, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁴ Jean-Paul Clément *et al.*, *Sport et pouvoirs au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵ Voir: Pierre Charreton, *Les Fêtes du corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*, Paris, CIEREC, 1985, 172 p., et Raymond Pouillart et Jean Willems, *Le Sport et les lettres*, Louvain, Nawelerts, «Olympia», 1953, 107 p.

Nobel de médecine, pensèrent que la guerre avait éliminé la portion la plus saine et la plus courageuse de la jeunesse française, et que, par conséquent, il fallait en venir au plus tôt à des mesures énergiques de «sélection humaine»⁵⁶. Jean Giraudoux lui-même, dans *Pleins pouvoirs*, en 1939, nourrira ce discours anxiogène où l'intérêt pour le sport germe d'une volonté de sauver la race⁵⁷.

Si, sur ce plan, l'entre-deux-guerres ne provoqua pas de réaménagement discursif considérable, en revanche, en ce qui concerne l'association entre jeunesse et révolution, l'on vit apparaître un phénomène jusqu'alors inédit: une jeunesse située bien à droite, voire à l'extrême droite, revendiquant à haute voix l'étiquette de «révolutionnaire»⁵⁸. Coupant les ponts d'avec leurs aînés conservateurs ou réactionnaires bon teint, sur ce plan du moins, ces jeunes révolutionnaires de droite se voulaient contestataires, anti-bourgeois, anti-libéraux, prêts à faire table rase tant était grande leur haine envers le «désordre établi», pour reprendre une de leurs expressions favorites. Bien souvent d'ailleurs, ils donnèrent à cette lutte l'aspect d'un combat entre générations, la leur et celle de leurs grands-parents. La

⁵⁶ Charles Richet, «La sélection humaine», dans Charles Apert (dir.), *Eugénique et sélection*, Paris, Alcan, 1922, 247 p., p. 33-57. Voir aussi, à ce propos: Dr Papillault, «Conséquences psychosociales de la dernière guerre au point de vue eugénique», *Eugénique et sélection, loc. cit.*, p. 131-157. Sur l'eugénisme en France, voir: Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France: les médecins et la procréation: XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1995, 381 p.; William H. Schneider, «L'eugénisme en France: le tournant des années trente», *Sciences sociales et santé*, vol. 4, n° 3-4, novembre 1986, p. 81-114, «Hérédité, sang et opposition à l'immigration dans la France des années trente», *Ethnologie française*, vol. 24, n° 1, 1994, p. 104-117; «Towards the Improvement of the Human Race: The History of Eugenics in France», *Journal of Modern History*, vol. 54, juin 1982, p. 268-291; *Quality and Quantity. Eugenics and the Biological Regeneration of Twentieth Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, x/392 p.; Pierre-André Taguieff, «Eugénisme ou décadence? L'Exception française», *Ethnologie française*, vol. 24, n° 1, 1994, p. 81-103, «Face à l'immigration: mixophobie, xénophobie ou sélection. Un débat français dans l'entre-deux-guerres», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 47, juillet-septembre 1995, p. 103-131.

⁵⁷ «Le sport [...] doit donner à la race sa qualité»: Jean Giraudoux, *Pleins pouvoirs*, Variété, Montréal, 1944, 213 p., p. 48. Première édition: Paris, Gallimard, 1939.

⁵⁸ Bien que radicaux, les «jeunes gens» d'Agathon ne se qualifiaient aucunement de révolutionnaires.

génération dite «du feu», celle des soldats de la Première Guerre mondiale, était absente de ce tableau. Nous reviendrons plus loin sur cette antithèse générationnelle, pour étudier comment elle s'est trouvée mise en discours dans les années trente; pour l'instant, poursuivant notre énumération des bouleversements majeurs de la condition juvénile dans l'entre-deux-guerres, nous voulons plutôt mettre en évidence quelques-uns des faits démographiques qui expliquent en partie la dite antithèse.

La Première Guerre mondiale modifia de manière considérable la pyramide des âges en France. Premièrement, et de manière évidente, elle provoqua une coupe sombre dans les rangs de ceux qui, pendant la guerre, avaient entre 20 et 40 ans. En fait elle toucha surtout les classes d'âge les plus jeunes; celle ayant été incorporée en 1914, par exemple, perdit jusqu'à 29% de ses effectifs au front⁵⁹. La guerre a donc prélevé «une horrible "dîme mortuaire" [...] sur [le] contingent des jeunes hommes» donnant de ce fait même un «coup de hache oblique dans les générations masculines nées entre 1870 et 1900⁶⁰». En second lieu, la guerre a entraîné, de 1914 à 1919, une importante baisse de natalité, déjà faible avant la guerre; comme l'écrivent Maurice Garden et Hervé Le Bras: «les naissances perdues du fait de la guerre creusent dans la pyramide des âges une deuxième échancrure. [...] La période de l'entre-deux-guerres est celle du passage de cette classe creuse de l'enfance à l'adolescence, puis à l'âge adulte⁶¹.» Cette classe creuse, c'est celle des non-conformistes,

⁵⁹ Jacques Dupâquier, «La population française pendant la Première Guerre mondiale», dans Jacques Dupâquier (dir.), *Histoire de la population française*, vol. 4, «De 1914 à nos jours», Paris, PUF, 1988, 590 p., p. 49-81, p. 54.

⁶⁰ Jacques Dupâquier, «La population française pendant la Première Guerre mondiale», *loc. cit.*, p. 51 et 78. Voir à cet effet les pyramides comparées de 1911 et de 1921 données par Dupâquier à la page 77.

⁶¹ Maurice Garden et Hervé Le Bras, «La population française entre les deux guerres», dans Jacques Dupâquier (dir.), *Histoire de la population française*, vol. 4, «De 1914 à nos jours», *op. cit.*, p. 83-145, p. 97.

que nous retrouverons sous peu. Combinées, ces perturbations démographiques ont fait que, dans l'entre-deux-guerres, la population française est devenue sensiblement plus vieille que celle d'avant la guerre. Et, pour aggraver cet état de fait très alarmant aux yeux des responsables politiques du temps, la France ne peut se consoler en se comparant, puisque «sa pyramide des âges [est] beaucoup plus vieillie que celle des autres pays⁶²». Il fallut cependant attendre les années trente pour que, l'euphorie de la victoire évaporée, l'insouciance générale des années folles disparue avec les films muets, la hantise de la guerre installée à demeure dans les esprits et le marasme économique désormais généralisé, la reviviscence du paradigme de la décadence se nourrisse de la réalité démographique du vieillissement de la France. Se construisit alors l'idéologème, sans cesse ressassé par la suite, du conflit entre «la France des vieillards» et la «jeunesse européenne».

Sans déterminer de manière aussi directe et aussi forte les discours sur la jeunesse, une série d'autres transformations socio-politiques ont affecté la jeunesse française de l'entre-deux-guerres. On assiste alors à une floraison des mouvements de jeunesse qui «se distinguent nettement des œuvres et associations de jeunesse de la génération précédente⁶³» et qui, jusqu'au milieu des années trente, furent dominées par «les grandes organisations indépendantes des partis⁶⁴». Leur importance fut telle, dans les années trente, qu'il importe, à notre avis, de donner un portrait général de ces mouvements de jeunesse, de leurs orientations principales, activités et couleurs idéologiques. D'autant plus qu'entre ces mouvements et le fascisme s'est esquissé une sorte de tango, l'un inspirant l'autre avant

⁶² Maurice Garden et Hervé Le Bras, «La population française entre les deux guerres», *loc. cit.*, p. 85.

⁶³ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *Le Mouvement social*, n° 168, juillet-septembre 1994, numéro spécial «Jeunesses XX^e siècle», p. 9-30, p. 22.

⁶⁴ Nadine-Josette Chaline, Francis Demier et Gilles Le Beguec, «Jeunesse et mouvements de jeunesse en France aux XIX^e et XX^e siècles», *loc. cit.*, p. 106.

d'en être inspiré à son tour. Autrement dit, pour bien comprendre l'univers culturel du fascisme, il faut connaître ce que furent les mouvements de jeunesse. Nous les étudierons dans les pages qui suivent comme réalité socio-historique seulement, réservant notre analyse discursive pour la section consacrée au discours sur la jeunesse.

F- LES MOUVEMENTS DE JEUNESSE

Le plus connu des mouvements de jeunesse apparus dans l'entre-deux-guerres en France est sans contredit le scoutisme. Très vite, après l'apparition conjointe en 1911 des Éclaireurs unionistes⁶⁵ et des Éclaireurs de France⁶⁶, respectivement protestants et laïques, se multiplient les branches et les cellules scoutes: les catholiques fondent les Scouts de France en 1920⁶⁷, les protestants et laïques organisent ensemble la Fédération des Éclaireuses la même année, les catholiques répondent en 1922 avec la création des Guides de France⁶⁸ et enfin, les Éclaireurs israélites naissent en 1927⁶⁹. Le succès du scoutisme fut

⁶⁵ Arnaud Baubérot et André Encrevé, *L'Invention du scoutisme chrétien. Les Éclaireurs unionistes de 1911 à 1921*, Paris, Les Bergers et les mages, 1997, xii/218 p.

⁶⁶ Pierre Kergomard et Pierre François, *Les Éclaireurs de France de 1911 à 1951*, Paris, Éclaireuses et Éclaireurs de France, 1983, 379 p.

⁶⁷ Jean-Jacques Gauthé, *Le Scoutisme en France: inventaire de la bibliographie et des sources*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, 444 p.; Christian Guérin, *Scouts: histoire d'une dérive*, Villeurbanne, Golias, «Dossiers de Golias», 1999, 303 p., et *L'Utopie Scouts de France. Histoire d'une identité collective, catholique et sociale, 1920-1995*, préface de René Rémond, Paris, Fayard, 1997, 583 p.; Philippe Laneyrie, *Les Scouts de France. L'évolution du mouvement des origines aux années 1980*, Paris, Cerf, 1985, 456 p.

⁶⁸ Marie-Thérèse Chéroutre et Gérard Cholvy (dir.), *Scoutisme féminin et promotion féminine*, Paris, Éditions des Guides de France, 1990, 79 p.; Aude Leroy et al., *Les Guides de France: un siècle d'émancipation féminine*, Paris, Bayard, 1998, 277 p.

⁶⁹ «Les Éclaireurs israélites de France dans la guerre», *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 161, 1997; A. Michel, «Les Éclaireurs israélites de France, 1923 et 1939» et D. Delmaire, «Les Mouvements de jeunesse juifs en France, 1919-1939», dans Gérard Cholvy (dir.), *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs. Sociabilité juvénile dans un cadre européen. 1799-1968*, Paris, Cerf, «Histoire», 1985, 432 p., p. 313-348.

tel que son modèle fut copié sans vergogne, tant par le mouvement des Cœurs vaillants, issu des patronages⁷⁰, que par les Faucons rouges, venus apporter en France leur version socialiste-révolutionnaire du scoutisme élaboré en Autriche⁷¹, ou que par la très catholique «Cité des jeunes» du père Marcellin Fillère⁷².

Un peu plus tardif, mais rapidement devenu aussi important que le scoutisme, l'ajisme a laissé une empreinte indélébile sur la France des années trente. Fondées par les animateurs des Wandervogel⁷³, en Allemagne, les auberges de jeunesse ont essaimé en quelques années à travers le pays, leur nombre passant de 18 en 1911 à près de 200 en 1914 pour dépasser les 3000 en 1930. Ce succès inspira Marc Sangnier, ancien animateur du Sillon, groupe de jeunes catholiques d'avant-guerre qui encourut les foudres du Vatican pour son flirt idéologique avec le républicanisme. En 1929, il créa la Ligue française des Auberges de Jeunesse, «spiritualiste sans être confessionnelle⁷⁴». À cette ligue s'opposera bientôt, dès 1933, le Centre Laïque des Auberges de jeunesse. Les deux fédérations ne s'implantèrent véritablement en France qu'en 1936, suite à la «forte impulsion des initiatives socio-culturelles du Front populaire. On atteint les chiffres de 300 auberges et de 40 000 adhérents en 1939⁷⁵». La promotion des auberges de jeunesse par Léo Lagrange

⁷⁰ Vincent Féroldi, *La Force des enfants. Des Cœurs vaillants à L'A.C.E.*, Paris, Éditions ouvrières, 1987, 336 p.

⁷¹ Liliane Perrein, «Les Faucons rouges ou Mouvement de l'Enfance Ouvrière, 1932-1939», *Les Cahiers de l'Animation*, n° 32, 2^e trimestre 1981, p. 39-48, et *Les Faucons rouges, 1932-1950*, thèse de 3^e cycle, Paris-X Nanterre, 1982.

⁷² Vincent Féroldi, *La Force des enfants*, *op. cit.*, p. 67-68.

⁷³ Voir à ce sujet: Peter D. Stachura, *The German Youth Movement, 1900-1945. An Interpretative and Documentary History*, New York, St. Martin's Press, 1981, 246 p.

⁷⁴ Aline Coutrot, «Les mouvements de jeunesse en France dans l'entre deux guerres», *Les Cahiers de l'animation*, n° 32, deuxième trimestre 1981, p. 29-38, p. 30.

⁷⁵ Maurice Crubellier, *L'enfance et la jeunesse*, *op. cit.*, p. 324.

et le gouvernement de Léon Blum arracha d'ailleurs à Robert Brasillach, bien malgré lui, une très exceptionnelle remarque positive à l'endroit de ce gouvernement si passionnément exécré: «Là au moins le snobisme du Front populaire ne fut pas malsain» (NAG, 249). L'importance de l'ajisme, pour qui veut faire l'histoire des années trente, tient à l'idéologie diffuse qu'il véhiculait et à sa reprise par plusieurs autres mouvements de jeunesse: «ce mouvement [...] a eu, du point de vue de l'impact sur les sensibilités, sur les valeurs, sur les expressions culturelles, énormément de retentissement⁷⁶.» Le premier aspect de cet impact culturel a consisté dans la promotion et l'illustration, bien concrète, du «retour à la nature» par le biais de la marche, du camping et du cyclo-tourisme. Les auberges contribuèrent ainsi à répandre en France ce nouveau «romantisme de la nature» qui poussait de plus en plus de jeunes gens sur les routes et dont les romans de Hermann Hesse, entre autres, se firent l'écho. Le revers de cet amour du grand air et de la poussière des chemins, bien souvent, voire son moteur, ce fut un anti-modernisme plein de méfiance pour tout ce qui était urbain et industriel, cinéma et jazz y compris⁷⁷. L'on retrouve dans cette version anti-moderniste du culte de l'air pur, un autre des fils qui rattachent les discours sur la jeunesse au fascisme, un autre élément de son bagage culturel.

Mais il y eut aussi d'autres éléments dans le legs de l'ajisme, plus positifs ceux-ci, moins passéistes: sa forme de sociabilité et son idéal internationaliste et pacifiste. Dès l'origine, aussi bien chez les laïques que chez les «spiritualistes», les auberges voulurent devenir des lieux de rencontre entre jeunes de confessions, classes, régions et pays différents. On se disait, selon la formule citée par Crubellier: «une route ouverte au bout de

⁷⁶ Pierre Gaudibert, «Réflexions sur le mouvement des Auberges de Jeunesse dans les années 1930», *Les Cahiers de l'animation*, n° 32, deuxième trimestre 1981, p. 75-86, p. 75.

⁷⁷ Voir les commentaires à cet égard de Peter D. Stachura: *The German Youth Movement, op. cit.* Pour le cas français, voir Pascal Balmand, «Piétons de Babel et de la Cité radieuse. Les jeunes intellectuels des années 1930 et la ville», *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n° 8, oct-déc. 1985, p. 31-41.

la route: on ne sait d'où tu viens, on ne sait où tu vas, on ne sait pas qui tu es, mais tu es l'ami⁷⁸.» C'est d'ailleurs dans cette optique de rapprochement entre les différents sous-groupes de la jeunesse que le Front populaire a soutenu leur entreprise, même si, dans les faits, entre la proximité d'un jour et l'effacement des barrières sociales il y avait un long travail à accomplir. Transversale, en ce qui a trait aux classes sociales, la sociabilité des auberges avait comme seconde particularité d'être horizontale, sur le plan de l'âge. Plus que toutes les autres organisations contemporaines, l'ajisme fut un mouvement de jeunesse dirigé par des jeunes: «Les Auberges de jeunesse se veulent un milieu d'autogestion fait par les adolescents eux-mêmes⁷⁹.» Dernière facette de la sociabilité ajiste: la mixité. Chose rare pour l'époque, garçons et filles pouvaient se retrouver sous une même tente, en dehors de toute surveillance familiale, scolaire ou cléricale, même si, par crainte des accusations vite formulées de «débauche», on eut tendance à faire régner un moralisme fort strict sur ces relations mixtes.

Les militants des auberges de jeunesse tentèrent aussi, on l'a dit, d'amorcer, au travers des contacts entre jeunes gens de différents pays un processus d'intercompréhension entre nations, particulièrement entre l'Allemagne et la France. Cet idéal a même précédé et entraîné, en France, la création des auberges de jeunesse, puisque c'est à la suite de la rencontre des Jeunes Volontaires pour la paix, organisées par Marc Sangnier en 1926, que des contacts ont été pris avec l'inventeur des auberges allemandes, Richard Schirrmann. Aussi n'est-il pas surprenant de voir se manifester, autour de Jean Giono et de l'auberge du Contadour, un courant pacifiste radical. Mais, au fil des événements internationaux, une fissure se dessina et s'élargit progressivement entre les antifascistes et les pacifistes «pur jus»:

⁷⁸ Maurice Crubellier, *L'enfance et la jeunesse*, op. cit., p.324.

⁷⁹ Pierre Gaudibert, «Réflexions sur le mouvement des Auberges de Jeunesse dans les années 1930», loc. cit., p. 83.

«Au sein des auberges, les gens se sont déchirés sur le sujet. Ils ont continué à coexister, mais à partir de la guerre d'Espagne et surtout après Munich, cela a vraiment été l'enjeu fondamental du point de vue idéologique et politique⁸⁰.»

Moins novatrice que l'ajisme, mais plus importante en termes d'effectifs, l'action catholique spécialisée constitue aux yeux de Rémi Fabre «le phénomène le plus important» des mouvements de jeunesse des années trente⁸¹. Imitation, encore une fois, d'un modèle étranger, belge en l'occurrence, ce mouvement, ou plutôt ce regroupement de mouvements, vise à adapter le militantisme catholique aux milieux sociaux; dans cet esprit apparaissent en l'espace de quelques années une série d'organisations affiliées à l'ancienne Association Catholique de la Jeunesse Française ou A.C.J.F. (1888)⁸²: la Jeunesse Ouvrière Catholique en 1926, la Jeunesse Agricole Catholique et la Jeunesse Étudiante Catholique en 1929⁸³, la Jeunesse Agricole Catholique Féminine, la Jeunesse Étudiante Catholique Féminine et la Jeunesse Maritime Catholique en 1930. Contredisant en partie l'image d'une jeunesse complètement laïcisée par l'école laïque républicaine, l'indéniable succès de ces mouvements de jeunesse catholiques dévoile un vide, un manque qui rétrospectivement semble plus spirituel qu'étroitement catholique. À l'école comme au travail, ces jeunes se sentent, selon leur expression, dominés par un «matérialisme vulgaire et sans âme». Bien qu'il reste encore à évaluer correctement la portée exacte de la tentative de

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 12.

⁸² Sur l'A.C.J.F., voir Y. M. Hilaire, «L'Association catholique de la jeunesse française, les étapes d'une histoire (1888-1956)», *Revue du Nord*, avril-septembre 1984, p. 903-916 et Charles Molette, «L'A.C.J.F. comme mouvement», dans Gérard Cholvy, *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs*, *op. cit.*, p. 83-108.

⁸³ Alain-René Michel, *La J.E.C. face au nazisme et à Vichy, 1938-1944*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, 311 p.

rechristianisation de la France entreprise par ces mouvements, il n'empêche qu'elle témoigne d'une «quête» de valeurs nouvelles partagée par nombre d'autres mouvements de jeunesse, comme en font foi, à notre avis, la reprise incessante des termes-fétiches du personnalisme tels que «âme», «esprit», «personne», «homme complet», etc. Empruntés à gauche et à droite, complètement détachés parfois de leur contexte doctrinal premier, ces vocables sont autant de buttes-témoin de ce qui fut alors une importante poussée souterraine, celle d'un spiritualisme diffus.

En plus d'adopter, pour l'essentiel, un même discours, que nous analyserons dans la troisième partie de ce chapitre⁸⁴, les mouvements de jeunesse de l'entre-deux-guerres partagèrent un même regard envers les jeunesses étrangères ainsi qu'une tendance à multiplier les symboles identitaires. Les modèles étrangers furent comme on l'a vu des sources d'inspiration pour la plupart des mouvements de jeunesse français. Les animateurs et dirigeants français ont donc cherché à l'étranger, de manière ponctuelle, des formes d'organisation qui répondent à leur projet éducatif ou à leur souci doctrinal. Ceci dit, si «la France n'a pas eu en général un rôle d'initiative», il faut noter, à la suite de Rémi Fabre, qu'

il existe bien une spécificité nationale des modèles étrangers. Elle se marque par la capacité à introduire dans les organisations de jeunesse les clivages idéologiques propres à la société française, ce qui fait souvent naître plusieurs variantes du même mouvement⁸⁵.

Ainsi, les scouts se trouvent en France divisés en quatre branches (catholique, juive, laïque et protestante), l'ajisme divisé en deux courants concurrents (laïque et «spirituel»), et ainsi de suite. Parallèlement à ces modèles ponctuels, le «pôle attractif» étranger, pour reprendre

⁸⁴ Voir *infra*, p. 230 et ss.

⁸⁵ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 25.

l'expression d'Aline Coutrot⁸⁶, prendra aussi la forme de comparaisons nationales, voire idéologiques. Or, parmi les diverses réalisations nationales, celles qui furent, de loin, les plus novatrices, les plus commentées et les plus «visibles» sur les écrans de cinéma, ce sont celles des régimes fascistes d'Allemagne et d'Italie. En effet, les jeunesses hitlériennes et les *ballilas* italiens «polarisent à cette époque l'attention du grand public⁸⁷.»

Par ailleurs, un autre trait commun des mouvements de jeunesse fut de multiplier les signes concrets, vestimentaires bien souvent, de leur appartenance à tel ou tel mouvement:

Les jeunes de l'entre-deux-guerres éprouvent le besoin d'afficher leur allégeance. Les insignes fleurissent aux boutonnieres; uniformes, étendards et défilés ne sont pas seulement le propre des mouvements d'extrême droite comme on se l'imagine parfois. Les jeunes catholiques, les communistes, les volontaires de la paix, les Ajistes, les Faucons rouges ont tous un semblant d'uniforme qui estompe les différences sociales et affiche le sentiment d'appartenance⁸⁸.

Nous abordons ici ce qui sera le sujet même de notre prochain chapitre: la mise en scène de l'idéologie ou de l'identité collective. Toutefois, l'on peut d'ores et déjà souligner que, du simple badge à l'uniforme, il y avait un dégradé significatif dans les expressions symboliques diverses des mouvements de jeunesse et qu'il y eut des résistances assez vives à ce qu'on voyait comme une contamination fasciste. Millet et Arbellot citent par exemple André Marty, du Parti communiste, qui disait: «Se pavaner avec une chemise kaki et une cravate rouge? Se munir de matraques, etc... etc..? C'est la "théorie", il me semble, en cours à

⁸⁶ Aline Coutrot, «Le mouvement de jeunesse, un phénomène au singulier?», dans Gérard Cholvy (dir.), *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs*, *op. cit.*, p. 109-123, p. 112.

⁸⁷ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 18.

⁸⁸ Aline Coutrot, «Le mouvement de jeunesse, un phénomène au singulier?», *op. cit.*, p. 117.

l'heure actuelle. [...] C'est une "théorie" qui livre la masse au fascisme⁸⁹.» Quant aux Jeunesses socialistes, directement visées par Marty, après avoir adopté un service d'ordre sans uniforme et sans arme, pour ne pas passer pour des «gardes-chiourmes», ils adoptèrent «un véritable uniforme (chemise bleue, cravate rouge frappée de l'insigne des J.S., béret basque bleu)⁹⁰», avant de se revenir à une plus grande discrétion vestimentaire, cédant ainsi aux «critiques des adversaires, des alliés ou des militants⁹¹».

Les deux derniers exemples, ceux du parti communiste et du parti socialiste indiquent que les bouleversements entraînés par les mouvements de jeunesse eurent des conséquences sur la scène politique elle-même. Cet effet se fit sentir d'une double manière. On constate en premier lieu qu'il y eut une convergence entre la politisation croissante des mouvements de jeunesse et l'intérêt de plus en plus grand manifesté par les hommes politiques envers eux. Un à un, la plupart des partis politiques français de l'époque se dotèrent d'une aile «jeunesse» ou, pour ceux qui, comme les socialistes ou les communistes, l'avaient fait plus tôt, ils voient le nombre de leurs adhérents croître considérablement⁹². Ainsi, les radicaux, hantés par le départ de leurs «Jeunes Turcs», fondent le club des Cadets du radicalisme et les Jeunesses radicales et radicales socialistes; le Parti Populaire Français de Doriot crée l'Union populaire de la jeunesse française, les Cadets et les Pionniers Jacques Doriot; Marcel Déat laisse Paul Marion organiser les Jeunesses du Parti socialiste de France, avant qu'il ne rejoigne Doriot et le PPF; dans la droite modérée, les Jeunesses de la Fédération

⁸⁹ Raymond Millet et Simon Arbellot, *Ligues et groupements*, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁰ Christian Delporte, «Les jeunesses socialistes dans l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 54.

⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

⁹² Christian Deporte, «Les jeunesses socialistes dans l'entre-deux-guerres», *Le Mouvement social*, n° 157, octobre-décembre 1991, p. 33- 66; F. Castaing, «Aux origines des Jeunesses communistes de France», *Le Mouvement social*, janvier-mars 1971; J. Varin, *Jeunes comme J. C.*, Paris, Éditions sociales, 1975, 2 vol.

républicaine de France, les Jeunesses démocrates populaires, la Jeunesse républicaine française et la Ligue de la Jeune République font leur apparition; les Jeunesses Patriotes de Taittinger et les Camelots du Roy de l'Action française continuent leurs échauffourées au quartier latin. Il n'est jusqu'aux associations d'anciens combattants qui ne vont jusqu'à mettre sur pied une section de «jeunes», chose paradoxale puisqu'aucun d'eux n'a jamais été «combattant»⁹³. On pourrait penser à première vue que, de plus en plus touchée par les tensions croissantes sur la scène politique européenne en même temps que convaincue de l'échec des tentatives de rassemblement indépendants souhaités par les non-conformistes, la jeunesse française s'est soudainement convertie en bloc au militantisme traditionnel dans les rangs des partis politiques. C'est l'impression exprimée entre autres par Chaline, Demier et le Beguec: «à mi-parcours de la décennie 1930-1940, les associations de jeunesse situées dans la mouvance directe des partis politiques parviennent enfin à s'imposer. [...] La tendance paraît irrésistible»⁹⁴. S'il y a une part de vérité dans le passage d'un apolitisme affiché à une politisation exacerbée, il reste que, généralement, cela ne s'est pas fait dans une volte-face idéologique complète, loin de là, car la plupart des acteurs des mouvements de jeunesse ayant passé dans les rangs des partis politiques reproduisirent dans la presse de ces derniers des pans entiers de leurs discours antérieurs censément «apolitiques». Qui plus est, comme le souligne avec raison Rémi Fabre, il importe de relativiser les études consacrées aux mouvements de jeunesse et aux jeunesses politiques en ce sens que, bien qu'importants dans le paysage intellectuel et politique de l'époque, ils ne représentèrent qu'une mince fraction de leur génération:

⁹³ Beaucoup de renseignements sur ces différents groupes de jeunesse peuvent être glanés dans le reportage effectué par Raymond Millet et Simon Arbellot, *Ligues et groupements. De l'extrême droite à l'extrême gauche*, Paris, Éditions du «Temps», s. d. [1935], 88 p.

⁹⁴ Nadine-Josette Chaline, Francis Demier et Gille Le Beguec, «Jeunesse et mouvements de jeunesse en France aux XIX^e et XX^e siècles. Influence sur l'évolution de la société française.», *loc. cit.*, p. 106.

la floraison de tous les mouvements ne doit pas en tout cas faire illusion: l'appartenance à un mouvement reste un phénomène minoritaire au sein de la jeunesse française. Les évaluations les plus optimistes indiquent qu'un jeune sur sept pourrait être atteint à la fin des années 1930⁹⁵.

L'on peut par ailleurs, en second lieu, donner comme indice de la préoccupation croissante des politiciens français pour les questions relatives à la jeunesse la création par le du Front populaire de la première politique concertée pour la jeunesse. Bien plus qu'un projet secondaire, ce fut là une des réalisations majeures nées de la politique culturelle du gouvernement de Léon Blum, comme l'a montré Pascal Ory dans sa monumentale thèse d'État⁹⁶. Trois éléments se détachent de l'ensemble et donnent à la politique de la jeunesse du Front populaire son visage particulier, bien distinct de celui des régimes fascistes: la politique du sport, l'ajisme et la «politique de la fête». Confiant à Léo Lagrange, ancien champion cycliste, la direction de ses initiatives en matière de loisirs, le Front populaire entreprit de mettre sur pied une politique sportive entièrement indépendante des cadres scolaires et des institutions militaires, destinée au bien-être individuel des masses populaires. Pour Lagrange «il ne s'agissait de rien de moins que de lutter contre le sport militaire "au pas cadencé", le sport spectacle [...] et même le sport de compétition dans son ensemble⁹⁷». En effet, «il importe aux régimes démocratiques de prouver par l'action qu'ils ne sont pas incapables de faire aussi bien que les régimes autoritaires et totalitaires contemporains⁹⁸». Sous le mot d'ordre «des terrains, non pas des stades somptueux⁹⁹» le

⁹⁵ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 15.

⁹⁶ Pascal Ory, *La Politique culturelle du Front populaire (1935-1938)*, Doctorat d'État, Paris-X Nanterre, 1989, 4 vol., 1786 p. Publié sous le titre: *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

⁹⁷ Pascal Ory, *La Politique culturelle du Front populaire*, *op. cit.*, p. 1450.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1422.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1423.

Front populaire a promu le loisir privé et la pratique associative du sport, non pas les mesures nationales «de prestige». Il a d'ailleurs manifesté une grande inquiétude à l'égard de tout ce qui pourrait apparaître comme un quelconque embrigadement. Cette attitude s'est révélée, entre autres, dans la préférence accordée à l'ajisme plutôt qu'au scoutisme. Lagrange et les divers groupes gravitant autour du Front populaire ont, comme on l'a vu, accordé un soutien massif et continu à la branche laïque de l'ajisme, jugeant le scoutisme «trop paramilitaire¹⁰⁰». En somme, écrit Ory, «c'est [...] la différence entre la logique paramilitaire, donc hiérarchique, conquérante et patriotique, des deux voies scout et fasciste, et la logique ajiste qui frappe l'observateur¹⁰¹». Quant au troisième élément de la série de mesure «pro-juvéniles» du Front populaire, la politique de la fête, il était intégré aux multiples spectacles politiques de l'époque. Car, tant le Grand festival de la jeunesse du 24 juin 1937 que les nombreuses Fêtes de la jeunesse organisées par la Ligue d'action civique en furent la preuve, «le thème de la Jeunesse est sans doute le thème unificateur de la politique festive de la période 1936-1938¹⁰²». Nous verrons en détail, au prochain chapitre, quel type de spectacle politique fut privilégié par le Front populaire, mais l'on peut d'ores et déjà noter que la jeunesse y joue un rôle de premier plan.

Vichy reprendra le programme de développement des installations sportives et de promotion des activités physiques ou de loisir esquissé par le Front populaire. C'est d'ailleurs une surprise constante des historiens que de découvrir cette étonnante filiation entre deux régimes que tout ou presque sépare. Pourtant, le fait est que «la politique suivie par Vichy en matière de sport et de loisirs fut, à beaucoup d'égards, la continuation de celle

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1524.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1553.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1574.

initée par le Front populaire¹⁰³.» Toutefois, Vichy préférera, pour sa part, le scoutisme à l'ajisme et suscitera chez les dirigeants du scoutisme catholique, le père Donceur au premier chef, espoir et sympathie¹⁰⁴. Une autre différence, beaucoup plus importante, entre Vichy et le Front populaire, tient à ce que Vichy a voulu modeler la jeunesse française afin de créer un homme nouveau. Ainsi, dès le mois d'août 1940 Pétain promet-il de respecter les mouvements de jeunesse et d'encourager leur action, leur demandant en contrepartie les efforts nécessaires pour faire «de la jeunesse française une jeunesse forte, saine de corps et d'esprit¹⁰⁵.» La période de Vichy verra ainsi la multiplication des mouvements de jeunesse, des Chantiers de la jeunesse aux Écoles de Cadres¹⁰⁶ en passant par les Compagnons de France, la Jeunesse de France et d'outre-mer, les Mouvements Jeunes du Maréchal, les Cordées et les Jeunes de l'Europe nouvelle. L'«État français» de Pétain n'entreprit cependant pas de diriger d'une main de fer toutes ces organisations, pas plus qu'il ne tenta de les fondre en une seule, se conformant en cela à la pharse lancée à l'Assemblée des cardinaux et des évêques du 24 juillet 1941: «Jeunesse unie? Oui! Jeunesse unique? Non!¹⁰⁷». À l'aise dans un autoritarisme conservateur les dirigeants ne voulurent pas, en général, faire le saut jusqu'au totalitarisme, estimant que la famille et l'Église avaient des prérogatives à l'égard de la jeunesse que nul État ne devait attaquer. L'étude

¹⁰³ Wilfred D. Halls, *Les jeunes et la politique de Vichy*, traduit de l'anglais par Jean Senemaud, préface de Jean-Pierre Rioux, Paris, Syros: Alternatives, 1988, 502 p., p. 200. Première édition anglaise: 1981.

¹⁰⁴ Voir à ce sujet: Christian Guérin, *L'Utopie Scouts de France*, *op. cit.*

¹⁰⁵ Limore Yagil, «L'Homme nouveau» et la révolution nationale de Vichy (1940-1944), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997, 382 p, p. 47.

¹⁰⁶ Sur celle d'Uriage, voir: John Hellman, *The Knight-Monks of Vichy France: Uriage, 1940-1945*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993, x/326 p.

¹⁰⁷ Voir à ce sujet Limore Yagil, «L'Homme nouveau» et la révolution nationale de Vichy (1940-1944), *op. cit.*

de Limore Yagil le montre bien, «la Révolution nationale me fut pas fasciste, en dépit du fait qu'elle avait une utopie de l'Homme nouveau¹⁰⁸».

Les politiques de la jeunesse du Front populaire et de Vichy attestent toutes deux d'un état de fait: la montée en force de la jeunesse dans les préoccupations du temps. Notre rapide survol de l'histoire des mouvements de jeunesse vient confirmer ce fait: la jeunesse de l'entre-deux-guerres, celle des années trente tout particulièrement, prit le devant de la scène culturelle, et même, jusqu'à un certain point, de la scène politique. Dans l'imaginaire social de l'époque aussi bien que dans les réseaux associatifs, la jeunesse est omniprésente. Cette jeunesse qui s'agite, court les routes, campe, fait du sport, se regroupe et milite, par son incontournable présence s'impose comme un acteur politique d'importance et impose un certain nombre de ses obsessions discursives comme des *topoi* cruciaux du discours social de l'époque. D'autre part, avec la multiplication des mouvements de jeunesse, un autre modèle culturel apparaît, contestant la primauté de celui fourni par l'*étudiant*, un modèle qui n'a jamais eu de nom précis et se trouve à la jonction du sportif et du militant.

Longtemps émergente, tout au long du dix-neuvième siècle, puis de plus en plus politisée et divisée idéologiquement au cours des premières décennies du siècle, active enfin dans toutes sortes d'associations et organisations qu'elle crée ou que l'on crée pour elle seule, la jeunesse est une de ces figures qui donne sa couleur essentielle à l'entre-deux-guerres. Les discours, les valeurs, les pratiques culturelles, les politiques étatiques furent marqués par la jeunesse, aussi bien comme question que comme présence. Vieille d'un siècle à peine, en tant que catégorie sociale autonome, la jeunesse était devenue dans l'entre-deux-guerres un acteur politique incontournable, un puissant ferment de mutations culturelles, en même temps que la part congrue d'une démographie en fort déséquilibre.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 289.

Situation paradoxale que celle-là: une jeunesse de plus en plus présente, de plus en plus dynamique, qui emprunte d'autres chemins que ceux de l'école, de la ferme ou de l'usine, et qui milite politiquement, dans une France de plus en plus vieille. Comme on le verra, les fascistes français n'allaient pas faire faute d'exploiter ce conflit d'ordre culturel et démographique. Ce faisant, ils offrirent une version radicalisée à l'extrême des discours de la jeunesse sur la jeunesse.

Loin d'être absolument déconnecté des préoccupations contemporaines, loin d'être une lubie étrange, surgi d'on ne sait où, le culte fasciste de la jeunesse et les politiques fascistes de la jeunesse étaient bien de leur temps. Le fascisme fut même l'une des premières doctrines politiques à faire une place en son sein à ce nouvel acteur social, à faire des programmes destinés à la jeunesse un des axes majeurs de son projet politique. Il ne s'agit certes pas de nier pour autant la dimension oppressive, totalitaire et raciste des politiques fascistes pour la jeunesse, mais de voir que ce qui fit la force de l'appel fasciste, ce fut, entre autres choses, de donner aux jeunes garçons et filles un statut privilégié dans le «nouveau régime», de leur donner l'impression que le fascisme était un mouvement de jeunesse à la puissance dix, un mouvement de jeunesse regroupant la majeure partie, la meilleure partie de la nation. Pour donner à voir quel forme prit cet appel à la jeunesse, quelle politique de la jeunesse en fut la conséquence, et comprendre ainsi pourquoi le sort fait par les régimes fascistes à la jeunesse devint à la fois un modèle parfait et un repoussoir absolu pour les Français de l'époque, nous esquisserons dans les pages qui suivent l'histoire des jeunes fascistes. Après quoi, désormais au fait de cette ombre portée sur l'histoire de la jeunesse européenne de l'entre-deux-guerres, nous reviendrons à la France des années trente, pour étudier les trois variantes majeures du discours de la jeunesse sur la jeunesse. Ayant ainsi brossé l'idéaltype du culte fasciste de la jeunesse, nous pourrons montrer comment les

fascistes français ont élaboré leur propre version de ce culte de la jeunesse en tirant à eux et en phagocytant les deux autres types de discours de la jeunesse.

II- «LE FASCISME EST JEUNESSE, DONC BEAUTÉ»

«La force des peuples barbares
tient à leur jeunesse»
Victor Hugo

Les politiques de la jeunesse promulguées par le fascisme italien et le national-socialisme allemand furent assez radicales pour retenir l'attention de l'observateur étranger le plus distrait: en quelques années à peine ces régimes édifièrent, à côté de la famille et de l'école, un troisième réseau organisationnel devant socialiser la jeunesse en fonction des principes fascistes. Un vaste complexe de camps de jeunesse, de terrains d'exercice, de stades, de programmes d'excursions, de rites et symboles couvrit et contrôla la jeunesse des deux pays. Simple section juvénile du parti jusque-là, les jeunesses fascistes devinrent alors l'unique et obligatoire mouvement de jeunesse national, les *Balillas* italiens regroupant quelque 5 499 000 membres en 1936, là où, en 1939, les Jeunes hitlériens étaient au nombre de 7 728 259¹⁰⁹. Des millions de jeunes Allemands et Italiens défilèrent sur les places publiques, fiers de leur uniforme et des drapeaux pavoisant leur passage, cependant que les Actualités Pathé donnaient à voir aux Français éberlués leur image plus grande que nature [Voir Figure VII et VIII].

Totalitaires dans leur intention et dans leur extension, les mouvements de jeunesse fascistes devant incorporer dans leurs rangs l'ensemble de la jeunesse nationale – «All of the

¹⁰⁹ Ces chiffres sont tirés de Tracy H. Koon, *Believe, Obey, Fight. Political Socialization of Youth in Fascist Italy, 1922-1943*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1985, xxi/343 p., et de W. H. Koch, *The German Youth Movement, 1900-1945. An Interpretative and Documentary History*, New York, St. Martin's Press, 1981, 246 p.

German Youth to the Führer» clamait Baldur von Schirach, chef national des Jeunesses hitlériennes dans les années trente¹¹⁰ –, les jeunes fascistes l'étaient aussi dans leur intensité. Tout dans l'univers culturel des jeunes Italiens et des jeunes Allemands devait être imprégné de fascisme. Les jeunes Allemands, par exemple, devaient accomplir le salut hitlérien plus de cent fois par jour, du bonjour matinal aux parents aux débuts des cours à l'école en passant par les rencontres dans la rue¹¹¹. Nul n'a mieux synthétisé cette aspiration totalitaire que Göring disant, au «nom» des jeunes: «Je n'ai plus de conscience. Ma conscience s'appelle Adolf Hitler¹¹²»!

Pour les fascistes, les mouvements de jeunesse, ou plutôt, *le* mouvement de jeunesse jouait un rôle crucial d'endoctrinement et de mobilisation: «The most specialized organs of Fascist socialization [...] were the youth groups that aimed at supplementing the academic propaganda of the school with social, military, and sports activities, liberally laced with ideological indoctrination¹¹³.» De même, après 1933, «the HJ [Hitler]Jugend] was now required to expand into every branch of German youth activity, instruct the youth in the spirit and ideals of National Socialism and inculcate the teaching that the State was everything and the individual nothing¹¹⁴.» On préparait les enfants à s'intégrer harmonieusement à la nouvelle cité fasciste en leur enseignant l'amour de la discipline, du

¹¹⁰ Erika Mann, *School for Barbarians*, préface de Thomas Mann, New York, Modern Age Books, 1938, 159 p.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Éric Michaud, «Soldats d'une idée». Les jeunes sous le III^e Reich», dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, Paris, Seuil, 1996, 408 p., 309-337. Première édition en italien en 1994.

¹¹³ Tracy H. Koon, *Believe, Obey, Fight*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁴ Peter D. Stachura, *The German Youth Movement*, *op. cit.*, p. 122.

travail, du sacrifice, du combat et du principe du chef, puisque, comme le démontrait savamment Baldur von Schirach:

the history of the Hitler Youth is proof that even a fellowship of young people can be a success only when it unconditionally recognizes the authority of leadership. The success of National Socialism is the success of discipline; the edifice of National Socialist youth is likewise erected on the foundation of discipline and obedience. [...] He [the Jungvolk¹¹⁵ youngster] is instructed in discipline in a form in keeping with his mental faculties, he begins to understand that his own blind obedience gives the will of the group the possibility of success¹¹⁶.

On les amenait à préférer le sentiment et la virilité à la compréhension et au savoir: «To be sure, youth has no particular respect for knowledge. It respects only the man. Whoever is a real man among the teachers will be able to make an exciting experience even out of the musty classroom¹¹⁷.» Tout en s'occupant de la culture fasciste des jeunes filles et garçons, on n'oubliait pas pour autant leur corps, bien au contraire, et ce d'autant plus qu'on leur disait: «votre corps n'est pas à vous, mais à votre lignée et à votre peuple¹¹⁸». Un manuel destinés aux *Avanguardisti* italiens, la branche aînée des *Balillas*, en rajoute sur ce point, prescrivant: «L'Avant-gardiste [...] doit apprendre à apprécier la valeur de son propre corps, de sa propre santé et de sa vigueur physique, soit pour l'importance que ces éléments revêtent en eux-mêmes, soit pour la grande valeur qu'ils assument à un point de vue supérieur: la défense nationale¹¹⁹.» D'où une éducation sportive obligatoire et intensive. Paraphrasant les discours des responsables fascistes rencontrés en Italie, Blandine Ollivier

¹¹⁵ La branche des Jeunesses hitlériennes rassemblant les garçons de 10 à 14 ans.

¹¹⁶ Baldur von Schirach, «The Hitler Youth», dans George L. Mosse (éd.), *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*, New York, Grosset & Dunlap, 1966, 386 p., p. 294-303, p. 295.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹¹⁸ Propagande nataliste du III^e Reich citée par Éric Michaud, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Les Images du temps», 1996, 392 p., p. 257.

¹¹⁹ Cité par Blandine Ollivier, *Jeunesse fasciste*, Paris, Gallimard, 1934, 255 p., p. 147.

écrit à ce propos: «le sport est une introduction à la vie intégrale du fascisme¹²⁰». Cependant, elle ajoute du même souffle que dans les régimes fascistes, «l'éducation physique, sous quelque aspect qu'on l'envisage, aboutit naturellement à l'éducation militaire¹²¹». Hans Stellrecht, chef de l'entraînement des Jeunesses hitlériennes a précisé cela à sa manière en disant: «Every youth must march, suffer hunger and thirst [...] suffer all privations cheerfully, be a fighter and a soldier¹²²». On entend chez Stellrecht un écho de la formule de Gambetta citée plus haut, ce qui n'est pas sans surprendre, *a priori*. Toutefois, là où Gambetta voulait former des citoyens qui puissent être de bons soldats, Stellrecht veut que, dès l'enfance, le petit fasciste soit *déjà* un soldat. Qui plus est, jamais Gambetta n'aurait entièrement subordonné l'éducation à des objectifs bellicistes, comme ce fut le cas dans les régimes fascistes, où, selon les mots du secrétaire national du parti fasciste italien «Fascist education must be education for battle¹²³». Dans les deux pays, les jeunes, embrigadés dans les organisations du parti, devaient revêtir l'uniforme, apprendre l'obéissance hiérarchique, parader dans les rues au pas militaire, marcher des dizaines de kilomètres par jour, sac au dos, camper à la dure, pratiquer le maniement d'armes et ainsi de suite. Erika Mann a reproduit dans son ouvrage sur le système éducatif national-socialiste le programme d'enseignement des camps des jeunesse: en plus de l'éducation physique générale et de la pratique des fusils à petit calibre (y compris des exercices nocturnes), on y trouve une série d'apprentissages rangés dans la catégorie du «sport de manœuvre», dont la lecture de cartes, l'estimation des distances, le camouflage et la protection d'une colonne en marches, toutes activités dont l'utilité militaire éventuelle saute aux yeux. Tant en Italie qu'en Allemagne, cette éducation prémilitaire possédait aux yeux du régime une telle importance que l'on

¹²⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹²¹ *Ibid.*, p. 151.

¹²² Peter D. Stachura, *The German Youth Movement*, *op. cit.*, p. 143.

¹²³ Tracy H. Koon, *Believe, Obey, Fight*, *op. cit.*, p. 98.

confia aux services militaires – l’armée de terre, la marine et l’aviation dans le cas de l’Italie, les S.S. dans le cas de l’Allemagne – le soin de s’en occuper¹²⁴.

La description de l’enrégimentation de la jeunesse, telle qu’exécutée par les régimes fascistes n’est pas sans évoquer l’expérience, assez similaire à certains égards, de l’Union soviétique. D’ailleurs, l’un des premiers ouvrages sur le totalitarisme n’a pas fait faute de les comparer, estimant que «all the totalitarian movements have been concerned with the indoctrination of the young¹²⁵». La survie des régimes dépend en effet de la socialisation des jeunes, car, à long terme, si un nombre suffisant de jeunes gens prêts à reprendre le flambeau idéologique ne se rallie pas au pouvoir, l’emprise totalitaire s’effritera inexorablement. Aucune étude, malheureusement, ne s’est attachée à comparer, dans le détail, sur les plans organisationnel, idéologique et culturel les jeunesses fascistes et les jeunesses soviétiques, malgré les nombreuses remarques quant à leurs similitudes. Nous estimons néanmoins, à la lumière des faits actuellement connus, que malgré une étroite parenté en qui a trait à l’organisation tentaculaire et totalitaire ou à l’emphase accordée à l’éducation physique et à l’entraînement prémilitaire, ils diffèrent sur de nombreux autres points. Ainsi, les membres du Komsomol – l’organisation de jeunesse du parti communiste soviétique – n’ont jamais dû s’accoutumer d’un uniforme, ils n’ont pas organisé de camps de jeunesse ou de service de travail, ils n’ont pas opéré un recrutement aussi intensif qu’en Allemagne ou en Italie¹²⁶, ils ne prirent pas part, en tant qu’organisation étatique, aux

¹²⁴ Sur la relation étroite entre les S.S. et les Jeunesses hitlériennes, voir Gerhard Rempel, *Hitler's Children. The Hitler Youth and the S.S.*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989, 354 p.

¹²⁵ Carl J. Friedrich et Zbigniew K. Brzezinsky, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, New York, F.A. Praeger, 1964, 346 p., p. 39.

¹²⁶ Selon Ralph Talcott Fisher, Jr (*Pattern for Soviet Youth. A Study of the Congresses of the Komsomol, 1918-1954*, New York, Columbia University Press, 452 p.), malgré le monopole sur les organisations de jeunesse, les Komsomols n’attirèrent guère plus de 20% des jeunes dans leurs rangs

défilés et festivals sur les places publiques¹²⁷, enfin et surtout, ils n'avaient pas le même statut, dans l'idéologie communiste, que les jeunesses fascistes dans les discours de Mussolini ou de Hitler.

La place accordée, dans les discours officiels, à la jeunesse diffère en effet du tout au tout selon que l'on étudie l'Union soviétique des vingt-cinq premières années ou les régimes fascistes. Pour les dirigeants communistes, la jeunesse représentait un groupe d'âge à éduquer et à endoctriner, la future génération communiste, celle dont dépendait l'avenir du régime. Autrement dit, il s'agissait d'une entité sociologique fort importante, mais non idéologique, contrairement aux catégories socio-économiques comme le prolétariat, la bourgeoisie ou la paysannerie. Pour les fascistes, en revanche, la jeunesse possédait une vertu idéologique quasi sans égal; elle avait rang de fétiche discursif au même titre que la Sainte Trinité Chef-Nation-Parti.

Au travers des multiples énoncés sur la jeunesse s'est formé, dans les pays fascistes, un discours sur la jeunesse qui fait flèche de tout bois et véhicule pêle-mêle une série de représentations hétéroclites, un discours qui traite tout à la fois de l'éducation, du sport, de la guerre, de la virilité, de la révolution, de la beauté, de la nation et du fascisme lui-même. Toujours dithyrambique, toujours enflammé, ce discours possède tous les traits d'un culte, d'un attachement émotionnel quasi religieux à la jeunesse, dont celui de projeter une image mythique de la jeunesse. Consacrant un article à la version visuelle de ce mythe de

hitlériennes, par exemple, avant même que le décret sur l'enrôlement obligatoire dans leurs organisations ne soit mis en application, rassemblaient près de 82% des jeunes Allemands. Cf. Gerhard Rempel, *Hitler's children*, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁷ Du moins ils ne sont jamais mentionnés comme tels dans Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova et Catherine Cooke (éd.), *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia, 1918-1933*, New York, The Vendome Press, 1988, 240 p.

la jeunesse, Laura Malvano fait remarquer: «la notion de jeunesse véhicule une vaste gamme de valeurs civiles, morales, mais aussi esthétiques¹²⁸.»

La jeunesse renvoyait ainsi, dans le discours fasciste sur ce thème, au fascisme lui-même en tant qu'entité spirituelle et incarnation nationale. Le fascisme avait été, était et se devait d'être, aux yeux de ses idéologues, intrinsèquement jeune, aussi bien comme doctrine et mouvement révolutionnaires que comme régime. Le Duce, qui «from the early support of d'Annunzio to the fall of fascism, [...] declared himself to be the spokesman of youth – a young Italy, a young Europe and a young fascism¹²⁹», ne se faisait pas faute de le rappeler en déclarant solennellement, en 1930: «the regime is, and intends to remain, a regime of youth¹³⁰.» Les nationaux-socialistes allemands n'étaient pas, pour leur part, en manque d'expressions vigoureuses, à cet égard, écrivant sans trop de ménagements: «Poussez-vous les vieux! [...] Seul ce qui est éternellement jeune doit avoir sa place dans notre Allemagne¹³¹.»

Fort du dynamisme et de la vitalité de son inhérente jeunesse, le fascisme souhaitait rajeunir l'ensemble de la nation. Sa vision de l'histoire était très claire en ce qui concernait l'évolution des peuples: tout tournait autour de la lutte éternelle entre les peuples jeunes, portés à la conquête, et les peuples vieillissants, promis à l'invasion, à la soumission, à la

¹²⁸ Laura Malvano, «Le mythe de la jeunesse à travers l'image. Le fascisme italien», dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident, op. cit.*, p. 277-308, p. 277.

¹²⁹ Micheal Arthur Ledeen, *Universal Fascism. The Theory and Practice of the Fascist International, 1928-1936*, New York, Howard Fertig, 1976, 200 p., p. 4.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹³¹ Extrait d'un discours de Baldur von Schirach cité par Éric Michaud, «"Soldats d'une idée"», *loc. cit.*, p. 309.

dégénérescence: «distinctions were made between “young” nations and “old” nations to describe their relative vigor, creativity and “vitality”¹³²». On voit aisément la base organiciste d’une telle conception: la nation est un corps qui, comme tout organisme vivant, naît, se développe, vieillit et meurt. Seulement, les fascistes ne poussaient pas jusqu’à ses ultimes conséquences la logique de cette analogie. D’une part, ils ne croyaient pas, ainsi que nous l’avons vu au chapitre précédent, à une quelconque linéarité de l’histoire. Ils ouvraient la porte dès lors à des retournements brusques, à des transformations rapides, même en ce qui concerne «l’âge des nations». Par conséquent un peuple pouvait éventuellement rajeunir et éviter la dégénérescence: tel est l’espoir qui guide leur projet politique. Le pacte faustien proposé par Hitler aux Allemands garantissait l’éternelle jeunesse du Reich de mille ans, à condition qu’ils donnent leur vie, leur travail, leur famille et leurs pensées à leur Führer¹³³. Vitalisme et volontarisme s’entrechoquent donc ici pour provoquer l’une des nombreuses contradictions internes du fascisme.

D’autre part, ils jouaient de la polysémie propre au terme de «jeunesse» pour contourner la loi – et le spectre – du vieillissement. Sans abandonner tout à fait son aspect démographique, mathématique, les fascistes privilégiaient sa dimension psychologique. Même s’ils aimaient présenter le fascisme comme une révolution de jeunes¹³⁴ et mirent tout en œuvre, une fois au pouvoir, pour favoriser l’accroissement rapide de la natalité, le rajeunissement de la nation devait surtout passer par le partage collectif d’un esprit et d’une âme *jeunes*. Être jeune dans cette logique, c’est avoir les qualités de la jeunesse: posséder un corps sain et fort, déborder d’enthousiasme, d’énergie et de dynamisme, aimer l’aventure,

¹³² Micheal Arthur Ledeen, *Universal Fascism, op. cit.*, p. 3.

¹³³ Éric Michaud, «“Soldats d’une idée”», *loc. cit.*

¹³⁴ Bruno Wanrooj, «The Rise and Fall of Italian Fascism as a Generational Revolt», *loc. cit.*

la poésie et la guerre, ainsi de suite. En un mot, être jeune, pour un fasciste, c'est correspondre aux clichés sur la jeunesse, mais aux clichés positifs seulement.

Trois exemples donneront un aperçu du déplacement du substantif au qualificatif, de la dénotation à la connotation, du «jeune» et de la jeunesse physique à ce qui évoque la jeunesse. Le premier est un texte récité par les *Balillas* lors des voyages organisés pour eux: «La jeunesse est belle, car elle regarde bien en face de ses yeux clairs le vaste et tumultueux panorama du monde; elle est belle car elle a le cœur intrépide qui ne craint pas la mort¹³⁵.» Remarquons en passant le procédé par lequel on entend expliquer, tout à fait «rationnellement», pourquoi il faut valoriser la jeunesse, pourquoi il faut voir en elle une source de beauté: «la jeunesse est belle *car* ...» Le deuxième est tiré d'un des journaux italiens destinés à la jeunesse fasciste, *Gioventù fascista*, et oppose à la mentalité du fonctionnaire de l'ancien régime le nouvel employé de l'État fasciste, vivante incarnation de «la plénitude de la jeunesse, [de] la volonté d'agir, [de] la rapidité, [du] dynamisme¹³⁶». Que ce dernier soit aussi dynamique, rien de plus normal, puisque désormais, grâce à la volonté de Mussolini, «les heures de bureau ne font pas vieillir [...] ne relâchent pas les énergies¹³⁷». Énergie, dynamisme, activisme, jeunesse et fascisme, ces termes sont considérés par le journaliste de *Gioventù fascista* comme des synonymes. Notre dernier exemple, quant à lui, met en relief le glissement vers le réseau sémantique esthétique déjà présent dans le texte des *Balillas*: «Le fascisme est jeunesse, donc beauté, ardeur, harmonie», écrit M. Morgani dans l'édition illustrée du journal de Mussolini, le *Popolo d'Italia*¹³⁸.

¹³⁵ Blandine Ollivier, *Jeunesse fasciste*, *op. cit.*, p. 227.

¹³⁶ Cité par Laura Malvano, «Le mythe de la jeunesse à travers l'image», *loc cit.*, p. 287.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 279.

Dans ces trois exemples la jeunesse ne désigne plus un groupe d'âge, une génération précise dont on essaierait d'identifier les caractéristiques dominantes, mais renvoie plutôt à ce qui est culturellement perçu comme devant être le propre de la jeunesse. Dans cette perspective les fascistes parlaient de ce qui «fait» jeune, de ce qui est une qualité unique à la jeunesse, sur le même ton d'évidence avec lequel on pouvait déplier jadis les propriétés d'un concept. Se tisse ainsi d'une occurrence à l'autre, dans le discours fasciste sur la jeunesse, une série d'équivalences rhétoriques, interchangeables au gré de l'énonciateur: fascisme=jeunesse=dynamisme=énergie=révolution=harmonie=beauté, etc. Reposant pour l'essentiel sur l'idéologème «le fascisme est jeunesse», cette chaîne est infiniment extensible, tout terme renvoyant vaguement à la jeunesse, quel qu'il soit, pouvant s'y agréger et traîner à sa suite sa cohorte de synonymes. Pourvu de ce fait d'une d'ouverture maximale, en même temps que d'une très forte positivité (peu de termes sont placés plus haut dans l'axiologie fasciste que ceux reliés à la jeunesse), la «jeunesse» génère un très fort appel d'air, ce qui conduit fréquemment à des excès lyriques chez ceux qui brodent sur ce thème, comme si l'énonciateur, ne parvenant pas à rendre justice à l'objet de son discours, devait accumuler les épithètes dans des énumérations en cascade. On touche ici à l'un des procédés qui donnent sa couleur particulière au «lyrisme fasciste», l'amplification, habituellement associée à cette autre trope «amplificatrice» qu'est l'hyperbole.

Pour Laura Malvano, le «flou artistique» du discours fasciste sur la jeunesse a pour effet de priver la notion de jeunesse «de toute connotation historique ou sociologique» pour lui donner «une dimension exclusivement symbolique, opérant la fusion des significations diverses, demeurées implicites¹³⁹». S'il est vrai que le discours fasciste sur la jeunesse est «symbolique» dans la mesure où il est polysémique et connotatif plutôt que dénotatif, affirmer qu'il a une dimension «exclusivement symbolique» simplifie par trop le

¹³⁹ *Idem.*

fonctionnement de ce discours. Cela fait fi de toutes les occurrences où les fascistes opèrent un retour sur la base militante juvénile de leurs mouvements, où ils mettent en évidence les effectifs de leurs jeunesses nationales, où ils donnent des luttes idéologiques une explication d'ordre démographique. La notion de jeunesse est donc assez souvent utilisée dans un sens sociologique, dans une acception quantifiable, pour que cela ne puisse être négligé sans autre forme de procès. Évacuer cet aspect du discours fasciste sur la jeunesse empêche par ailleurs Malvano de pénétrer plus avant dans la pensée fasciste, puisqu'elle n'a pas à rendre raison du double visage du discours fasciste sur la jeunesse, ni des allers et retours possibles, chez le même énonciateur, entre la «jeunesse» au sens quantitatif et la jeunesse au sens qualitatif ou symbolique. Or, ce qui permet à la jeunesse de qualifier à la fois les adolescents des régimes fascistes et ces régimes, le fonctionnaire ardent à l'ouvrage et un maréchal octogénaire¹⁴⁰, un corps comme un état d'esprit, c'est la même logique qui conduit les antisémites à établir une liste des marques physiques et des critères généalogiques de la «judéité» tout en redoutant continuellement le Juif invisible, l'esprit juif et les «enjuivés»: une gnoséologie essentialiste, une vision du monde ontologique et paranoïaque, toujours à l'affut du clivage monstrueux entre le corps et l'esprit. Pour les fascistes, il ne peut, il ne *doit* pas y avoir de différence entre l'être et le paraître, mais il y a toujours une dangereuse possibilité que cela *soit*. Du point de vue qui est le leur, le corps dévoile l'esprit, l'extérieur est le signe de l'intérieur, mais pas toujours, à cause des conflits entre l'individu et la nation (ou la race), des tensions entre ce qui est individuel et ce qui est collectif. Ainsi, un quidam quelconque pourra paraître aussi aryen ou italien qu'il est possible de l'être, tout en étant gouverné par un instinct étranger. De même, un vieillard pourra être profondément jeune, malgré les ans, à cause de son dynamisme, de la vitalité

¹⁴⁰ Les fascistes français ne tarissèrent pas d'éloges envers la «jeunesse» du Maréchal Lyautey: «Lyautey avait quatre-vingts ans et cependant sa mort nous a surpris. Pourquoi? Parce que Lyautey était, à quatre-vingts ans, un vrai jeune», «Lyautey Grand de France», *Le Franciste*, 5 mai 1934.

inhérente à sa race ou à sa personnalité. C'est pourquoi le régime mussolinien pouvait continuer à prétendre être celui de la jeunesse au pouvoir, près de vingt ans après son avènement, bien que peu de dirigeants aient alors eu moins de cinquante ans. L'on est tenté de dire devant une telle casuistique: l'essentialisme a ses raisons que la raison ne connaît point... Toutefois, pour bien comprendre les contorsions et les contradictions fascistes, il importe de cerner cette étrange logique. Ce qui explique le double régime du discours fasciste sur la jeunesse, son jeu sur le quantitatif et le qualitatif, ce qui unit le sociologique et le symbolique, c'est donc une conception essentialiste de la jeunesse, laquelle possède, d'après notre lecture, quatre facettes majeures: le dynamisme, l'athlétisme, le militarisme et l'esthétique. Celles-ci donnant son visage concret à la jeunesse fasciste, leur description, assez proche généralement de la leçon de Laura Malvano, complètera notre reconstitution du discours fasciste sur la jeunesse.

Le premier attribut qui définit la jeunesse, pour les fascistes, nous l'avons vu, c'est le dynamisme. Pour le décrire, les fascistes recourent à l'inépuisable fonds des synonymes vitalistes. «Ardeur», «courage», «élan», «énergie», «exaltation», «force», «fougue», «passions», «verueur», «vigueur», «virilité», etc., tous ces mots expriment le jaillissement intarissable propre à la jeunesse. L'extrait cité plus haut du fonctionnaire fasciste donne une idée assez juste de cette isotopie. Bien souvent d'ailleurs, à l'image d'origine thermodynamique – la jeunesse comme trop plein d'énergie –, se conjugue une version plus romanesque, même si tout aussi peu originale. Celle-ci stipule que la jeunesse (celle des garçons, bien sûr) est l'âge du «goût de l'aventure, [de la] passion du risque¹⁴¹». Les diverses organisations de jeunesse fascistes furent dans une certaine mesure créées pour canaliser dans un sens national, fasciste, leur désir de s'illustrer, de se jeter à corps perdu dans quelque vaste entreprise. Si un tel romantisme de la jeunesse n'a rien de bien neuf, en revanche, la volonté

¹⁴¹ Blandine Ollivier, *Jeunesse fasciste*, *op. cit.*, p. 240.

d'institutionnaliser le dynamisme juvénile, d'en faire un des piliers de l'État fasciste, de le rendre obligatoire et permanent (quoi qu'il en soit par ailleurs du caractère plus ou moins conservateur, dans les faits, du régime), voilà qui est nouveau et proprement fasciste. Seul le fascisme a voulu faire de l'État un «être» jeune, avec toutes les caractéristiques affectives, irrationnelles associées à la jeunesse. Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait, dit le proverbe. Les fascistes, eux, ne voulaient pas *savoir*, mais *pouvoir*. Baldur von Schirach, jamais à court de formules frappantes, se glorifiait de cela: «Youth has no particular respect for knowledge¹⁴²», l'avons-nous vu affirmer plus haut. Il déclara aussi: «For us feeling is more important than understanding¹⁴³».

Il n'est guère étonnant, dès lors, de constater que le modèle du bon élève studieux, en vogue au temps du positivisme triomphant et dont les romans de Jules Verne offrent le portrait fantasmé¹⁴⁴ laisse place à un nouvel idéal, beaucoup moins cérébral et académique, celui de l'athlète. Des balbutiements initiaux des *squadristi* de Milan, en 1919, au *Götterdämmerung* final de l'Allemagne nazie, en mai 1945, la «puissante masse [de l']athlète» représenta l'image du fascisme en marche¹⁴⁵, comme le disait A. Maraini en reprenant le titre d'une sculpture de Domenico Ponzi illustrant un musculeux marcheur dénudé. Laura Malvano signale l'exemplarité, dans la promotion fasciste du modèle athlétique, de la série de sculptures couronnant le *Foro Mussolini*, œuvre architecturale phare du régime. Analysant l'importance de «cette flatteuse auto-représentation de l'Italien nouveau, enthousiaste et musclé», elle montre que de part en part la culture de l'Italie fasciste était imprégnée par

¹⁴² Baldur von Schirach, «The Hitler Youth», *loc. cit.*, p. 301.

¹⁴³ Peter D. Stachura, *The German Youth Movement*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴⁴ Voir Agnès Bonnin, «Enfances républicaines, enfances verniennes: des modèles pour leurs pères», communication présentée au XXIV^e Colloque des Nineteenth-Century French Studies, Penn State, octobre 1998.

¹⁴⁵ Cité par Laura Malvano, «Le mythe de la jeunesse à travers l'image», *loc. cit.*, p. 285.

cette image: discours des dignitaires du parti, presse pour la jeunesse, films d'actualité, photographies, tableaux, sculptures, places publiques, tout contribuait à re-produire le stéréotype de l'athlète puissant¹⁴⁶. Notons en passant que l'épithète n'est pas superflue, car la version fasciste de l'athlète présentait généralement une nette hypertrophie musculaire [Voir Figure IX]. L'Allemagne national-socialiste n'était pas en reste, sur ce plan, fidèle en cela aux préceptes de Hitler, qui exprima ainsi l'idéal devant guider le Troisième Reich:

I want to see once more in the eyes of youth the gleam of pride and independence of the beast of prey. Strong and handsome must my young men be. I will have them fully trained in all physical exercises. I intend to have an athletic youth – that is the first and the chief thing¹⁴⁷.

Selon John M. Hoberman, «as a phenomenon, the fascist political athlete is founded upon the unchallenged authority of the body, which is invested in turn with the virtually sacred authority of the instinct¹⁴⁸». L'usage politique du corps, dans cette perspective, marque

[an] ideological differentiation of Left and Right [that] can be expressed in terms of a dichotomy of [...] ideal types: *homo ludens* versus *homo laborans*, and fascist “political athleticism” versus Marxist renunciation of the narcissistic body¹⁴⁹.

En somme, dirions-nous pour caricaturer, le muscle, en politique, est fasciste.

De toute la gamme possible d'athlètes offert par le sport, celui que préférèrent les fascistes est sans contredit le boxeur ou le lutteur, celui qui se bat¹⁵⁰. Seulement, tout important qu'il soit, un autre modèle concrétisa davantage le visage du combattant

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ Gerhard Rempel, *Hitler's Children*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁸ John M. Hoberman, *Sport and Political Ideology*, Austin, University of Texas Press, 1984, 315 p., p. 63.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 77, et Gerhard Rempel, *Hitler's Children*, *op. cit.*, p. 173 et ss.

proposé/imposé à la jeunesse: celui du soldat. Tout jeune fasciste était, dès l'enfance, préparé à jouer un jour ce grand rôle, car, ainsi que l'écrivait pendant la guerre un universitaire allemand consacrant une thèse enthousiaste aux Jeunesses hitlériennes, «the new Germany saw its highest life-form in the soldier who became the ideal model of education [...] so that German military training could never have purely technical utility but expressed youthful nurturing in the spirit of the race¹⁵¹.» Hans Stellrecht, pour sa part, en donnait une version plus imagée: «The rifle should fit the hand as naturally as the pen¹⁵².» Les petits Italiens eux aussi étaient entraînés à être autant de «soldats d'une idée». On vantait sous Mussolini «la jeunesse qui marche d'un pas martial, en rangs serrés, comme si elle arrivait des longs parcours de la caserne [...], soldats de la Patrie et du Fascisme, avec leur volonté formée à l'obéissance¹⁵³.» En ceci, le discours fasciste sur la jeunesse et l'ensemble des politiques concernant la jeunesse dont il est la justification discursive sont sans commune mesure d'avec leurs variantes contemporaines. Bien qu'on formât les jeunes en U.R.S.S. à combattre pour défendre la révolution communiste, qu'on entraînaît dans la France de Grévy et Carnot les lycéens pour qu'ils puissent être de vaillants soldats républicains ou qu'on revêtît les boy-scouts d'uniformes et qu'on les fit jouer d'après une doctrine inspirée par la guerre des Boers, dans aucun de ces cas le rôle du soldat ne représentait l'idéal unique et complet destiné à la jeunesse, ni, *a fortiori*, une essence prédéterminée. Pour le jeune fasciste, au contraire, être soldat était un destin.

Le recours fréquent, lors du déploiement des trois isotopies précédentes – celles du dynamisme, de l'athlétisme et du militarisme – à des termes esthétiques met en relief la récurrence d'un quatrième modèle, celui de l'éphèbe. L'avènement d'une nouvelle jeunesse,

¹⁵¹ Gerhard Rempel, *Hitler's Children*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵² *Ibid.*, p. 177-178.

¹⁵³ Laura Malvano, «Le mythe de la jeunesse à travers l'image», *loc. cit.*, p. 302.

pétie par le fascisme, devait inévitablement aboutir à la création d'une beauté nouvelle. Aux dires d'Adolf Hitler, «un nouveau type esthétique se dessine aujourd'hui. Fini le gros lourdaud, le buveur de bières; le jeune Allemand est à l'image de notre temps: mince, élancé, des jambes nerveuses qui le campent solidement au sol, sain de corps et d'esprit¹⁵⁴.» Aucune différence sur ce plan non plus du côté italien, où l'ode à la jeunesse, «printemps de beauté», était l'hymne du régime. De part et d'autres foisonnèrent les représentations d'hommes nus, commandés par l'État ou le parti, faisant voir à tous la musculeuse beauté de la jeunesse fasciste, tandis que les défilés bien ordonnés des organisations de jeunesse en donnaient une version en uniforme. Nous verrons plus loin la redoutable efficacité fascinatrice de ces parades auprès des Français à la recherche d'une troisième voie entre capitalisme et socialisme, nous contentant pour l'instant du témoignage de Blandine Ollivier. Partie enquêter en Italie sur la jeunesse fasciste, son appréciation fut largement influencée, comme malgré elle, par les critères de beauté:

je regarde passer dans la lumière ambrée et fine de ce matin d'octobre
Balillas et Avantgardistes. Forts, bien astiqués, bien balancés, bien lavés,
bien dressés, ils sont beaux à voir. [...] Le jeunesse fasciste ne serait-elle pas
le phénomène esthétique qui justifie le fait Mussolini¹⁵⁵?

Quand elle écrit ces mots, loin de triturer une des pratiques culturelles centrales du fascisme – le défilé des jeunesses nationales –, elle la décrit exactement, point d'interrogation mis à part, comme le ferait un fasciste. Elle emprunte le même regard esthétisant que les fascistes, mais doute encore, quoique faiblement: le fascisme peut-il vraiment être justifié esthétiquement? La jeunesse fasciste est-elle cette justification esthétique? Pour un fasciste de la pure espèce, un fasciste de la tempe de Brasillach par exemple, pas de doute à cet

¹⁵⁴Werner Klose, *Histoire de la jeunesse hitlérienne. Une génération au pas de l'oe*, Paris, Albin Michel, «Histoire du XX^e siècle», 1966, 254 p., p. 96.

¹⁵⁵ Blandine Ollivier, *Jeunesse fasciste*, op. cit., p. 245.

égard, l'esthétique constitue bel et bien la suprême justification du fascisme, la *preuve* ultime de sa vérité.

Le discours fasciste sur la jeunesse, en somme, est un discours ambivalent et contradictoire en ce qu'il postule à la fois une fondation biologique et spirituelle à la jeunesse. Mais c'est aussi un discours monologique en ce sens que complètement positif, tout entier voué à la célébration de son sujet. Les fascistes n'entendaient pas étudier la jeunesse, mais l'exalter et l'embrigader. Circulaire et répétitif, ouvert à une accumulation infinie d'épithètes, ce discours se cristallise néanmoins, comme on l'a vu, autour des quatre pôles du dynamisme, de l'athlétisme, du militarisme et de l'esthétique. La jeunesse dès lors, c'est l'ardeur, le sport, la combat et la beauté. Et, puisque le fascisme, c'est la jeunesse, le fascisme lui-même est ardeur, sport, combat et beauté. Notre analyse du discours fasciste sur la jeunesse nous aura par ailleurs permis de voir sous un nouvel aspect le lyrisme fasciste, l'adhésion complète, quasi incontrôlable, de l'énonciateur à l'objet de son énoncé, l'enthousiasme débordant qui prend le fasciste dès lors qu'il aborde certains thèmes. Nous rejoignons ici le constat de Jeannine Verdès-Leroux sur l'importance des «passions, pulsions, émotions, rêves, fuites, envies, ressentiments [et] ambitions¹⁵⁶». Mais, au contraire de cette dernière, nous ne pensons pas que cela signifie que les fascistes rejettent toute idée pour autant; certes, ils dédaignent la plupart du temps les traités politiques abstraits, mais cela ne les empêche pas, à notre avis, de penser l'idée dans l'émotion, d'écrire et de propager l'idéologie dans et par le pathos. Les fascistes n'entendaient aucunement dépasser le stade de l'émotion, de l'indignation, de l'exaltation afin de mieux penser les tenants et les aboutissants de leur émotion; pour eux il était vital de vivre le politique dans l'émotion, de faire une politique de l'émotion. Comme l'écrit Philippe Burrin, «Il s'agit de mobiliser [le

¹⁵⁶ Jeannine Verdès-Leroux, *Refus et violences. Politique et littérature à l'extrême-droite, des années 30 aux retombées de la Libération*. Paris, Gallimard, 1996, 514 p., p. 5.

peuple] et de le garder sous tension, et c'est à quoi vise une théâtralisation de la politique qui doit produire une communion émotionnelle, en exaltant notamment ces valeurs irrationalistes par excellence que sont la jeunesse, l'héroïsme, la guerre¹⁵⁷». Le fascisme, autrement dit, en particulier dans son discours sur la jeunesse, c'est la pensée du pathos.

III- LE DISCOURS DE LA JEUNESSE

Mais comment ce discours fasciste prend-il racine en France, dans quels réseaux discursifs s'inscrit-il, quelles sont ses origines et ses particularités, voilà ce que nous souhaitons maintenant examiner, en analysant pour ce faire le discours de la jeunesse. Aucune étude d'ensemble du discours de la jeunesse sur la jeunesse¹⁵⁸, en France, dans l'entre-deux-guerres, n'ayant encore été tentée, il faut se contenter des articles et monographies consacrées à un ou quelques-uns des groupes ayant articulé ce discours de façon à y trouver quelques bribes d'information. Du nombre se détachent l'ouvrage désormais classique de Loubet del Bayle sur les non-conformistes¹⁵⁹, la thèse de Pascal Ory sur la politique culturelle du Front populaire¹⁶⁰ et les synthèses d'Aline Coutrot¹⁶¹ et de Rémi Fabre¹⁶² sur les mouvements de jeunesse de l'entre-deux-guerres. Dans les pages qui

¹⁵⁷ Philippe Burrin, «Le fascisme», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France, 1, Politique*. Paris, Gallimard, 1992, p. 603-652, p. 623.

¹⁵⁸ Pour alléger le texte, nous emploierons pour le désigner l'expression discours de la jeunesse, en sachant bien que le discours «de la jeunesse» dans toutes ses composantes ne saurait être réduit à son discours sur la jeunesse.

¹⁵⁹ Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris, Seuil, 1969, 496 p.

¹⁶⁰ Pascal Ory, *La Politique culturelle du Front populaire*, *op. cit.*

¹⁶¹ Aline Coutrot, «Les mouvements de jeunesse en France dans l'entre deux guerres», *Les Cahiers de l'animation*, *loc. cit.*

¹⁶² Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*

suivent nous entreprenons de décrire, dans l'ordre, ce qui nous est apparu être les trois variantes principales du discours de la jeunesse: ceux des non-conformistes, des mouvements de jeunesse et des fascistes français. Si l'on observe, du premier au dernier, une nette radicalisation, dans le ton aussi bien que dans les thèmes, elle n'est d'aucune façon équivalente *ipso facto* à un glissement progressif vers l'extrême droite. Nombreux, parmi les mouvements de jeunesse, furent ceux qui se situèrent au centre gauche voire à l'extrême gauche, et donc à des lieux des non-conformistes de la Jeune droite comme Jean de Fabrègues ou Robert Francis. De plus, comme l'ont magistralement montré Zeev Sternhell et Philippe Burrin¹⁶³, une part non négligeable des fascistes français vinrent au fascisme à partir de la gauche. Des non-conformistes aux fascistes en passant par les mouvements de jeunesse, le passage est plutôt celui d'un «jeunisme» plus ou moins modéré à un extrême «jeunisme».

A) LA JEUNESSE NON-CONFORMISTE

Nous avons qualifié notre premier type de discours de la jeunesse de non-conformiste parce qu'il est, de manière générale, co-extensif avec les groupes étudiés jadis par Loubet del Bayle, lesquels s'exprimèrent dans des revues comme *Esprit*, *Ordre nouveau*, *Plans* et *Réaction*. Dans ses mémoires portant sur *Les Revues des années trente*, Pierre Andreu note à ce propos que, malgré les différences doctrinales entre *Plans*, *Ordre nouveau* et *Esprit*, «le refus du monde ancien [et] l'exaltation de la jeunesse [...] confondaient tout¹⁶⁴.» L'histoire de ces groupes, leurs différentes positions idéologiques, dont leur attitude à l'égard du communisme et du fascisme, tout cela a été retracé minutieusement par Loubet

¹⁶³ Respectivement dans *Ni droite ni gauche. L'Idéologie fasciste en France*, Bruxelles, Complexe, 1987, 472 p. [Édition augmentée de L'édition originale de 1983, au Seuil] et dans *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*, Paris, Seuil, 1986, 530 p.

¹⁶⁴ Pierre Andreu, *Révoltes de l'esprit. Les revues des années trente*, Paris, Kimé, 1991, 277 p., p. 39.

del Bayle, et d'autres après lui ont jeté de nouveaux aperçus sur le sujet¹⁶⁵. Nous ne souhaitons pas ici ouvrir à nouveau ce débat, mais montrer que, si le fascisme étranger a fortement influencé les non-conformistes, et a poussé ceux-ci à prendre position sur quantité de sujets, de l'élitisme et l'héroïsme au totalitarisme, en passant par le nationalisme et la démocratie, en revanche, les non-conformistes ont laissé leur empreinte sur le discours des fascistes français. Cela ne signifie pas pour autant que le discours des non-conformistes¹⁶⁶ était fascistoïde de part en part, mais, bien plutôt, que ce discours mettait l'accent sur un certain nombre de thèmes chers au cœur des fascistes, tant et si bien que ces derniers n'ont pas pu ne pas tenir compte du discours de non-conformistes.

L'un des ces thèmes est précisément celui de la jeunesse. Comme s'en est souvenu Pierre Andreu, cet aspect fut primordial. Dès les premiers numéros de *Plans*, par exemple, on écrit:

un grand mouvement de jeunesse s'indique dans toute l'Europe. Malgré les oppositions apparentes de ses manifestations [...] elles sont animées d'un esprit commun. Bolchévisme, fascisme, et même, dans son esprit, socialisme-national hitlérien, sont surtout les trois aspects [...] de la rupture avec le monde ancien et de la recherche d'un ordre. [...] Il ne s'agit pas d'approuver ou de désapprouver [...] mais de constater un fait: ces mouvements tendent à diviser horizontalement entre deux générations toutes les idéologies européennes et à être les phases d'un grand parti de la jeunesse¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Voir: John Hellman: *Emmanuel Mounier and the New Catholic Left, 1930-1950*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, 357 p., «Personnalisme et fascisme», dans Association des amis d'Emmanuel Mounier, *Le Personnalisme d'Emmanuel Mounier, hier et demain: pour un cinquantenaire*. Paris, Seuil, 1985, 249 p., p. 116-129, et Zeev Sternhell, «Emmanuel Mounier et la contestation de la démocratie libérale dans la France des années trente», *Revue française de science politique*, vol. 34, n° 6, décembre 1984, p. 1141-1180.

¹⁶⁶ Bien que les différences soient grandes, sur certains points entre les différents groupes de non-conformistes, nous les étudierons comme les énonciateurs d'un même discours pour les besoins de l'analyse, quitte à noter ici et là les points de tension entre eux.

¹⁶⁷ «Ligne générale», *Plans*, n° 3, mars 1931.

Précisant cette thèse, l'un des principaux animateurs de la revue, Philippe Lamour, ancien membre du Faisceau de Georges Valois¹⁶⁸, écrit dans le numéro suivant

Deux grands partis tendent à diviser le monde blanc, horizontalement, à hauteur de génération: le parti démocrate individualiste, lié au XIX^e siècle, au Parlement, à la propriété [...] et le parti de la Jeunesse cherchant les thèmes directeurs d'une civilisation machiniste, les institutions du monde collectif et l'éthique convenable à la vie nouvelle¹⁶⁹.

Dans le but de mettre sur pied une structure politique qui puisse prendre en charge ces aspirations, la revue en appelle à la constitution d'une «Internationale de la jeunesse contre l'esprit libéral, capitaliste et nationaliste [...] représentant la volonté du monde nouveau contre le bloc artificiellement nuancé de tous les tenants de l'esprit ancien¹⁷⁰.» Dans ce but, les groupes des *Amis de Plans* et de l'*Ordre nouveau*, réunis sous le vocable de *Front unique* et sous la direction d'un comité formé de Robert Aron, Arnaud Dandieu, Philippe Lamour et Alexandre Marc, organisèrent une rencontre à Francfort au début de 1932. Fait intéressant, l'un des organisateurs, du côté allemand, était le futur ambassadeur du Troisième Reich en France occupée, Otto Abetz.

Écrivant en mars 1932, dans *Plans*, «il existe actuellement dans le monde blanc un vaste mouvement de jeunes dont *Plans* est devenu l'un des moyens d'expression¹⁷¹», Alexandre Marc transporta avec lui à *Esprit* cette idée d'une jeunesse non-conformiste

¹⁶⁸ Il fut même l'un des avocats de Valois lors du procès réciproque pour calomnies entre le Faisceau et l'Action française. Voir à ce sujet: Georges Valois, *Basile ou la politique de la calomnie. Sténographie des dépositions, débats et plaidoiries des procès en diffamation entre Georges Valois et l'Action française. Plaidoiries de MM^{rs} Philippe Lamour, François Martin, Marie de Roux et Jacques Marx*, Paris, Valois, 1927, 696 p. Outre Lamour, Hubert Lagardelle et le D^r Winter passèrent du Faisceau à *Plans*.

¹⁶⁹ Philippe Lamour, «Jeunesse du monde», *Plans*, n° 4, avril 1931.

¹⁷⁰ S. s. «Vers le front unique de la jeunesse européenne», *Plans*, n° 9, novembre 1931.

¹⁷¹ Alexandre Marc, «Prise de conscience révolutionnaire», n° 13, mars 1932.

transnationale: «Partout à travers le monde, des jeunes se lèvent qui cherchent ardemment leur voie¹⁷²». Mounier lui aussi se fit l'avocat de la révolte de la jeunesse; ce fut même sur ce thème qu'il subit ce que Sternhell a nommé sa «tentation fasciste». Il déclara par exemple dans le compte rendu du congrès de Rome, organisé en mars 1935 par l'Institut de culture fasciste¹⁷³,

il faut d'abord, en dehors de toute position doctrinale, dire l'hommage de notre jeunesse aux hommes que nous avons rencontrés. Leur jeunesse, leur ferveur, leur combativité [...] sont une présence capable de guérir définitivement des éloquences forcées et inhumaines de nos politiciens de droite et de gauche¹⁷⁴.

De même put-il dire: ordre, discipline, autorité, oui; jeunesse, énergie, réveil, oui. Et qu'il en soit fini du règne des vieillards, des idées mortes et des courages mous», tout en nuancant immédiatement, «mais que l'appel à la jeunesse soit un appel à l'ardeur de la foi, à la simplicité du cœur, non pas à la brutalité¹⁷⁵. La Jeune droite de Jean de Fabrègues et Thierry Maulnier ne fut pas en reste, sur le sujet de la jeunesse et reprit les mêmes arguments pour exhorter la «jeunesse disponible¹⁷⁶» au combat révolutionnaire contre le régime de vieillards, en louangeant sans retenue les régimes étrangers ayant accompli cette révolution ou les jeunes étrangères cherchant à l'accomplir. Ainsi Thierry Maulnier présente-t-il au public français *Le Troisième Reich* de Moeller van den Bruck, car il estime que «la jeunesse nationaliste allemande, de 1918 à 1933, [...] a donné des leçons assez grandes» et se dit sensible à l'appel «de détresse et d'orgueil, appel de générations profondément blessées et pourtant viriles, prêtes à se raidir contre la déchéance [...] par une volonté

¹⁷² Alexandre Marc, «Vers un ordre nouveau», *Esprit*, novembre 1932.

¹⁷³ Avec l'aide, côté français, de Pierre Andreu, Georges Roditi et Hubert Lagardelle.

¹⁷⁴ «*Esprit* au Congrès franco-italien sur la corporation», *Esprit*, n° 33, juin 1935.

¹⁷⁵ Cité par Zeev Sternhell, *Ni droite, ni gauche*, op. cit., p. 311.

¹⁷⁶ Thierry Maulnier, «Une jeunesse disponible», 1933, 20 décembre 1933.

farouche de violence et de courage¹⁷⁷». De même l'on présenta dans 1933 et 1934 une série de reportages sur la «jeunesse européenne» vantant les jeunesses des régimes fascistes¹⁷⁸.

Dans ces revues et ces groupes qui utilisent tous le «nous» de la jeunesse, une même argumentation se développe, basée sur l'antithèse générationnelle associant d'un côté la vieillesse, le parlementarisme, le statisme et la décadence culturelle, en lui opposant, de l'autre, la jeunesse, le dynamisme, l'ordre nouveau et l'autorité réelle. Tous disent s'inscrire dans une sorte de révolution culturelle en train de se faire, elle-même annonciatrice d'une révolution politique imminente. Censée être pan-européenne et devant toucher tous les partis politiques sans exception, cette révolution de la jeunesse se veut d'abord et avant tout un retour à l'ordre. L'un des slogans anti-conformistes appelait d'ailleurs à lutter «contre le désordre établi». Pour Alexandre Marc,

la constatation d'une faillite; le refus de tous les conformismes; la volonté et l'audace révolutionnaires; le goût de la construction et de l'ordre: tels sont, en résumé, les éléments constitutifs de notre propre attitude [et sont] à la base de tous les mouvements dont la jeunesse et l'originalité sont authentiques. La constatation de la faillite libérale, du désordre actuel stérile et inhumain, du dégoût instinctif que les illusions parlementaires et pseudo-démocratiques éveillent désormais dans toute âme bien née¹⁷⁹.

On le voit dans cet extrait, la jeunesse, la *vraie* jeunesse était à leurs yeux nécessairement révolutionnaire, audacieuse, anti-parlementaire et partisane de l'ordre. Le regard sur la jeunesse adopté dans un tel discours est à dominante idéologique et sociologique. La jeunesse, pour les non-conformistes, c'est la génération montante, telle que dotée de son

¹⁷⁷ Thierry Maulnier, «Introduction», dans Moeller van den Bruck, *Le Troisième Reich*, Trad. Jean-Louis Lénault, Paris, Sorlot, 1981, 325 p., p. 5-16, p. 5 et 8. Première édition: 1933.

¹⁷⁸ Voir la série de Thierry Maulnier sur les «Jeunesses du monde» et les articles de Philippe Barrès, Claude Popelin et Pierre Lamy dans les numéros du 11 octobre 1993, 24 janvier, 14 février et 4 avril 1934.

¹⁷⁹ Alexandre Marc, «Vers un ordre nouveau», *loc. cit.*

propre programme politique, c'est un mouvement idéologique se voulant radicalement innovateur et opposé à tous les «vieux» partis. Auto-proclamés porte-parole de cette jeunesse en train de se rassembler, ils tentent d'en définir les traits généraux, mais ne passent pour ainsi dire jamais de l'évocation à la description. La jeunesse, dans leurs textes, a beaucoup d'idées, mais n'a ni corps, ni visage. Étrange paradoxe pour des théoriciens de l'homme concret, de l'homme réel, leur discours sur la jeunesse resta cantonné dans les nuées de l'abstraction.

B) «RENDRE SON ÂME À LA FRANCE»: LES MOUVEMENTS DE JEUNESSE

Les idéologues des mouvements de jeunesse, quant à eux, prêtèrent au contraire une grande attention au corps et au sport, jusqu'à en faire l'un des axes majeurs de leurs projets éducatifs. Chrétiens et communistes, socialistes et scouts, ajistes et ligueurs, tous vont faire le portrait du jeune homme sain et joyeux transformé par la pratique d'activités physiques régulières. Le cas de la J.O.C. est exemplaire à cet égard, elle qui lance en 1936 sa campagne «À la conquête de l'air pur!» et l'accompagne de représentations idéalisées de jeunes chrétiens musclés. Les sorties en plein air privilégiées par la J.O.C. avaient pour but de remodeler le jeune ouvrier au point de modifier complètement son habitus et de substituer une posture noble et altière à la démarche maladroite du jeune homme trop souvent courbé sur sa machine: «La ballade, avec ses jeux, ses chansons, sera un apprentissage à la discipline, à l'ordre, à la *bonne tenue* [...] Le contact de la nature, les jolis sites [...] sont autant d'occasions [...] de faire l'éducation des jeunes travailleurs¹⁸⁰». Il s'agit en somme tout à la fois de fortifier le corps et de le dresser; toutefois ce qui nous intéresse ici dans les textes et l'iconographie de la J.O.C., c'est le surgissement du corps de la jeunesse, désormais représenté. L'importance du corps comme objet de discours et comme

¹⁸⁰ Jean-Pierre Coco et Joseph Debès, 1937, *l'élan jociste. Le dixième anniversaire de la J.O.C. Paris, juillet 1937*, préface de Jean-Marie Mayeur, Paris, Éditions ouvrières, 1989, 186 p., p. 52.

objet de représentation, voilà ce qui distingue le plus nettement ce type de discours de jeunesse de celui des non-conformistes.

En l'occurrence, le corps ici représenté, le corps que l'on donne à la jeunesse est celui de l'athlète, mais dans ces variantes spécifiques qui sont celles du marcheur et du campeur. Il est important de noter cette particularité du modèle athlétique des mouvements de jeunesse, car, comme nous l'avons vu, les fascistes se firent eux aussi les hérauts du jeune athlète. Or ces derniers, bien qu'ils prirent plaisir à envoyer leurs jeunesses accomplir des marches quotidiennes de vingt kilomètres et plus, préféraient au marcheur et au campeur le lutteur et le boxeur, comme l'a montré Gerhard Rempel¹⁸¹. Que l'on retrouve le modèle du marcheur discipliné disséminé dans les discours de la plupart des mouvements de jeunesse, y compris ceux des jeunesses politiques de gauche, cela n'est pas, en soi, un signe de fascisation, ni même de dérive autoritaire, mais, bien simplement d'un désir d'hygiène et de plein air, accompagné d'une volonté d'ordonnement et de contrôle social. Marcher au pas, à l'unisson, voilà le rêve des militants et de leurs dirigeants. Ce bon petit marcheur n'ayant ni arme, ni uniforme et n'accomplissant aucun exercice militaire, on ne saurait qu'au prix d'excessives distorsions le qualifier de fantasme paramilitaire.

Certains, cependant, lui firent faire un pas dans la direction du militarisme, ou plutôt, dans la direction du combat, en lui adjoignant l'idée de croisade. Dans cette perspective, présente chez quelques-uns des groupes d'action catholique spécialisée, mais surtout chez les Scouts de France, la jeunesse devient en quelque sorte l'armée d'une

¹⁸¹ Gerhard Rempel, «Contestants, Boxers, Combatants», *Hitler's Children*, *op. cit.*, p. 173-204. Rempel écrit ainsi: «The attitude of the pugilist was consciously promoted as the ethos of a bellicose new generation.», p. 174.

nouvelle croisade pour «rendre son âme à la France¹⁸²». Tirant à eux la vision mythique du Moyen Âge propagée entre autres par les historiens de l'Action française, les dirigeants des Scouts de France inculquaient à leurs petits protégés l'idée qu'ils devaient être de véritables chevaliers dignes de Jeanne d'Arc et de Bayard. Analysant l'idéologie véhiculée par les Scouts de France dans l'entre-deux-guerres, Christian Guérin écrit:

L'utopie identitaire à laquelle adhèrent les premiers dirigeants de l'association se profile déjà dès ses premiers pas. Elle réclame une France unie et unanime, communautaire en somme, dans laquelle la hiérarchie sociale ne serait pas la manifestation de clivages, mais la simple expression de diversités fonctionnelles nécessaires, à l'image du corps humain [...] Par le biais de la Loi, du système de patrouilles, du camp, de tout ce qui fait la pédagogie scout, c'est à un christianisme vivant qu'il faut ramener une élite quantitative (et non sociologique) de jeunes gens, l'analogue (et non l'identique) de la chevalerie d'autrefois. [...] Ils seront les missionnaires d'un ordre nouveau, à la fois temporel et spirituel. [...] Nulle violence physique dans leur projet de reconquête [...] seuls leur autorité morale, le caractère irrésistible de leur exemple¹⁸³.

Des chevaliers sans épée en somme, que ces scouts, devant conquérir par le verbe et le geste. Il est important de souligner cet aspect, tant il y règne de confusion à ce sujet, due entre autres au passé de Baden-Powell lui-même. Parler de paramilitarisme à l'égard des scouts catholiques français de l'entre-deux-guerres n'aide guère la compréhension historique si l'on ne tient pas compte des degrés dans la militarisation. Entre le paramilitarisme des scouts et celui des mouvements fascistes il y a en effet plus que des différences de façade, et l'analyse doit en tenir compte. De même, des Scouts de France aux Éclaireurs de France, le paramilitarisme perd l'essentiel de ses caractéristiques, à l'exception de l'uniforme et de la hiérarchie¹⁸⁴.

¹⁸² *Messages*, organe de la J.E.C., 31 mars 1938, cité par Alain-René Michel, *La J.E.C. face au nazisme et à Vichy*, op. cit., p. 55.

¹⁸³ Christian Guérin, *L'Utopie Scouts de France*, op. cit., p. 104.

¹⁸⁴ Quant aux boys scouts anglais, bien que le nationalisme, le militarisme et l'impérialisme constituaient, comme chez les autres mouvements de jeunesse anglais de l'époque, «the basic

Toutefois, si l'on cherche à découvrir ce qui apparente le plus étroitement le discours des mouvements de jeunesse et celui des fascistes, ce n'est pas de ce côté qu'il faut regarder, mais du côté de l'esthétique et des modèles honnis ou célébrés. Rémi Fabre y fait allusion en passant, sans insister, comme s'il s'avavançait sur un terrain miné, quand il écrit:

à sa manière [...] la tenue de l'ajiste, sac à dos, godillots et short a bien la fonction d'un anti-uniforme, surtout quand son port s'accompagne du mépris pour le malheureux "valochard" en tenue de ville. On sait du reste toute l'ambiguïté historique qu'a pu avoir l'exaltation de la civilisation du sac à dos et de la marche à pied, par opposition à celle du complet veston et de l'apéritif¹⁸⁵.

L'opposition entre la civilisation de l'apéritif et celle de la marche à pied, développée entre autres par les mouvements de jeunesse, était en effet au plus près du modèle esthétique fasciste de la jeunesse, construit comme il l'était sur l'antithèse entre l'éphèbe athlétique et l'urbain ventru. On le retrouve aussi dans la presse scoute, sous la plume par exemple du père Doncœur:

tout de suite la race vous a frappé en ce garçon bien pris dans sa taille, net des pieds à la tête, et dont les forts genoux et les mains dorés par le soleil vous disent déjà la robuste audace [...] au milieu de vos voisins [...] ce garçon aux lèvres fraîches rayonne la joie et la santé¹⁸⁶.

On le rencontre aussi dans les textes de la J.E.C., particulièrement dans ceux où «la presse jéciste précise, dans le détail, l'idée qu'elle se fait du redressement national¹⁸⁷.» Guérin et Michel esquivent tous deux, comme Fabre, tout développement devant mener à une

historical mould within which [they] were formed» (John Springhall, *Youth, Empire and Society. British Youth Movements, 1883-1940*, London, Croom Helm, 1977, 163 p., p. 18), d'autres mouvements de jeunesse les dépassèrent dans la route vers le militarisme le plus prononcé, dont les Boys Brigade, par exemple.

¹⁸⁵ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 18-19.

¹⁸⁶ Cité par Christian Guérin, *L'Utopie Scouts de France*, *op. cit.*, p. 160-161.

¹⁸⁷ Alain-René Michel, *La J.E.C. face au nazisme et à Vichy*, *op. cit.*, p. 63.

exploration approfondie des liens entre cet aspect des discours scout ou jéciste d'une part et celui des fascistes d'autre part, avançant comme prétexte qu'il serait dangereux d'en tirer «des conclusions par trop hâtives». Pourtant, Guérin reconnaît qu'entre certains textes du père Doncoeur et de Drieu, «il y a plus qu'une lointaine parenté¹⁸⁸»; de même, Michel donne un résumé fort révélateur du discours jéciste, que nous citons en entier:

Si la France agonise il faut lui redonner vie; en conséquence, son redressement s'identifie, d'abord, au rajeunissement et à l'assainissement physique et moral du pays. Sur les décombres d'une Nation de "vieux messieurs solennels et chauves, de ronds de cuir assurés sur toutes les coutures, et qui perd le sens du risque..." la J.E.C. désire construire une France jeune et forte, illustrant son propos en opposant la photographie d'un jeune homme souriant et dynamique, à l'allure moderne, à celle d'un vieillard autoritaire, vêtu comme au siècle dernier; deux mondes, deux époques. La presse du mouvement insiste particulièrement sur la nécessité d'une éducation physique qui donne au jeune "un corps robuste au service d'une âme forte" comme le souligne [...] l'interview de Georges Hébert. À cette nation "rachitique, dont la jeunesse inculte pousse en broussaille, poitrines creuses, biceps maigres, dents cariées, cheveux sales..." elle oppose une France "solide, musclée, hygiénique et sportive"¹⁸⁹.

Pour mieux faire voir ce qui devra être banni de la France, les jécistes publient dans le même numéro cité par Alain-René Michel des photographies d'alcooliques couchés à même le trottoir.

Fabre n'a pas tort d'affirmer que l'ambiguïté historique pèse de tout son poids sur de tels propos, mais l'ambiguïté est aussi d'ordre analytique, au sens où de tels partages discursifs gênent considérablement l'interprétation. Car, dès que le fascisme est impliqué, aussitôt le spectre de la «fascisation» surgit, comme si les influences n'allaient jamais que dans un sens, du fascisme vers les autres discours, comme si le fascisme ne récupérait jamais des éléments dans le déjà-là discursif. De plus, la question de la «fascisation» est grevée par

¹⁸⁸ Christian Guérin, *L'Utopie Scouts de France*, op. cit., p. 161.

¹⁸⁹ Alain-René Michel, *La J.E.C. face au nazisme et à Vichy*, op. cit., p. 65.

deux lacunes théoriques d'importance. Premièrement, l'on considère généralement le partage, par deux individus ou groupes différents, d'un même élément de discours, comme le signe indubitable d'une «influence» de l'un sur l'autre, d'un nécessaire plagiat. On adopte ainsi une perspective intertextuelle fortement datée, aveugle à tout fait de discours découlant des phénomènes d'intertextualité généralisée. Deuxièmement, toute interrogation quant à la proximité idéologique entre deux instances discursives a tendance à être résolue à l'aide du paradigme du spectre politique. Or ce dernier a le défaut d'être unidimensionnel et de réduire les idéologies à des points sur une ligne, alors que les idéologies comportent autant de dimensions que de topiques, sans parler de leurs contradictions et tensions internes. Le problème est criant dès lors que l'on aborde des discours qui, comme le fascisme, sont construits de broc et de broche, au gré d'influences multiples et antagonistes, court-circuitant ainsi les divisions traditionnelles droite/gauche. Il faut par conséquent distinguer autant que faire se peut entre les cas véritables de «fascisation» et les cas de convergences discursives ponctuelles.

Mais revenons au discours sur la jeunesse des mouvements de jeunesse, de façon à en dresser un bilan. Dans ce second pôle discursif, la jeunesse n'est plus définie en fonction de critères idéologiques, comme c'était le cas dans le pôle non-conformiste, mais dans une perspective culturelle au sens large où comptent pour beaucoup le mode de vie, les activités sociales, les signes identitaires et les modèles esthétiques. Par le fait même, le fossé s'élargit, ici, entre la génération montante et celles qui l'ont précédée: ce ne sont plus les idées seules qui diffèrent, c'est tout l'univers socio-culturel, c'est le corps lui-même, tel que l'on se le représente. Du moins est-ce là ce que voulaient croire les mouvements de jeunesse, car, Rémi Fabre l'a fait remarquer:

l'histoire de ces années [celles de l'entre-deux-guerres] est [...] marquée par l'apparition de mouvements d'autant plus présentés aux jeunes comme en

rupture avec un monde adulte pourri ou décadent qu'ils étaient dans la réalité manipulés par une organisation adulte¹⁹⁰.

Fabre va même jusqu'à affirmer que «la France n'a pas [...] vu naître, à l'exception peut-être des clubs ajistes, beaucoup de mouvements où les jeunes aient la possibilité d'inventer réellement leur culture, leurs valeurs et leurs comportements, plutôt que de retrouver, sous une forme nouvelle ceux du milieu porteur.¹⁹¹» Par ailleurs, dans nombre de mouvements le rejet de la culture ambiante et la volonté de découvrir un «nouveau» mode de vie, s'accommodait très bien d'un retour à la France «éternelle» et au sol des ancêtres. L'amour du sport, quant à lui, était fréquemment associé à une entreprise de «rajeunissement» et de régénération de la nation française. Le discours de la jeunesse pouvait facilement, de ce côté, s'arrimer à des thèses nationalistes, ethnocentristes, voire ouvertement racistes. De même, l'omniprésence de la représentation du corps, dominée comme on l'a vu par la double figure de l'éphèbe athlétique et du vieillard ventru, prêtait le flanc à une lecture biologisante.

Ceci dit, ces dérives potentielles ne furent pas concrétisées chez tous les mouvements de jeunesse et restèrent à l'état de virtualité la plupart du temps. Certains mouvements, les ajistes par exemple, combattirent même avec vigueur toute déviation dans un sens nationaliste ou raciste. Cependant, il demeure que, hantée comme elle l'était par l'anti-modernisme, par l'exhortation à la discipline et à l'harmonie sociale, et par la représentation de corps français en bonne santé et de belle allure, la vision culturelle de la jeunesse propre aux mouvements de jeunesse pouvait relativement aisément être intégrée au fascisme et au racisme, être récupérée par ces derniers. Telle est, nous semble-t-il, la

¹⁹⁰ Rémi Fabre, «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *loc. cit.*, p. 28-29.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 29.

véritable ambiguïté, la redoutable malléabilité du discours des mouvements de jeunesse: cette frontière poreuse entre sa représentation du jeune athlète dynamique et celle du fascisme. De celle-là à celle-ci, le glissement est toujours possible, d'autant plus que les chevauchements sont nombreux.

C-«FASCISTES PARCE QUE JEUNES»

Issus pour nombre d'entre eux des rangs des non-conformistes ou des mouvements de jeunesse¹⁹², les fascistes français exploitèrent à fond les dérives inscrites dans leurs discours, les radicalisant de si belle façon qu'ils produisirent ce faisant une troisième version du discours de la jeunesse, étroitement apparentée, certes, aux deux précédentes, mais bien distincte néanmoins. De la querelle générationnelle des non-conformistes, ils firent une lutte des âges aussi primordiale, pour eux, que la lutte des classes pour les marxistes. Moteur de l'histoire, cette lutte entre jeunesse et vieillesse devait être implacable, sous peine de mort nationale. Aussi les fascistes français déversèrent-ils sans retenue leur bile contre les «eunuques et les vieillards séniles¹⁹³» au pouvoir, les qualifiant même de «charognards» et de «pus infect¹⁹⁴». De la ferveur révolutionnaire et le dynamisme juvéniles vantés par *Plans*, *Ordre nouveau* et *Esprit*, ils firent un vitalisme essentialiste ne laissant rien à désirer aux fascismes étrangers. Doriot s'éleva par exemple contre la «philosophie de vieillards qui enlève à notre pays toute virilité, tout dynamisme¹⁹⁵», alors que son rival, Marcel Bucard, écrit: «Un politicien marche par le ventre. Un franciste marche par l'âme.

¹⁹² C'est le cas, par exemple, pour J.-M. Aimot, Georges-Roux, Bertrand de Jouvenel, Paul Marion et Georges Roditi. Drieu lui même, passé par la Jeune Droite puis *La Lutte des jeunes*, peut être compté parmi eux.

¹⁹³ Claude Planson, «Jeune Europe», *Le Franciste*, février 1934.

¹⁹⁴ F. Barrot, «La natalité commande l'avenir», *Le Franciste*, 18 septembre 1934.

¹⁹⁵ Jacques Doriot, «Le discours de Doriot», *L'Émancipation nationale*, 11 avril 1939.

Révolution, cela veut dire exaltation de tous les enthousiasmes inclus dans le cœur des jeunes¹⁹⁶. Pour eux, il allait de soi que «ce qui caractérise la jeunesse, c'est l'espoir, l'enthousiasme, la foi, le courage, le volonté, l'activité ardente¹⁹⁷.» Communiant en cela à l'autel du culte de la jeunesse, ceux du P.P.F et du Francisme voyaient dans le dynamisme, la virilité, l'enthousiasme et l'activisme juvéniles des qualités devant, par une sorte d'osmose mystique, passer du corps des jeunes à celui de la nation et du parti.

Enfin, la promotion du sport et du plein air devient pour eux un objectif nationaliste et raciste. Un médecin membre du PPF réclamait «de l'air, de la lumière, de la force» et indiquait: «faire une France saine, physiquement forte, à natalité relevée, voilà le but». Malheureusement, écrivait-il, «à l'heure actuelle, le peuple français est composé dans sa majeure partie d'être fatigués, trop souvent tarés, dont le dynamisme va tous les jours en décroissant. Nous n'avons pas d'athlètes ou si peu¹⁹⁸.» Raoul Vercors, pour sa part, dans un reportage accompli à l'occasion des Jeux olympiques de Berlin, oppose la «totale indifférence dont les dirigeants français auront fait preuve à l'égard des athlètes français» et l'obligation faite, pour le jeune Allemand, d'aller trois fois par semaine au stade, raison pour laquelle: «[on] rencontre ici de beaux gars, solidement plantés, qui ne craignent ni le froid, ni la chaleur. Des hommes quoi, des vrais. [...] Ici on fabrique une race saine et joyeuse. L'avenir appartient à ceux-là¹⁹⁹.» Lucien Rebatet, lui, ne verra des mêmes jeux que

¹⁹⁶ Marcel Bucard, «Faire la Révolution», *Le Franciste*, 17 mai 1934.

¹⁹⁷ G. Séguin, «À propos des jeunes. On nous connaît mal», *Le Franciste*, 14 octobre 1934.

¹⁹⁸ Docteur J. M. «De l'air, de la lumière, de la force. Sport et Santé», *L'Émancipation nationale*, 22 août 1938.

¹⁹⁹ Raoul Vercors, «Les Français à l'abandon», *L'Émancipation nationale*, 15 août 1936.

le film de Leni Riefenstahl, mais il en sortira soufflé par cet «hymne magnifique à la jeunesse et à la force²⁰⁰».

Pour ce qui est du camping, tous du Faisceau au P.P.F. n'eurent que d'enthousiastes commentaires à ce sujet, semblables en ceci aux adeptes des mouvements de jeunesse. Les partisans de Marcel Bucard lancèrent un appel en faveur du camping à la franciste en vantant ce «sport complet [...] sain, viril et de franche camaraderie», sport qui au surplus n'est pas réservé aux riches²⁰¹. «Tous les jeunes de France devraient goûter aux charmes de [la] vie en plein air qui, rude à ceux qui ne savent pas camper, est douce à ceux qui ont le culte de l'effort²⁰²» écrit l'un des journalistes de *Je suis partout* dans la page consacrée aux sports et intitulée «La Force dans la joie». Sans se cacher, l'équipe de *Je suis partout* emprunte le titre de cette page à l'organisation des loisirs du Troisième Reich²⁰³. Moyen de remodeler l'individu de façon à régénérer une nation grâce à un retour à la loi militaire, la dure loi de l'effort, le camping, chez les fascistes français, n'a plus rien du caractère ludique et spontané de loisir individuel que lui prêtaient les ajistes. Cependant, la vision fasciste du camping était bien distincte de celle des mouvements de jeunesse; J.-M. Aimot révèle en quoi consiste cette différence quand il célèbre dans le camping un «retour volontaire à la loi des camps» et une «méthode exemplaire de reconstitution de l'individu et de l'individu sociable» en prophétisant: «le peuple doyen de l'Europe retrouvera sa jeunesse sous la tente²⁰⁴.»

²⁰⁰ Vinneuil, pseudonyme de Rebatet, «Un hymne magnifique de jeunesse et de force», *Je suis partout*, 8 juillet 1938.

²⁰¹ S. s. «Camarades! Venez avec les campeurs francistes», *Le Franciste*, 7 juin 1934.

²⁰² André Page, «Je marche à pied», *Je suis partout*, 22 juillet 1938.

²⁰³ «Karft durch Freude», en allemand. Voir à ce sujet: «"La Force par la joie": naissance d'une société de loisirs», dans Peter Reichel, *La Fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1997, 458 p., p. 260-273.

²⁰⁴ J.-M. Aimot, «Le camping au PPF», *L'Émancipation nationale*, 3 avril 1937.

La promotion du camping, chez les fascistes français, s'intégrait donc dans un projet éducatif et sportif d'ordre nationaliste et étatique, lequel, dans la camping privilégiait le *camp*, le campement militaire, comme forme suprême d'organisation sociale [Voir Figure X]. Camps de jeunesse ou camps de travail, tout camp avait du bon à leurs yeux. Un Jean-Albert Foex, par exemple, approuvait avec enthousiasme le «service du travail [...] appelé à fondre [la] jeunesse dans une grande unité». Il en vante l'idéal, basé sur l'idée selon laquelle «le travail sanctifie, le travail est un frère de lutte, le travail est un service d'honneur, comme le service sous les armes». Il décrit avec admiration une section du service du travail à l'œuvre: «mêmes torsos nus, mêmes pioches, mais côte-à-côte un étudiant, un ouvrier agricole, un ajusteur, un employé de banque [...] Six mois de camp [et] la grande unité est obtenue.» Puis, accomplissant un douloureux retour à la situation française, il déclare: «L'Empire français attend ses camps.» Aucun doute à ses yeux, ces camps sont d'une vitale nécessité, d'autant plus que

pour créer des camps, les raisons économiques ne manquent pas, elles abondent. Néanmoins, c'est le fonds éthique, social qui manque le moins. Pour refaire une nation, il faut d'abord une rééducation virile, un retour à des sources pures et vivifiantes, une refonte d'où sortiront des bâtisseurs, des hommes. C'est pour cela que nous voulons des camps²⁰⁵.

Seul peut-être à suivre sans retenue la leçon d'Alexis Carrel²⁰⁶ et à réclamer ouvertement des camps «où se différencieront les classes biologiques, où sera exaltée la vie violente²⁰⁷», Foex ne l'était plus quand il s'agissait «seulement» de s'ébaubir devant les camps de travail et les camps de jeunesse des fascistes étrangers ou quand il fallait militer pour la création de semblables camps en France. Toute l'équipe de *Je suis partout*, Brasillach

²⁰⁵ Jean-Albert Foex, «Camps de travail en Europe», *Je suis partout*, 13 janvier 1939.

²⁰⁶ Celle de *L'Homme cet inconnu*, Paris, Plon, «Livres de Poche», 1971, 447 p. Première édition: 1935. Carrel y écrit: «aujourd'hui, il est indispensable que les classes sociales soient de plus en plus biologiques.», p. 408.

²⁰⁷ Jean-Albert Foex, «Camps de travail en Europe», *loc. cit.*

en tête, lança des appels à répétition pour la constitution de «camps de vacances nationalistes²⁰⁸». Le PPF mit très rapidement sur pied des camps pour l'Union Populaire de la Jeunesse Française (l'U.P.J.F.), et pour les branches cadettes des Pionniers et Lionceaux Jacques Doriot, camps ouverts «à tous les nationaux²⁰⁹», comme l'indiquait un encart dans *Je suis partout*. De même, le Francisme organisa un «camp de vacances» pour ses cadets où ceux-ci purent «poursuivre leur entraînement», selon la légende d'une série de photographies montrant «le salut au chef», «l'utilisation du terrain» (en fait: des exercices de reptation les armes à la main) et l'«exercice obligatoire de transport d'un camarade blessé». Nul besoin d'insister sur le caractère paramilitaire de ces exercices. La vie de camp avait tout pour plaire aux fascistes: loin de la ville moderne et industrialisée, en plein cœur de la nature, joyeusement contraints à ne plus vivre qu'entre eux, dans une stricte discipline et une camaraderie imposée, tout entiers soumis aux ordres des chefs, purgés de tous les éléments indésirables, rassemblés dans un esprit de conquête, ils peuvent s'y fantasmer dans le rôle du noyau dur de la future nation. De plus, loin d'être à la remorque des autres mouvements, sur ce point, le fascisme les y précédait, puisque dès 1926 le journal du Faisceau vantait la «belle œuvre» des camps de vacances, «d'un puissant intérêt humanitaire et qui mérite d'être encouragée le plus possible, car elle sert de la plus utile manière la cause de l'enfance et celle de la race²¹⁰».

Dans le camp, il n'y a plus que le parti; tout le monde y est d'avance gagné au fascisme. Le parti peut y mettre au point ses instruments de contrôle totalitaire, tout particulièrement son organisation de la jeunesse. Là où les autres partis politiques et les

²⁰⁸ Robert Brasillach, «Verrons-nous un camp de vacances nationaliste?», *Je suis partout*, 18 mars 1938.

²⁰⁹ «Camp de vacances», *Je suis partout*, 22 juillet 1938.

²¹⁰ E.-G. Drigny, «Camps de vacances», *Le Nouveau siècle*, 6 mai 1926.

mouvements de jeunesse espéraient accomplir une percée dans les rangs d'une certaine jeunesse, aussi bien pour les avantages symboliques – du type «la jeunesse vient à nous», «nous sommes l'avenir» – que pour gagner à soi une nouvelle génération, les fascistes, pour leur part, voulaient imposer l'embrigadement dans leurs rangs à *l'ensemble* des jeunes et les gagner *totale*ment au fascisme. Hors du fascisme, point de salut, auraient-ils pu dire. Brasillach entendait réunir dans ses camps de vacances tous les jeunes nationalistes de France, Bucard clamait que le Francisme était «toute la jeunesse²¹¹», J.-M. Aimot, passé du Francisme au PPF s'exclamait à la création de l'U.P.J.F. «Nous ne serons pas satisfaits aussi longtemps qu'un jeune Français sera soustrait à notre fraternelle tendresse. Nous voulons la jeunesse. Toute la jeunesse²¹².», avant de préciser, un an plus tard, que cette revendication s'étendait aussi aux bambins de huit ans: «Nous voulons avoir, nous, tous les enfants²¹³.»

Microcosme social et idéologique idéal, comprimant le «nous» du parti – et, pensaient-ils, de la nation – dans une unité totalitaire, le camp évoque au surplus, nous l'avons souligné plus haut, un idéal militaire. Il se prête particulièrement bien, les photographies du Francisme en sont une preuve, aux exercices pré- ou paramilitaires. Le camp fournit ainsi aux jeunes hommes l'occasion de se confronter concrètement au modèle du guerrier, si souvent célébré dans la presse fasciste française, comme on l'a vu au chapitre précédent.

²¹¹ Marcel Bucard, «Le devoir des jeunes», *Le Franciste*, 12 août 1934.

²¹² J.-M. Aimot, «L'Union Populaire de la Jeunesse Française frappe à la porte», *L'Émancipation nationale*, 7 novembre 1936.

²¹³ J.-M. Aimot, «L'enseignement de nos camps de Lionceaux et Pionniers Jacques Doriot», *L'Émancipation nationale*, 8 octobre 1937.

Les dernières pages en sont la manifestation concrète, les fascistes français investirent en force le sous-champ du discours de la jeunesse et tentèrent de tirer à eux ce discours, de le monopoliser, afin de passer pour les seuls véritables défenseurs de la jeunesse. Pour les fascistes français, comme pour les fascistes étrangers, leur parti, le fascisme lui-même étaient jeunes. «Notre parti, par l'âge de ses militants, écrit Maurice-Ivan Sicard, est bien fait pour comprendre les aspirations de la jeunesse²¹⁴.» De même, Bucard déclare: «à l'opposé de toutes les formations politiciennes, le Francisme se déclare le Mouvement de la Jeunesse française. Il est, par excellence, la Jeunesse, toute la Jeunesse²¹⁵.» Mais nul n'a exprimé cette idée que le fascisme, en soi, était jeune, qu'en dehors du fascisme il n'y avait pas de véritable jeunesse, avec plus de force que de Bonifacio:

le Fascisme! [...] C'est un mouvement de jeunes où la jeunesse triomphe.
[...] Le Fascisme, c'est le triomphe de la Jeune France. D'ailleurs, que vous le vouliez ou non *vous êtes fascistes parce que vous êtes jeunes*. Si vous n'êtes pas fascistes, c'est parce que vous êtes précocement vieilli à votre insu²¹⁶.

Une telle phrase n'est que la conséquence logique du discours sur la jeunesse du fascisme, en un sens, puisque qu'elle renverse la traditionnelle affirmation «le fascisme est la jeunesse» pour produire cette autre affirmation, beaucoup plus riche d'implications de toutes sortes: «la jeunesse est fasciste».

La version fasciste du discours de la jeunesse, en somme, radicalise, totalitarise et militarise les versions concurrentes, en plus de les délégitimer en s'affirmant comme la seule expression véritable de la jeunesse. C'est ce remarquable travail d'appropriation qui a fait que, depuis, le culte de la jeunesse évoque inévitablement des échos fascistes. Entre le

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ Marcel Bucard, «Le Devoir des jeunes», *Le Franciste*, n° 18, 12 août 1934.

²¹⁶ H. De Bonifacio, «La Responsabilité des jeunes», *Le Franciste*, n° 19, 19 août 1934. Nous soulignons.

discours des fascistes français et les deux autres pôles du discours de la jeunesse, il y a trop d'éléments communs pour qu'on puisse nier leurs affinités, mais il y a assez d'éléments distincts, aussi, pour qu'on reconnaisse la différence entre eux. Cela ne signifie pas que les passages, les dérives, les replis de l'un à l'autre de ces pôles discursifs n'aient pas eu lieu. Ce serait contraire à l'évidence que de soutenir une telle proposition, puisque ce sous-champ discursif fut aussi volatile que mouvant.

Nous avons présenté ici une vue schématique de ce secteur, non pas une histoire détaillée de son évolution. L'eussions-nous fait qu'il nous aurait fallu prêter davantage d'attention à une revue à peine mentionnée jusqu'à présent dans ces pages, précisément parce qu'elle combine et juxtapose la plupart des courants agitant cet univers, brouillant de ce fait les distinctions entre les trois pôles analysés plus haut: *La Lutte des jeunes*. Éphémère – elle n'eut que dix-huit numéros du 25 février au 14 juillet 1934 –, cette publication dirigée par Bertrand de Jouvenel accueillit les contributions venues des horizons les plus divers, du communisme orthodoxe au Parti Ouvrier Social-National d'André Lafarie, professant une volonté d'établir un Front général de la jeunesse sur la base des trois constats suivants: «être jeune, n'appartenir à aucun parti politique parlementaire, n'être ni député ni candidat à la députation²¹⁷.» Une analyse détaillée aurait été révélatrice des tensions internes du discours de la jeunesse, de même qu'elle aurait été utile à l'histoire discursive générale des années trente, *La Lutte des jeunes* étant exemplaire de la radicalisation des discours consécutive aux émeutes de février 1934²¹⁸. Nous nous contenterons toutefois ici de montrer que cette revue, tout en exprimant régulièrement des sympathies fascistes

²¹⁷ «Que voulons-nous?» *La Lutte des jeunes*, n° 1, 25 février 1934.

²¹⁸ Voir, à propos de ces émeutes, si marquantes dans l'histoire politique française des années trente: Serge Berstein, *Le 6 février 1934*, Paris, Gallimard, «Archives», 1975, 257 p.

ou des sentiments fascistoïdes était beaucoup plus hétéroclite que ne l'indique Zeev Sternhell dans *Ni droite, ni gauche*²¹⁹.

Certes, les itinéraires des Andreu, Drieu, de Jouvenel, Marion, Roditi et Roux, tous passés de *La Lutte des jeunes* au PPF, montrent que de celle-là à celui-ci, il y avait une nette continuité. Néanmoins, non seulement les futurs fascistes ne l'étaient-ils pas encore tout à fait, doutant parfois ouvertement des réalisations fascistes²²⁰, mais plus encore, ils se heurtèrent dans la revue elle-même, à de très fortes oppositions, dénuées de toute ambiguïté. Ainsi Claude Maldor, prend à témoin le Drieu de *La Comédie de Charleroi* pour s'opposer au fascisme:

Camarades! [...] Avec la guerre, refusez le régime qui y conduit: le fascisme sans grandeur et sa paix armée honteuse! Où trouver des représentations d'asservissement plus colorées que dans ces drapeaux, ces fanions, ces marches par quatre, ces balillas et ces camps de travail? Où trouver moins de fierté que dans ces enrégimentements [sic] de tout un peuple?²²¹;

la Ligue de la jeunesse refuse quant à elle l'ordre promis par le fascisme: «parce qu'il instaure une entité de l'État, enrôlant la personne dans une milice civique qui le prend du berceau à la tombe²²²»; un dénommé Falavel affirme pour sa part: «En Italie, la classe ouvrière fait tous les frais de l'accord imposé [entre les possédants et les prolétaires] et tout ce qui pourrait là-bas éclairer les esprits n'est plus permis. Cette critique que nous faisons

²¹⁹ Zeev Sternhell, *Ni Droite, ni gauche*, op. cit.

²²⁰ Comme le fait Bertrand de Jouvenel dans sa présentation d'un extrait du futur livre de Blandine Ollivier: «il y a pour nous à prendre dans le régime fasciste et [...] il y a à rejeter», *La Lutte des jeunes*, 18 mars 1934.

²²¹ Claude Maldor, «Chatnage sur la grandeur de l'Homme», *La Lutte des jeunes*, 11 mars 1934.

²²² «La Ligue des Jeunes», *La Lutte des jeunes*, 1^{er} avril 1934.

en ce moment n'y pourrait jamais paraître²²³»; enfin, Henry Lefort, inquiet de ce qu'une rumeur attribué à Jouvenel des «tendances fascistes», lui écrit une lettre ouverte où il lance comme avertissement: «le fascisme – celui de Mussolini comme celui de Hitler, ayant su réveiller l'enthousiasme des masses (surtout dans la jeunesse) l'a utilisé pour plonger ces masses dans l'esclavage et la misère²²⁴». Il y eut donc simultanément, à *La Lutte des jeunes*, de fortes prédispositions pour le fascisme et de très vives réticences, une opposition déterminée à son endroit. D'où la nécessité de ne pas tout ramener à une seule tendance. Nous laisserons à d'autres le soin d'examiner ce qui a pu, dans tel ou tel cas individuel, catalyser ou inhiber le développement de ces potentialités fascistes et terminons ici notre étude comparative des diverses tendances du discours de la jeunesse dans la France des années trente.

Nous pourrions pour compléter ce tableau nous concentrer sur la variante fasciste de ce discours, afin de la confronter avec le discours sur la jeunesse du fascisme générique, mais cet exercice serait fastidieux et redondant. Tout ce que nous avons indiqué jusqu'à présent à propos du fascisme français, concorde parfaitement comme on a pu le voir avec le discours des fascistes étrangers. Aussi n'accomplirons-nous pas une démonstration en règle du fait qu'en France aussi les fascistes ont adopté une vision essentialiste de la jeunesse où se détachent de manière semblable les isotopies du dynamisme, de l'athlétisme, du militarisme et de l'esthétique. Nous entreprendrons plutôt, en guise d'ultime contribution à l'analyse du discours sur la jeunesse des fascistes français, une topographie partielle de ce discours, afin d'indiquer brièvement, quels ont été les positions relatives de quelques-unes des intellectuels de l'extrême droite française, en ce qui a trait à la question de la jeunesse.

²²³ Falavel, «Fascisme et prolétariat», *La Lutte des jeunes*, 22 avril 1934.

²²⁴ Henry Lefort, «Sommes-nous fascistes?», *La Lutte des jeunes*, 6 mai 1935.

D) LA JEUNESSE À L'EXTRÊME DROITE

Nous commencerons avec cette vénérable institution idéologique qu'était alors l'Action française. Peu de thèmes, sans doute, n'indiquent aussi bien que celui de la jeunesse le fossé – nous dirions même le siècle – qui sépare les nationalistes d'obédience maurrassienne stricte et les fascistes de *Je suis partout*. En fait, les penseurs de l'Action française, Maurras en tête, n'eurent absolument rien à dire sur la jeunesse, ou très peu. Ainsi, dans le *Dictionnaire* des idées de Maurras en cinq volumes, dressé en 1932, on ne consacre qu'un tout petit paragraphe à l'entrée «jeunesse», un fragment poétique qui plus est²²⁵. Ceci est conforme à la rigidité conservatrice de l'idéologie maurrassienne, pieusement attachée aux traditions héritées des ancêtres. À l'Action française, le culte des aïeux, des aînés prenait la place du culte de la jeunesse chez les fascistes. Si on prit plaisir aux turbulences des Camelots du roy, elles ne concernaient aucunement l'idéologie. Un mot de Maurras résume cet état d'esprit étranger à tout «jeunisme»: «Aucune origine n'est belle²²⁶.»

Il y a donc un changement de perspective complet quand on passe de la vieille garde nationaliste aux «dissidents» de l'Action française rassemblés à *Je suis partout*. Ces derniers, tout en admirant ceux-là, tout en célébrant leur nationalisme intransigeant, ne craignirent pas de faire accomplir un virage résolument irrationaliste à leur nationalisme, virage dont le culte de la jeunesse n'est qu'une des manifestations. Ce faisant ils donnaient une couleur plus barrésienne que maurrassienne à leur fascisme. Pour la petite bande de *Je suis partout*, pour ces journalistes fiers de leur jeunesse et heureux de former un «gang» non-conformiste, la jeunesse brillait de tout son éclat au firmament des valeurs idéales. «La thème de la

²²⁵ Charles Maurras, *Dictionnaire politique et critique*, Pierre Chardon (éd.), Paris, Fayard, 1932-1933, 5 vol.

²²⁶ Cité par Robert Brasillach, «Charles Maurras ou l'essentiel», *Œuvres*, tome VI, Paris, Club de l'honnête homme, 1964, 647 p., p. 179-194, p. 183.

jeunesse, fondamental à *Je suis partout*, ne sert pas seulement de prétexte aux effusions poétiques de son rédacteur en chef²²⁷, écrit à ce propos Jean-Marie Dioudonnat, ce en quoi il a à la fois tort et raison. Il a tort de distinguer entre l'aspect véritablement idéologique et l'aspect «poétique» du thème de la jeunesse, pour restreindre au seul Brasillach l'aspect sentimental et grandiloquent du discours sur la jeunesse de *Je suis partout*. Car, dans les textes de cet hebdomadaire, parler de la jeunesse ne se fait jamais sans pathos. Georges Blond, P.-A. Cousteau et Lucien Rebatet, entre autres, le démontrèrent dans leurs articles. Rebatet, par exemple, louangeait le magnifique hymne à la jeunesse de Léni Riefenstahl, cette «immense symphonie visuelle» qui a su «exprimer toute la grandeur du sport dans sa forme la plus pure», «ce film amusant [...], touchant, charmant [...] pathétique», cette «immense revue de toutes les races», «cette pure virilité de l'effort²²⁸». Georges Blond, lui, s'est pâmé devant la «génération esthétique, robuste et endurante» du III^e Reich, sa jeunesse «musclée, propre, d'une tenue physique remarquable», ses «jeunes gens hâlés, musclés, gais, admirateurs sans réserve du Führer» et avoue: «j'ai admiré leur goût de la vie virile, de l'effort, du sacrifice²²⁹». S'il a réservé ses commentaires pour le journal de Doriot, c'est parce que P.-A. Cousteau fut le journaliste de *Je suis partout* chargé des reportages en Allemagne. Mais ce dernier lui aussi sera tout admiration et émotion, au Congrès de Nuremberg, à la vue de la jeunesse allemande: «l'Allemagne, un pays de jeunes – comme l'Italie –, un pays de muscles et d'énergie. [Ici] les hommes sont beaux, d'une beauté mâle et sportive²³⁰»;

Voici toute une jeunesse solide, saine et heureuse qui couche sous la tente dans un camp gigantesque. Jeunesse, printemps de beauté! On détourne la

²²⁷ Jean-Marie Dioudonnat, *Je suis partout*, 1930-1944. *Les maurassiens devant la tentation fasciste*, Paris, La Table ronde, 1973, 471 p., p. 249.

²²⁸ Vinneuil, pseudonyme de Rebatet, «Un hymne magnifique de jeunesse et de force», *Je suis partout*, 8 juillet 1938.

²²⁹ Georges Blond, «Le III^e Reich et nous», *L'Émancipation nationale*, 17 septembre 1937.

²³⁰ P.-A. Cousteau, «Nuremberg au cœur de l'Allemagne», *Je suis partout*, 10 septembre 1937,

tête, le cœur pincé en songeant que l'essor d'une jeunesse, bien plus belle, bien plus riche de promesses, est saboté de l'autre côté du Rhin par des politiciens abominablement vils, qui lui arrachent systématiquement sa joie de vivre, son idéal et sa virilité²³¹.

Ceci dit, Dioudonnat a raison, par ailleurs, de montrer que le thème de la jeunesse joue un rôle extrêmement important dans la teneur idéologique de l'hebdomadaire. On pourrait avancer à cet égard que c'est à *Je suis partout*, de tous les groupes de fascistes français, que le thème de la jeunesse atteignit la plus grande importance idéologique. Nous irions même jusqu'à soutenir que c'est par le biais du discours sur la jeunesse avant tout que le fascisme s'est exprimé dans cet hebdomadaire. Et, du fait de la nature du journal, constitué pour l'essentiel de reportages et de textes sur les pays étrangers, le fascisme de *Je suis partout* prit l'aspect d'une entreprise d'adoration des jeunes fascistes étrangers.

Au sein de la nébuleuse fasciste, le Faisceau et le groupe de *Combat* se situèrent de ce point de vue à l'autre extrême, en ce sens qu'ils n'abordèrent pour ainsi dire jamais le thème de la jeunesse. Pour ceux de *Combat*, Thierry Maulnier en tête, il s'agissait d'un choix délibéré. Jeannine Verdès-Leroux, dans *Refus et violence*, juge que *Combat* ne fut pas fasciste faute d'une doctrine claire, d'un positionnement idéologique précis. Pourtant, Maulnier élaborait une critique du marxisme et du nationalisme maurrassien soutenue par des vues fort précises sur l'économie et l'organisation sociale. En fait, c'est au nom de la clarté, de la rigueur et de la raison que Maulnier refusait d'aborder des thèmes comme celui de la jeunesse, ce en quoi sa pensée se rattachait encore à l'armature rationaliste maurrassienne:

L'impuissance de la pensée a eu ce résultat que les hommes, se détournant de la pensée, ont cherché dans le pragmatisme empirique et le mysticisme le moyen de résoudre les problèmes devant lesquels l'intelligence les laissait sans armes. Le recours à l'Action, à la Race, au Sang, au Chef prédestiné, à la mission d'un peuple, tout l'appareil suspect du nationalisme moderne ne sont pas autre chose que les substituts de l'intelligence défaillante [...]. Les

²³¹ P. -A. Cousteau, «Nuremberg sans passion», *Je suis partout*, 17 septembre 1937.

mouvements nationalistes européens [...] ont réuni des foules nombreuses en faisant appel non à la propagande intellectuelle, mais à des états affectifs communs, [...] à des mythes aussi vagues que ceux de l'héroïsme, du devoir, du sacrifice, aux sorces les plus faciles et parfois les plus suspectes de l'exaltation²³².

Thierry Maulnier, lui, ne mange pas de ce pain-là et n'a donc rien à dire, pas plus que ses compagnons, sur ce «mythe vague» de la jeunesse. Cela ne signifie pas que Maulnier ne soit pas fasciste, ni même qu'il refuse totalement toute utilisation des grandes orgues émotives dans un sens nationaliste – puisque, après tout, «il n'est pas prouvé a priori que l'exploitation, au moins provisoire, de tous les instincts de l'homme ne soit pas une condition de succès pour un mouvement politique²³³» –, mais que son rapport à l'idéologie est complètement étranger à celui de *Je suis partout* et à tout ce qui est inhérent à l'esthétique fasciste en général.

Pour ce qui est du Faisceau, son cas est bien différent. Tout dans sa production discursive montre qu'il était perméable à un discours tel que celui de *Je suis partout* sur la jeunesse. Seulement, la place était déjà prise, en un sens par le «combattant». Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le combattant jouait au Faisceau le rôle joué par la jeunesse pour les fascistes de *Je suis partout*; dynamisme, héroïsme, goût de l'aventure, conflit générationnel, beauté et, évidemment, militarisme, tout ce qu'on allait plus tard prêter à la jeunesse, c'est le combattant qui incarnait ces qualités, aux yeux du Faisceau.

En comparaison, au Francisme et au PPF, on adopta une attitude à mi-chemin entre l'obsessivité de *Je suis partout* et l'indifférence de *Combat*. Bien qu'il revînt de temps à autre dans les articles de Bucard et de Doriot, ainsi que dans ceux des autres têtes dirigeantes, le

²³² Thierry Maulnier, *Au-delà du nationalisme*, Paris, Gallimard, 1938, 249 p., p. 18-19 et 24-25.

²³³ *Ibid.*, p. 23.

thème de la jeunesse fut plus souvent qu'autrement confié aux responsables des sections jeunesse. Au Francisme et au PPF, une bonne part de leur commun discours sur la jeunesse – la promotion du camping et le développement d'organisations de jeunesse, entre autres – est le fait d'une seule et même personne, J.-M. Aimot, passé comme on l'a dit du premier au second à l'été 1936. Les partisans de Doriot ajoutèrent à cette base l'association entre les thèmes de la jeunesse et de l'Empire. Ils rejoignaient sur ce point ceux de *Je suis partout*, dont Foex qui écrivait à propos des camps de jeunesse et de travail: «l'Empire attend ses camps»²³⁴. Les militants du PPF et les collègues de Brasillach partageaient aussi une tendance à faire du discours sur la jeunesse l'agent d'un racisme tournant à l'eugénisme. Si un Foex, par exemple, pouvait se référer aux travaux d'Alexis Carrel, Sicard, pour sa part, appréciait les travaux de René Martial²³⁵, expliquant aux délégués de l'U.P.J.F. que «ce savant considère l'immigration comme une greffe inter-raciale ou comme une transfusion sanguine ethnique», tout en se défendant bien d'être un vulgaire raciste: «nous ne sommes pas le moins du monde racistes, mais nous prétendons que le sang français [...] reste une substance infiniment pure»²³⁶.

En plus de Jouvenel, qui a sans doute été à l'origine des propositions de Maisons de la jeunesse et la création d'un Ministère de la Jeunesse²³⁷, projets défendus par lui quatre

²³⁴ Jean-Albert Foex, «Camps de travail en Europe», *loc. cit.*

²³⁵ Auteur, entre autres, de: *Français, qui es-tu?*, Paris, Mercure de France, 1942, 199 p.; *La Race française: le sol, les racines, la souche ; la croissance et les greffons (Arabes, Normands, Italiens, Hollandais, etc.) ; la greffe inter-raciale: la trilogie, histoire, psychologie, biologie; le nouveau rejet ou transfusion sanguine ethnique*. Paris, Mercure de France, 1934, 352 p.; *Race, hérédité, folie; étude d'anthropo-sociologie appliquée à l'immigration*. Paris, Mercure de France, 1938, 207 p.; *Traité de l'immigration et de la greffe inter-raciale*. Paris, Larose, 1931, 301 p.

²³⁶ Maurice-Ivan Sicard, «Discours sur la propagande», *L'Émancipation nationale*, 11 avril 1939.

²³⁷ Voir à ce sujet Paul Marion, «Les principes de notre programme», *L'Émancipation nationale*, 26 mars 1938.

ans plus tôt dans *La Lutte des jeunes*, une autre griffe a laissé sa trace dans le discours sur la jeunesse du PPF, celle de Drieu. Les thèses de ce dernier sur le corps, le sport et la santé d'une nation ont en effet été enchâssées dans le programme du parti:

c'est notre camarade Drieu La Rochelle qui a bouleversé toutes les vieilles notions de la politique français quand il a écrit que toutes les autres réformes doivent être subordonnées à la réforme physique. [...] Notre programme social et économique est tout entier dirigé vers la transformation athlétique de l'homme²³⁸.

Dans le programme lui-même, on reconnaît la dette envers Drieu, chose rare dans de tels textes, ce qui montre à la fois l'importance de la contribution de Drieu et son caractère quelque peu atypique: sa thèse de la réforme athlétique est encore assez hétérodoxe pour porter un nom propre. Bien que reprise par l'appareil du parti, précisément parce qu'elle est censée «bouleverse[r] les vieilles notions», elle n'est pas encore un lieu commun, un slogan toujours-déjà scandé. Quand il formule dans sa série d'articles intitulée «Le PPF parti du corps vivant» sa définition du fascisme comme «mouvement qui va le plus franchement, le plus radicalement dans le sens de la grande révolution des mœurs, dans le sens de la restauration du corps», quand il écrit que cette révolution est «la révolution du sport» et qu'elle conduit à rapprocher l'homme «d'un modèle athlétique», quand il donne comme but profond, «philosophique» au PPF celui de «refaire un corps à la France», quand il estime qu'avec Doriot «la France du camping vaincra la France de l'apéro et des congrès²³⁹», Drieu n'invente rien à proprement parler, mais reprend au contraire bien des éléments épars du discours social. En particulier, il reprend l'antithèse vieillard

²³⁸ Paul Marion, *Programme du Parti Populaire français*. Paris, Les Oeuvres nationales, 1938, 124 p., p. 75.

²³⁹ Pierre Drieu La Rochelle, «Le PPF parti du corps vivant», *L'Émancipation nationale*, 13, 20 et 27 août 1937.

ventru/jeune sportif analysée plus haut, laquelle se trouve exprimée chez lui sous cette forme-ci:

Doriot, le bon athlète devant la France, ce n'est pas un gros intellectuel ventripotent de l'autre siècle qui regarde sa "mère malade" en fumant sa bouffarde radicale, c'est un athlète qui étreint ce corps débilité et qui lui insuffle la santé dont il est plein ²⁴⁰.

Cependant, chez Drieu, ces lieux communs sont «sublimés» en quelque sorte dans une thèse de philosophie politique; on fait d'eux le socle d'un projet de transformation sociale radicale. Parce qu'il confère au discours fasciste sur le sport une assise philosophique et en fait le pivot du fascisme lui-même, Drieu se fait l'énonciateur par excellence de la notion de la «transformation athlétique de l'homme».

Un seul autre écrivain, peut-être, a, plus que Drieu, fondé la politique sur des bases biologiques davantage tapé sur ce clou que Drieu. Et comme ce dernier, il a parlé du corps, de la race, de l'alcoolisme, de la natalité, et ainsi de suite. En fait, comme l'a montré Philippe Alméras, il n'a jamais cessé d'en parler, de ses premières lettres à ses parents, dans les années dix, jusqu'à *Rigodon*, son dernier roman, laissé inachevé à sa mort en 1961. Toute sa vie, en somme, il aura été hanté par la hantise de la dégénérescence, de la décomposition, de la vieillesse et aura célébré la jeunesse, la beauté du muscle bien dur qui résiste à l'avachissement, ainsi que la vitalité du climat nordique: «Je hais la maladie, [...] le morbide [...] J'adule l'enfance saine, je m'en pâme [...] Ni [Gen Paul], ni tant d'autres artistes infiniment mieux doués que moi ne ressentent l'appel irrésistible de la jeunesse», confie-t-il à Milton Hindus²⁴¹. Dix-sept ans plus tôt, le correspondant s'appelait Joseph Garcin: «Il me faut le froid du Nord, le soleil est mortel, nos viandes sont déjà tellement

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Louis-Ferdinand Céline, «Correspondance avec Milton Hindus», *Cahiers de l'Herne*, p. 375-438, p. 410. Réimpression Livre de Poche, 1989. Lettre du 23 août 1947.

précaires²⁴².» Cet aspect de l'œuvre de Céline, car il s'agit bien de lui, est déjà connu, aussi n'y reviendrons-nous pas. Ce qui a un peu moins été étudié, toutefois, et c'est sur quoi nous attirerons l'attention, c'est l'idéal esthétique qui se dégage de cette version célinienne du discours sur la jeunesse. Peu sensible aux charmes des jeunes femmes fascistes, à la beauté des troupes de jeunes hommes, Céline leur préférerait les danseuses. Dès son premier texte destiné à la publication, *L'Église*, la danseuse éclipsait tout le reste, toutes les préoccupations médicales et politiques, dont l'antisémitisme. La pièce se termine en effet sur un numéro de danse, exécuté par le personnage d'Élizabeth, que les autres protagonistes contemplent admiratifs: «Élizabeth ou la rédemption par la beauté²⁴³.» Chez Céline, «le muscle, la danse et le désir forment une trilogie divine²⁴⁴.» Relativement proche, pour ce qui a trait à la valorisation du muscle, au vitalisme, à la vision biologique du social et à l'exécration de toute décrépitude du discours fasciste sur la jeunesse, Céline s'en distingue néanmoins en ce qui concerne l'idéal esthétique. À la place d'une «norme» masculine, militaire et collective – les jeunes hommes au torse nu, épée à la main, pour la condenser dans une image à la Drieu –, il adhère plutôt à une figure féminine et individuelle. Cela ne fait pas pour autant de Céline un féministe égaré dans l'extrême droite, puisque, aux dires de Rosemarie Scullion, «Celine's recourse to the ballerina's body as aesthetic icon can be seen as a sublimated reinvestment of much the same animus towards the other he freely vented in [his pamphlets]²⁴⁵.» Cependant, et ceci est fort important, cela révèle combien l'esthétique célinienne est différente de l'esthétique fasciste. Par ailleurs, la comparaison

²⁴² Lettre datée de septembre 1930, citée par Philippe Alméras, *Les Idées de Céline*, Paris, Berg, 1992, 385 p., p. 55. Première édition: 1987.

²⁴³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁵ Rosemarie Scullion, «Choreographing Sexual Difference: Ballet and Gender in Céline», dans Rosemarie Scullion, Philip H. Solomon et Thomas C. Spear (éd.), *Céline and the Politics of Difference*, Hanover, University Press of New England, 1995, 264 p., p. 140-168, p. 143.

permet d'établir une fois de plus que l'examen de l'esthétique, des critères du beau et du laid, découvre des communautés d'esprit et des oppositions ou clivages que la seule étude de l'idéologie laisse dans l'ombre.

Ainsi, parmi les écrivains et intellectuels français situés à l'extrême droite, ni Maurras, ni Céline, ni Maulnier, ne font du thème de la jeunesse un élément conduisant à l'élaboration d'une véritable esthétique fasciste. Leur traitement de la jeunesse permet de voir quel fossé sépare leurs prises de positions ou pratiques esthétiques de cette esthétique fasciste. Tout se passe donc comme si, de par sa malléabilité extrême, de par sa liaison avec ces autres *topoi* fascistes que sont les figures du jeune athlète viril et du guerrier héroïque, de par son intégration dans l'idéologème «le fascisme est jeunesse», de par enfin son esthétisation, le thème de la jeunesse constitue une des voies royales vers l'esthétique fasciste. Drieu, au contraire, ne fit pas faute de développer ce thème, avec toutes ses implications, comme on l'a vu. D'ailleurs, «as early as 1917, Drieu's cult of youth [...] contained authoritarian overtones²⁴⁶». Et dès l'origine ce culte de la jeunesse posséda une dimension esthétique incontournable, comme nous le verrons au prochain chapitre. Mais, chez Drieu, la jeunesse n'est pas le tout du fascisme; le corps, l'héroïsme, la virilité, le culte du chef en sont à ses yeux des aspects tout aussi importants, sans parler du rapport à l'histoire, de l'élitisme ou de la synthèse entre nationalisme et socialisme. Il revint à un autre écrivain, issu d'un courant parallèle du fascisme français, celui de *Je suis partout*, de faire du culte de la jeunesse l'obsession majeure de son œuvre et le cheval de Troie du fascisme dans ses propres textes: Brasillach. Car, comme l'a noté William R. Tucker, dans

²⁴⁶ Robert Soucy, *Fascist Intellectual. Drieu la Rochelle*, Berkeley, University of California Press, 1979, xi/459 p., p. 109.

sa biographie de ce dernier: «one of the key elements in Brasillach's fascism was the theme of the revolt of youth²⁴⁷».

III - MOURIR À TRENTE ANS

«I hope I die before I get old»
The Who

«Nous ne faisons pas de la littérature avec la jeunesse²⁴⁸» se vantait Brasillach en 1937. Pourtant, bien peu en firent plus que lui. Comme l'écrivit à ce propos Jacques Laurent, dans son hommage à Brasillach, «l'expression "Auberge de Jeunesse" pourrait servir de titre à toute une partie de son œuvre²⁴⁹». La majeure partie de la production romanesque et poétique de Brasillach fut en effet imprégnée par ce thème. On a souvent souligné l'importante part du «jeunisme» dans le fascisme de Brasillach, avec d'autant plus de raisons que son fascisme semble se réduire quasi exclusivement au culte de la jeunesse. Jamais, toutefois, l'on a relié l'un à l'autre le thème idéologique et le thème romanesque, jamais on a étudié la mise en texte du discours sur la jeunesse comme une manière d'écrire le fascisme. Or, c'est par le biais de la jeunesse que le fascisme advient au roman, c'est aux réflexions sur la jeunesse, l'insouciance, la liberté, le refus des conventions que s'arrime le fascisme. Mieux encore, étant donné que, chez Brasillach, l'écriture romanesque précède de plusieurs années l'engagement fasciste, que dès les premiers romans le thème de la jeunesse est abordé et qu'il s'enrichit peu à peu, du *Voleur d'étincelles* aux *Sept couleurs* d'un sens de plus en plus ouvertement fasciste, l'on peut affirmer que c'est par la jeunesse que Brasillach est venu au fascisme. Un roman éclaire particulièrement bien la mobilisation

²⁴⁷ William F. Tucker, *The Fascist Ego. A Political Biography of Robert Brasillach*, Berkeley, University of California Press, 1975, x/331 p., p. 124.

²⁴⁸ Robert Brasillach, «Nous ne faisons pas de littérature avec la jeunesse», *Je suis partout*, 17 septembre 1937.

²⁴⁹ Jacques Laurent, «Brasillach à Sainte-Geneviève», *Défense de l'Occident*, «Le Souvenir de Robert Brasillach», n° 126, février 1975, p. 55-60, p. 57.

fasciste de la jeunesse, chez Brasillach: *Comme le temps passe*. Dans ces roman, le thème de la jeunesse domine les pensées des personnages, détermine leurs actions, en plus de servir de prétexte à de nombreuses maximes de la part du narrateur, en un mot, comme son titre l'indique, il en est l'isotopie fondatrice.

Comme le temps passe narre sur le mode du «réalisme poétique» à la René Clair les aventures du couple René-Florence. Leurs parents respectifs – des cousins germains – étant providentiellement tués dans un accident ferroviaire en 1886, ils ont pour «paradis terrestre» de leur enfance les îles Baléares où ils grandissent loin de leur tuteur parisien, prestidigitateur de son état. Peu préoccupé par les conditions matérielles d'existence – puisque après tout «le charme de la jeunesse est de ne pas avoir d'argent» (CP, 80) – René étudie à Paris, seul, puis parcourt l'Europe en artiste-bohémien d'une troupe de cinéma, ce qui fait de lui un pionnier du septième art. Une fois ces pérégrinations cinématographiques terminées, René retrouve Florence à Paris et l'épouse, tout naturellement, «puisque c'était ainsi depuis toujours» (CP, 170). Les années passent, le couple s'installe dans une petite ville de Bourgogne, ils ont un enfant, René se trouve un emploi. Tout est prêt pour que surgisse la tentation de la jeunesse.

Pourtant René avait précisément choisi son métier – vendeur d'automobiles –, parce qu'il était incertain, parce que seul un jeune homme sans situation pouvait l'accepter, parce que ce n'était pas une profession pour fils de bonne famille:

Quand nous en serons à prendre un métier sérieux, c'est que nous serons décidément bien vieilliss. Là est la preuve éclatante que je n'ai pas encore atteint mon quart de siècle. Nous vivons encore dans cette éminente dignité du provisoire, qui est si contraire à la conception bourgeoise de la vie (CP, 216).

Pourtant, ils ne semblent pas vieilliss physiquement, ils ne sont pas intégrés à la bourgeoisie de la ville: «[ils] échappaient [...] tous deux [...] aux trois ordres de la bourgeoisie» (CP,

249). Pourtant, quand ils font leur entrée au bal, ils sont fiers d'eux-mêmes et méprisants: «ils dominaient de leur jeunesse tous ces crapauds et tous ces crabes, et ils avaient encore devant eux de longues années à être jeunes et à éblouir tout de leur jeunesse» (CP, 233). Ils devraient donc être heureux; ils sont jeunes, véritablement jeunes, et le seront quelques années encore. Ils ne se sont pas embourgeoisés, n'ont rien en commun avec les «crapauds» et les «crabes» de la petite ville. Seulement voilà, le doute surgit: «après les éclats de la passions, après les merveilles de l'enfance et de l'adolescence, est-ce qu'ils ne sont pas déjà sur cette pente où l'on décline?» (CP, 221). Ne sont-ils pas devenus, à leur corps défendant, «un ennuyeux ménage sans bon sens, bohème mais bourgeois» (CP, 223)?

Par le biais de cette interrogation existentielle, Brasillach donne à ses personnages le discours sur la jeunesse qui a été le sien à *Je suis partout* et qui fut en partie partagé par les non-conformistes. L'opposition entre le camp des bourgeois et celui des jeunes vient en effet de *Plans*, d'*Ordre nouveau* et d'*Esprit*. Rien de nouveau en ceci, pas plus que dans le regard contradictoire jeté sur la jeunesse, porté à la fois par une vision biologisante – «il n'y a de vraie jeunesse que physique» (CP, 277) – et par une vision idéologique, culturelle, celle qui fonde l'opposition entre jeunes et bourgeois: «au delà du corps, n'y a-t-il pas place pour un autre vieillissement?» (CP, 224). Il y a beaucoup d'idéologie, cependant, dans une telle présentation, et assez nettement orientée pour que ne s'y trompent pas les lecteurs de l'époque. Ceci suffit d'ailleurs pour démentir les affirmations de tous ceux qui ont voulu dédouaner ce roman, prompts à juger que «rien de ce qui a trait [aux] préoccupations politiques [de Brasillach] ou à l'actualité mondiale ne s'y retrouve²⁵⁰». Nous sommes plutôt

²⁵⁰ J. F. Wilburn, *Le Travail de l'inconscient dans la création romanesque chez Robert Brasillach*, cité par Luc Ranson, *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*, Paris, Minard, 1991, 258 p., p. 92.

d'accord, à cet égard, avec Luc Rasson qui, le premier, a souligné la dimension politique de ce roman²⁵¹.

Inquiets quant à leur jeunesse, honteux de se sentir de plus en plus bourgeois, René et Florence seront confrontés tous deux à Michel Passeur, nouvellement arrivé dans la ville et débordant de jeunesse. «D'une impertinence, presque d'une grossièreté de gamin mal élevé» (CP, 236), le jeune lieutenant méprise comme René et Florence les bourgeois réunis au bal; mieux encore, il a recours, bel artifice romanesque, à la même expression que les deux cousins: «un panier de crabes. Tous ces gens, ou la plupart, sont laids, quant à l'âme et quant au corps, s'écrie-t-il» (CP, 237). Étourdi, mais débordant d'énergie, irrespectueux surtout, Passeur ne sera pas seulement le «critique de l'ordre bourgeois²⁵²», celui qui juge le bal une «cérémonie ridicule, dégradante, bourgeoise et classique» (CP, 255), mais aussi, mais surtout, celui qui impose au bal la présence de la jeunesse. Rasson a mis en évidence ce rôle de Passeur, de même qu'il a souligné très nettement sa fonction d'entremetteur politique, «programmée par son nom²⁵³», mais là s'arrête sa lecture du personnage, ce qui laisse dans l'ombre tout ce qui fait de la «tentation politique» une véritable séduction, d'autant plus remarquable qu'elle jouera aussi bien sur René que sur Florence et qu'elle entraînera leur séparation.

René sera le premier à remarquer que «la jeunesse porte partout en elle-même sa force et sa séduction» (CP, 239), le premier aussi à subir ses effets. Rencontrant par hasard le lieutenant, il se sent devenu au miroir de la jeunesse «un bourgeois paisible et travailleur»

²⁵¹ Luc Rasson, «La tentation politique: *Comme le temps passe*», dans *Littérature et fascisme*, op. cit., p. 92-110.

²⁵² *Idem.*, p. 103.

²⁵³ *Ibid.*

à mille lieues de l'homme «fiancé à la mort et à la guerre» (CP, 273) qu'est Passeur. La discussion alors engagée entre René et le jeune homme donne à ce dernier l'occasion d'avouer les appétits bellicistes de sa génération, persuadé qu'il est «que la guerre va venir [leur] apporter une [...] aventure» (CP, 272). De son côté, René envie «ces années de leur jeunesse, c'est-à-dire des années excitantes, dangereuses» (CP, 276). Il regrette «cette violence qui lui manquait» (CP, 281): «dans le geste tout classique du jeune officier frappant sa botte de sa cravache, il découvrirait des images après tout assez saines d'une jeunesse brutale devant la vie» (CP, 280). Troublé, ému, «René se [sent] pris d'une grande sympathie pour [Passeur]» (CP, 275).

Mais elle est bien étrange cette «certaine attirance» avec laquelle René «se pench[e]» (CP, 275) sur Passeur et qui le pousse vers la violence, la «saine» brutalité et l'exaltation du jeune militaire; c'est une attraction étonnamment forte qui l'amène à constater: «il y a dans la jeunesse un attrait douloureux» (CP, 276). D'où vient donc cette douleur chez René? En partie, certes, du sentiment que la jeunesse le fuit, de la distance qui se creuse entre Passeur et lui, mais aussi, nous semble-t-il, de son incapacité à résister à la séduction de la jeunesse, car c'est bel et bien à une scène de séduction que l'on assiste dans ce passage. Qui plus est, cette séduction n'est pas qu'intellectuelle, elle a une dimension physique, soulignée d'ailleurs par le texte, puisque une page après avoir évoqué l'attrait douloureux de la jeunesse, le romancier précise dans une parenthèse: «il n'y a de vraie jeunesse que physique» (CP, 277).

Le caractère paradoxal de cette séduction tient certes, en bonne partie, à ce qu'elle s'exerce entre deux hommes, mais, plus encore, réside dans le fait que cette confrontation met aux prises, par l'intermédiaire de Passeur, un homme, René, et un groupe de jeunes hommes. Les réflexions de René sur la jeunesse, sur cette jeunesse qui le fascine, non sans

le troubler, portent en effet presque toutes sur la jeunesse de l'époque plutôt que sur le seul Passeur, sur sa jeunesse à lui. Par synecdoque, le lieutenant incarne dans le texte toute la jeunesse belliqueuse de l'immédiate avant-guerre. Le texte renvoie en effet à «une jeunesse qu'il fallait croire nombreuse» (CP, 271), à «toute une jeunesse» (CP, 273), à «cette jeunesse» dont les passions sont «la vitesse, le vol, l'aventure, la guerre», (CP, 275), à ces inconnus qui vivent «les années de leur jeunesse, [...] des années exaltantes, dangereuses» (CP, 276), à «une jeunesse brutale devant la vie» (CP, 280) dont Passeur lui découvre quelques aspects. En somme, c'est une jeunesse collective qui séduit René, une jeunesse de groupe, caractérisée par sa brutalité, sa violence, son mépris anti-bourgeois et son amour de la guerre. On retrouve dans *Les Sept couleurs* ces allers-retours entre une jeunesse individuelle et une jeunesse collective, entre un jeune homme et un groupe de jeunes. Tout se passe comme si Brasillach ne pouvait évoquer la figure d'un jeune homme un tant soit peu idéalisé sans le situer dans un cadre collectif, comme si la jeunesse ne pouvait pour lui se penser au singulier. En fait, ce qui se manifeste ici est un tropisme de la pensée fasciste, tropisme que l'on retrouvera au prochain chapitre, et en vertu duquel on ne peut pas ne pas penser la jeunesse au pluriel. De la jeunesse, le fasciste en vient ainsi toujours aux jeunesses, celles qui se déplacent en foule, dans de brillants uniformes. Pour les fascistes, la jeunesse doit se vivre à plusieurs, au sein d'une groupe, d'une foule; il faut être jeune au pluriel.

Mais, et c'est ce qui est particulièrement intéressant dans le roman de Brasillach, la séduction de la jeunesse s'exerce aussi sur la jeune femme, Florence, faisant ainsi surgir un schéma narratif d'une insondable banalité: un couple installé, une épouse qui s'ennuie, un beau jeune homme qui vient tenter l'épouse; l'éternel triangle amoureux en somme. Or, il y ici un retournement du motif de la séduction. À un premier niveau, c'est bien la configuration actantielle classique: une jeune femme séduit deux jeunes hommes. À un niveau plus profond cependant, la véritable séduction est tout autre: c'est le jeune homme

qui séduit les deux membres du couple. Plus encore, c'est une jeunesse collective, incarnée dans Passeur, qui séduit René et Florence. Car, cette dernière, comme René, est sensible à la jeunesse en général plutôt qu'au jeune homme en particulier: «Était-ce un homme? Était-ce même l'ombre du désir qui la saisissait? Elle n'aurait pas voulu se poser ces questions. Elle regardait, et voilà tout, elle regardait la jeunesse elle-même» (CP, 284).

De ce point de vue, *Comme le temps passe* dévoile la puissance, la force de la jeunesse, l'incomparable pouvoir de séduction que lui prête Brasillach. Homme ou femme, nul ne lui résiste. Rasson n'a pas tort de parler de transfiguration et de magie tant Brasillach déploie d'effets pour mettre en évidence le charme féérique – mais inquiétant – de la jeunesse. Si sur le plan strictement idéologique Brasillach n'apporte pas une contribution véritablement originale au discours fasciste sur la jeunesse, en revanche, il exhibe comme aucun autre ne le fait l'incroyable force du désir de jeunesse caractéristique du fascisme. Aucun n'a poussé aussi loin l'investissement émotif du thème de la jeunesse, aucun ne l'a à ce point érotisé et esthétisé. Dynamique, révolutionnaire, audacieuse, belle, pourvue d'un corps athlétique et musclé, la jeunesse chez les fascistes est parée de toutes les qualités, elle est fantasmée dans un même abandon à l'identification sublimée, dans une même irrationnalité dévorante, que lorsque l'on aborde les thèmes du chef, de l'héroïsme ou de la nation. Quand il montre dans son roman comment s'exerce l'irrésistible fascination de la jeunesse, Brasillach lève le voile sur le trouble, l'émoi, la sensualité qui l'accompagnent. Ce faisant, il exprime ce qui, dans le discours, reste non-dit, bien que sous-jacent.

Il le fera d'ailleurs deux fois plutôt qu'une, car il en remettra dans le roman qui suit *Comme le temps passe*, exhibant encore une fois un élément du culte de la jeunesse qui ne se trouve jamais explicitement formulé dans le discours fasciste de la jeunesse, du moins en France: la pulsion de mort. Mais cette incursion dans le non-dit ne va pas sans redites,

car, dans le chapitre du roman où Brasillach présente une série de «réflexions» sur la jeunesse, il recopie pour l'essentiel des articles publiés antérieurement dans *Je suis partout*²⁵⁴. Dans le portrait du fasciste idéal proposé par Brasillach et auquel il tient assez pour en faire le tissu des «Réflexions» de ses personnages romanesques, la guerre est là, en germe. Elle attend. Elle est une promesse. Aucune insistance néanmoins, dans l'article recopié, sur cet aspect du fascisme. Le texte destiné au journal se heurte visiblement aux résistances à l'égard du thème de la guerre présentes à l'intérieur même du fascisme français, au clivage entre pacifisme et amour de la violence qui le caractérise. Le roman, lui, va plus loin que l'article. On a vu déjà comment Brasillach dans *Comme le temps passe* associe jeunesse, violence, désir de l'aventure et amour de la guerre, et que par cette thématization du conflit entre jeunesse et féminité, entre vie de bande et vie de famille, les romans de Brasillach illustrent à leur manière le mépris fasciste à l'endroit de la femme, la peur envers sa perverse séduction et le fantasme de la troupe-machine-de-guerre étudiés par Klaus Theweleit²⁵⁵.

Or, dans *Les Sept couleurs*, il pousse plus loin encore l'exploration de la relation entre exaltation de la jeunesse et amour de la guerre, entre éréthisme vitaliste et pulsion de mort. Dans la trente-quatrième et dernière des «Réflexions» du chapitre quatre des *Sept couleurs*, le narrateur célèbre avec une ferveur religieuse «ceux qui meurent peu après la trentaine» (SC, 159), convaincu qu'il est que «Dieu a choisi dans son apparence terrestre d'être semblable à ces êtres-là» (SC, 159). Ces jeunes morts «apportent au monde l'exemple étincelant de leur vitalité, leurs mystères, leurs conquêtes. Hâtivement, ils montrent quelques routes à la lueur de leur jeunesse toujours présente» (SC, 159). Exaltants, mystérieux, éblouissants, merveilleux, les mots manquent pour dire leur pouvoir

²⁵⁴ Tout particulièrement, Brasillach reproduit des passages de la série de textes intitulée «Introduction à l'esprit fasciste», publiée du 24 juin au 8 juillet 1938.

²⁵⁵ Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987, 2 vol.

d'ébranlement émotif. Rien ne semble plus beau, plus mystique que la disparition prématurée de ces jeunes martyrs. Morts au faite de leur jeunesse, ceux-ci lèguent au monde le souvenir de leur jeunesse éternelle; comme Moeller van den Bruck ou Primo de Rivera, ils sont heureusement disparus «avant les tares» (SC, 160). À quoi sera lié ce souvenir? Qu'ont-ils laissé en héritage? Ni l'ordre ni la paix, mais la révolution et la guerre: «Ils ne sont pas venus apporter au monde la paix, mais l'épée» (SC, 160). L'épée, la guerre, la mort, voilà où conduit en dernière instance le culte fasciste de la jeunesse. Mourir au zénith, en héros, l'épée à la main, cela vaut mille fois mieux, pour les fascistes, que d'expirer tranquillement dans son lit, vieilli et diminué. Ainsi, les Phalangistes espagnols montaient au combat aux cris de «Viva la muerte»; de même, reprenant le sermon sur la Montagne, Brasillach écrit à sa manière: Heureux sont ceux qui meurent jeunes.

Ironie du destin, Brasillach aura été exaucé, en ce qui le concerne, car il sera fusillé à trente-cinq ans. Et pour tous ses compagnons de lutte, cette mort sera une transfiguration, comme si Brasillach avait vécu sa littérature, entrant de plain-pied dans le mythe de la jeunesse qu'il avait lui-même célébré. Dans le numéro d'hommage à Brasillach de *Défense de l'Occident*, Bernard de Fallois écrit: «les balles qui ont abattu Brasillach l'ont fait entrer dans la légende²⁵⁶», Antoine Blondin lance: «en réservant l'issue la plus virile [à Brasillach], ils ont pris au sérieux, jusqu'à l'absurdité tragique, une œuvre, une vie²⁵⁷» et Georges Blond clame: «Robert est mort comme un saint²⁵⁸». Le mythe de la jeunesse, tel que construit par les fascistes, était tout prêt, dès le départ, à récupérer un tel événement. Seul Roger Nimier

²⁵⁶ Bernard de Fallois, «Après dix ans», dans «Le Souvenir de Robert Brasillach», *op. cit.*, p. 33-38, p. 33.

²⁵⁷ Antoine Blondin, sans titre, dans «Le Souvenir de Robert Brasillach», *op. cit.*, p. 31-32, p. 31.

²⁵⁸ Georges Blond, «Le donneur d'étincelles», dans «Le Souvenir de Robert Brasillach», *op. cit.*, p. 25-30, p. 25.

a pu, dans ce numéro, garder une certaine distance et noter, avec beaucoup de justesse: «[Brasillach] a trop aimé la statue idéale de la jeunesse²⁵⁹.»

Nous reviendrons, en conclusion, dans notre présentation synthétique de l'esthétique fasciste, sur le désir de confrontation avec la mort qui sert de revers au culte de la jeunesse. Cependant, avant de terminer notre étude du discours fasciste sur la jeunesse, nous voudrions faire un retour sur la mise en texte de ce discours chez Brasillach, entre discours sur la jeunesse et «roman de la jeunesse». Telle qu'elle se donne à voir dans *Comme le temps passe* et dans *Les Sept couleurs*, cette mise en texte nous paraît prendre trois formes différentes. La première, la plus simple et la plus banale, consiste en une simple reproduction de ce discours, de ses images et idéologèmes, slogans et fragments. La reprise, dans *Les Sept couleurs*, de grands pans de «l'Introduction à l'esprit fasciste» en est une manifestation exemplaire. Un tel cas constitue pour ainsi dire le degré zéro de la mise en texte. Plus subtil, en ce qu'il tente d'adapter le discours à la forme romanesque, le deuxième type peut être décrit comme une thématisation. Le roman met alors en scène ces jeunes dont parle le discours, les fait agir et parler, les plonge dans des situations diverses. La jeunesse, alors, n'est plus seulement un sujet de discours, mais un protagoniste du récit. Toutefois, chez Brasillach, la jeunesse n'a de vie que dans le cadre du fascisme: elle a des idées fascistes, des goûts et des dégoûts fascistes, elle agit comme *doit* le faire la jeunesse fasciste. Autrement dit, loin d'être modifié ici, le discours fasciste sur la jeunesse informe le roman, en détermine l'évolution interne; tout au plus est-il adapté au roman de la même manière qu'on adapte un roman pour le cinéma. Il ne s'agit en définitive que d'un transfert générique.

²⁵⁹ Roger Nimier, «In Mémoriam R. B.», dans «Le Souvenir de Robert Brasillach», *op. cit.*, p. 95-96, p. 96.

Le véritable travail textuel ne commence à notre avis qu'avec la transposition/exposition propre au troisième type de mise en texte. C'est ce qui se passe par exemple dans la «tentation» qui donne son nom au quatrième chapitre de *Comme le temps passe*. D'une part, ce roman met au centre des péripéties romanesques ce qui, dans le discours fasciste sur la jeunesse relève habituellement de l'énonciation plutôt que de l'énoncé: la relation entre jeunesse, émotion et séduction. Dans les périodiques fascistes, constamment, l'énonciateur est ému par le spectacle de la jeunesse, et il exprime avec force pathos cette émotion incomparable, mais il ne fait pas un retour sur cette émotion comme le roman le fait; pour lui, cela va de soi. Explicitée, analysée par les personnages eux-mêmes, la fascination de la jeunesse est par le fait même légèrement mise à distance dans le roman. Brasillach se permet ainsi, dans son roman, un retour réflexif sur ce pouvoir d'ébranlement. D'autre part, la transposition dans le roman de cet élément implicite du discours fasciste sur la jeunesse – la jeunesse émeut, la jeunesse captive – sur le canevas ancien du triangle amoureux expose la nature profonde du choc émotif produit par la rencontre avec la jeunesse à son apogée, celle d'une séduction amoureuse, physique et intellectuelle à la fois.

En ceci, Brasillach n'ajoute pas au discours fasciste sur la jeunesse; il rend manifeste quelque chose qui était toujours-déjà-là dans la presse fasciste, mais beaucoup moins évident. Le roman, par la rencontre d'un discours, celui du fascisme sur la jeunesse, et d'une trame romanesque, celle des relations amoureuses triangulaires, agit comme un révélateur: il *rend visible*. Par la comparaison entre la séduction de la femme et la séduction de la jeunesse, et la victoire de la jeunesse sur la femme, le roman de Brasillach dévoile de quelle manière les fascistes se représentent le charme de la jeunesse. Nous avancerions à ce sujet que l'on possède ici un trait permettant de marquer très nettement les différences entre l'extrême gauche et l'extrême droite. Il nous semble en effet que là où, à l'extrême gauche, ceux qui racontent leur découverte du socialisme, du marxisme ou leur premier contact avec

le peuple en marche ont recours au modèle d'une rencontre mystique et abstraite²⁶⁰, celui de la révélation et du chemin de Damas, à l'extrême droite, l'on emprunte plutôt, comme chez Brasillach, le modèle du choc amoureux, celui d'une confrontation esthétique et érotique tout à la fois. Ce clivage culturel se manifeste aussi dans l'art officiel car, comme l'écrivait Susan Sontag, «in contrast to the asexual chasteness of official communist art, Nazi art is both prurient and idealizing. [...] Fascist art displays a utopian æsthetics [which] implies an ideal eroticism: sexuality converted into the magnetism of leaders and the joy of followers²⁶¹.» À partir de ce constat, l'on peut aller dans la direction d'une lecture psychanalytique, comme le fait Theleweit et comme l'ont fait quantité d'autres avant ou après lui, et dévoiler l'essence libidinale du fascisme, et il est important, pour mieux comprendre le fascisme, de le faire.

Toutefois, il faut aussi voir que cette essence libidinale est aussi, quand on l'envisage d'une autre perspective, une essence esthétique. L'objet de désir du fascisme est toujours-déjà esthétisé. Par ailleurs, nous verrons au prochain chapitre que ces mêmes objets, tels que mis en scène dans le spectacle politique fasciste, sont susceptibles d'une troisième interprétation, qui voit en eux les éléments d'une religion séculière. À nos yeux, loin de s'opposer l'une l'autre, ces interprétations peuvent être conjointes pour montrer que dans ses fondements les plus élémentaires, le fascisme confond le beau, le sacré et le libidinal. En ceci, il opère un retour à la nature «primitive» de la perception esthétique, celle que

²⁶⁰ Voir: Marc Angenot, «La conversion au socialisme», dans Madeleine Frédéric (éd.), *Entre l'histoire et le roman: la littérature personnelle*, Bruxelles, Centre d'Études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles, 1992, 267 p., p. 201-216.

²⁶¹ Susan Sontag, «Fascinating Fascism», dans *Under the Sign of Saturn*, New York, Random House, 1981, 204 p., p. 73-105, p. 92. Première publication de «Fascinating Fascism»: 1972. Première publication de *Under the Sign of Saturn*: 1980.

Walter Benjamin a exposé dans «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique»²⁶², à cette différence près que Benjamin n'y avait pas parlé de libido.

Dans ce texte, Benjamin a à la fois retracé la source religieuse de l'«aura» artistique et pourfendu l'esthétisation de la politique propre aux fascistes. Étonnamment, le lien entre ces deux aspects du texte de Benjamin n'a pas été exploré par ceux qui se sont référés à la thèse de l'esthétisation. Il est vrai que ces deux aspects peuvent paraître au lecteur pressé mal ficelés l'un à l'autre, d'autant plus que le fascisme n'est abordé que dans l'avant-propos et l'épilogue, hors du texte proprement dit en quelque sorte. Pourtant, une idée forte justifie leur juxtaposition. Pour Benjamin, en effet, l'esthétisation de la politique repose précisément sur la croyance en la magie de l'art, sur l'instrumentalisation de son aura sacrée. Voilà, entre autres choses, pourquoi Benjamin cherche une nouvelle théorie esthétique qu'il espère réfractaire à une telle esthétisation de la politique. Loin d'être neutre et objective, son analyse de l'aura artistique est donc extrêmement politisée: «il serait faux de sous-estimer la valeur combative de pareilles thèses. Elles laissent de côté une série de concepts traditionnels – comme création et génie, valeur d'éternité et mystère –, concepts dont l'application incontrôlée [...] conduit à l'élaboration des données dans un sens fasciste. Les concepts que, par la suite, nous introduisons comme des nouveautés dans la théorie de l'art se distinguent des concepts plus courants en ce qu'ils sont complètement inutilisables pour les buts du fascisme»²⁶³.

Nous reviendrons au chapitre suivant sur la question des relations entre esthétique et sacralisation, car c'est dans la perspective du spectacle politique qu'elles ont le plus été

²⁶² Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *loc. cit.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 88.

étudiées²⁶⁴. Et, comme il s'agit là d'un des éléments clés de l'esthétique fasciste, nous aborderons à nouveau ce sujet dans notre conclusion générale. Toutefois, comme les remarques de Benjamin permettent de jeter un nouvel éclairage sur la nature de cette foudroyante beauté attribuée par Brasillach à la jeunesse, nous amorcerons ici, en quelques lignes, une première esquisse de ce phénomène. À notre sens, les fascistes ne pouvaient qu'exhumer une conception archaïque de l'art et de ses pouvoirs magiques, puisque leur critique des défauts du monde moderne mettait précisément en relief ces phénomènes de perte de sens et de distanciation dus à l'industrialisation et à la commercialisation qu'analyse Benjamin dans son texte. Alors que Benjamin proposait de pousser à ses conséquences extrêmes la perte de l'aura, par le recours massif à la technique du montage et du collage, de façon à combattre l'esthétisation du politique ainsi que la notion d'art-mystère, les fascistes, pour leur part, souhaitaient consciemment revenir à une esthétique de la fusion émotionnelle avec l'œuvre d'art. Il fallait que l'art soit magique et sacré, pour que le spectateur soit ravi et soumis tout à la fois. Seulement, et Sontag l'avait bien vu, cette esthétique n'en est pas une de l'artefact mais de l'incarnation; elle ne vise pas à produire un objet, mais des hommes: «fascist art displays a utopian æsthetics – that of physical perfection²⁶⁵». Et c'est parce que les jeunes hommes incarnent cette utopie esthétique que leur beauté exerce chez Brasillach un pouvoir mystérieux, implacable, irrésistible. Somme toute, la violence de la beauté, chez les fascistes, est tout à la fois libidinale et magique, complètement incarnée en même temps qu'évanescence et mystérieuse.

²⁶⁴ Voir *infra*, p. 296-297 et 320-322.

²⁶⁵ Susan Sontag, «Fascinating Fascism», *loc. cit.*, p. 92.

CHAPITRE TROISIÈME

«LE DÉFILÉ DE L'ORGUEIL»:

LE SPECTACLE POLITIQUE FASCISTE

«DÉCORUM – Donne du prestige.
Frappe l'imagination des masses.
"Il en faut! Il en faut!"
Dictionnaire des idées reçues

«On est venu pour voir le défilé
si tout le monde était resté chez soi
ça ferait du tort à la République»
Boris Vian

I- LE SPECTACLE DU POUVOIR

«Derrière toutes les formes d'aménagement de la société et d'organisation des pouvoirs, toujours présente, [...] la "théâtrocratie". Elle règle la vie quotidienne des hommes en collectivité¹». En d'autres termes, le pouvoir est toujours mise en scène, apparat, décorum; la gestion du pouvoir s'accompagne inévitablement d'une mise en forme de l'image de ce même pouvoir. Tout autant que par la répression, la bureaucratie ou la justification argumentative, le pouvoir s'impose et se maintient grâce à une politique du spectacle. Pas de domination politique sans représentation de cette domination. Ainsi, le

¹ Georges Balandier, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, «Le Commerce des idées», 1980, 189 p., p. 11.

fascisme, c'est à la fois Auschwitz et Nuremberg, l'irreprésentable, l'indescriptible, et le spectaculaire, le coruscant.

Quelles furent les formes prises par la politique du spectacle des fascistes, ses prémisses idéologiques et sociologiques? Comment s'y imbriquèrent préoccupations politiques et esthétiques? Quelle fut la version française des chorégraphies fascistes? Quels liens, enfin, peut-on tracer entre le spectacle de la foule, de la nation et de la race, spectacle centré comme nous le verrons sur la monstration du corps, et la représentation romanesque de la foule, de la nation de la race et du corps, chez les écrivains fascistes français? Telles sont les questions auxquelles ce chapitre tentera de répondre. Nous étudierons en premier lieu ce que nous appellerons le spectacle politique fasciste, en définissant le spectacle politique comme la représentation, la mise en scène devant public par laquelle un groupe politique condense et transpose sur le plan symbolique son idéologie, sa situation dans la sphère du pouvoir, son rapport au passé et sa vision de l'avenir. Cette étude sera accomplie en deux temps, respectivement consacrés au fascisme générique et au fascisme français. Puis, passant des cérémonies fascistes à la littérature fasciste, nous entreprendrons de mettre en évidence les liens entre les romans des fascistes français et les grandes catégories structurant le spectacle politique fasciste. En particulier, nous verrons de quelle manière Drieu la Rochelle écrit la communauté, la foule et le corps. Nous montrerons que chez lui le «nous» de la nation est pensé comme une extension indéfinie de la troupe de jeunes hommes et que la représentation du groupe reprend trait pour trait les principales caractéristiques du spectacle politique fasciste. Auparavant, toutefois, afin de mieux comprendre la spécificité du spectacle politique des fascistes français, nous brosserons un portrait des travaux ayant porté sur l'histoire du spectacle politique en France. Bien qu'encore peu nombreux, ceux-ci permettent néanmoins de donner un aperçu de la tradition dans laquelle vient s'inscrire le spectacle du fascisme français.

Que le pouvoir soit toujours déjà une représentation, une mise en scène, tous les historiens s'étant penchés sur le règne du «Roi Soleil» en conviennent aisément. En effet, avec Louis XIV et Versailles le spectacle politique français a trouvé un metteur en scène incomparable et un théâtre grandiose. La longue tradition du cérémonial monarchique connaît alors son apogée en même temps qu'elle subit une transformation majeure, laquelle ouvre la porte aux futurs bouleversements révolutionnaires car «à la fin du règne, la place du roi devient une case vide, susceptible d'être occupée par quiconque possède la réalité effective du pouvoir²». Il ne se passera pas un siècle avant que cette substitution n'ait lieu et qu'un nouveau spectacle politique consomme la rupture et tranche définitivement les derniers liens entre le corps symbolique du roi et son corps privé: celui de la guillotine tel qu'appliqué à «Louis Capet». Dès lors «l'image du prince sera effacée et remplacée par de pures abstractions, la Justice, la Fraternité, la Liberté, l'Égalité, que les révolutionnaires mettent à leur tour en spectacle³».

A- LA FÊTE RÉVOLUTIONNAIRE

Tout autant que le spectacle du Roi Soleil, celui de la Révolution a été un sujet de prédilection pour les historiens: ce sont les deux époques les plus étudiées de l'histoire du spectacle politique en France⁴. L'on doit en particulier à Mona Ozouf une analyse très

² Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, «Arguments», 1981, 165 p., p. 131.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ C. Bessonnet-Favre, *Les Fêtes républicaines depuis 1789 jusqu'à nos jours d'après des documents authentiques*, Paris, Librairie Gedalge, 1909, 284 p.; Jean Ehrard et Paul Viallaneix (éd.), *Les Fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand, [du 24 au 26] juin 1974*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, vii/645 p.; «La fête révolutionnaire», *Annales historiques de la Révolution française*, n° 221, juillet-septembre 1975; Jules Michelet, *Les Grandes journées de la révolution: I. La prise de la Bastille. II. La fête des fédérations*, Paris, Hetzel, 1900, 128 p.; Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, 341 p.; Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la révolution française*, Paris, Hachette, 1908, xxxviii/323 p. Première édition: 1900.

serrée du spectacle politique révolutionnaire, étudié par elle dans la perspective de la «fête» et de la culture populaire. Bien que ce ne soit pas sa préoccupation principale, Ozouf met néanmoins en relief la dimension esthétique de la fête révolutionnaire. En effet, cette dernière fut planifiée, encouragée, encadrée, en un mot, *mise en scène*. De plus, elle entraîna la production de nouveaux symboles destinés à signifier la fête, à lui donner une esthétique. À cet égard, il faut signaler le chapitre consacré par Ozouf à la pédagogie de la fête⁵, où elle montre l'ambivalence des organisateurs à l'endroit des images. D'une part, persuadés que «la réflexion ne s'émancipe jamais de la sensation⁶», ils recourent aux images afin d'éduquer les spectateurs de la fête, mais, d'autre part, méfiants à l'égard de ce que nous appellerions aujourd'hui la polysémie propre aux images, ils hésitent à s'appuyer trop exclusivement sur ces dernières. Le mot viendra donc à la rescousse de l'image pour en fixer le sens. En fait «la fête révolutionnaire [...] *dit* bien plus volontiers qu'elle ne *montre*⁷». C'est pourquoi, selon Ozouf, «le slogan de l'esthétique révolutionnaire [pourrait être]: rien ne va sans dire⁸».

Par ailleurs, d'un point de vue sociologique, Ozouf a pu établir que la première fête révolutionnaire, la fête de la Fédération, vue tout au long du dix-neuvième siècle comme le modèle par excellence de la festivité révolutionnaire et l'image parfaite de la nation unanimement rassemblée, était dans les faits basée sur une double exclusion: celle des aristocrates et du peuple. Le spectacle de la nation proposé par la fête de la Fédération était donc celui des militaires, d'abord, ainsi que des notables. Se succédaient ainsi la parade et le serment au drapeau, puis le banquet officiel. Une «fête toute militaire [...] où flottent les

⁵ Les lendemains de la fête: fête et pédagogie», dans *La Fête révolutionnaire*, loc. cit., p. 235-259.

⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁷ *Ibid.*, p. 253-254. Nous soulignons.

⁸ *Ibid.*, p. 256.

enseignes, où l'on prête serment, l'épée à la main et où le cœur de la cérémonie religieuse elle-même est la bénédiction du drapeau⁹», une cérémonie où l'on observe, «autour [du cercle des militaires], le cercle des notables¹⁰», telle était la fête de la Fédération. Enfin, en plus de ces démonstrations d'ordre esthétique et sociologique, Ozouf a mis en évidence la dimension fortement religieuse des fêtes révolutionnaires, laquelle fait de celles-ci «le théâtre sacré du contrat social¹¹». À peine fondée, et alors même que fait rage la lutte contre le clergé catholique, «la République secrète un système de sacralité trouvant dans le modèle chrétien un moyen de légitimation¹².»

Avec le spectacle de la fête, la Révolution marque une rupture et inaugure une tradition qui, pour discontinue qu'elle soit, fera sentir ses effets jusqu'en 1939, au cent cinquantième anniversaire de la prise de la Bastille, voire au-delà. Entre autres modifications, elle substitue à la figure bien concrète du roi, celles, abstraites, des idéaux révolutionnaires et celle, allégorique, de Marianne¹³. Désormais, le spectacle du pouvoir ne montrera plus l'incorporation des sujets au corps symbolique du roi, mais celle des citoyens au corps symbolique de la nation, ce dernier étant censément incarné dans la foule des manifestants. Autrement dit, c'est dorénavant le corps réel de la foule, le rassemblement de multiples corps individuels, qui sert de support au corps symbolique de la nation. De ce fait une ambiguïté hantera les manifestations politiques subséquentes: quand donc la foule

⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹ *Ibid.*, p. 338.

¹² Albert Piette, *Les Religiosités séculières*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1993, 127 p., p. 12.

¹³ Voir à ce sujet les deux ouvrages de Maurice Agulhon: *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, «Bibliothèque d'ethnologie historique», 1979, 251 p., et *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989, 449 p.

des manifestants représente-t-elle vraiment la nation? Quels seront les critères permettant de dire qu'il ne s'agit au contraire que de mécontents minoritaires? Avec la Révolution, le spectacle politique entre dans l'ère de la libre et conflictuelle interprétation. Rien ne précisant *a priori* les paramètres du spectacle politique, les rôles des acteurs, la signification de leurs gestes, tout y est sujet à discussion, à commencer par la question de la «représentativité» des manifestants. À compter de cette date, les dénombrements ne cesseront plus, puisque l'on peut légitimement prétendre que, passé un certain nombre, la foule devient nation. Dix mille, deux cent mille, un million de manifestants? Le spectacle politique moderne sera celui du nombre.

Ce spectacle sera aussi, à terme, le développement de la presse aidant, celui des moyens de propagande, du moins est-ce là la thèse de Matthew Truesdell. Ayant étudié la fête impériale mise en scène sous Napoléon III¹⁴, ce dernier estime que ce qui fit le succès de cette fête et aurait fait d'elle la première forme connue de spectacle politique moderne, c'est l'utilisation systématique des techniques médiatiques nouvelles:

the period of Louis-Napoleon's rule represented a pivotal moment in the modern history of political ritual. Louis-Napoleon was the first leader to propose a cohesive and concerted politics of public spectacle that used modern forms of mass dissemination to portray one man as the embodiment of the national will¹⁵.

Journaux, brochures, portraits, images d'Épinal, tout y passa; tout était bon pour reproduire à des milliers d'exemplaire la geste de l'empereur, pour que la représentation du pouvoir touche le plus grand nombre de gens. À cet égard, Napoléon III fut le premier à adopter une

¹⁴Matthew Truesdell, *Spectacular Politics. Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale*, New York, Oxford University Press, 1997, x/238 p.

¹⁵ *Ibid.*, p. 188. D'autres cependant, dont Mona Ozouf (*La Fête révolutionnaire, op. cit.*), George L. Mosse et Emilio Gentile (voir *infra*, p. 294), considèrent que c'est la fête révolutionnaire qui, par son rapport nouveau à la sacralité de même que par le rôle central dévolu au peuple, constitue le moment originel du spectacle politique moderne. Nous nous inscrivons à leur suite.

propagande de masse. Comme et le boulangisme et le fascisme s'appuyèrent eux aussi sur une surproduction symbolique, sur une multiplication d'images du chef, l'on peut se demander si, malgré les différences de toutes sortes entre ces idéologies, elles ne partagent pas toutes une même obsession de l'image. Autrement dit, à l'ère moderne, le chef charismatique serait devenu une image, une icône, reproduite à profusion.

B-LE SPECTACLE DE LA III^e RÉPUBLIQUE: ESPOIR ET DÉSENCHANTEMENT

À l'image de l'empereur à cheval, la III^e République substitua celle de Marianne. À la place du grand homme défait, la femme abstraite mais victorieuse. L'opposition entre les deux est très nette, et Maurice Agulhon a eu le mérite d'être le premier, à notre avis, à la mettre en évidence: «le véritable mythe antagoniste de la Marianne en France n'a peut-être pas été le mythe chrétien mais le mythe napoléonien, non pas la Sainte Vierge, mais le soldat¹⁶». Pour importante qu'elle soit comme indice de la place de l'imagerie républicaine dans le paysage français, la représentation de Marianne n'était toutefois pas le seul, ni non plus le principal élément dans la mise en scène du pouvoir propre à la III^e République. Pour trouver ce centre incontesté, il faut à notre avis se tourner du côté du spectacle et de la fête, du côté des 14 juillet. Célébrés de 1790 à 1802, puis interdits dans une rare unanimité par tous les régimes qui se sont succédés à compter de cette date, les 14 juillet ne furent institués fête nationale qu'en 1880, sous l'impulsion de Gambetta¹⁷. De sa première occurrence jusqu'à la Première Guerre mondiale, la commémoration de la prise de la Bastille donna lieu à un spectacle politique couru et apprécié; selon l'expression de

¹⁶ Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir*, op. cit., p. 349.

¹⁷ Loi du 6 juillet 1880.

Rosemonde Sanson, ce fut «la belle époque de la fête nationale¹⁸». La toute première célébration, en particulier, marqua les esprits et laissa le souvenir d'une fête inoubliable¹⁹.

Dans l'esprit des législateurs qui firent du 14 juillet une fête nationale annuelle et obligatoire, cette journée devait prendre la forme d'une fête civique, être à la fois une occasion de réjouissance populaire et une manifestation idéologique: «in the manner of traditional religious holidays the celebration combined both official ritual and simple merry-making²⁰». Il s'agissait donc, pour eux, d'unifier et d'éduquer: «les élus républicains misent sur cette fête pour créer un rite de solidarité civique, cimenter la communauté nationale²¹». Hantée comme elle le fut par le souvenir amer de la défaite de 1870 et par le désir de revanche, il n'est guère surprenant de constater que la III^e République confia à un rituel militaire le soin d'unifier la nation²². L'*Histoire de France contemporaine de 1871 à 1914*, publiée en 1916, exprime très clairement cette idée quand on y affirme à propos du 14 juillet 1880 que «la remise des nouveaux drapeaux aux divers corps de troupe donna à cette première fête de la République un caractère vraiment national²³». En fait, de 1880 à 1914,

¹⁸ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet, 1789-1975. Fête et conscience nationale*, Paris, Flammarion, «La tradition et le quotidien», 1976, 221 p., p. 40.

¹⁹ Précisons néanmoins que le 14 juillet 1880 ne fut pas la toute première fête nationale de la III^e République, puisqu'elle avait été précédée par celle du 30 juin 1878, organisée à l'occasion de l'exposition universelle.

²⁰ Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Époque. Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1985, xv/240 p., p. 10.

²¹ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet, op. cit.*, p. 40.

²² Cela l'est d'autant moins quand on sait que, de Louis XIV à Charles de Gaulle, la parade militaire fut un élément constant du spectacle politique national. Pour qui s'intéresse à la mise en scène du pouvoir, il y a là un objet d'étude hautement intéressant mais virtuellement inexploré: l'histoire des cérémonies militaires.

²³ Maxime Petit, *Histoire de France contemporaine, de 1871 à 1914*, Paris, Librairie Larousse, 1916, 528 p., p. 102.

la revue militaire se tenant le 14 juillet «est [...] demeurée la grande cérémonie civique de la journée nationale²⁴», faisant ainsi de cette fête «la fête des citoyens en armes²⁵ » [Pour l'amour envers les défilés militaires, voir Figure XI]. Il n'y avait donc nul conflit, dans les premières décennies de la III^e République, entre républicanisme et militarisme, loin de là. La conjugaison entre ces deux idéologies, exprimée avec force par un Jules Ferry affirmant vouloir «restituer aux vertus militaires le rang qu'elles doivent occuper dans l'ordre des vertus civiques, c'est-à-dire le premier²⁶», cette entente cordiale fit place à une certaine inquiétude dans les années troublées de la ferveur boulangiste²⁷, puis à une nette hostilité, chez de nombreux républicains, au moment de l'Affaire Dreyfus. De ce fait, il y eut une nette baisse de ferveur pro-militariste chez les républicains, dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle. Conséquemment, «la manifestation antimilitariste fut désormais partie prenante de la journée nationale²⁸», bien qu'elle demeura fort marginale.

La revue militaire a été si bien adoptée par tous les régimes politiques français qu'elle n'a guère de spécificité républicaine, contrairement à cette autre forme de spectacle politique qu'est le banquet. Dès 1840, selon Rosemonde Sanson, «les radicaux prennent l'habitude de tenir des banquets réformistes²⁹». Auréolé du prestige, voire du caractère sacré

²⁴ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet*, *op. cit.*, p. 78.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁶ Discours du 30 août 1885 à Bordeaux, cité par Maxime Petit, *Histoire de France contemporaine*, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ Mentionnons en passant que le général Boulanger fut le metteur en scène d'une des plus célèbres revues, celle de 1886, qui inspira à Paulus la chanson «En revenant de la Revue»: voir à ce sujet Jakob Vogel, «En revenant de la Revue», *Osterreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, vol. 9, n° 1, 1989, p. 9-30.

²⁸ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

prêté par les républicains à tout ce qui était associé à la Fête de la Fédération, le banquet était le plus souvent tenu en plein air, rassemblait des notables, élus locaux ou personnalités républicaines, et était l'occasion de discours grandiloquents. Ainsi, le conseil municipal de Paris convia les 36 000 maires des communes de France à un grand banquet à l'occasion de l'exposition universelle de 1889. Si la revue militaire est centrée sur l'image et se passe de discours, le banquet, lui, célèbre la parole, mais est irrémédiablement statique. Là, le corps est affiché, scruté, discipliné, il est mis au service de la patrie. Ici, le corps est le lieu d'un plaisir pris en commun. De l'un à l'autre, ce n'est plus tout à fait la même république qui se donne en spectacle. De martiale, elle se fait hédoniste et bourgeoise: «la table remplace l'autel de la patrie³⁰». Dans ce long entre-deux-guerres allant de 1871 à 1914, les banquets de toutes sortes devinrent si populaires en fait que Roger Shattuck a pu écrire: «for Paris, they were the banquet years³¹». Tous ces banquets ne furent pas «républicains» loin s'en faut, toutefois, pour les adversaires des républicains, le banquet révélait la vraie nature de la Troisième République: «a life of pompous display, frivolity, hypocrisy, cultivated taste and relaxed morals³²». Ironiquement, les républicains qui voulaient, dans les banquets, promouvoir une politique du texte, furent rattrapés par une politique de l'image.

Après le défilé des troupes et le banquet des notables républicains, une troisième forme de célébration, nettement festive celle-là, venait clôturer les 14 juillet: le bal³³. C'était

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

³¹ Roger Shattuck, *The Banquet Years. The Arts in France, 1885-1918*, London, Faber & Faber, 1955, 306 p., p. 3.

³² *Idem.*

³³ Ce ne furent pas, il faut le préciser, les trois seuls éléments des festivités du 14 juillet, mais seulement ses éléments dominants. On y retrouvait aussi, selon les cas, des retraites aux flambeaux, le 13 au soir, des dons aux indigents, des chants patriotiques en chœur, des feux d'artifices, ainsi que la célébration de l'arbre de la liberté.

alors le moment de la véritable fête populaire, de la distraction et de la gaieté bruyante. Décentralisés, laissés au bon soin des volontés locales, les bals du 14 juillet devinrent rapidement une tradition populaire. En 1914, par exemple, à Paris seulement, furent organisés plus de 1200 bals le jour de la fête nationale. Le journal *L'Éclair* regrettera d'ailleurs dès 1898 que le 14 juillet ne soit plus «une fête symbolique, une fête républicaine [mais] une fête populaire, traditionnelle³⁴.» Rien de moins idéologique en effet que ces bals, tout pavoisés de tricolores qu'ils soient. Pour les buveurs et danseurs qui les peuplent, il ne s'agit pas d'un spectacle politique mais d'un loisir. Paradoxalement, le seul moment de la journée où les masses populaires jouent un rôle majeur est celui où l'idéologie est évacuée. La différence entre le bal et les autres formes de célébration du 14 juillet montre bien à notre avis que le spectacle politique n'est pas complètement indexable, sous le vocable de «fête», au registre des festivités et des distractions. Il importe toutefois, pour qui veut comprendre la dimension festive du spectacle politique, de ne pas perdre de vue les diverses formes de «loisirs» s'offrant aux individus et concurrençant ceux promus par l'État. L'étude de Charles Rearick sur les plaisirs de la Belle Époque est exemplaire à cet égard, car elle met en parallèle le lent déclin amorcé par les festivités nationales, étatiques, et la promotion commerciale de plus en plus poussée, au tournant du siècle, de «distractions» diverses: cafés-concerts, expositions, music-halls, cinémas, etc. Rearick constate ainsi que la baisse de l'effervescence républicaine, lors des 14 juillet, se produit au moment même où les activités de loisirs alternatifs prolifèrent, de sorte que la fête se trouve plus ou moins «privatisée». Par le fait même, l'individu est de moins en moins le «citoyen» fêté avec éclat lors des grandes journées nationales, mais, de plus en plus, un consommateur/spectateur: «technology made possible larger, more spectacular and more easily reproduced amusements, but also diminished people's participation³⁵. Comme on le verra, le fascisme n'échappa pas à cette

³⁴ Cité par Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Époque*, op. cit., p. 19.

³⁵ *Ibid.*, p. 218.

confrontation, bien qu'il essayât de retourner contre un tel consumérisme les armes mêmes du consumérisme.

En plus du traditionnel problème de gestion politique des clivages sociaux et des revendications populaires, la Troisième République voit le tableau se compliquer d'une nouvelle donnée: l'avènement définitif de l'ère des masses, annoncée par la Révolution ainsi que par la révolution de l'imprimerie tout au long du siècle. C'est alors, «peu après la guerre de soixante-dix [que] la psychologie des foules fait son apparition en France³⁶». Seulement cette science des foules ne fera que cristalliser les peurs des milieux bourgeois (peurs partagées par nombre de républicains hostiles au socialisme) en cataloguant de multiples facteurs anxiogènes bientôt figés en des stéréotypes immuables: «les foules qu'ils décrivent se dressent, violentes, bestiales, démentes. Leur comportement ressemble à celui des malades mentaux, des femmes, des alcooliques et des sauvages³⁷.» Ce spectre de la foule monstrueuse, assoiffée de sang et dépourvue de toute rationalité, les théoriciens de la psychologie des foules le projeteront sur le spectacle politique qui s'affirme au tournant du siècle comme le rival populaire des 14 juillet «bourgeois»: celui des 1^{er} mai. «Le 14 juillet, écrit Rosemonde Sanson, a ses cérémonies rituelles et officielles, alors que les rassemblements du 1^{er} mai sont surveillés, voire interdits. Le 14 juillet est une fête, le 1^{er} mai une manifestation³⁸.»

Et, en effet, un autre univers du spectacle politique s'ouvre à l'historien avec la manifestation, car celle-ci ne met pas en scène le pouvoir, mais un contre-pouvoir, une force

³⁶ Susanna Barrows, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX^e siècle*, traduit par Suzanne Le Foll, Paris, Aubier, 1990, 227 p., p. 10. Première édition anglaise: 1981.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet*, *op. cit.*, p. 60.

politique non étatique. Bien qu'elle soit extrêmement intéressante, nous n'aborderons pas en détail cette forme du spectacle politique, car elle nous entraînerait trop loin de notre objet d'étude premier qu'est le spectacle du pouvoir. Nous attirerons cependant l'attention sur la ritualisation des pratiques manifestantes caractéristiques des premières années du siècle³⁹, laquelle révèle selon nous le «devenir spectacle» de la vie politique française de l'époque. Ce n'est plus seulement l'État, le pouvoir qui se donne en spectacle, mais aussi la grogne sociale, l'opposition politique. D'imprévisible et spontanée qu'elle pouvait être auparavant, avec le danger toujours possible qu'elle tourne à l'émeute voire à l'insurrection, l'expression des frustrations, ressentiments et revendications devient symbolique, ordonnée et pacifique. Tant et si bien qu'il n'y eut d'émeutes dignes de ce nom, sous la Troisième République, qu'en février 1934. Puisque ces mêmes années où s'élabora la tradition du spectacle politique non-étatique furent aussi celles où le spectacle du pouvoir républicain était à son plus fort et où les spectacles commerciaux, privés, se multipliaient, dès lors, une conclusion s'impose: dans la France de la Belle Époque, celle des années 1890-1914, la vie publique était de plus en plus placée sous le signe du spectacle.

C- OÙ LA MANIF SE FAIT FÊTE

Après avoir connu en 1919 une éclatante et «inoubliable» célébration qui fut surtout, pour cause de victoire, l'«apothéose des armées⁴⁰», la fête nationale est de plus en plus délaissée au cours de l'entre-deux-guerres. Aucune enquête historique n'a proposé une

³⁹Voir à ce propos: Marc Angenot, «Le drapeau rouge: rituels et discours», dans Françoise Coblence, Sylvie Couderc et Boris Eizykman (éd.), *L'Esthétique de la rue. Colloque d'Amiens*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 1998, 235 p., p. 73-99; Serge Collet, «La manifestation de rue comme production culturelle», *Ethnologie française*, vol. 12, n° 2, 1982, p. 167-176; Dominique Cordon et Jean-Philippe Hurtin, «"Tenir les rangs". Les services d'encadrement des manifestations ouvrières, 1909-1936», dans Pierre Favre (dir.), *La Manifestation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1990, 391 p., p. 123-155.

⁴⁰ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet*, op. cit., p. 109.

synthèse de la festivité à cette époque, et en particulier personne n'a exhumé les liens entre loisirs et distractions d'une part et spectacles politiques d'autre part. On peut toutefois observer que l'inventivité foisonnante des premières années de la III^e République, en terme de mise en scène du pouvoir et de symbolisme politique, a fait place, de 1919 à 1936, à une apathie, à un traditionnalisme figé.

Une cérémonie toutefois échappe à la morosité qui ternit les fêtes nationales de l'entre-deux-guerres: celle du 11 novembre. Déclaré jour férié en 1922, le 11 novembre vit année après année les anciens combattants, les veuves de guerre et les «pupilles de la nation» se réunir avec quelques élus et des foules plus ou moins éparées autour du monument aux morts local afin de rendre hommage aux disparus de la grande guerre. Mais, quoiqu'instituée fête nationale, le 11 novembre ne fut pas une manifestation officielle du régime; son déroulement était plutôt confié aux associations d'anciens combattants.

En général, la commémoration de la guerre, en France, développa une esthétique remarquablement sobre. Les monuments, par exemple, consistèrent généralement en une stèle nue, sans statue, porteuse d'une simple plaque où étaient gravés les noms des morts. Pas de glorification héroïque, ni de représentations de soldats, ainsi que le constate Antoine Prost : «les poilus sont nettement minoritaires sur les places [des] villages⁴¹.» De même, les cérémonies se voulaient aussi peu militaires que possible et exprimaient une idéologie pacifiste plutôt que nationaliste ou impérialiste. Pour le *Journal des mutilés* comme pour la plupart des anciens combattants, le 11 novembre «ce n'est pas la fête de la guerre⁴²». De ce

⁴¹Antoine Prost, «Les monuments aux morts», dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque illustrée des histoires», 1984, 678 p., p. 195-225, p. 200.

⁴² *Ibid.*, p. 209.

point de vue, le 11 novembre, en France, fut à des lieues, idéologiquement et esthétiquement, du culte des morts des régimes fascistes⁴³.

Outre les rites funèbres des 11 novembre, et les 14 juillet de plus en plus moroses, il est un autre spectacle politique républicain qui attire l'attention dans l'entre-deux-guerres: celui du Parlement, ou le «spectacle de la discussion collective⁴⁴». Bien que ce spectacle soit beaucoup plus ancien que la Troisième République, l'entre-deux-guerres a néanmoins été, aux dires de Nicolas Roussellier, un «dernier "âge d'or" du parlementarisme⁴⁵». À terme, toutefois, ce spectacle, destiné à être celui de la délibération et du compromis, devint celui du conflit irréductible et de l'irrésolution dit-il, et c'est ce qui contribua pour beaucoup à la montée en force de l'anti-parlementarisme. Pendant que la mise en scène du pouvoir s'enfonçait dans la routine et connaissait des ratés récurrents, les manifestations se multiplièrent et mobilisèrent un nombre croissant de manifestants, tant à l'extrême gauche qu'à l'extrême droite. L'entre-deux-guerres devint ainsi l'ère des cortèges et des slogans, l'ère des «stratégies de la rue» pour reprendre un titre de Danielle Tartakowsky⁴⁶, jusqu'à ce que le grand tournant des années 1935-1936 fasse de la manifestation une fête, puis de la fête le cœur du spectacle politique du Front populaire. Mais avant l'apogée des années trente, il y eut un important «interrègne», au cours des

⁴³ Sur l'esthétique adoptée en Allemagne et en Italie dans le cadre du culte des morts de la guerre, voir George L. Mosse, «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 41, janvier-mars 1994, p. 51-59, et *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press, 1990, 264 p.

⁴⁴ Nicolas Roussellier, *Le Parlement de l'éloquence. La souveraineté de la délibération au lendemain de la Grande Guerre*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1997, 298 p., p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁴⁶ Danielle Tartakowsky, «Stratégies de la rue, 1934-1936», dans Jean Bouvier (dir.), *La France en mouvement, 1934-1938*, Paris, Champ Vallon, «Époques», 1986, 350 p., p. 31-60.

années vingt, quand le déclin du spectacle républicain était déjà amorcé et la généralisation des manifestations encore à venir. Les spectacles courus par les Français des années folles étaient rien moins que politiques. Plus sans doute que la Belle Époque elle-même, c'est cette décennie qui représente l'époque par excellence des plaisirs, des distractions, de l'évasion, ainsi que de la commercialisation. S'il y avait encore des spectacles publics, ce devaient être ceux de la gaieté inconséquente, de l'hédonisme, de la légèreté. Certes, cet après-guerre festif et insouciant ne dura guère et cachait mal des insatisfactions multiples, n'étant guère vécu que par une élite privilégiée. Malgré tout, son spectacle domina l'image que se sont donnés d'eux-mêmes les Français des années vingt.

Spectacle du pouvoir, manifestation, loisirs: l'action du Front populaire s'attaquera à tous ces fronts. On continua tout d'abord d'organiser manifestation sur manifestation, avant comme après la prise de pouvoir, en avril 1936: «à Paris, de juin 1936 à novembre 1938 ont lieu 130 manifestations, soit en moyenne, 1,4 manifestation tous les dix jours⁴⁷». Pour Wolikow, ceci fait partie d'une volonté d'élargissement de la politique, quantitative aussi bien que qualitative, emblématique d'une «nouvelle culture politique⁴⁸». Or, «l'élargissement de la politique signifie également une imprégnation idéologique et politique d'activités sociales très diverses, illustrée notamment par de très nombreuses fêtes⁴⁹». Mais là où Wolikow voit un développement parallèle de la manifestation et de la fête, d'autres comme Sanson et Ory jugent plutôt qu'il y a eu passage de celle-là à celle-ci: «la manifestation en 1935 devient fête⁵⁰»; «un clair symbole de l'histoire du Rassemblement

⁴⁷ Serge Wolikow, *Le Front populaire en France*, Bruxelles, Complexe, «Questions au XX^e siècle», 1996, 320 p., p. 221.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁰ Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet*, *op. cit.*, p. 118.

pourrait [...] tenir dans le glissement continu des formes publiques d'expression collective, entre 1934 et 1937, de la "manifestation" vers la "fête"⁵¹.» Nous souscrivons pour notre part à cette dernière interprétation, car elle est fondée, dans le cas d'Ory, sur une analyse extrêmement détaillée de la politique du spectacle du Front populaire⁵². Le passage de la manifestation à la fête, chez les partis politiques et associations de gauche, conduira à un renouvellement considérable de la mise en scène du pouvoir, quoique de courte durée, et à l'institution d'une sorte de «fête du Front populaire», pourvue d'une esthétique et de thèmes spécifiques. Une telle transformation de la culture politique alla de pair avec l'instauration d'une première véritable politique de la culture. En effet, et Pascal Ory l'a magistralement démontré, le Front populaire a non seulement proposé diverses mesures pour promouvoir la lecture, rendre les musées plus accessibles, soutenir la création d'un «théâtre du peuple», appuyer l'industrie cinématographique française ou favoriser la naissance d'une ethnologie des arts et traditions populaires, mais a aussi élaboré, en quelques mois, une double politique du sport et des loisirs. Pour reprendre la conclusion de Pascal Ory à ce sujet, il appert que

si l'on cherche à définir en quelques idées simples la politique culturelle proposée, projetée et éventuellement réalisée par le Rassemblement populaire, trois grands axes se détachent sans trop de difficulté: ce fut une politique, de rassemblement, et populaire. Entendons par là qu'il y eut une volonté au sommet, à la recherche d'une cohérence; que le choix du contenu alla dans le sens du rassemblement et non de la rupture; enfin que la "popularisation" en fut la justification ultime⁵³.

⁵¹Pascal Ory, *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p., p. 789.

⁵² Voir son chapitre «Politique de la fête», dans *Le Belle illusion, op. cit.*, p. 789-805.

⁵³ *Ibid.*, p. 834.

La volonté de rassemblement conduisit à l'adoption d'une esthétique qu'Ory qualifie d'«unanimiste⁵⁴». Cette esthétique privilégia la mise en scène de l'union et de la fraternisation, aussi bien entre les partis politiques qu'entre les professions ou les régions de France. Fondé sur le «primat accordé à la communion sur la distinction et au collectif sur l'individuel⁵⁵», le spectacle du Front populaire fut celui des masses plutôt que celui des chefs. Cependant, comme le précise Ory, «unanimisme ne signifie pas uniformité⁵⁶». Cela se voit par exemple dans l'organisation des défilés où, plutôt que d'être fondues dans une masse indistincte, les manifestants se répartissent en différentes «délégations». On montre donc la différence, la particularité, bien que ce soit pour dire: «mais voyez comme tous ces groupes différents s'unissent sous l'égide du Front populaire». Dans le spectacle fasciste, au contraire, comme nous le verrons, unanimité voulait dire uniformité, et unité totalité.

Parce qu'apothéose de la fête, le spectacle du Front populaire privilégia aussi une esthétique aux accents carnavalesque. Ainsi Vaillant-Couturier, rédacteur en chef de *L'Humanité*, déclarait-il «Carnaval n'est pas mort. Carnaval est ressuscité⁵⁷». Avec ses fanfares, ses divertissements de guingette, ses danses bretonnes et ses costumes allégoriques, les cortèges du Front populaire tourment à la «kermesse politique» pour employer une expression de Pascal Ory. Nul besoin de dire que sur ce plan également, le Front populaire et les fascistes adoptaient un spectacle politique aux antipodes l'un de l'autre.

Misant sur l'allégorie et le tableau historique, le spectacle du Front populaire se fit résolument pédagogique, entreprenant à cet escient «un vaste travail de relecture historique

⁵⁴ *Ibid.*, p. 413, 842 et ss.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 793.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 845.

⁵⁷ Cité par Ory, *La Belle illusion*, op. cit., p. 792.

à usage festif⁵⁸. Là où la place du régime dans l'histoire est habituellement présentée comme un fait et imposée aux spectateurs dans le spectacle du pouvoir, les chorégraphes du Front populaire choisissent d'expliquer l'histoire, de donner un spectacle pédagogique. Conséquemment, ils préférèrent le mot et le récit à l'image. Exactement comme lors des fêtes révolutionnaires, le mot doit constamment venir expliquer l'image. Lors du grand spectacle du 12 juillet 1936 à Buffalo, par exemple, se succédaient «un défilé de groupes costumés» avec un «commentaire lu par le comédien Alcover», «un discours de Paul Nizan [...] illustré de projections lumineuses», «une "Apothéose de Marat", enfin: Vaillant-Couturier prononçant un éloge lyrique du "père du journalisme ouvrier"⁵⁹. Le texte plutôt que l'image: de la fête révolutionnaire au Front populaire en passant par la III^e République naissante, une tradition se dessine. Mais, alors que la kermesse du Front populaire occupait les rues de Paris, un autre spectacle politique dominait la scène européenne, et imposait une esthétique bien différente, comme nous allons le voir, celui du fascisme.

II - CHORÉGRAPHIES FASCISTES

«Civilisations spectaculaires⁶⁰», lance Drieu la Rochelle en janvier 1935 à propos du fascisme et de «l'hitlérisme», formulant ainsi un jugement partagé par nombre d'observateurs contemporains, dont Walter Benjamin, Ernst Bloch et Bertolt Brecht⁶¹. Cependant, comme le constate Günther Berghaus, alors que «the "theatricality" of the public displays in fascist states has always startled observers [...] it is astonishing that more

⁵⁸ *Ibid.*, p. 803.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 804.

⁶⁰ Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *L'Homme nouveau*, n° 12, janvier 1935.

⁶¹ Voir à ce sujet Peter Reichel, *La Fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, «Opus», 1997, 458 p., p. 22-28. Première édition allemande: 1991

historians have not devoted their attention to it⁶².» Heureusement, depuis la monographie de George L. Mosse sur les festivals nationalistes allemands⁶³, et grâce aux contributions, entre autres, de Berezin, Burden, Falasca-Zamponi, Gentile, Kaplan, Michaud, Reichel et Sironneau⁶⁴, le spectacle politique fasciste, dans son histoire, ses caractéristiques, ses prémisses idéologiques et esthétiques, conserve de moins en moins de secrets. La documentation ainsi accumulée permet de brosser un tableau beaucoup plus précis qu'il n'était possible de le faire il y a cinq ans à peine. Nous entreprendrons dans les pages qui suivent de faire une description du spectacle fasciste synthétisant les multiples observations apportées jusqu'à présent sur le sujet. Nous verrons ainsi les sources de ce spectacle, les formes prises par lui dans les années précédant la prise du pouvoir, la relation à l'espace, à la nation, à l'individu qu'il met en place, puis sa transformation et sa redéfinition consécutive à l'accession au gouvernement, quand le spectacle du parti devient celui de l'État. Enfin, nous le comparerons avec un autre type de spectacle politique, celui de la gauche républicaine et révolutionnaire, dont on a pu voir dans les pages précédentes qu'il manifesta des caractéristiques récurrentes, de 1789 en 1939, en passant par 1880.

⁶² Günther Berghaus, «Introduction», dans Günther Berghaus (éd.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies in the Aesthetic and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford, Berghahn Books, 1996, 315 p., p. 1-10, p. 4.

⁶³ George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975, 252 p.

⁶⁴ Mabel Berezin, *Making the Fascist Self. The Political Culture of Interwar Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 267 p.; Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies, 1923-1939*, avant-propos d'Adolf A. Berle, New York, Preager, 1969, xii/207 p. Première édition: 1967; Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. Aesthetic of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley/London, University of California Press, 1997, 303 p.; Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, xi/201 p.; Alice Y. Kaplan, *Reproductions of Banality. Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, préface de Russell Berman, Minneapolis, University of Minnesota Press, «Theory and History of Literature», 1986, xxii/214 p.; Éric Michaud, «Nazisme et représentation», *Critique*, vol. 43, n° 487, décembre 1987, p. 1019-1034, «National-Socialist Architecture as Acceleration of Time», *Critical Inquiry*, vol. 19, hiver 1993, p. 220-233 et *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Les Images du temps», 1996, 389 p.; Peter Reichel, *La Fascination du nazisme*, op. cit.; Jean-Pierre Sironneau *Sécularisation et religions politiques*, La Haye, Mouton, 1982, 619 p.

Pour ce faire, nous adopterons la même perspective que lors de notre survol des grandes étapes du spectacle politique moderne en France, celui, grossièrement défini, de l'histoire culturelle. Une telle lecture pourra paraître remarquablement peu théorique, ce que nous accorderons volontiers, car ceci est délibéré. Nous avons en effet choisi de convoquer la théorie après-coup, mais systématiquement et libéralement. Nous le faisons, d'une part, afin d'indiquer que malgré l'avancement considérable de la recherche en ce domaine, de nombreuses pistes restent encore à être explorées. Nous examinerons ainsi un certain nombre de ces zones grises et mentionnerons quelques concepts et théories à même de les éclairer. D'autre part, nous souhaitons faire le preuve de ce que le spectacle politique fasciste, par tout ce qu'il touche, par ses conséquences sur les institutions gouvernementales et la vie quotidienne, par sa situation dans une sphère indéfinie à l'intersection de la politique, de l'esthétique et du religieux, par les éléments divers qu'il met en jeu, d'ordre médiatique, militaire, psychologique et sociologique, par ce qu'en un mot on peut nommer sa multi-dimensionnalité, est susceptible d'une pluralité de lectures croisées, dont fort peu ont été ébauchées. Voilà pourquoi nous ne proposons pas, comme cela a généralement été le cas jusqu'ici, *une* lecture du spectacle fasciste en la fondant sur *une* perspective critique particulière, mais procéderons en deux temps, offrant tout d'abord une description générale et historique de notre objet d'étude en limitant autant que possible l'interprétation au simple déploiement et réagencement des faits pour, par la suite, indiquer dans quelles directions et avec l'aide de quelles théories l'interprétation pourrait et devrait être poussée plus avant.

L'histoire du spectacle politique fasciste ne commence pas avec la fondation des partis, loin de là, puisque, comme l'a montré Mosse, les cérémonies fascistes s'inscrivaient dans une tradition festive et politique vieille de plusieurs dizaines d'années. Dans le cas de l'Allemagne, la mise sur pied de festivals nationalistes a lieu dès les guerres napoléoniennes.

Et, au cours des ans, ces festivals mirent au point des formes de célébration et des signes identitaires bientôt figés dans un rituel quasi invariable: marches silencieuses, chœurs parlés ou chantés, profession de foi en groupe, rassemblements autour de monuments et dans des lieux considérés comme sacrés (dont, au premier plan les monuments dédiés aux morts des guerres «nationales»), utilisation des flambeaux, etc. Quant à l'assise idéologique de ces festivals, la célébration de la nation allemande, de sa nécessaire unité, la promotion de la beauté et du sport dans les cortèges de jeunes gymnastes enthousiastes, le culte des morts pour la patrie, ainsi que la promotion d'un culte nationaliste aboutissant à la multiplication des symboles de la nation et de l'Empire, tous ces éléments se retrouveront dans les cérémonies nazies⁶⁵. Replaçant pour sa part l'histoire des célébrations politiques italiennes dans la cadre de la «sacralisation politique», Emilio Gentile fait remonter jusqu'à la Révolution française et par delà jusqu'à Jean-Jacques Rousseau et son idéal d'une religion civique les sources de la religion patriotique italienne. Élaborée dans le sillage du jacobinisme italien et son espoir d'une révolution devant prendre la forme d'une régénération morale, cette religion patriotique s'est radicalisée lors des premières années du vingtième siècle, se détachant des valeurs d'égalité et de liberté pour faire de la patrie une vivante déité et célébrer son culte absolutiste. Avec la guerre, elle devint exacerbée et laissa de plus en plus de place à la rhétorique de la violence et du sang, prenant ainsi un visage chaque jour plus fasciste. L'aventure de Fiume, cette ville sur la côte adriatique réclamée par les irrédentistes italiens et occupée militairement par les bandes armées du poète Gabriele d'Annunzio, a servi à cet égard de répétition générale avant le spectacle «définitif», celui du fascisme: «it was from this episode that Mussolini derived the political style of Italian fascism⁶⁶.»

⁶⁵ Voir George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses*, op. cit., p. 200 et ss.

⁶⁶ George L. Mosse, «The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele d'Annunzio», dans *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, New York, Howard Fertig, 1980, 362 p., p. 87-103, p. 89. Voir aussi, sur d'Annunzio et Fiume: Chris Bongie, «Contro il male del

A- LE FASCISME-MOUVEMENT

Avant même l'avènement du fascisme, par conséquent, la scène était dressée sur la place publique, la mise en scène précisée, les thèmes nationalistes clamés, mais le spectacle gardait une dimension relativement restreinte, tant socialement que temporellement, puisqu'il ne rassemblait que peu de gens, se tenait à peu d'endroits et n'avait lieu que peu souvent au cours de l'année. Il n'était en somme, à l'exception du cas de Fiume, qu'un aspect plus ou moins secondaire du nationalisme traditionnel. Nul n'aurait pensé à définir ce nationalisme comme étant de nature fondamentalement spectaculaire. Vint alors le fascisme qui, inventant peu, transforma tout. Ce qui n'était avant lui qu'un produit dérivé devint avec lui une pratique politique essentielle, comme l'avait bien vu Hamilton T. Burden: «the mammoth party rallies at Nuremberg were among the most significant activities of the National Socialist German Worker's Party. The events at Nuremberg were the very heartbeat of the [...] Movement⁶⁷». Là où, auparavant, l'on organisait de temps à autre quelque spectacle en l'honneur de la nation, avec le fascisme, le spectacle de la nation rassemblée devint continu.

Il faut toutefois distinguer, comme le font les historiens, entre le fascisme-mouvement et le fascisme-régime⁶⁸. Entre celui-ci et celui-là, bien que les principaux éléments du spectacle politique restèrent inchangés, le rapport à la nation et à ses «ennemis», ainsi que la prise de possession de l'espace se trouvèrent modifiées de manière

tempo: The Dream of Gabriele d'Annunzio», *Quaderni d'italianistica*, vol. 7, n° 1, 1987, p.23-41; Hans Ulrich Gumbrecht, «I redentori della vittoria: On Fiume's Place in the Genealogy of Fascism», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, 1996, p. 253-272; Barbara Spackman, «Il verbo (e)sangue: Gabriele D'Annunzio and the Ritualization of Violence», *Quaderni d'italianistica*, vol. 4, n° 2, 1983, p. 218-229.

⁶⁷ Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies*, *op. cit.*, p. ix.

⁶⁸ Voir à ce sujet: Pierre Milza et Serge Berstein (dir.), *Dictionnaire historique des fascismes et du nazisme*, Bruxelles, Complexe, 1992, 866 p.

sensible. Dans les premières années, celles du fascisme-mouvement, alors que le parti n'est encore qu'un parti parmi d'autres, les cérémonies politiques entretenaient un rapport antagoniste, conflictuel à la nation. Persuadés que l'ennemi était «dans les murs» pour y susciter la dissension et la dégénérescence, les fascistes se donnaient le rôle des purs appelés à régénérer la nation, par la violence et par le feu. Conséquemment, à l'impulsion fédératrice et pluraliste des festivals nationalistes, ils substituaient une conception sectaire et belliqueuse, celle d'une «milice sacrée», pour reprendre l'expression d'Emilio Gentile⁶⁹. Le parti, ou plus exactement les troupes d'assaut du parti, tentèrent d'imposer leur présence à travers le territoire national, en multipliant pour ce faire les défilés, y compris dans les quartiers ouvriers des grandes villes censés être les «fiefs» des organisations communistes. Avec les défilés, les fascistes veulent occuper la rue et imposer leur présence à tous. Pour eux ces cérémonies exprimaient physiquement et symboliquement la reconquête du pays. En Italie, par exemple, les *squadristi* adoptèrent le scénario suivant: après chaque expédition punitive (comme le sac de la salle de rédaction du quotidien *Avanti!*) avait lieu une «purification» par le feu, puis, on resacralisait et «fascisait» le lieu avec le lever des drapeaux des troupes et du pays, le salut romain exécuté par les hommes ayant pris part à la bataille ainsi qu'un pèlerinage traçant un lien physique entre ce nouveau lieu sacré et le monument local dédié aux morts de la guerre. Ainsi, les morts de 14-18 et les nouveaux «martyrs» étaient unis dans un même culte et la guerre civile présentée comme la continuation de la guerre précédente.

À côté de ces rituels «purgatifs», destinés à effacer toute trace de la présence de l'ennemi sur le sol de la patrie, les fascistes adoptèrent une autre forme de chorégraphie politique, consensuelle et célébrationnelle cette fois: le rassemblement de masse [Voir Figure XII]. D'une certaine façon, ces rassemblements étaient eux aussi dirigés contre les

⁶⁹ Emilio Gentile, «The Holy Militia», dans *The Sacralization of Politics*, *op. cit.*, p. 19-31.

adversaires politiques, qu'il s'agissait d'impressionner par la force numérique du mouvement. Seulement ici on célèbre l'union, l'harmonie, l'accord de tous dans le parti; la cérémonie est repliée sur elle-même. Il n'y a plus que le «nous» parfait du parti, préfiguration du «nous» futur de la nation fasciste. Autrement dit, s'il s'agit toujours d'en imposer aux non-adhérents, il s'agit d'abord et surtout de séduire, de susciter l'envie de se joindre à la communauté du parti:

[The mass meetings] were a show of strenght to terrorize the ennemy, to stimulate and reinforce the sense of identity and power of the Fascist themselves; but they were also spectacular propaganda demonstrations, and their choreography was designed to fascinate their audience⁷⁰.

Plaire, séduire, émouvoir: dès ses débuts, les cérémonies fascistes se donnent les moyens et les buts du spectacle, de la représentation esthétique.

Dès que les mouvements comptèrent suffisamment de membres, les fascistes se réunirent en masses compactes pour célébrer le fascisme. Le premier *Parteitag* du N.S.D.A.P., tenu à Munich les 27 et 28 janvier 1923, réunit entre 15 000 et 20 000 personnes, alors que le «jour allemand», organisé à Nuremberg les 1^{er} et 2 septembre de la même année rassembla près de 80 000 personnes⁷¹. Déjà, aussi, tant dans les congrès du parti que dans les parades, célébrations et expéditions punitives, les principaux éléments des chorégraphies fascistes se mirent en place; déjà le cérémonial se précisait, sans craindre les emprunts divers, tant à la tradition nationaliste qu'à celle des manifestations ouvrières: «after the First World War, communist demonstrations and their techniques were not only discussed but also, to a certain extent, imitated by the Nazi party⁷².»

⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹ Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies*, *op. cit.*, p. 18 et 27.

⁷² George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses*, *op. cit.*, p. 122.

En premier lieu, la place centrale accordée au Chef est mise en évidence dans ces cérémonies tout autant que dans l'idéologie. Le chef y est à la fois le célébré et le célébrant, celui qui est sacralisé et qui sacralise. Comme nous le verrons plus loin, le chef prend du point de vue choréographique le visage du coryphée: le chef du chœur, de la foule, celui qui parle en son nom, qui en dirige les mouvements. Mais en plus du culte du chef, deux autres cultes s'esquissent et marquent de leur empreinte les cérémonies fascistes, dès l'époque du fascisme-mouvement: celui des morts et celui du drapeau. Dans le cérémonial fasciste, un moment particulier sera toujours réservé à la commémoration funèbre, aussi bien en Italie et en Allemagne qu'en France ou en Espagne [Voir Figure XIII] En Italie, le culte des morts comporta, en plus du traditionnel pèlerinage au monument des morts de 14-18, une forme originale de commémoration: l'appel aux morts. Le rite se déroule habituellement de la manière suivante: à l'occasion des grandes cérémonies du parti, devant la foule de spectateurs, les troupes en uniforme et les veuves ou orphelins des «martyrs» fascistes, un dignitaire du parti nomme un à un les «disparus», puis la foule, à chaque occasion, répond «présent!» Plus que leur simple souvenir, c'est leur présence mystique au sein du parti qu'on évoque. Pour les fascistes, «commemoration means entering into the community of souls that binds the living and the dead⁷³».

Le culte du drapeau, pour sa part, se fonde essentiellement, en l'exacerbant, sur le culte traditionnel du drapeau national, lequel n'est lui-même qu'une version moderne de fétichisme, comme en témoigne l'étude de Raymond Firth, «Symbolism of Flags⁷⁴». Développant les remarques de Durkheim à propos des drapeaux, Firth a fait un survol ethnographique des multiples formes de drapeaux et bannières, pour constater que l'Europe

⁷³Phrase de Mussolini, citée par Gentile, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, op. cit., p. 27.

⁷⁴Raymond Firth, «Symbolism of Flags», dans *Symbols, Public and Private*, London, George Allen, 1973, 469 p., p. 328-367.

moderne a été, avec la création des drapeaux nationaux, le lieu où la symbolique du drapeau s'est institutionnalisée et a le plus profondément modelé les comportements collectifs.

Les fascistes n'inventèrent donc pas le culte du drapeau mais imposèrent à tous une variante particulière de ce culte, celle développée au sein de l'armée, en lui donnant au surplus une dimension intimement religieuse. Le lever du drapeau, le salut au drapeau, la remise de drapeaux aux sections du parti, la garde du drapeau: autant de cérémonies militaires adoptées par les fascistes et considérées par eux comme sacrées. Chez les nationaux-socialistes, une cérémonie particulièrement déroutante pour les non-avertis – quand bien même ils étaient aussi bien disposés à l'égard du nazisme que Robert Brasillach – avait lieu chaque année aux *Parteitag*, celle du «drapeau du sang» (*Blutfahne*). À cette occasion, chaque nouveau drapeau ou étendard de section était présenté à Hitler qui le mettait en contact avec le «drapeau du sang», ainsi nommé parce que taché du sang des «martyrs» du putsch manqué de 1923 [Voir Figure XIV]. Puis, Hitler faisait un serment solennel de fidélité aux morts pendant que l'audience chantait: «Notre drapeau est l'âge nouveau [...] Il nous conduira pendant l'éternité. Oui, le drapeau est plus fort que la mort⁷⁵». Laissons la parole à Robert Brasillach:

Le matin du dimanche avait lieu la cérémonie la plus singulière du III^e Reich, celle de la consécration des drapeaux. On amène devant le Führer le «drapeau du sang» [...] Le chancelier saisit d'une main le drapeau du sang et de l'autre les étendards nouveaux qu'il devait consacrer. Par son intermédiaire, un fluide inconnu doit passer, et la bénédiction des martyrs doit s'étendre désormais aux symboles nouveaux de la patrie allemande. Cérémonie purement symbolique? Je ne le crois pas. Il y a réellement dans la pensée d'Hitler comme dans celle des Allemands, l'idée d'une sorte de transfusion mystique, analogue à celle de la bénédiction de l'eau par le prêtre (SC, 124).

⁷⁵ Cité par Jean-Pierre Sironneau dans *Sécularisation et religions politiques*, op. cit., p. 313.

Concluant alors son reportage en Allemagne, Brasillach remarque: «ce pays est d'abord, au sens plein du mot, et prodigieusement, et profondément, un pays *étrange*» (SC, 125). Ces remarques en donnent la preuve, si besoin était: le culte du drapeau chez les nationaux-socialistes n'était absolument pas une reproduction pure et simple du culte nationaliste traditionnel.

Autour de ces axes cérémoniels essentiels, le fascisme-mouvement multipliera les gestes et les signes censés exprimer tout à la fois l'éthique et l'esthétique du parti. C'est le cas, par exemple, pour le salut [Voir Figure XV], si bien chargé de sens qu'il n'y a désormais, plus de cinquante ans après, guère d'endroits où son exécution ne soit encore et toujours signe de fascisme. Le salut, la marche au pas, les défilés interminables (ceux à Nuremberg pouvaient durer jusqu'à cinq heures⁷⁶), les serments de fidélité au chef et au parti, le port de l'uniforme, tout cela faisait partie de la politique du spectacle fasciste bien avant la conquête du pouvoir et était pourvu du même cadre interprétatif, dans lequel le salut fasciste est l'expression d'une soumission hiérarchique et idéologique, alors que la marche au pas et l'uniforme y sont vus comme des moyens d'atteindre une parfaite uniformité sociale. Nous explorerons plus loin les prémisses idéologiques et esthétiques d'une telle herméneutique, en nous basant sur le cas des fascistes français, aussi nous contenterons-nous de renvoyer, en ce qui concerne le cas du fascisme italien, à la remarquable analyse de Simonetta Falasca-Zamponi. Celle-ci s'est penchée, entre autres, sur les règlements administratifs concoctés par le secrétaire national du Partito Nazionale Fascista, Achille Starace, dans le but d'imposer et de contrôler le port de l'uniforme, des cravates ou des médailles, ainsi que les formes de réunions politiques ou les types de salutations, voire les registres d'interpellation entre individus. Pour Starace et les dirigeants fascistes, «each group occupied a place in the whole, and the sense of discipline and order

⁷⁶ Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies*, op. cit., p. 90.

emanating from their uniform produced an æsthetic effect that reflected fascist inner qualities and expressed spiritual attributes⁷⁷». L'uniforme joue un important rôle sémiotique dans les cérémonies fascistes: il affirme l'appartenance à une unité collective, il hiérarchise et incorpore en même temps qu'il efface – du moins les fascistes le croient-ils – tout signe lié à la classe sociale, à la religion ou à la région. La pluralité d'uniformes, loin de faire renaître de nouvelles divisions sert à indiquer à laquelle des grands corps étatiques l'individu appartient. Spectacle du corps, du physique comme représentation esthétique de l'idéologie et de la race, la cérémonie fasciste est aussi un spectacle des corps, ceux du parti, des sections d'assaut, des jeunesses et ainsi de suite. Ce seront ces corps les véritables acteurs des manifestations fascistes; non pas l'individu, mais le groupe, la communauté. Tous drapés dans leur uniforme respectif, accompagnés de leurs propres drapeaux, en plus de ceux du parti et du pays, ils sont ceux à qui s'adresse le chef. Le salut «romain», pour sa part, «showed the fascist's decisive spirit, firmness, seriousness, and acknowledgment and acceptance of the regime's hierarchical structure⁷⁸». Quant au pas de marche [Voir Figure XVI], il devait à lui seul accomplir des miracles, puisque selon Mussolini lui-même, «[it] imposes [...] control on everyone... impresses on everyone order and discipline⁷⁹». Mieux encore, toujours selon le Duce,

the *passo* [le pas “romain”] symbolizes the force, the will, the energy of the young lictorial generations [...] It is a step that the sedentary, the big-bullied, the half-wit and the so-called shrimps will never be able to do. For this reason we like it. Our adversaries proclaim that the *passo* is the most genuine expression of the authentic military spirit. We are happy about it⁸⁰.

⁷⁷ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, op. cit., p. 103.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

⁷⁹ Cité par Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, op. cit., p. 113.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.

B- LE FASCISME-RÉGIME

Avec le passage du fascisme-mouvement au fascisme-régime on imposa à l'ensemble de la nation le décor et la gestuelle des cérémonies fascistes. Ayant désormais officiellement chassé leurs adversaires de la place publique, les fascistes s'y installèrent à demeure et multiplièrent les démonstrations publiques en tous genres, commémorations, inaugurations, congrès, et ainsi de suite: «The public piazza was the cathedral of fascist culture, a nonliberal public sphere based on performance and not text⁸¹», remarque à cet égard Mabel Berezin, qui a étudié les formes et le rythme des rituels politiques du régime fasciste italien. La place publique cessait d'être un espace plus ou moins neutre, idéologiquement, pour devenir un lieu fasciste.

Avec ses cérémonies d'une ampleur sans précédent, jusqu'alors, en Europe, ses «orgies de drapeaux⁸²», ses défilés incessants, ses millions d'uniformes et de bras levés, le fascisme-régime adopta une politique de la surproduction symbolique⁸³, tapissant mur-à-mur de signes fascistes l'espace national: «fascism required an aesthetic *overproduction* – a surfeit of fascist signs, images, slogans, books, and buildings – to compensate for, fill in, and cover up its forever unstable ideological core⁸⁴». Cette propagande omniprésente, ce

⁸¹ Mabel Berezin, *Making the Fascist Self*, op. cit., p. 30. Sur la question des relations entre le fascisme et la «sphère publique», vue dans la perspective de Jürgen Habermas, voir: Peter Brückner, Wilfried Gottschalch, Eberhard Knödler-Bunte, Olav Münzberg et Oskar Negt, «Perspectives on the Fascist Public Sphere», *New German Critique*, n° 11, spring 1977, p. 94-132.

⁸² Expression choyée d'Albert Speer à propos de ses chorégraphies des *Parteitag* de Nuremberg. Voir Albert Speer, *Inside the Third Reich, Memoirs*, traduit par Richard et Clara Winston, introduction par Eugene Davidson, New York, MacMillan, 1970, 596 p., p. 60. Première édition allemande: 1969.

⁸³ La Figure XVII en est un bon exemple où l'on voit un soldat graver l'initiale de Mussolini sur une statue qui, pour posséder des attributs féminins, a néanmoins un visage qui rappelle le *Duce*.

⁸⁴ Jeffrey T. Schnapp, «Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution», dans Richard J. Golsan (éd.), *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 1-37.

martellement sémiotique et idéologique a ironiquement eu recours aux armes mêmes de ce consumérisme capitaliste tant honni par les fascistes. On a donc utilisé les techniques à la base du «star system» hollywoodien pour vanter les mérites du chef, du parti et de la nouvelle nation régénérée par le fascisme:

the regime's political apparatus was mobilized in the construction of a fascist spectacle that exploited the principles and drives underlying consumption. [...] At the same time, the regime attempted to displace and overturn the modern principles on consumer publicity on which it built its own spectacle. Within fascism's cultural perspective, the world of desires and dreams promoted by [consumerism] still cultivated the realm of the private [...] Material satisfaction was synonymous with betrayal of the common good, national well being – in sum, the fascist state⁸⁵.

En ceci, le fascisme adoptait, *mutatis mutandis*, un projet quelque peu semblable à celui des rois absolutistes, en ce qu'il voulait être «la seule valeur désirable [...] en canalisant sur lui les pulsion libidinales de ses sujets⁸⁶.»

En plus de monopoliser la place publique, les fascistes tentèrent de fusionner complètement la symbolique fasciste et la symbolique nationale ou étatique, de façon à rendre indissociables les signes respectivement reliés au fascisme, à la nation ou à l'état. Le symbole des licteurs (une gerbe de blé liée autour d'une hache) devint un élément du blason officiel de l'État italien en 1929, là où la croix gammée fut proclamée nouvel emblème officiel du Troisième Reich, en 1935 (de concert avec la promulgation des lois dites de Nuremberg, les lois raciales fondamentales du régime). De spectacle d'un parti, le spectacle du fascisme devenait le spectacle de l'État, transformation caractéristique des changements de régime. Seulement, par l'intensité de la production symbolique, par la multiplication des spectacles du parti-régime, le fascisme dépassait en intensité les

⁸⁵ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, op. cit., p. 186.

⁸⁶ Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine*, op. cit., p. 153.

précédents historiques, à l'exception peut-être des deux grandes révolutions, celles de 1789 et de 1917.

Avec le passage du fascisme-mouvement au fascisme-régime, le spectacle politique du parti ne devint pas seulement celui de l'État, mais aussi de l'armée. Déjà, au moment du fascisme-mouvement, le spectacle fasciste possédait une indéniable allure martiale. La monstration des foules en uniformes, marchant au pas, au son de la musique militaire, derrière les drapeaux des «sections», du parti et du pays, le spectacle des foules saluant les chefs, maniant les fusils et exécutant des mouvements caractéristiques de régiments, tout cela teintait d'un paramilitarisme évident le spectacle politique fasciste. Mais, une fois le pouvoir atteint, le fascisme mobilisa l'armée dans son propre spectacle politique: les grandes dates du calendrier fasciste virent ainsi les troupes du parti et de l'armée défiler côte à côte. Ainsi, à Nuremberg, dès 1933, une des journées du parti fut consacrée aux manœuvres de l'armée. Non seulement y vit-on les troupes d'infanterie, mais aussi l'artillerie lourde, les tanks et les avions. Le spectacle politique fasciste mit donc en scène, sur la place publique, l'union indissoluble du parti, de l'État et de l'armée.

Loin de s'arrêter à la prise de possession de l'espace public, la politique du spectacle fasciste pénétra aussi la vie quotidienne, faisant de chaque citoyen un acteur malgré lui de ce spectacle. Tous désormais devaient passer dans les rangs des jeunesses fascistes, y apprendre à revêtir dignement le costume fasciste, à marcher au pas par milliers, à saluer les chefs avec enthousiasme, etc. Le maintien, la démarche, les gestes, les paroles, les vêtements, le port d'insignes, le déploiement de drapeaux à la fenêtre, la présence d'images du Chef ou de signes du parti chez soi, les moindres éléments de l'interaction sociale, tout cela était susceptible d'un regard politique, tout cela était scruté et noté comme autant d'expressions de l'identité idéologique et raciale. Qu'il le voulût ou non, l'individu se

trouvait par le fait même constamment mis en scène. Cela conduisit à un envahissement sans précédent, dans l'histoire contemporaine, de ce qui était considéré jusqu'alors comme relevant de la sphère privée. Les réglementations gouvernementales sur le salut ou le port de l'uniforme participent de cette invasion étatico-fasciste. Comme l'écrit Mabel Berezin à propos du fascisme italien (mais sa remarque est également vraie pour le national-socialisme allemand): «the Italian fascist regime attempted to create a fascist political community and identity by merging the public and the private self in rituals – communities of feeling – in the public *piazze*⁸⁷». Ce faisant, d'importants pans de la vie quotidienne, ainsi que de nombreux attributs individuels deviennent *ipso facto* d'ordre public et politique. Le chapitre consacré par Ottavio Dinale, un des laudateurs du *Duce*, dans son *Tempo di Mussolini*, au «style et au costume» est tout à fait exemplaire de cet état d'esprit. Il y demande à la «génération de la Révolution [...] d'imposer son geste, symbolique et esthétique, le salut romain» et signale à ceux qui sont encore «immatures» (du point de vue fasciste s'entend) que «la pratique du salut romain constitue un indice signalétique infallible d'une nouvelle conscience modelée par l'éthique fasciste⁸⁸». Starace ne pensait pas autrement, lui qui demanda de verser dans les dossiers individuels tout cas de non-observation du salut fasciste.

Loin d'être une simple façade enjolivée, camouflant les horreurs répressives du régime, comme le veulent certains critiques, la politique du spectacle fut un agent majeur dans la conquête totalitaire fasciste; elle aussi était répressive quand elle prescrivait comment bouger, se vêtir, interagir, parler, voire manger: «fascist representation continuously proposed that the new Italian man's identity depended on the tight observation of æsthetic

⁸⁷ Mabel Berezin, *Making the Fascist Self*, op. cit., p. 7.

⁸⁸ Ottavio Dinale, *Tempo di Mussolini*, Vérone, Modadori, 1934, 283 p., p. 218 et 219. Notre traduction.

rules – rules that were conceived both as the signifiers and the signifieds of fascist qualities⁸⁹.» La politique du spectacle culmine donc dans une mise en scène quotidienne du fascisme, une mise en scène qui ne laisse nul espace de liberté à l'individu, toujours prête à écarter comme mauvais acteur l'individu manquant aux lois régissant le spectacle fasciste. L'individu, tout l'individu, est ainsi embrigadé de force dans le spectacle du fascisme et doit obligatoirement y exprimer esthétiquement son adhésion au fascisme, son intégration à la communauté nouvelle, son appartenance raciale. La totalité du moi devient une surface politiquement *signifiante révélatrice* de l'«esprit» ou de l'«âme» de l'individu. Avec cette subjugation du corps individuel au spectacle général du fascisme se met en place une mise en scène continue du nous en moi, du moi comme élément du nous. Voilà en quoi le spectacle politique fasciste est parfaitement totalitaire. Voilà où, en définitive, mène le spectacle fasciste, voilà où, dès les débuts du fascisme-mouvement il voulait aller: une mise en scène du fascisme perpétuelle, universelle, contraignante, obsédante, exaltée et exécutée à la perfection.

Un témoignage est remarquablement clair à cet égard, celui de Charlotte Béradt, une psychanalyste qui a entrepris, dès les débuts du Troisième Reich, de noter les récits de rêve ayant été «engendrés» par le nouveau régime. Comme elle le dit elle-même, l'un d'eux, nommé «la vie sans murs», pourrait aisément servir de titre à une analyse de la vie sous le fascisme. Mieux que maints discours, il révèle comment l'individu se trouve constamment mis en scène, acteur involontaire du spectacle fasciste. En voici le récit:

It was about nine o'clock in the evening. My consultations were over, and I was just stretching out on the couch to relax with a book on Matthias Grünewald, when suddenly the walls of my room and then my apartment disappeared. I looked around and discovered to my horror that as far as the eye could see no apartment had walls any more. Then I heard a loudspeaker

⁸⁹ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, *op. cit.*, p. 184.

boom, "According to the decree of the 17th of this month on the Abolition of Walls..."⁹⁰.

Ce n'est qu'un rêve, certes, mais précisément parce que c'est un rêve, il dévoile avec force à quel point la vie privée a pu être envahie par la politique. Fier de ce totalitarisme tentaculaire, Robert Ley, chef du Service du Travail sous Hitler, déclarait: «The only person in Germany who still leads a private life is the person who sleeps⁹¹», ce en quoi, chose rare chez les dirigeants fascistes, il était trop modeste, puisque, on l'a vu, même les rêves étaient envahis par le spectacle fasciste.

C- TEXTE ET IMAGE: DEUX TRADITIONS POLITIQUES ANTITHÉTIQUES

L'on pourrait penser, à première vue, qu'un tel totalitarisme, loin d'être propre au fascisme, caractérise aussi le régime soviétique, et postuler à partir de cette observation qu'il existe une identité entre leurs politiques du spectacle. Ce serait se tromper, et deux fois plutôt qu'une. En effet, le communisme soviétique ne fit pas du corps et des gestes des indices politiques comme ce fut le cas pour le fascisme. La totalité de l'individu n'est pas politiquement esthétisée, soumise à une mise en scène continuelle. L'envahissement de la vie privée par le spectacle politique est, de ce point de vue, plus extensive sous les régimes fascistes. Quant à l'hypothèse d'une identité entre les deux formes du spectacle, elle ne tient pas davantage devant l'épreuve des faits, puisque leurs rapports respectifs au sentiment et à l'argumentation distingue très nettement les cérémonies fascistes et soviétiques⁹². Pour résumer en deux mots cette opposition, le spectacle politique fasciste est

⁹⁰Charlotte Beradt, *The Third Reich of Dreams*, traduit par Adriane Gottwald, suivi d'un essai de Bruno Bettelheim, Chicago, Quadrangle Books, 1968, 177 p., p. 21. Première édition allemande: 1966.

⁹¹ Cité par Charlotte Béradt, *The Third Reich of Dreams*, *op. cit.*, p. 3.

⁹² Irina Bibikova, Catherine Cooke et Vladimir Tolstoy (éd.), *Festivals of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia, 1918-1933*, New York, Vendome Press, 1990, 240 p.; Christel

basé sur l'image et l'émotion, là où le spectacle communiste soviétique se fonde sur la parole et l'argumentation. Déjà dans l'aventure de Fiume, l'on constate la primauté de l'image sur la parole⁹³. Les affirmations de Hitler – «Nous ne parlons pas, mais nous agissons⁹⁴» – ou de Goebbels – «Nous ne parlons pas pour dire quelque chose, mais pour obtenir un certain effet⁹⁵» – n'expriment pas autre chose. Tout au long de leur aventure, les fascistes n'ont cessé de dénigrer la parole, la rationalité abstraite, le *logos*, par opposition au geste, à l'action, à l'image. On touche à nouveau, ici, à l'anti-intellectualisme fasciste, bien connu déjà, sur lequel nous reviendrons plus en détail dans notre conclusion générale, afin d'en rendre raison dans une perspective esthétique.

De leur côté, quelles qu'aient pu être les opinions des dirigeants ou des militants communistes au sujet de l'apathie des foules ou à leur capacité générale d'intellection, officiellement, dans la pratique militante quotidienne, dans les cérémonies politiques ainsi que dans les dogmes centraux du parti, la parole, l'argumentation, le texte tenaient le haut du pavé.

Il y a un élément qui, plus que tout autre, caractérise le rituel communiste et lui donne son originalité fondamentale, c'est la ritualisation de la parole. Ceci s'explique d'une part par le refoulement conscient de toute symbolique religieuse traditionnelle opéré par le communisme [...] la parole abstraite

Lane, *Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society. The Soviet Case*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, ix/308 p.; Jean-Paul Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, *op. cit.*; James Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, Berkeley, University of California Press, «Studies on the History of Society and Culture», 1993, xiv/316 p.

⁹³ George L. Mosse, «The Poet and the Exercise of Political Power», *loc. cit.*, p. 89-90.

⁹⁴ «À la jeunesse allemande», allocution devant la jeunesse hitlérienne en 1935, dans Adolf Hitler, *Principes d'action*, Grasset, Paris, 1936, 259 p., p. 104, traduction par Arthur S. Pfannstiel.

⁹⁵ Cité par Éric Michaud, «Nazisme et représentation», *loc. cit.*, p. 1024.

restant alors la seule forme expressive permise, d'autre part par l'obsession pédagogique du système⁹⁶.

En ceci, les communistes se situent dans la tradition inaugurée par la fête révolutionnaire et continuée par les festivités républicaines.

Il y aurait donc, dans l'histoire du spectacle politique moderne un clivage persistant entre une tradition de spectacles basés sur le texte (ceux de la gauche révolutionnaire et républicaine) et une tradition rivale ayant plutôt recours à l'image (ceux de l'extrême droite et du bonapartisme). La principale source des différences entre les spectacles politiques de l'extrême gauche et ceux de l'extrême droite tient selon nous à leur conception respective de «l'auditoire», de sa composition, de ses qualités et défauts. Le spectacle d'extrême gauche (ainsi que de la gauche modérée) s'adresse au «peuple», aux ouvriers, aux prolétaires; c'est eux qu'il voit rassemblés devant lui. Les spectateurs composent moins une foule d'individus épars qu'une partie de ce vaste tout qu'est le peuple ou le prolétariat, fraction qu'il s'agit d'éduquer, d'évangéliser, d'amener à prendre conscience de sa condition socio-politique: «Place au Prolétariat conscient et organisé!» clamaient les guesdistes⁹⁷. De la fête révolutionnaire aux festivals bolchéviques, le chorégraphe de gauche demeure d'abord et avant tout un éducateur: il veut transmettre un savoir, répandre la bonne nouvelle. Pour ce faire, il ne peut pas ne pas postuler l'existence d'une rationalité universelle minimale. En ce sens, l'homme de gauche est un héritier direct des Lumières.

Le fasciste, pour sa part – nous laisserons de côté les autres tendance de l'extrême droite, trop peu étudiées dans la perspective du spectacle politique –, n'a aucune confiance

⁹⁶ Jean-Paul Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, op. cit., p. 450.

⁹⁷ Voir: Marc Angenot, «Place au prolétariat conscient et organisé!», Montréal, CIADEST, Cahier de recherche, 1992, 148 p.

dans les capacités d'intellection du peuple ou des masses, pas plus qu'envers le présumé pouvoir des idées ou de la raison. Cet élitisme et cet anti-intellectualisme combinés trouvèrent un appui puissant dans les thèses de l'école française de psychologie collective, école dont Gustave Le Bon est le représentant le plus connu. De Taine qui en a formulé les principes élémentaires à Hitler et Mussolini, ce fut Le Bon qui servit de relais et d'amplificateur⁹⁸. D'une certaine façon, le spectacle politique fasciste n'a pas d'autres bases conceptuelles que cet «art d'impressionner l'imagination des foules» esquissé par Le Bon⁹⁹. «Présenter les choses en bloc, et sans jamais en indiquer la genèse», multiplier les «image[s] saisissante[s] et nette[s]» en les accompagnant de «quelques faits merveilleux: une grande victoire, un grand miracle¹⁰⁰»; donner «une religion aux foules» pour mieux en exploiter «l'intolérance et le fanatisme¹⁰¹»; recourir aux «moyens d'action des meneurs: l'affirmation, la répétition, la contagion¹⁰²»; utiliser l'«influence des titres, des rubans, des uniformes sur les foules¹⁰³»; c'est pour avoir appris ces leçons de Le Bon que Mussolini appela celui-ci «Mon cher Maître¹⁰⁴». Hitler, lui aussi, connaissait les préceptes de Le Bon, qu'il ne faisait que reformuler à sa manière quand, fraîchement sorti de prison, en 1926, il formule le précepte politique suivant: «avant tout, il faut se débarrasser de l'idée que les conceptions idéologiques pourraient satisfaire la foule. La connaissance est pour la masse un socle

⁹⁸ Voir Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, *op. cit.*

⁹⁹ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963, 130 p., p. 37. Première édition: 1895.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁰² *Ibid.*, p. 72.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁴ Dans une lettre à Le Bon reproduite dans Gustave Le Bon, *Bases scientifiques d'une philosophie de l'histoire*, Paris, Flammarion, «Bibliothèque de philosophie scientifique», 1931, 325 p., p. 291.

branlant. Ce qui est stable, c'est le sentiment, la haine¹⁰⁵.» Voilà quelle fut la prémisse socio-psychologique à la base des chorégraphies fascistes.

La parenté entre Le Bon et les fascistes, a déjà été commentée par Gentile, Michaud et Mosse, et étudiée en détail par Falasca-Zamponi¹⁰⁶. Ce qui est moins connu, cependant, c'est que Le Bon avait déjà plus ou moins préparé une telle réception à son oeuvre. Car, comme l'a montré Susanna Barrows, Le Bon, loin d'être le père fondateur de la psychologie des foules – en fait il a allègrement pillé ses prédécesseurs –, a été celui qui a vulgarisé cette «science» et l'a volontairement transformée en outil devant servir à l'art de gouverner les foules.

D- PORTRAIT DU POLITICIEN EN ARTISTE TOTAL

D'une certaine façon, le fait que le spectacle politique fasciste soit basé sur l'image plutôt que le texte a trouvé dans Le Bon une caution morale et scientifique. Seulement, cette idée que la foule pense uniquement par images est exploitée à fond par les fascistes, lesquels en tirent la conclusion que la politique, ce travail sur les images, est une activité d'ordre esthétique: «that politics is an art, there is no doubt» affirme Mussolini¹⁰⁷. Ainsi, la volonté de modeler de leur mains la nation faisait d'eux des sculpteurs nouveau genre, des Rodin de la politique: «Doesn't the sculptor sometimes break the marble out of rage,

¹⁰⁵Cité par Ian Kershaw dans *Hitler. Essai sur le charisme en politique*, Paris, Gallimard, 1995, 242 p., p. 5. Traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud et Pierre-Emmanuel Dauzat. Première édition anglaise: 1991.

¹⁰⁶Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics*, op. cit., Éric Michaud, *Un Art de l'éternité*, op. cit., George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses*, op. cit. et Simonette-Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, op. cit., p. 15-25.

¹⁰⁷Extrait de Mussolini, cité par Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, op. cit., p. 15.

because it does not precisely mold in its hand according to his vision? ... Everything depends on that, to dominate the masses as an artist¹⁰⁸».

Cette prémisse, étudiée au premier chapitre dans le cadre de l'analogie entre le chef et le sculpteur, donne aussi sens à un autre des visages du chef comme artiste, celui du chorégraphe. Le travail esthétique du chef trouve dans le spectacle politique sa manifestation par excellence. Il faut insister ici sur la différence fondamentale entre le fascisme et les autres mouvements politiques, de ce point de vue. Pour les fascistes, le spectacle politique n'est pas un élément secondaire de l'activité politique, l'esthétique n'est pas une dimension inévitable mais contingente, superflue, de toute activité publique, elle en est le principe, le cœur. La politique, dans l'optique fasciste, est nécessairement et de part en part une activité esthétique. Voilà pourquoi les défilés, saluts, rassemblements de masse et autres manifestations politiques eurent tant d'importance sous les régimes fascistes. Aussi, loin d'être laissées au hasard, les cérémonies fascistes étaient planifiées avec soin, du choix du lieu aux mouvements exécutés par les figurants en passant par le décor, les costumes et les discours. Tout devait être exécuté selon un scénario fixé à l'avance et répété plusieurs fois avant le jour «J». Ainsi, selon Hamilton Burden, au *Parteitag* de 1933, «on the parade grounds, a system of markers was set up to indicate the exact locations of various groups and ensure a symmetrical distribution of the 8 000 banners¹⁰⁹». D'une certaine façon les gigantesques projets de construction caressés par Hitler devaient dresser à la grandeur de l'Allemagne un décor approprié à la mise en scène continue du fascisme. Les mémoires de Speer, «Inspecteur général des bâtiments» du Troisième Reich et architecte favori d'Hitler à partir de 1933, en sont l'aveu, en particulier dans une phrase où il écrit: «headquarters took architecture, or rather festival décor, with extraordinary

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁹ Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies*, *op. cit.*, p. 63.

seriousness¹¹⁰». Avec le fascisme, l'architecture, nécessairement monumentale¹¹, devait servir de décor grandiose pour le spectacle du parti-état. Il y aurait ici un autre chapitre à écrire sur cette nouvelle incarnation du chef-artiste: l'architecte, mais nous nous contenterons de renvoyer aux travaux sur le sujet¹¹².

Afin que tous en ressentissent les effets, succombent à son charme, à sa magie, il était essentiel que la beauté fasciste produite par les cérémonies politiques soit reproduite à profusion. Il fallait que la nation se voit dans le miroir fasciste. Pour ce faire, on tira profit du regard offert sur les masses par le cinéma:

Il s'agit ici de souligner une circonstance technique significative, surtout en ce qui concerne les actualités cinématographiques. À une reproduction massive répond partiellement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre [...], la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux¹¹³.

Avec Leni Riefenstahl, les nationaux-socialistes ont trouvé une cinéaste à leur mesure, une cinéaste qui sache donner une plus-value esthétique à ce qui était d'ores et déjà esthétique, à ce qui se prêtait d'avance à un regard esthétisant¹¹⁴. Un observateur français écrivit à ce propos: «On se demande même si ces alignements impeccables et ces accords nombreux

¹¹⁰ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, op. cit., p. 28.

¹¹¹ Voir à ce propos: George L. Mosse, «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», loc. cit.

¹¹² Voir la rubrique «architecture» de la section «fascisme et esthétique» de notre bibliographie, *infra*, p. 461.

¹¹³ Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», dans Maurice Gandillac (éd.), *Essais, II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 217 p., p. 87-126, p. 124.

¹¹⁴ Entre autres travaux consacrés à Leni Riefenstahl et au cinéma allemand sous le Troisième Reich, mentionnons: Linda Deutschmann, *Triumph of the Will: The Image of the Third Reich*, Wakefield, Longwood Academic, 1991, 342 p., et David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 352 p.

n'ont pas été montés exclusivement pour l'écran¹¹⁵. Mais si elle fit plus que personne pour reproduire la beauté du spectacle fasciste, les caméras de Riefenstahl ne furent pas les seules à être braquées sur le fascisme. Les actualités cinématographiques dont parle Benjamin firent voir au monde entier le spectacle du fascisme. Brasillach et Drieu y furent tous deux sensibles: «Lorsque nous voyons s'épanouir sur les écrans argentés la dure floraison des jeunesses nationalistes¹¹⁶»; «les Français vont au cinéma. Qu'est-ce qu'ils y voient? Aux "actualités" des spectacles neufs et magnifiques [...], ce sont de grandes fêtes, de grandes cérémonies populaires [celles] du fascisme, de l'hitlérisme¹¹⁷». De par l'attention qu'il accordait à la politique de l'image, ainsi qu'à la propagande en général, le fascisme ne pouvait rester insensible aux mérites du cinéma. Il ne délaissa cependant pas cet autre moyen de reproduction qu'est la photographie, bien au contraire. Ainsi, chacun des «livres-souvenirs» des *Parteitag* était abondamment pourvu en photographies, remarquablement bien exécutées pour la plupart, d'une esthétique facture remarquablement proche, parfois, des plans de Riefenstahl – nombre des illustrations en annexe en sont d'ailleurs tirées¹¹⁸.

¹¹⁵ Henri Engelmann, «Mirages de Nuremberg. Notes d'un témoin», *Études*, 74^e année, tome 233, 20 octobre 1937, p. 166-180, p. 175-176.

¹¹⁶ Robert Brasillach, «Introduction à l'esprit fasciste», *Je suis partout*, 24 juin 1938.

¹¹⁷ Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *L'Homme nouveau*, n° 12, janvier 1935.

¹¹⁸ Voir les livres publiés officiellement par le Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei: *Nürnberg 1933: der erste Reichstag der geeinten deutschen Nation*, Berlin, R. Hobbing, 1933, 111 p.; *Nürnberg 1934: ein Bildbericht vom Parteitag 1934*, Berlin, Freiheitsverlag, 1934, 108 p.; *Führer zum 7. Reichsparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei zu Nürnberg vom 10. bis 16. September 1935 / hrsg. von der Organisationsleitung des Reichsparteitages*, Munich/Berlin, F. Eher, 1935, 152 p.; *Der Parteitag der Ehre vom 8. bis 14. Sept. 1936. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden*, Munich, Zentralverlag der NSDAP/F. Eher, 1936, 309 p.; *Reichstagung in Nürnberg 1937: der parteitag der arbeit*, Berlin, C.A. Weller, 1938, 407 p.; *Der Parteitag Grossdeutschland vom 5. bis 12. September 1938. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden*, Munich, F. Eher, 1938, 347 p. Mentionnons aussi les «documents» du photographe attitré de Hitler, Heinrich Hoffmann: *Der Parteitag des Sieges. 100 Bild-Dokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1933*, Berlin, Zeitgeschichte, 1933, s. p.; *Parteitag der Ehre; 73 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg*, 1936, Berlin, Zeitgeschichte/Verlag and Vertriebs-Gesellschaft, 1936, s. p.; *Parteitag Grossdeutschland; 79 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1938*, Berlin, Zeitgeschichte-Verlag, 1938, 32 p.

Ce sont là autant d'indices de la très grande attention accordée par les fascistes, des chefs aux simples sympathisants, à la dimension «spectaculaire» de leurs activités politiques. Le fascisme est irrémédiablement, constamment spectacle, mise en scène, représentation. Non pas représentation au sens de délégation, comme c'est le cas dans les démocraties représentatives, où le député agit *en lieu et nom de*, mais au sens exactement opposé de monstration. Comme on a pu le voir au chapitre précédent, le fascisme se vit dans la présence, dans l'incarnation, celle du chef en particulier. Dans le cas des rassemblements publics fascistes, chef, parti et nation sont mis en présence et donnent à voir à tous, participants et spectateurs, nationaux et étrangers, le spectacle de leur ré-union. Conçu comme une création artistique, comme une chorégraphie visant au sublime; sensé être l'expression esthétique du fascisme, dans les corps, les gestes, les uniformes; préparé, répété, filmé, photographié, le spectacle du fascisme est plus que tout autre spectacle politique moderne, esthétique de part en part.

Spectacle du corps, des corps individuels modelés et redressés par le fascisme, des corps étatiques, organisationnels, ainsi que du corps de la nation enfin remembré; spectacle du corps en mouvement, mais un mouvement ordonné, discipliné et ritualisé, expression de la cohésion sociale autant que de l'esprit d'obéissance ou que du désir de conquête; spectacle de la nation solennellement assemblée pour jurer fidélité à son chef et prendre conscience de former une communauté fasciste; spectacle que la nation se donne d'elle-même, en un miroir grossissant et flatteur, comme étant une nation puissante, pure et harmonieuse, ce spectacle est le spectacle d'un fantasme collectif, cette chorégraphie est celle d'un désir, en même temps que d'une séduction. Dans les cérémonies d'envergure nationale comme dans le spectacle quotidien, dans les immenses mouvements de corps rassemblés comme dans les petits gestes du corps isolé, ce que le fasciste veut voir, c'est l'expression esthétique d'un fascisme *déjà atteint*, d'un fascisme *totalement réalisé*, c'est

l'utopie fasciste enfin achevée. En même temps, le fasciste, par la représentation la plus nette, la plus juste, la plus belle possible de cet idéal rêvé, croit devoir immanquablement séduire et conquérir les masses encore réfractaires; pour lui, ce spectacle, s'il est bien monté, est nécessairement irrésistible. Mais encore, et de manière plus complexe, le fasciste veut lui-même être séduit à nouveau, être reconquis, il veut jouir d'appartenir à ce grand corps en mouvement, cette masse ordonnée. En un mot, le spectacle fasciste, c'est le spectacle ravissant – qui plaît et qui prend par violence tout à la fois – du corps fasciste, du corps mystique, idéologique, social et biologique du fascisme. C'est la mise en scène du désir et de la séduction, le rêve fait chair.

III - SPECTACLES FASCISTES: REGARDS THÉORIQUES

Nous avons jusqu'ici abordé le spectacle politique fasciste en l'absence de toute théorie, ainsi que nous l'avions annoncé. Son analyse l'aura laissé entrevoir, le spectacle politique fasciste a eu des répercussions dans de multiples domaines et avait des racines poussant dans toutes sortes de directions. Pour faire le tour des chorégraphies fascistes, il faut donc tourner notre regard dans quantité de directions: anthropologie, esthétique, histoire, politique, psychologie, sociologie, etc. Nous n'entreprendrons pas dans les pages qui suivent un exposé systématique de ces différentes perspectives théoriques, car cela retarderait d'autant notre étude du fascisme français, en plus de nous amener à revenir sur quantité de travaux déjà abordés précédemment. Nous voulons toutefois explorer brièvement quelques pistes qui demeurent encore peu ou pas du tout explorées.

L'une de celles-ci est celle qui aborde le spectacle fasciste du point de vue de la propagande. Fort peu fouillé dans les trente dernières années, après avoir suscité amplement

de commentaires, dont ceux de Serge Tchakhotine¹¹⁹, ce champ d'étude mérite mieux qu'un désinvestissement complet. Car, bien que les travaux en ce domaine déjà ancien aient été bien souvent plutôt réducteurs, ils ont bien des choses à nous apprendre, ne serait-ce qu'au strict plan documentaire. Par ailleurs, et ceci est essentiel, leur prémisse fondamentale, à savoir que le spectacle politique fasciste est un instrument de propagande, ne peut être niée. Ce n'est pas un hasard si le principal responsable des spectacles politiques nazis était le ministre à «l'édification populaire et à la propagande», Joseph Goebbels. Il serait donc aussi légitime que fructueux de se pencher sur cette forme de propagande en utilisant les acquis des recherches récentes en médiologie, en publicité et autres domaines connexes, à condition, cependant, que l'on laisse de côté les schémas qui prêtent aux individus visé par la propagande une malléabilité pavlovienne ou qui confèrent aux dirigeants fascistes une efficacité diabolique. Pour ce faire, ils auraient tout avantage à s'appuyer sur les analyses de l'opinion publique sous les régimes fascistes, lesquelles donnent une image plus nuancée de l'appui au fascisme¹²⁰.

Une autre avenue a été plus fréquemment empruntée, dans les dernières années, celle du rituel. Toutefois, loin d'avoir été parcourue dans tous les sens, elle ne l'a guère été que dans une direction, celle de la liturgie et de la sacralisation, dans le cadre du symbolisme politique. Nous avons abordé déjà en introduction les travaux de Gentile, et

¹¹⁹ Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, «Problèmes et documents», 1939, 270 p. Voir aussi: Ernest K. Bramsted, *Goebbels and National Socialist Propaganda, 1925-1945*, s. l., The Cresset Press, 1965, 488 p.; Oliver Thomson, *Mass Persuasion in History. An Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*, Edinburgh, Paul Harris Publishing, 1977, 142 p.; Z. A. B. Zeman, *Nazi Propaganda*, Oxford, Oxford University Press, 1964, xi/226 p.

¹²⁰ Quelques travaux ont été faits dans cette perspective: Ian Kershaw, *Popular Opinions and Political Dissent in the Third Reich. Bavaria 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1983, xii/425 p.; David Welch (éd.), *The Nazi Propaganda. The Power and the Limitations*, London/Totowa, Croom Helm/Barnes & Noble, 1983, 228 p.; David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda*, London/New York, Routledge, 1993, 203 p.

de Mosse, et avons fait référence à une approche légèrement différente, celle de Jean-Paul Sironneau, qui conduit néanmoins à de semblables conclusions. Grâce à leurs travaux, une certitude, désormais, est incontournable: les rassemblements politiques fascistes étaient vécues comme des cérémonies sacrées: les participants y exprimaient à travers divers rites leur foi dans le fascisme, ils croyaient profondément au messianisme fasciste et divinisaient leurs chefs comme leurs morts. Deux citations en font foi; l'une où Mussolini affirme «fascism is a religious concept of life, in which man is seen in his immanent relationship with a superior law, with an objective will, which transcends any individual and raises him to the status of an initiated member of a spiritual society¹²¹», l'autre, tirée de l'organe des jeunes fascistes italiens, lequel déclare: «fascism is a way of life, and thus a religion. A good fascist is religious. We believe in a mystical fascism because it is a mystique with its martyrs [and] its devotees¹²²».

Toutefois, pour révélatrice qu'elle soit, cette lecture tend à minimiser l'importance de la dimension esthétique du fascisme. Dans leur perspective, en effet, la beauté est un adjuvant de la foi et seulement cela. Nous ne contesterons pas que tel a pu être son rôle, mais prétendre que cela a été son seul et unique rôle, c'est trop en restreindre la portée, c'est faire de l'esthétisation de la politique un simple aléa de sa sacralisation, ce à quoi nous ne pouvons souscrire. Esthétisation et sacralisation sont à notre sens, comme nous avons déjà pu le dire, des phénomènes de nature et d'origine complètement différentes. Tous deux ne procèdent pas d'un même regard sur la cité, ne portent pas nécessairement sur les mêmes objets, ne sont pas nécessairement défendues par les mêmes acteurs. Si, à un niveau très profond, ils se rejoignent, leurs sources directes sont foncièrement différentes. L'on ne peut, par conséquent, rendre complètement raison de l'un en analysant l'autre.

¹²¹ Cité dans Emilio Gentile, *The Sacralisation of Politics*, *op. cit.*, p. 59.

¹²² *Ibid.*, p. 65.

Pour jeter un regard nouveau sur la question des conflits et des accords entre la beauté, le sacré et le pouvoir, un détour du côté de l'anthropologie serait indispensable. Tout ce qui dans le spectacle fasciste est rituel, totémisme ou recyclage de mythes solaires y gagnerait aussi en clarté mais, malheureusement, les cérémonies fascistes n'ont jamais, à notre connaissance, été analysées dans une perspective anthropologique. Nous ne donnerons qu'un exemple du riche potentiel herméneutique offert par l'anthropologie, en citant à comparaître le concept d'«assemblée effervescente». Développé par Durkheim dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*¹²³, cette notion décrit un type de rassemblement où, du fait du niveau élevé d'émotion, il se crée une nouvelle communauté entre les gens réunis. Ceux-ci se sentent alors intégrés à quelque chose de plus grand et de plus fort qu'eux. Pour Durkheim, ce serait dans les assemblées effervescentes que naissent la plupart des religions, grâce entre autres aux nouveaux liens identitaires tissés entre les individus et à la perception d'une force transcendante. Tel est, schématiquement, le portrait que dresse Durkheim des assemblées effervescentes, en l'opposant trait pour trait, à la description des foules par Le Bon¹²⁴. Foules saturées d'émotion, religion à l'état naissant, intensification du sentiment de communauté, sensation de force procurée aux participants, ferments de changements radicaux : ces caractéristiques des assemblées effervescentes s'appliquent on ne peut mieux au spectacle politique fasciste. Les fascistologues auraient par conséquent tout avantage à tirer profit des recherches qui, en anthropologie ou en sociologie des religions, ont éclairé le phénomène des assemblées effervescentes sous un nouveau jour. Encore n'est-ce là qu'un exemple parmi d'autres des ressources que la recherche sur le spectacle politique fasciste pourrait aller puiser dans la *terra incognita* anthropologique.

¹²³ Emile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, PUF, «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968, 647 p. Voir tout particulièrement le livre II, chapitre VII, «Origine de ces croyances, III, Genèse de la notion de principe ou mana totémique», p. 293-342.

¹²⁴ W.S.F. Pickering, *Durkheim's Sociology of Religion: Themes and Theories*, London/Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984, 577 p., p. 345 et ss.

Par ailleurs, dans une perspective complètement différente, il y a dans les liens qui unissent le spectacle fasciste et l'eugénisme un objet d'étude relativement inconnu, lequel conduit à arpenter d'étranges chemins de traverse entre beauté, race, santé, science et utilité. Réglementer le port de l'uniforme, jeter un regard politique sur le costume, voilà qui était bien, mais les fascistes ne s'en contentèrent pas. Bien plus que les vêtements, c'est le corps qui les intéressait, conformément à leur conception biologisante de la vie sociale. L'on connaît, d'ailleurs, les mesures eugénistes qui en résultèrent¹²⁵. Bien qu'assez indirectement reliées au spectacle fasciste, elles ne lui sont pas complètement étrangères, puisqu'elles partagent un même crédo esthétique. Adoptant sans gêne des préjugés d'éleveurs de chevaux, les eugénistes croyaient en effet que la beauté était la marque d'une bonne «race» et d'une excellente santé. Pour eux, comme pour Hitler, «les canons de la beauté parfaite découlent logiquement, en dernière analyse, de l'utilité¹²⁶». En même temps, le spectacle fasciste devait montrer à tous, dans sa fulgurante beauté, l'homme nouveau produit par le fascisme à l'aide de la science eugéniste. Cédons une fois de plus la parole à Hitler: «Today the new age is shaping a new human type. In countless areas of life huge effort are being made to excite the people: to make our men, boys, and youth, our girls and women healthier and thus more beautiful¹²⁷». Parce qu'il devait produire aux yeux de l'univers l'homme nouveau dont accouchait le fascisme, cet homme complètement libéré des influences malsaines, absolument régénéré; parce qu'il justifiait l'élimination de toute trace

¹²⁵En plus des références mentionnées au deuxième chapitre (*supra*, p. 196), voir: Daniel J. Kevles, *Au nom de l'eugénisme: génétique et politique dans le monde anglo-saxon*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, xvii/582 p.; Proctor, Robert. *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, viii/414 p.

¹²⁶Adolf Hitler, *Mon Combat*, traduit par J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles éditions latines, 1934, 685 p., p. 377.

¹²⁷ Cité par Stéphanie Barron (éd.), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles/New York, Los Angeles County Museum of Art H. N. Abrams, 1991, 423 p., p. 382.

de laideur, la disqualification de tout «acteur» non conforme, comme on l'a vu plus haut; parce qu'il était la représentation publique de la «race nouvelle» formée selon des principes racistes et des méthodes eugénistes, le spectacle politique fasciste peut être qualifié d'eugéniste.

En même temps qu'ils s'attaquaient au corps dans sa biologie même pour lui insuffler endurance, force, santé et vigueur, grâce au sport et à l'eugénisme, les fascistes voulaient aussi changer les gestes du corps, le discipliner, le redresser. L'homme nouveau fasciste devait montrer dans chacun de ses mouvements qu'il s'était approprié les valeurs fascistes au point de les incarner. Pour rendre raison de cette incorporation, les remarques de Pierre Bourdieu au sujet de l'*hexis* nous paraissent tout indiquées. «Schéma postural» qui dévoile la manière dont «le rapport au corps propre est [...] médiatisé» par des structures de signification collective, les mythes par exemple, l'*hexis* est «le mythe réalisé, incorporé, devenu disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher et, par là, de sentir et de penser¹²⁸». Étudier l'*hexis* permet donc de voir comment le corps dévoile, exprime le mythe, comment le corps se fait discours. Dans le cas du fascisme, il est aisé d'entrevoir tout ce que cette notion renferme d'aperçus sur le spectacle politique, puisque, d'une certaine façon, il était précisément une monstration du nouvel *hexis* national.

Cet *hexis* que l'on prétendait absolument sans précédent n'était pas sans devoir beaucoup à l'*hexis* militaire, aux techniques du corps propres à l'armée. Rien d'étonnant à cet égard. Le militarisme fasciste est un fait universellement connu. De l'observation à l'analyse il y a cependant un pas qui, en ce qui concerne le spectacle politique, n'a pas encore été franchi: on a vite vu tout ce que ce spectacle avait de militaire mais on s'est bien

¹²⁸ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, 284 p., p. 189 et 192.

gardé de l'étudier. Cela est sans doute dû au fait que le domaine de ce que nous appellerions la «sémiotique militaire» (les historiens officiels de l'armée française préfèrent parler de symbolique militaire¹²⁹) n'a pas encore d'existence théorique véritable, malgré l'entrée «military» d'un récent dictionnaire de sémiotique. Comme le fait remarquer l'auteur de la dite entrée «it is surprising that semioticians have not as yet discovered the military as a society rich in signs¹³⁰». Uniformes, insignes, badges, grades, drapeaux, surnoms et mascottes de régiments, saluts, parades: autant d'éléments de l'univers sémiotique propre à l'armée, dont le sens varie selon les époques, les pays, les corps d'armée, mais dont presque personne n'a analysé le sens. S'ils ne relèvent pas à proprement parler de l'histoire du spectacle politique, ils ne sont pas sans l'avoir influencée, ce qui est particulièrement vrai pour le spectacle fasciste. Pour mieux comprendre ce dernier, l'examen de la sémiotique militaire s'impose. Il ne suffit pas de savoir que le salut, le culte du drapeau, le port de l'uniforme et l'amour des parades sont d'origine militaire; il faut plutôt savoir ce que, dans l'esprit des officiers, des soldats, des civils, dans la représentation qu'ils s'en font, le salut, le drapeau, l'uniforme et la parade ont pu signifier. En outre, il faut s'interroger sur le sens et les conséquences du recyclage politique de ces éléments de l'univers militaire, scruter ce qui de l'armée au parti a pu être transformé, accentué ou éliminé. Malheureusement, l'état actuel des recherches en sémiotique militaire ne facilite pas un tel examen. Car, à l'exception de l'analyse, très juste, du salut militaire par Alexandra Jaffa – qu'elle montre être une pratique forçant la reconnaissance d'une hiérarchie et d'une communauté: «the forced practice of ritualistic, symbolic acts does not necessarily make military personnel believe in the value or justice of a system, but it does constantly remind them of the system and their membership in it during everyday

¹²⁹ Voir dans la *Revue historique des armées* la chronique «symbolique militaire» assurée par «La Section Symbolique du Service Historique de l'Armée de Terre».

¹³⁰ Anne Irwin, «Military», dans Paul Bouissac (éd.), *Encyclopedia of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 702 p., p. 418-419, p. 419.

activity¹³¹» – et les remarques d'Anne Irwin sur les parades – «Military parades and ceremonials can be read as texts that make statements and send messages about the legitimacy of the military system and about changes in the status of members of the group¹³²» –, ce champ de recherches n'a pour ainsi dire jamais été défriché. Cette approche, et celles mentionnées plus haut n'épuiseraient pas à elles seules la très grande complexité du spectacle politique fasciste, toutefois, elles permettraient de jeter de nouveaux regards sur celui-ci et jetteraient les bases d'une recherche pluridisciplinaire, dont on ne peut que souhaiter la mise sur pied.

IV - LE DÉFILÉ DE L'ORGUEIL

Voudrions-nous entreprendre pour le spectacle du fascisme français une synthèse similaire à celle tracée ci-dessus pour le fascisme générique que nous ne le pourrions pas. Faute de documents une telle tentative s'avérerait prématurée. Les historiens ont à toutes fins pratiques complètement négligé de fouiller les archives pour y trouver des traces (projets, dépenses, accessoires, rapports de police, etc.) des cérémonies organisées par les fascistes français, se contentant de descriptions superficielles. Il y a ici un travail en profondeur qui attend encore son historien. En fait, c'est toute l'histoire du spectacle politique des nationalistes français qui reste en friche, des manifestations boulangistes aux défilés du Front national en passant par ceux de l'Action française, des ligues ou de Vichy¹³³.

¹³¹ Alexandra Jaffa, «Saluting in Social Context», *The Journal of Applied Behavioral Science*, vol. 24, n° 3, p. 263-275, p. 267.

¹³² Anne Irwin, «Military», *loc. cit.*, p. 418.

¹³³ Notons cependant les articles de Martha Hanna, Rosemonde Sanson et Michel Winock sur les défilés de Jeanne d'Arc: Martha Hanna, «Iconology and Ideology: Images of Joan of Arc in the Idiom of the Action française, 1908-1931», *French Historical Studies*, vol. 14, n° 2, automne 1985, p. 215-239; Rosemonde Sanson, «La fête de Jeanne d'Arc en 1894», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 20, juillet-septembre 1973, p. 444-463; Michel Winock, «Jeanne d'Arc», dans

L'on peut juger que celle-ci continue de souffrir du verdict posé sur elle il y a déjà plus de quarante ans par René Rémond, dans son ouvrage fondamental sur *Les Droites en France*¹³⁴. Non que Rémond y consacre beaucoup de pages, bien au contraire, puisqu'il ne l'aborde qu'une seule fois, pour l'écarter aussitôt comme ne relevant pas véritablement de l'histoire politique. Significativement, le problème du spectacle politique surgit au moment même où Rémond se pose la question «Y a-t-il un fascisme français?», et concerne plus spécifiquement le cas des ligues des années trente. Voyant chez ces dernières des traits qui ont éveillé chez beaucoup d'observateurs une impression de fascisme, il les considère d'entrée de jeu comme autant d'éléments littéralement insignifiants:

voir dans le mouvement des ligues de droite des années trente un fascisme français, c'est, selon nous, prendre l'apparence pour la réalité; les ligues ont emprunté – et encore – au fascisme que le décor et la mise en scène [...], les imitateurs n'ont fait au mieux – ou au pis – que récrépir la façade d'un badigeon à la romaine¹³⁵.

Les termes de Rémond sont clairs et forts: apparence, décor, façade, badigeon. Tout ce qui relève du spectacle politique se trouve de ce fait relégué dans le non-essentiel, le contingent. Ce point de vue est caractéristique d'une histoire politique dédaigneuse de tout ce qui ne relève pas de la doctrine, de l'idéologie proprement dite, ou des facteurs sociologiques (recrutement, organisation). Pour notre part, l'objet même de ce chapitre en est la preuve, la politique c'est aussi du théâtre, l'idéologie c'est aussi des images, des symboles et des mythes. Il ne s'agit pas pour autant de prendre l'exact contre-pied des affirmations de Rémond pour prétendre que les ligues en question furent fascistes parce qu'elle chérissaient elles aussi les parades militaires. La marche au pas, les défilés devant le chef, le

Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. III, «Les France», Paris, Gallimard, 1986, 1038 p., p.674-733.

¹³⁴ René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier «Collection historique», 1982, 544 p. Première édition: 1954.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 206.

rassemblement de drapeaux par centaines ne sont pas, en soi, des gestes fascistes, mais ne sont pas, non plus, absolument vides de sens. Et, précisément parce qu'ils en ont un, il importe de mieux le cerner.

Faute de travaux, le temps de la synthèse n'est donc pas encore venu pour le spectacle du fascisme français. Toutefois si, faute de documents, l'on ne peut que difficilement savoir ce que ce spectacle a pu être, l'on peut, grâce aux récits qu'ils en firent, savoir ce que les spectateurs ont vu, ce qu'ils ont voulu voir. De plus, comme les fascistes français ne traitèrent pas uniquement de leur propre spectacle politique, mais rendirent compte des spectacles politiques contemporains, il est possible de reconstituer leur conception du spectacle politique en général et de dégager les critères esthétiques qui lui donnent sens.

Nous pourrions aborder tour à tour les différents types de spectacle ayant suscité des commentaires de la part des fascistes français, de ceux des communistes à ceux des ligues, de la fête de Jeanne d'Arc au 11 novembre en passant par le 14 juillet. Mais cela serait quelque peu fastidieux et répétitif. Plus intéressant, à notre avis, est l'examen des récurrences discursives apparaissant à la lecture des comptes rendus de spectacle politique, l'analyse des *topoi* et idéologèmes revenant d'un journal à l'autre, d'un parti à l'autre, sous la plume des fascistes français. Nous établirons ainsi quels sont les obsessions et dégoûts communs à tous les fascistes français, et dégagerons les traits du spectacle politique idéal que laissent entrevoir leurs commentaires.

A- COUPS DE FOUDRE FASCISTES

Nous ferons une exception à cette règle pour traiter séparément le spectacle du fascisme générique, du fascisme «étranger». Les spectacles politiques des fascistes non

hexagonaux jouèrent un rôle crucial dans l'histoire politique française de l'entre-deux-guerres. Ils imposèrent leur présence à la manière d'une modèle incontournable. Plus souvent qu'autrement, ils servirent de repoussoirs, mais, dans nombre de cas, ils contribuèrent à fasciner et fasciser. En un mot, le spectacle du fascisme plut à beaucoup, quoique de la simple appréciation à la fascisation complète il y eut une infinie variation de degrés, dont l'analyse doit tenir compte. Certains admirèrent le spectacle fasciste, le jugèrent remarquablement bien monté ou exécuté, sans pour autant succomber à son charme, dénonçant même à l'occasion ce spectacle comme un paravent camouflant la réalité meurtrière du régime. Ce fut le cas, par exemple, pour Benjamin, Bloch, Brecht et Kracauer, comme on l'a vu dans notre introduction générale. Ce fut le cas, aussi, pour Henri Engelmann, qui observe que «le Congrès annuel du parti national-socialiste [...] a comblé les amateurs de chorégraphies spectaculaires» et avoue «je dois me retenir – tant l'ambiance est prenante – pour ne pas lever le bras comme tout le monde. Autour de moi de vieux journalistes qui en ont vu bien d'autres grimacent d'émotion¹³⁶.» Ce fut le cas, enfin, pour certains correspondants étrangers, dont William Shirer, qui, lors du *Parteitag* de 1934, note dans son journal intime:

I'm beginning to comprehend, I think, some of the reasons for Hitler's astounding success. Borrowing from the Roman church, he is restoring pageantry and colour and mysticism to the drab lives of twentieth-century Germans. This morning's opening meeting in the Luitpold Hall [...] was [...] a gorgeous show¹³⁷.

D'autres éprouvèrent un sentiment confus, mêlé de répulsion et de séduction, fascinés qu'ils étaient par certains aspects tout en étant opposés à d'autres. La majeure partie des nationalistes français se trouvèrent dans cette situation, surtout en face du spectacle du Troisième Reich, l'ennemi séculaire de la France. Même un Brasillach ne put se défaire

¹³⁶ Henri Engelmann, «Mirages de Nuremberg», *loc. cit.*, p. 166 et 175.

¹³⁷ William L. Shirer, *Berlin Diary. The Journal of a Foreign Correspondant, 1934-1941*, New York, Alfred A. Knopf, 1941, xxi/605 p., p. 18.

complètement, face à l'Allemagne, du fonds de commerce germanophobe de l'Action française et des images du pays asiatique, étrange et païen. Rappelons-nous du passage sur le «drapeau du sang»:

Je ne sais ce qu'était l'Allemagne de naguère. C'est aujourd'hui un grand pays étrange, plus loin de nous que l'Inde ou la Chine. Le drapeau lui-même accentue cette impression orientale. [...] Hitler est en train de construire une civilisation qui [...] s'éloigne encore davantage de [la civilisation européenne] (SC, 124).

Pour un certain nombre, par contre, ce fut un véritable coup de foudre, souvent accompagné d'une douloureuse comparaison entre le spectacle fasciste et le spectacle offert par la vie politique française. Les pages du *Franciste*, de *Je suis partout* ou de *L'Émancipation nationale* fourmillent d'exemples en ce sens, et les cas de Brasillach ou de Drieu sont assez bien connus pour qu'on glisse rapidement sur eux. Les exemples de Louis Bertrand et d'Aphonse de Châteaubriant, eux, ont reçu considérablement moins d'attention. Louis Bertrand était déjà presque oublié de son vivant, enseveli à l'Académie française où il avait pris le fauteuil de Maurice Barrès, quand il assista au *Reichsparteitag*, le Congrès de Nuremberg de 1935. Sa carrière littéraire avait été sagement menée sous les bannières du catholicisme, du nationalisme revanchard et de l'exotisme colonialiste¹³⁸. Mais, à Nuremberg, il fut frappé par la beauté du spectacle:

après l'énormité de la figuration, le caractère démesuré de cette parade militaire, la magnificence de la mise en scène, l'art parfait qui présidait au décor comme à l'évolution harmonieuse de toutes ces masses [...], je puis dire qu'en ce genre je n'ai rien vu de plus beau. [...] Cela conservait un caractère populaire et cependant cela prenait une noblesse par la piété patriotique, la ferveur et le silence recueilli des foules. C'était énorme et colossal et cela restait grandiose. Pas de trace de vulgarité, rien qui rappelât le débraillé, la grossièreté des nos réunions démocratiques¹³⁹.

¹³⁸ Voir *supra*, chapitre I, note 219.

¹³⁹ Louis Bertrand, *Hitler*, Paris, Fayard, 1936, 123 p., p. 48-50.

En particulier, il admire ce que Roger Griffin a nommé la mise en scène de la renaissance nationale¹⁴⁰:

Au premier abord, le Führer apparaît comme assez ordinaire. Mais qu'il s'avance au bord de l'estrade pour parler ou qu'il se tienne debout sur son automobile pour saluer la foule, [...] alors c'est un autre homme, [...] il est transfiguré. Devant l'Allemagne qui l'acclame, il devient l'Allemagne elle-même: il lui renvoie sa propre image transfigurée elle aussi, et magnifique. Ce n'est plus lui qu'on voit, c'est soixante-cinq millions d'hommes secoués par la joie de renaître, en proie au vertige de toutes les grandeurs et s'acclamant eux-mêmes en sa personne¹⁴¹

De cette beauté se dégage une leçon politique: il faut en France recréer la même discipline, la même unanimité, la même foi patriotique, il faut procéder à la même régénération:

Nous étions là quelques Français qui regardions, le cœur serré et pourtant bouleversés par la beauté d'un tel spectacle. Et nous nous disions: "Pourquoi ne voit-on rien de pareil chez nous? ... Ces multitudes, cette discipline, cette unanimité surtout qui donne l'idée d'une force invincible¹⁴²!"

Doit-on, pour parvenir à un tel but emprunter la même route que les fascistes? Doit-on promouvoir un fascisme français? Bertrand ne se prononce pas clairement, sinon pour faire l'apologie de la dictature. Pour combattre l'internationalisme (communiste surtout), réduire le parlement à un rôle consultatif et refaire l'unité du pays, il en est persuadé: «il faut un homme, un chef¹⁴³», il faut «émouvoir les foules [...] par des mirages de vengeance, de mieux-être, des félicités matérielles, ou en surexcitant l'instinct de la race¹⁴⁴». Surtout, il ne

¹⁴⁰ «A truly fascist theatrical theory or practice will express itself in a central preoccupation with the victory over decadence by youthful new forces and the resulting birth of a new national community», Roger Griffin, «Staging the Nation's Rebirth. The Politics and Aesthetics of Performance in the Context of Fascist Studies», dans Günther Berghaus (éd.), *Fascism and Theater*, *op. cit.*, p. 11-29, p. 21.

¹⁴¹ Louis Bertrand, *Hitler*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

faut pas compter sur les intellectuels: «les intellectuels sont inopérants. Un parti dirigé par les gens de lettres est voué à l'impuissance¹⁴⁵.» Cette profession de foi est trop vague pour qualifier Bertrand de fasciste *stricto sensu*, mais elle est assez claire, par contre, pour faire de lui un compagnon de route du fascisme. Les fascistes français ne s'y trompèrent pas, d'ailleurs, puisqu'ils publièrent des extraits de ce qui allait devenir son *Hitler* dans leurs journaux. Les Francistes furent les premiers à publier le reportage de Bertrand, présenté comme leur «illustre ami», dès octobre 1935¹⁴⁶. Puis, ce fut au tour de *Je suis partout* de donner une large audience aux propos de l'académicien¹⁴⁷.

Avant même qu'il vît le spectacle fasciste, il y avait chez Bertrand une ouverture idéologique, un préjugé favorable à l'endroit du fascisme, sinon il ne se serait sans doute pas trouvé à Nuremberg pour le congrès du parti. Mais, son texte en témoigne, le spectacle a «précipité» sa fascisation, il a servi de catalyseur idéologique. En ceci, sa réaction est représentative de plusieurs autres occurrences semblables de la part d'intellectuels français. À peine ont-ils vu qu'ils croient. Est-ce là la preuve de l'efficacité redoutable du spectacle comme propagande? Assurément, mais aussi, comme nous avons indiqué un peu plus haut, de la préférence pour une politique de l'image. N'était-ce que pour les affinités idéologiques, le pèlerinage à Nuremberg, à Rome, voire à Bruxelles¹⁴⁸, n'aurait pas été nécessaire, il n'aurait pas provoqué de conversion au fascisme. Les textes fascistes auraient amplement pu suffire. Le choc esthétique-politique subi au moment de la confrontation avec le spectacle du fascisme, immanquablement exprimé avec force dans les témoignages des

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁶ Louis Bertrand, «La leçon de Nuremberg», *Le Franciste*, 6 octobre 1935.

¹⁴⁷ Louis Bertrand, «Hitler et l'Allemagne d'aujourd'hui», *Je suis partout*, 1^{er} février 1936.

¹⁴⁸ Où les fascistes français pouvaient admirer les spectacles rexistes orchestrés par Léon Degrelle.

nouveaux convertis, dévoile que la propagande écrite, seule, ne suffisait pas, qu'il fallait aussi, pour emporter le morceau, pour balayer les dernières objections, la vue du spectacle, la présence de la foule, du chef, des drapeaux, etc. Il leur fallait une idéologie incarnée et esthétisée. Pour eux, l'esthétique fasciste a donc été un instrument majeur de fascisation. Sans développer nécessairement, dans leurs textes, une telle esthétique, comme Drieu l'avait fait dès 1917¹⁴⁹, ils étaient susceptible, politiquement, à être happés par elle, fascinés. Susan Sontag, dans «Fascinating Fascism¹⁵⁰», a été la première à parler de fascination à propos de la dimension esthétique du fascisme, et Saul Friedländer a poussé un degré plus loin cette intuition en stipulant que cette fascination exercée après-guerre par le fascisme dont parle Sontag révèle quelque chose d'essentiel du fascisme: «l'attraction du nazisme résidait non seulement dans son discours idéologique explicite mais aussi dans le pouvoir des émotions, des images¹⁵¹». En ceci, il a parfaitement raison. Et c'est aussi du côté du pouvoir d'ébranlement esthétique, du pouvoir de séduction propre au spectacle fasciste qu'il faut chercher à étudier les cas de fascisation. Il y aurait ainsi un important complément à apporter aux analyses de Burin¹⁵², lesquelles sont essentiellement de nature idéologique. Il faut ainsi s'interroger sur les effets idéologiques du spectacle, et voir par exemple comment celui-ci a pu en conduire certains à réévaluer leur position à l'égard des classes moyennes, comme ce fut le cas pour l'un des mentors de Drieu la Rochelle, Bergery. Encore n'est-ce là qu'un exemple parmi des dizaines. Cependant, fascination esthétique

¹⁴⁹ Voir *infra*, «Ce que j'aime dire: nous», p. 350 et ss.

¹⁵⁰ Susan Sontag, «Fascinating Fascism», dans *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1981, 203 p., p. 71-105. Originellement publié dans *The New York Review of Books*, vol. 22, n° 1, 6 février 1975.

¹⁵¹ Saul Friedländer, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, 141 p., p. 13. Traduit de l'allemand.

¹⁵² Philippe Burin, *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*. Paris, Seuil, 1986, 530 p.

n'implique pas nécessairement une fascisation complète, ni même partielle, comme le montre l'extrait de William Shirer cité plus haut. Cette précaution prise, l'on peut toutefois reconnaître que de la fascination à la fascisation, le pas était facilement franchi.

Le cas de Châteaubriant est une exception à cet égard, puisque selon toute probabilité sa conversion au fascisme avait déjà eu lieu à son départ pour l'Allemagne. Cela ne l'empêchera pas, cependant, d'éprouver une douce félicité à la vue du spectacle fasciste:

l'Allemagne passe en foule sous la massive protection d'espèces de grands soldats noirs, aux jambes écartées, l'arme aux poings. Un velouté d'âme flotte dans l'air. Quelque chose d'héroïque et de suprêmement jeune. [...] Une foule blonde, uniforme, de laquelle ont disparu la basse casquette comme le manteau d'hermine [...] Bruns, le poignard à la hanche, les yeux droits, militairement droits, le corps au garde-à-vous, les hommes du Parti, les gardiens de la pensée [...] Tous les mêmes, ces hommes, sous leur peau brune, tous les mêmes, comme les loups, comme les renards [...], l'uniformisation est [...] généralisée, chacun boucle même tunique et égal ceinturon, le notaire, le boulanger, le coutelier, le professeur, le pelautier, le crieur de rue, le colleur d'affiches et les autres (GF, 26-30).

Nous avons abordé déjà, au premier chapitre, la question de l'engagement fasciste, ou plus exactement national-socialiste, de Châteaubriant, aussi n'y reviendrons-nous pas. Nous avons cependant abondamment cité sa *Gerbe des forces* parce que sa description du spectacle fasciste articule trois des *topoi* centraux du discours des fascistes français sur le spectacle politique: le spectacle de la force, la foule uniforme et le corps redressé.

B- «OH! LA BELLE ARMÉE!»

Le spectacle de la force, tel qu'il fait battre le cœur des fascistes français, ce n'est pas tant celui de la force numérique du mouvement politique que celui de la force morale et physique. Jean Fayard, le fils de l'éditeur, journaliste à *Je suis partout* puis à *L'Émancipation nationale*, en avait fait un axiome de la vie politique: «le parlementarisme ne nous apportera aucun salut. Il s'agit donc de se défendre, de faire entendre [...] la voix de la nation saine.

Un seul moyen pour cela: se regrouper dans un parti organisé à base de discipline et qui ait pour lui la force physique¹⁵³.» Notons-le, car ce n'est pas innocent, que la dite réflexion de Fayard conclut sa description du défilé des Croix de Feu. Un an plus tard, jour pour jour, Henri Baille allait exprimer une semblable admiration pour le spectacle des Croix de Feu «impeccablement alignés»: «leur troupe donnait la puissante et rassurante impression d'une force invincible et tranquille¹⁵⁴.» La même impression d'alignement, de puissance et de force est ressentie par Paul Guitard à la vue des membres du service d'ordre du PPF: «une impression de force et de discipline. Des garçons bien découplés, avec cette démarche tranquille et décidée qui faisait naître d'abord les murmures admiratifs, puis les applaudissements¹⁵⁵.» Tout se passe comme si l'impression de force ne faisait pas que venir des corps «bien découplés» mais aussi de la démarche, de la discipline et de cette «nécessité esthétique et morale¹⁵⁶», la marche au pas.

Quelle ne fut pas la déception, à *Je suis partout*, quand pour couper court aux accusations de fascisme, les dirigeants du Parti social français (PSF), le parti ayant remplacé les Croix de Feu dissoutes par le Front populaire, abandonnèrent la marche au pas:

cette tactique qui [...] avait pour but de démontrer le caractère démocratique du parti, provoqua une certaine stupeur. Car on ne pouvait pas ne pas se rappeler les beaux défilés au pas cadencé qui soulevaient jadis tant d'enthousiasme¹⁵⁷.

On voit ici un effet direct de l'influence du spectacle fasciste sur la vie politique française: la marche au pas est associée au militarisme, lequel ne peut être synonyme que de fascisme.

¹⁵³ Jean Fayard, «La journée du 11 novembre», *Je suis partout*, 17 novembre 1934.

¹⁵⁴ Henri Baille, «Le 11 novembre», *Je suis partout*, 17 novembre 1935.

¹⁵⁵ Paul Guitard, «Le défilé de l'orgueil», *L'Émancipation nationale*, 19 mai 1939.

¹⁵⁶ Jean Fayard, «Le défilé des Croix de Feu», *Je suis partout*, 14 juillet 1934.

¹⁵⁷ Sans signature, «Plébiscite de Jeanne d'Arc», *Je suis partout*, 13 mai 1938.

Le PPF ne fut pas à l'abri d'arrière-pensées similaires à celles du PSF Décivant un défilé du parti, Guitard louvoie entre militarisme et refus du fascisme, coup de chapeau, peut-on juger rétrospectivement, du fasciste timoré au discours social de son temps: «le pas adopté? Un pas français. Entre celui du militaire et du civil discipliné. Cela les laissait à mi-distance entre la pagaille démocrassouillarde et la rigidité nécessaire aux armées mais inutile à des hommes libres¹⁵⁸». Mais à peine a-t-il élaboré cette sophistiquée distinction entre le pas militaire et un pas mi-militaire, mi-discipliné, Guitard donne dans le militarisme de bon cœur, en parlant du salut du parti: «Encore un geste, un salut essentiellement de chez nous, celui de l'officier qui entraîne ses hommes à l'attaque, par ce mouvement coupant et fier du bras: "En avant!"».

Un tel lapsus est significatif; il montre que le PPF a sciemment choisi d'adopter des gestes militaires (ou quasi militaires) tout en s'efforçant de ne pas trop les calquer sur les fascismes étrangers. D'où la double insistance sur la «francité» du pas et du salut: «un pas français», «un salut essentiellement de chez nous». Le recours à la sémiotique militaire par les fascistes tient en bonne partie à ce que, pour ceux-ci, le spectacle de l'armée est le spectacle par excellence de la discipline, de la force et de la puissance. Un franciste regrette ainsi en 1934 que «notre pays, au nom du pacifisme bélant [ait] été privé depuis quinze ans de défilés, de musiques [militaires], de parades¹⁵⁹». En 1937 le même journal exprimera son contentement devant la revue militaire du 14 juillet, laissant son enthousiasme pour toutes choses martiales l'emporter temporairement sur son exécution du régime:

L'armée a fait l'union du peuple français. Nous ne savons pas qui a organisé le défilé du 14 juillet. Mais de quelque opinion qu'il se réclame, nous ne pouvons que nous incliner devant l'ordre et la dignité de cette revue. [...] La France aurait-elle compris qu'un certain "décorum" et qu'une certaine

¹⁵⁸ Paul Guitard, «Le défilé de l'orgueil», *loc. cit.*

¹⁵⁹ Le Légionnaire, «Cocardiers tout de même», *Le Franciste*, 7 juin 1934.

parade de vraie jeunesse française, saine et forte, sont nécessaires à son prestige¹⁶⁰?

Chamine, du PPF, apprécia lui aussi cette revue, affirmant «la puissance française s'est affirmée le 14 juillet¹⁶¹». La volonté de puissance s'accompagne toutefois dans le texte de Chamine de sentiments pacifistes: «Foules qui applaudissez, n'oubliez pourtant pas dans la parade militaire sa tragique pétrification: des étendues de croix¹⁶².» Ce bémol disparut complètement des comptes rendus subséquents. La revue de 1938, par exemple, fut aux yeux de Jacques Brocheau l'«apothéose de l'armée française»: «Ce fut impeccable [...] Oh! La belle armée! [...] Ce spectacle de puissance, on ne pouvait pas ne pas en être ému. [...] Une impression d'ordre et de puissance a dominé ces heures inoubliables», grâce, entre autres, aux fantassins «étonnants de force tranquille¹⁶³». Et, quand en 1939 Daladier fit défiler les troupes à l'occasion de la fête de Jeanne d'Arc, le PPF ne put qu'approuver et admirer: «Qu'elle était belle cette avance martiale de notre armée¹⁶⁴.» À *Je suis partout* aussi, on célébra la revue militaire comme «la fête de la force française¹⁶⁵», mais on dissocia la fête militaire du gouvernement du Front populaire l'ayant organisée:

la troupe en marche, le formidable appareil des machines de guerre, les cliques, les fanfares, l'immense rumeur de la foule, la sublime majesté de la place de l'Étoile parée de drapeaux et de fleurs, cette beauté très réelle, cette

¹⁶⁰ «De l'Étoile à la Nation», *Le Franciste*, 18 juillet 1937.

¹⁶¹ Chamine, «La puissance française s'est affirmée le 14 juillet», *L'Émancipation nationale*, 17 juillet 1937.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ Jacques Brocheau, «La revue de Versailles. L'apothéose de l'armée française», *L'Émancipation nationale*, 22 juillet 1938.

¹⁶⁴ Paul Guitard, «Le défilé de l'orgueil», *loc. cit.*

¹⁶⁵ Charles Lesca, «La fête de la force française», *Je suis partout*, 21 juillet 1939.

pompe, cette grandeur, ils [Léon Blum, Édouard Daladier et Édouard Herriot] s'imaginent qu'ils y participent¹⁶⁶.

D'un journal à l'autre une commune admiration pour le spectacle de l'armée est exprimée à l'aide d'un vocabulaire à peu près constant. Dans ce discours partagé, ordre et discipline sont synonymes de force et de puissance, ainsi que générateurs d'enthousiasme, aussi bien pour la foule que pour le journaliste. Mieux encore, ils sont créateurs de beauté, de grandeur. Par ailleurs, ils expriment à l'aide d'une construction syntaxique semblable – on ne peut pas ne pas¹⁶⁷ – le caractère irrésistible, invincible du spectacle de la force. Ce faisant, ils mettent eux aussi en évidence cette facette de l'esthétique fasciste entrevue plus haut lors de l'analyse du spectacle politique: la domination, le ravissement exercée par la beauté fasciste sur le spectateur.

C- LA FOULE (EN) UNIFORME

L'analyse de leurs comptes rendus permet donc de dégager un des critères de beauté inhérents à l'esthétique fasciste: l'ordre. Seulement, cet ordre n'est pas la simple résultante d'une harmonie de proportions, comme le révèle une analyse plus approfondie. Car, ce que les fascistes apprécient dans la parade, c'est la constitution d'un alignement parfait, la chorégraphie uniforme, la rectilinéarité sans défaut, le passage en somme de la «cohue» et de la «masse indistincte» à la troupe disciplinée. Le processus est décrit par Jean Meillonas, dans son reportage sur un meeting du «Front de la Liberté» lancé par Doriot afin de rassembler tous les opposants au Front populaire:

¹⁶⁶ Jean Fayard, «Le 11 novembre», *Je suis partout*, 14 novembre 1936.

¹⁶⁷ Jacques Brocheau («La revue de Versailles», *loc. cit.*) écrit: «on ne pouvait pas ne pas être ému», l'auteur anonyme du *Franciste* («De l'Étoile à la Nation», *loc. cit.*), «nous ne pouvons que nous incliner», et à *Je suis partout* («Plébiscite de Jeanne d'Arc», *loc. cit.*) on ajoute: «on ne pouvait pas se rappeler les beaux défilés».

On percevait dans le halo des projecteurs le grouillement sonore et joyeux de cette masse indistincte que disciplinèrent d'un seul coup les premières mesures de *France, libère-toi*, l'hymne du PPF. Ce chant a le rythme entraînant d'une marche de chasseurs à pied. En un instant la foule fut debout, visages crispés, corps raidis, les mains larges ouvertes au bout des bras tendus. Alors l'on vit s'avancer par l'allée centrale les drapeaux du PPF. Et ce fut vraiment une communion unanime¹⁶⁸.

Dans l'optique de la «foule uniforme» adoptée par Meillonas le pôle négatif est représenté par les manifestations du Front populaire, ses «foule[s] inorganique[s]¹⁶⁹», «hétérogènes», ses «cortège[s] informe[s] de «bétail aveuglé¹⁷⁰». Dans toutes ces cérémonies, déplore Fayard, «on [...] est résolu à ne pas marcher au pas et à produire des effets de désordre artistiques¹⁷¹». À l'autre extrême, il y a le défilé militaire et ses hommes «impeccablement alignés¹⁷²» dans un «mâle cortège¹⁷³». Idéologiquement et esthétiquement, le spectacle du Front populaire et celui de l'armée (ou des bandes para-militaires) s'opposent comme le désordre à l'ordre, l'informe à l'uniforme.

Le *topos* de la foule uniforme, en plus d'être intimement lié à celui du spectacle de la force, constitue une sorte de foyer discursif où se rencontrent plusieurs des thèmes centraux du fascisme français. On y retrouve tout d'abord un thème social, dont le fascisme a fait son pain et son beurre, celui de la fin de la lutte des classes. Il s'y déploie en deux temps. Le premier voit dans la foule de spectateurs venus aux manifestations du parti un rassemblement de groupes sociaux hétérogènes. Les comptes rendus des congrès tapent avec

¹⁶⁸ Jean Meillonas, «La France doit être unie», *Je suis partout*, 15 mai 1937.

¹⁶⁹ Jean Fayard, «La journée du 11 novembre», *Je suis partout*, 17 novembre 1936.

¹⁷⁰ Lucien Rebatet, «Le quatorze juillet rouge», *Je suis partout*, 18 juillet 1936.

¹⁷¹ Jean Fayard, «Le 11 novembre», *loc. cit.*

¹⁷² Henri Baille, «Le 11 novembre», *loc. cit.*

¹⁷³ Paul Guitard, «Le défilé de l'orgueil», *loc. cit.*

régularité sur ce clou: «À Saint-Denis, ouvriers en chandail rouge et en casquettes étaient mêlés à des intellectuels, des paysans à des industriels, des commerçants à des dockers¹⁷⁴»,;

Ils appartenaient à toutes les couches sociales du pays [...] Ouvriers, petits employés, fonctionnaires, paysans, jeunes, vieux [...] C'étaient les culottes courtes des campeuses, les chemises largement ouvertes sur le cou des gars, les casquettes des travailleurs, les ensembles tout simples des ménagères, les complets fatigués et propres des vieux¹⁷⁵;

«[Les] hommes de Doriot, ouvriers, bourgeois, intellectuels, jeunes hommes, jeunes filles de France, héros de la guerre, pionniers¹⁷⁶». Ces extraits tiennent tous à souligner le fait que: «toutes les provinces, toutes les professions étaient représentées¹⁷⁷». Par ces descriptions, ainsi que par les inévitables «statistiques» sur la «composition sociale» des congrès (outil de propagande visant à montrer qu'ouvriers, commerçants et membres des professions libérales se retrouvaient tous au parti), on veut montrer que le parti n'est plus «à clientèle réservée. [Il] ne veut pas être le parti d'une seule classe, mais réunir tous ceux qui travaillent, tous ceux qui remplissent un rôle utile¹⁷⁸».

On pourra penser, à première vue, que cette foule bigarrée semble bien peu uniforme, et on aura raison. Mais l'on ne montrait l'hétérogénéité de la foule, dans un premier temps, que pour mieux exhiber, dans un second, la communion et l'unification de ces forces diverses. «Des êtres séparés depuis toujours se retrouvaient tout à coup. Ils se reconnaissaient avec cet élan qui unit les anciens de la guerre se revoyant après vingt ans

¹⁷⁴ Dorsay, «Que penser des congrès?», *Je suis partout*, 14 novembre 1936.

¹⁷⁵ Armand Lanoux, «30 000 à Montlhéry», *L'Émancipation nationale*, 1^{er} juillet 1938.

¹⁷⁶ Paul Guitard, «Le défilé de l'orgueil», *loc cit*.

¹⁷⁷ Roger de Lafforest, «Impressions d'un profane», *L'Émancipation nationale*, 19 mars 1938.

¹⁷⁸ Paul Marion, cité par Claude Popelin, «Au Vel' d'Hiv'», *L'Émancipation nationale*, 1^{er} août 1938.

[...] En de telles secondes [...] plus rien n'existe entre les êtres sinon l'amitié pure¹⁷⁹; «dans l'ensemble, cela faisait une étonnante fusion de milieux sociaux, de générations différentes, unis dans un même cri, dans le même espoir¹⁸⁰»;

Patrons et ouvriers portaient [...] un insigne semblable. Patrons et ouvriers tendaient leurs bras pour un identique salut. Patrons et ouvriers, de la même voix brisée par l'émotion, chantaient la même *Marseillaise*. [...] Plus de bourgeois. Plus de prolétaires. Des hommes libres et égaux. Des forces unies, amies, équilibrées. [...] Ils n'ont qu'un seul et même cœur, une seule et même pensée¹⁸¹.

Ce que Bertrand de Jouvenel nomme «remembrement spirituel» et «unité française¹⁸²», la plupart des autres commentateurs l'appellent «communion nationale¹⁸³». La palme de l'expression la plus originale revient sans aucun doute à Roger de Lafforest, qui écrit: «La salle du congrès [...] m'apparaissait comme une image synthétique de la France, ce que j'appellerai une carte du Fort, par opposition à celle du Tendre¹⁸⁴.» Foule uniforme et spectacle de la force, les deux sont étroitement imbriqués, comme le dévoile cet extrait.

¹⁷⁹ Jacques Saint-Germain, «L'État sans classes», *L'Émancipation nationale*, 26 mars 1938.

¹⁸⁰ Armand Lanoux, «30 000 à Montlhéry», *loc. cit.*

¹⁸¹ Yves Dautun, «Pendant qu'à Saint-Denis naissait l'ordre nouveau», *L'Émancipation nationale*, 3 février 1939. Remarquons en passant que cette insistance sur l'unification et l'uniformité, comme chez Châteaubriant, a recours à la répétition du «même».

¹⁸² Bertrand de Jouvenel, «L'unité française s'est faite le 11 novembre 1936», *L'Émancipation nationale*, 14 novembre 1936.

¹⁸³ Voir, entre multiples exemples, Robert Brasillach, «La France vaincra», *L'Émancipation nationale*, 19 mars 1938 et Chamine, «La puissance française s'est affirmée le 14 juillet», *loc. cit.* Le syntagme de communion nationale fait partie de ces multiples expressions qui pullulent dans le camp bigarré de la droite radicale et de l'extrême droite française des années trente. Pour voir comment le fascisme français se situe dans cet ensemble du «rassemblement national», voir Philippe Burrin, *La Dérive fasciste*, *op. cit.*

¹⁸⁴ Roger Lafforest, «Impression d'un profane», *loc. cit.*

Pour être uniforme, la foule ne doit pas nécessairement porter l'uniforme. Dans le cas du PPF d'ailleurs, elle ne le porta jamais, sinon pour les quelques membres du service d'ordre. Mais, pour ceux qui, comme les Francistes, adoptèrent le port de l'uniforme, celui-ci servait précisément à masquer les différences sociales, à uniformiser les traits de la foule. Dans un article intitulé «Les chemises bleues» où l'on revendique avec fierté le qualificatif – «Nous sommes, nous, les Francistes, les Chemises bleues! Fascistes à la française! [...] Nous portons pour la plupart cet uniforme depuis des années, exactement depuis 1925, quand fut fondé le Faisceau des Combattants et des Producteurs» –, l'on explique: «Tous revêtent le même uniforme, qui supprime les différences sociales, unis, avec discipline, par la même pensée profonde¹⁸⁵.» Déjà, dans le premier numéro du journal, à la rubrique «la vie de nos sections», on avait statué sur «la tenue des Francistes»: «Les Francistes portent dans leurs manifestations officielles une tenue uniforme, signe de leur unité, de leur cohésion, de leur discipline et de leur solidarité¹⁸⁶.» Ces textes francistes explicitent d'une certaine manière ce qui sous-tend le *topos* de la foule uniforme: uniformité veut dire unité.

Des descriptions de la foule par les fascistes français se dégagent ainsi une leçon politique assez nette: le fascisme produit du même là où il n'y avait que différences et conflits. Le fascisme unit, uniformise, rend véritablement *un*¹⁸⁷. D'une assemblée

¹⁸⁵ «Les Chemises bleues», *Le Franciste*, février 1934.

¹⁸⁶ «La Tenue des Francistes», *Le Franciste*, janvier 1934.

¹⁸⁷ La promotion fasciste de l'unité, jusque dans ses conséquences extrêmes, est illustrée par le cas du Parti Unitaire Français d'Action Socialiste et Nationale, fondé par Marcel Bucard en 1939 afin de remplacer le Francisme dissous. Dans une plaquette publiée par le parti, on insiste de manière révélatrice sur l'idée d'unité: «unitaire signifie pour nous l'unité française, le rassemblement de toutes les forces du peuple en un bloc que rien de l'extérieur ni de l'intérieur ne saurait dissocier. Unité veut dire aussi totalité, c'est-à-dire indivisibilité de la Nation», «Le Parti unitaire français d'action socialiste et nationale. Son manifeste. Son chef. Ses statuts», *La Brochure unitaire*, 1^{ère} année, n° 1, juin 1939.

hétérogène il fait une foule unie, préfiguration de l'État sans classes annoncé. La représentation de la communion nationale, de la «fusion intime des individualités dans le creuset du parti¹⁸⁸» fait ainsi voir ce que sera l'État fasciste. Ceci, les fascistes français le répètent sans se lasser: Notre parti est à l'image de ce que doit être la France de demain¹⁸⁹; «notre congrès de Saint-Denis [...] a été, en petit, [...] l'image de ce que sera demain la France que nous forgerons¹⁹⁰»; «nous avons le sentiment de voir naître et mystérieusement grandir devant nos yeux l'édifice de la société future, le nouveau monument de la France éternelle. [...] Cet État Populaire Français, on en coulait devant nous l'assise¹⁹¹»; «les militants de Magic City [la salle du Congrès du PPF] avaient autour d'eux, devant eux, en eux-mêmes, l'image d'un état sans classes [...] Nous avons refait entre nous un état homogène et sans classes¹⁹²». La foule uniforme ainsi présentée concrétise aux yeux du militant l'idéal de réconciliation sociale promu par le parti. Elle montre l'utopie fasciste d'un État sans classes en train d'advenir dans le microcosme du parti. Dans son auto-représentation, dans le spectacle qu'il donne de lui-même, le fascisme français anticipe et annonce le passage du fascisme-mouvement au fascisme-régime: notre spectacle sera bientôt celui de la nation entière. Le spectacle du parti que vous voyez actuellement sera bientôt celui de l'État, de la nation au complet, tel est le message implicite de ce *topos*. Mais, plus profondément encore, il touche à un des aspects essentiels de l'esthétique fasciste, son rapport à l'utopie. Le spectacle de la force et de la foule uniforme, donne à voir la beauté fasciste telle que déjà incarnée, quoique sur une échelle réduite. Rencontrer la beauté, pour les fascistes, la beauté politique, celle du Chef, des jeunes hommes ou des troupes

¹⁸⁸ Yves Dautun, «Pendant qu'à Saint-Denis naissait l'ordre nouveau», *loc. cit.*

¹⁸⁹ Armand Lanoux, «30 000 à Montlhéry», *loc. cit.*

¹⁹⁰ Jacques Doriot, «Lendemain de Congrès», *L'Émancipation nationale*, 14 novembre 1936.

¹⁹¹ Yves Dautun, «Pendant qu'à Saint-Denis naissait l'ordre nouveau», *loc. cit.*

¹⁹² Jacques Saint-Germain, «L'État sans classes», *loc. cit.*

disciplinées, c'est toucher du doigt l'utopie déjà constituée, c'est entrevoir l'État fasciste futur. Nous y reviendrons plus longuement dans notre conclusion.

Dans l'insistance sur l'union, la communion, l'uniformité, il y a donc, en plus d'une promesse de réconciliation sociale, une menace totalitaire. Bucard le disait tout de go: «unité veut dire totalité». Quand les fascistes français clament la «nécessité vitale d'un regroupement des forces nationales¹⁹³»; célèbrent la «communion unanime¹⁹⁴», «l'unanimité, [la] fusion intime des individualités dans le creuset du parti¹⁹⁵»; admirent que pendant le discours du Chef, par dessus les «visages d'Anciens communistes, d'anciens camelots du roi, d'anciens volontaires nationaux [...] comme plaqué sur les tarits [on] retrouve une physionomie nouvelle et uniforme» en appelant cela le «miracle de Doriot¹⁹⁶»; quand ils prennent comme slogan «l'État c'est nous¹⁹⁷» et annoncent «la France connaîtra un jour des cortèges unanimes. Et c'est nous qui les mènerons¹⁹⁸»; quand ils parlent d'un État Populaire Français, ils subordonnent tout à l'unité nationale, ils ramènent tout à l'État, au parti-État, ils érigent l'uniformité en norme répressive. Personne au PPF, à l'exception de Drieu, ne se dira ouvertement partisan du totalitarisme (au Francisme, comme on l'a vu, c'était bien différent), mais, à notre avis, la représentation de la foule unanime et uniforme ne dit pas autre chose. Pour reprendre les mots de Philippe Burrin, le spectacle de la foule uniforme

¹⁹³ Paul Guitard, «Notre force», *L'Émancipation nationale*, 13 mai 1938.

¹⁹⁴ Jean Meillonas, «La France doit être unie», *loc. cit.*

¹⁹⁵ Yves Dautun, «Pendant qu'à Saint-Denis naissait l'ordre nouveau», *loc. cit.*

¹⁹⁶ Jean-Pierre Luce, «Et maintenant, quelque chose grandit», *L'Émancipation nationale*, 14 novembre 1936.

¹⁹⁷ Dès le premier numéro de *L'Émancipation nationale*, en juillet 1936 (non daté), le surtitre «L'État c'est nous» est utilisé pour la chronique de Martial.

¹⁹⁸ Paul Marion, «Le sens d'un cortège», *L'Émancipation nationale*, 18 juillet 1936.

est celui d'une «communauté [...] armaturée autour du parti unique et comprimée dans une unité totalitaire¹⁹⁹». Un dessin de René Séguin, un «jeune camarade» franciste est extrêmement éloquent à cet égard [Figure XVIII]. On y voit des rangs impeccablement alignés d'hommes aussi uniformes que désindividualisés, tous en uniformes et sanglés. Il n'y a qu'une place de libre, celle de destinataire: «Français, il y a une place pour toi dans nos rangs.» Ce dessin illustre avec perfection la vision fasciste de la foule uniforme. Plus d'individus, de physionomies multiples, mais une indéfinie répétition du même, une armée de clones assemblée sous le signe du parti.

Par ailleurs, ce dessin symbolise on ne peut mieux quelle esthétique adopte la représentation fasciste de la foule uniforme, quel ordre et quelle beauté on y met de l'avant. Nous l'avons indiqué plus haut, l'ordre, chez les fascistes, ne peut résulter que d'une parfaite uniformité, d'une reproduction sans variation aucune de gestes et de lignes. Cet ordre, et la beauté qui lui est intrinsèque ne sont pas complètement étrangers à l'ordre et la beauté défendues par l'Action française ou les Croix de Feu. Tous aiment la marche au pas, la discipline, le respect de la hiérarchie. Mais, là où ces derniers chérissent l'union et l'harmonie, les fascistes préfèrent l'uniformité, l'abolition complète des différences, en un mot, l'embrigadement total. Rien contre la nation, disent ceux-là, rien contre l'État, mais rien non plus en-dehors de l'État, disent ceux-ci, pour reprendre la phrase célèbre de Mussolini²⁰⁰. L'ordre social et esthétique promu par le maurrassisme tient au respect des ordres sociaux: chacun doit rester à sa place, dans sa classe et sa région d'origine, accomplir les gestes appropriés à cette condition. De là, grâce à l'heureuse coopération entre les

¹⁹⁹ Philippe Burrin, «Le fascisme», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, vol. 1, p. 603-652, p. 623.

²⁰⁰ «Everything in the State, nothing against the State, nothing outside the State», cité par Zeev Sternhell, «Fascist Ideology», dans Walter Laqueur (éd.), *Fascism. A Reader's Guide. Analyses, Interpretations, Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1976, 478 p., p. 315-376, p. 356.

différents membres du corps national, surgiront une harmonie, une beauté «naturelles», «organiques». La beauté fasciste, elle, ne résulte pas d'une harmonisation entre les parties de la totalité, d'un sens des proportions et de l'agencement, elle naît d'une fusion dans la totalité, elle résulte du mouvement qui, abolissant toute singularité, fait émerger une totalité uniforme, une totale uniformité. La beauté maurassienne admet et tolère les singularités, en autant qu'elles soient issues de la tradition et ne mettent pas en danger l'unité nationale. La beauté fasciste, elle, veut effacer toute trace de particularisme. Nous croyons à ce sujet que David Carroll adopte un point de vue par trop abstrait quand il stipule que l'esthétique de la nation développée par Maurras fut, dans ses grandes lignes, identique à celle adoptée par les fascistes français²⁰¹. Certes, toutes deux célèbrent l'unité organique de la nation, toutes deux visent au rétablissement de l'ordre, mais il ne s'agit pas, nous venons de le voir, ni de la même unité, ni du même ordre. À peine analyse-t-on plus précisément les thèmes majeurs de l'une ou l'autre esthétique qu'émergent de profondes différences, comme on l'a vu avec le chef et la jeunesse. En ce sens, le nationalisme intégral ne saurait être présenté comme étant, esthétiquement, «a fascism before-the-fact²⁰²» sans de graves entorses à la réalité historique. Mais, une différence plus radicale encore entre fascisme et maurrassisme, du point de vue esthétique, a trait à l'effet exercée par la beauté. Chez Maurras, la beauté est objet de contemplation, elle résulte d'une harmonie de proportions, elle s'analyse et s'échafaude avec patience, en un mot elle est classique et rationnelle. Chez les fascistes au contraire la beauté subjugue le spectateur, le pousse à l'action, le submerge d'émotion, elle est monumentalité, uniformité et totalité, elle est incarnation du sublime. Ici encore, notre conclusion générale précisera cette analyse.

²⁰¹ Voir «The Nation as Artwork: Charles Maurras and the Classical Origins of French Literary Fascism», dans David Carroll, *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1995, 298 p., p. 71-96.

²⁰² David Carroll, *French Literary Fascism*, op. cit., p. 92.

D- LE «DRESSEMENT» VIRIL

Telle qu'elle se manifeste dans le discours des fascistes français sur le spectacle politique, l'esthétique fasciste valorise donc la force, l'ordre et l'uniformité. Mais elle érige aussi l'hexis en critère de beauté, comme le révèle l'analyse du troisième *topos* majeur de ce discours, celui du corps redressé. Dans les comptes rendus de leurs propres réunions les fascistes français mettent quasi invariablement en relief le même phénomène: le «raidissement» des corps: «Nous partons; la cohue que nous étions s'équilibre [...], les jarrets se raidissent, [...] les muscles se contractent²⁰³». Cela vaut aussi pour les «Lionceaux Jacques Doriot»: «Le salut au drapeau. Cérémonie simple en elle-même, mais à laquelle le cadre, la tenue des Lionceaux et l'émotion qui se lit sur tous leurs traits confère une sobre grandeur. [...] Ils se raidissent en faisant tous le salut du Parti²⁰⁴». Réunion après réunion, les militants sont constamment représentés sous le signe de la raideur, de la rigidité, de la verticalité. «Visages contractés²⁰⁵», «visages graves, réfléchis. Regards attentifs. Tous membres tendus²⁰⁶», «visages crispés, corps raidis, les mains larges ouvertes au bout des bras tendus²⁰⁷». On se plaît tout particulièrement à rappeler le moment où, à l'arrivée du Chef, la foule se lève pour l'accueillir: «Tout le monde s'est levé comme mu par un seul mouvement. Les bras, par milliers, se sont tendus en avant²⁰⁸», «l'assemblée se dresse. Les bras se tendent²⁰⁹». Un étrange ballet se dessine ainsi à la lecture des textes fascistes,

²⁰³ Claude Lesueur, «Impressions d'un militant», *L'Émancipation nationale*, 13 mai 1938.

²⁰⁴ Henri Lèbre, «Avec les Lionceaux Jacques Doriot», *L'Émancipation nationale*, 19 août 1938.

²⁰⁵ Paul Guitard, «Les journées émouvantes de Marseilles», *L'Émancipation nationale*, 28 janvier 1938.

²⁰⁶ Jean-Pierre Luce, «Et maintenant, quelque chose grandit», *loc. cit.*

²⁰⁷ Jean Meillonas, «La France doit être unie», *loc. cit.*

²⁰⁸ Claude Popelin, «Au Vel' d'Hiv'», *loc. cit.*

²⁰⁹ Yves Dautun, «Pendant qu'à Saint-Denis l'ordre nouveau naissait», *loc. cit.*

puisque le discours sur le chef a lui aussi recours au *topos* du redressement. Le Chef se dresse devant la foule, devant l'adversité, devant la France, puis, à son tour, la foule se dresse devant lui. Chef et foule, tous se dressent, se raidissent, bombent le torse. En somme, le fascisme, c'est le raidissement. L'*uomo fascista* de Brasillach (SC, 156) est indéniablement un *homo erectus*. Drieu le dit explicitement dans *L'Émancipation nationale* le 28 octobre 1938:

Qu'est-ce que le fascisme, après tout? Le nom que prend en notre siècle l'éternelle nécessité humaine. Contre la brusque décomposition de la civilisation européenne après la guerre, plusieurs peuples se sont *dressés*. [...] Et ils ont découvert dans ce *redressement* une soudaine vigueur qui les enivre, les entraîne et les dépasse (CP, 191, nous soulignons).

Dans la valorisation du redressement et de la verticalité, il y a un désir de s'élever au-dessus de la masse, une volonté de se distinguer, accompagnée d'un intense mépris pour tout ce qui est veule et amorphe, mais aussi l'expression d'une disponibilité permanente. Raidi dans une sorte de garde-à-vous idéologique, moral et physique, le militant se montre prêt à l'action, il place sa force au service du parti. Tous ces signes sont, en outre, la preuve de sa virilité. Le phallocentrisme de tels énoncés, loin d'être camouflé, est revendiqué, brandi même dirait-on, au risque d'un mauvais jeu de mots²¹⁰.

Le *topos* du corps redressé, tel qu'articulé par les fascistes français postule ainsi que le nouvel hexis, la nouvelle démarche, le nouveau maintien manifestés par la foule fasciste sont l'indice d'une nouvelle moralité faite de discipline, de mâle vigueur, de volonté et d'héroïsme. Mais il est aussi, nous l'avons indiqué, reçu esthétiquement. L'extrait suivant en donne une preuve éclatante:

Les yeux brillaient d'un nouvel éclat. Les visages se tendaient avec ardeur vers l'image de l'héroïque bergère [une statue de Jeanne d'Arc]. Les corps se

²¹⁰ Voir sur ces thèmes Barbara Spackman, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, xvi/187 p.

redressaient. Spontanément une discipline se créait. C'était beau. Cela vous prenait aux entrailles²¹¹.

De l'admiration de la «belle armée» et des «belle[s] avance[s] martiale[s]» à l'émotion artistique devant le redressement des corps en passant par la beauté de la foule uniforme, le discours des fascistes français sur le spectacle politique fait preuve d'un constant souci esthétique. Pour eux, comme pour les fascistes allemands et italiens, la politique doit faire naître beauté et émotion. Plus encore qu'un commun processus d'esthétisation de la politique, les fascistes français et les fascistes non hexagonaux partagèrent, pour l'essentiel, une même esthétique du spectacle politique, un esthétique de l'uniformité, de la régénération nationale, du corps musclé et redressé, de la totalité militarisée. Remarquons en passant la forte physicalité de cette beauté qui, dans le texte de Guitard, émane du corps et prend le spectateur aux tripes. C'est là une autre caractéristique de l'esthétique privilégiée par les fascistes: la beauté suprême, celle qui atteint au maximum d'affect, est physique, corporelle, de part en part. La beauté efficace, pour eux, est une sorte de corps-à-corps.

La valorisation esthétique du corps raidi, dressé, aux muscles bandés, n'appartient pas en propre aux fascistes, mais il s'agit dans leur cas d'un élément central de leur pensée, elle est liée à leur vision de la cité idéale, à leurs idées sur l'homme, l'art, la société. On peut voir avec Drieu qu'elle précède parfois de plusieurs années l'engagement fasciste puisque, dès 1927, sept ans avant sa «conversion», il écrit: «J'appelle beauté un certain dressement de toutes les forces de l'homme» (*JE*, 31), allant même jusqu'à forge un néologisme – dressement –, pour mieux exprimer son idée. En fait, Drieu anticipe le spectacle politique fasciste sur bien d'autres plans que la seule admiration du redressement. Car, comme la reconstitution du parcours rochellien le démontrera dans les pages qui suivent, l'œuvre de

²¹¹ Paul Guitard, «Notre force», *loc. cit.*

Drieu, dès ses premiers poèmes, en 1917, développe une esthétique correspondant tout à fait à l'esthétique du spectacle fasciste.

V- «CE QUE J'AIME DIRE: NOUS»: ESTHÉTIQUE FASCISTE ET COLLECTIVITÉ

À l'exception des *Sept couleurs* de Brasillach, où l'un des protagonistes assiste, émerveillé, à l'un des *Parteitag* de Nuremberg, le spectacle politique fasciste n'a pas été un thème littéraire pour les fascistes français. Cette absence remarquable est moins surprenante quand on sait que l'un des éléments centraux du spectacle fasciste, la foule, n'est pour ainsi dire jamais présente dans les romans des fascistes français, contrairement aux romans d'inspiration plus ou moins socialiste (du roman populiste au réalisme socialiste), où un acteur collectif (le peuple, le prolétariat, les foules urbaines, etc.) apparaît inévitablement aux moments-clés de l'histoire, moments où l'Histoire elle-même fait irruption dans le roman²¹².

Mais, tenter de comparer représentation littéraire et discursive du spectacle politique fasciste, c'est s'engager dans une piste sans issue. En effet, ce n'est pas l'objet représenté, qu'il faut comparer, mais le mode de représentation. Ainsi, il faut se demander si les *topoi*, les idéologèmes, voire l'esthétique du spectacle fasciste dans son ensemble, ne se retrouvent pas, directement ou indirectement, dans la littérature fasciste française. De cette façon il sera possible de voir si le coup de foudre des fascistes français pour le spectacle

²¹²En soi, cette constatation est assez significative, car elle révèle une certaine conception du déroulement historique. Pour la résumer de manière abrupte, sans passer par l'explication théorique, l'on peut dire que dans la littérature romanesque fasciste française, celui qui agit, celui dont la volonté et les désirs influent sur le cours des événements, c'est l'individu, l'Homme. D'une certaine manière, cela confirme ce que nous avons vu au chapitre précédent à propos du culte des héros et de la mégalographie.

fasciste n'était qu'une tocade sans cause profonde, ou si, au contraire, elle résultait d'un attachement profond et durable pour une même combinaison esthétique-politique.

Nous pourrions faire cet examen de manière systématique, en examinant tour à tour les corpus individuels de Bertrand, Brasillach, Céline, Châteaubriant, Drieu, ainsi que de Georges Blond, Ramòn Fernandez ou Jean Fayard. Mais nous préférons nous concentrer plutôt sur l'œuvre du seul Drieu la Rochelle, car elle est celle qui, mieux que toute autre, plus tôt que toute autre et plus longtemps que toute autre, a manifesté une correspondance intime avec l'esthétique du spectacle fasciste. En fait, comme ce fut le cas pour le culte du héros, cette analyse permet d'affirmer que nul auteur n'adopte une esthétique s'apparentant davantage à l'esthétique fasciste que celle de Drieu. Par ailleurs, l'étude des textes de Drieu nous donnera les moyens de revenir sur le cas des autres littérateurs liés d'une manière ou d'une autre au fascisme, afin de définir brièvement leur position. Une dimension de l'œuvre de Drieu nous intéressera tout particulièrement: la représentation du groupe.

Bien qu'il apprécîât la dimension collective de la vie littéraire au point de s'écrier dans un de ses compte rendus: «ce que j'aime dire: nous²¹³», Pierre Drieu la Rochelle resta longtemps en marge des divers groupes qu'il fréquenta, rompant avec les surréalistes peu de temps après la parution de leur premier manifeste, laissant tomber la chronique dramatique de la *Nouvelle Revue française* après seulement cinq mois²¹⁴, et ainsi de suite. En 1934, toutefois, cette époque prend fin. Il se met alors à prendre la parole au nom d'un «nous» qu'il qualifiera lui-même de fasciste. Ni conversion, ni mise à bas des masques, ce

²¹³ Compte rendu de *Choléra* de Joseph Delteil, *Nouvelle Revue française*, n° 125, février 1924, p. 227.

²¹⁴ Il l'aura tenue de novembre 1923 à mars 1924.

moment est celui d'une *identification*: Drieu se reconnaît dans ce qu'il croit être l'homme fasciste, il pense avoir enfin trouvé un groupe, «son» groupe. Pour mieux le crier sur tous les toits et afin que ce «nous» encore abstrait et programmatique prenne corps en France, Drieu se répand dans la presse comme il ne l'a encore jamais fait: 53 articles portant sa signature paraissent cette année-là, alors qu'il n'avait jamais publié plus de vingt articles en une seule année auparavant. Il poursuivra son entreprise de propagande fasciste au cours des années suivantes, publiant 239 articles en cinq ans, de 1934 à 1939, là où il lui avait fallu dix-huit ans, de 1916 à 1933, pour en publier 194²¹⁵.

Les avenues idéologiques, historiques et psychologiques ont déjà été empruntées par nombre de critiques à la recherche des facteurs explicatifs du tournant fasciste de 1934; toutefois, très peu se sont aventurés avec ce but en tête dans les sentiers littéraires, comme si les textes et le parcours littéraires de Drieu ne pouvaient fournir aucun éclairage sur ses choix politiques. Postulant exactement le contraire, nous explorerons ce que nous appellerions la *préfiguration poétique du «nous fasciste»*. Plus précisément, nous entendons montrer que la description que fit Drieu, à partir de 1934, de cette collectivité fasciste à laquelle il s'identifie désormais, est préfigurée, dans ses textes antérieurs, par la représentation du groupe. L'on verra ainsi que la démarche de Drieu obéit à une logique d'ordre esthétique. Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps la représentation du groupe que Drieu a élaborée dans ses textes antérieurs à sa profession de foi fasciste, pour la comparer, dans un deuxième temps, à celle qu'il a donnée de la collectivité fasciste dans ses essais politiques et ses articles de journaux.

²¹⁵Voir à cet égard le travail bibliographique remarquable de Jean Lansard: *Drieu la Rochelle: ou la passion tragique de l'unité. Essai sur son théâtre joué et inédit*, Paris, Aux amateurs de livres, «Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne», 1985-1991, 3 vol.

A- LES JEUNES NUS

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

Demi-nus avec leurs torses façonnés par la peine les hommes sortirent des géhennes du feu et des champs ardents où bruissaient les gerbes d'Août [...] Vision imposante de troupes d'hommes qui se lèvent avec leurs deux poings et leur bouche qui récite: "Nous sommes tous ensemble contre les autres". A ce moment se répand dans mes veines, ainsi que dans celles de tous ceux-là qui se retournent vers moi, une chaleur [...] nous sentons battre un coeur millionnaire. [...] Mystère de cette première journée. Toi et moi n'existons plus. Mais nous sommes. La France est (*In*, 23-24)

Moment d'intense communion fraternelle, passage du singulier multiple et épars – le toi et le moi – au pluriel unifié – le nous, la France –, ce «départ des hommes» donne du groupe, de la communauté, une image exaltante qui servira de modèle implicite pour les portraits ultérieurs du groupe. Le premier jour de guerre constitue ainsi la scène originelle du groupe rochellien, son lieu de naissance. Le poids de cette journée est telle, dans la reconstitution historique et dans la mémoire propre aux textes de Drieu, que cette même image se retrouvera, à peine modifiée, dans les textes subséquents. L'on verra ainsi réapparaître, de fois en fois, les traits de nudité, de corporalité, de virilité, de verticalité, de mouvement et d'incandescence, tout cela dans un cadre toujours aussi antagoniste, où la frontière entre adversaires et partisans est nettement tracée. De même, l'énonciation

empruntera le même ton lyrique et oratoire, pour ne pas dire déclamatoire. Dans *Fond de cantine*, par exemple, après sa désolante évocation d'un aviateur n'ayant pas eu le courage de mourir dans son avion tombant en flammes, le poème initial offre la rassurante vision d'«hommes chauds au sein nu sur les routes en poudre [qui] offrent sur leurs bras l'essence et la sueur» (FC, 7-8), vision à laquelle font écho un peu plus loin dans le recueil, les «hordes de mâles» de ce «royaume des hommes» (FC, 54) qu'est la guerre. On pourrait avancer, non sans raison, qu'une telle reprise n'est guère surprenante, étant donné que les poèmes cités de *Fond de cantine* évoquent comme ceux d'*Interrogation* la guerre de 14-18. Tout se passerait donc comme si l'évocation de la guerre faisait inmanquablement surgir la même image idéalisée du groupe, comme si seule la guerre pouvait donner naissance à cette image. Ce n'est toutefois pas le cas, comme le révèle la lecture du troisième recueil de Drieu, *La Suite dans les idées*. En effet, loin de jaillir du sein de Mars, comme c'était le cas jusqu'alors, le groupe y apparaît dans divers contextes tout aussi peu militaires, *a priori*, les uns que les autres. L'action du poème «Le dictateur», par exemple, a pour cadre un music-hall parisien, où un singulier acrobate subjugué la foule des spectateurs et annonce d'un air menaçant l'arrivée des «fils de l'air». Ceux-ci font alors leur arrivée de la manière suivante:

Entre les étoiles, des jeunes hommes, nus comme le sont les anges, au sexe invisible, glissent par vingt agrès. Cela va être le sang, le sang, la purification. J'aperçois des mitrailleuses braquées aux quatre coins de la salle. Il n'ya que le sang pour laver les hommes. Ô dieu des armées et des révolutions. Tue! Tue! Massacre cette foule infâme (SI, 46).

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

Je hèle un dieu qui de toutes parts se met en marche vers moi, à travers les plaines. Il s'assemble et c'est vous, jeunes soldats nus, qui scandez un sourire dès que vous me voyez sourire. "Compagnons, les continents sont flétris et

les foules fanées. Allons-nous-en." Partis. Nous trottons l'orteil dans l'étrier (SI, 82).

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

Les poèmes de *La Suite dans les idées* ajoutent toutefois deux éléments à la configuration initiale du groupe rochellien: la jeunesse et la foule. Le premier de ces traits, de par les connotations de dynamisme, d'énergie et de pureté qui lui sont associées dans la sémantique rochellienne, vient conférer un supplément de positivité à la figure du groupe. Nous l'avons vu au chapitre précédent, le culte de la jeunesse est l'un des axes majeurs autour desquels s'articule la pensée de Drieu. Il est intéressant dès lors de remarquer la convergence, dans *La Suite dans les idées*, de la topique du groupe et de celle de la jeunesse. L'on peut cependant se demander pourquoi les hommes à l'âge indéterminé de 1917 et de 1920 sont devenus des *jeunes* hommes en 1927? J'aurais pour ma part tendance à y voir l'effet d'une polarisation naissante des discours politiques en fonction de la jeunesse. Autrement dit, la représentation rochellienne du groupe subit très tôt l'influence du discours de la jeunesse. Quant au second des nouveaux traits du groupe rochellien dans sa version de 1927, la foule, il vient pour sa part donner un visage à l'ennemi jusqu'alors invisible. *La Suite dans les idées* instaure ainsi une claire dichotomie entre les jeunes dieux du groupe et les «foules fanées». On en trouve une formulation exemplaire dans la bouche des «Chefs» d'un autre poème de ce recueil: «Centaures, nous saurons toujours hausser nos bustes d'hommes au-dessus de nos croupes de foules» (SI, 124). Fondant sur elle du haut des étoiles ou se haussant au-dessus d'elle, la troupe domine la foule du haut de sa supériorité et de sa virilité. On voit ici à quel point les sèmes du redressement et de la verticalité, abordés déjà un peu plus hauts, sont valorisés sous la plume de Drieu.

La représentation du groupe lui-même, la nomenclature de ses éléments intrinsèques change en somme très peu, de 1917 à 1927, puisque Drieu reprend les mêmes traits sémantiques sans craindre la répétition, la seule variation notable étant l'ajout du sème de la «jeunesse». Toutefois, la dynamique globale de cette représentation, elle, est modifiée. Là où, en 1917, le groupe, c'était la nation au grand complet, fondue en un seul bloc et dressée contre l'ennemi extérieur, en 1927, le groupe ne représente plus qu'une partie de la nation: l'élément sain et dynamique opposé à la masse amorphe et apathique. L'ardeur guerrière et l'idéal de fraternité sociale propre au groupe sont donc retournés contre le reste de la nation, contre la foule. Ainsi la célébration historique et nationaliste se transforme en une critique de la société contemporaine pleine de mépris et de violence, une critique qui correspond pleinement par son élitisme, son antidémocratie et sa passion révolutionnaire, au discours étudié par Zeev Sternhell²¹⁶. Toutefois, l'exaltation de la bande de jeunes hommes armés n'est pas caractéristique de ce courant idéologique et pointe dans une direction nettement plus fasciste. Les bandes fascistes avaient en commun une haine viscérale à l'égard de l'ordre existant, de la démocratie et des bourgeois, la nostalgie de la fraternité virile des tranchées, un désir d'action immédiate et radicale, ainsi qu'une forme d'association paramilitaire²¹⁷. La modification chez Drieu des rapports entre le groupe et le tout de la nation, la substitution d'un conflit opposant les jeunes hommes et la foule à l'adéquation parfaite du groupe et de la nation va par conséquent dans le sens d'une assez nette fascisation idéologique.

²¹⁶ Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme (1885-1914)*, Paris, Seuil, «Points», 1984, 444 p. Première édition: 1976.

²¹⁷ Voir à ce sujet: Werner Klose, *Histoire de la jeunesse hitlérienne. Une génération au pas de l'oe*, Paris, Albin Michel, «Histoire du vingtième siècle», 1966, 254 p. et Klaus Thelewit, *Male fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987, 2 vol.

Faire l'histoire de la représentation du groupe rochellien, de 1917 à 1927, revient donc à mettre en évidence un paradoxe: d'une part, une continuité dans la description du groupe lui-même et, d'autre part, un changement dans la socialité d'ensemble des poèmes où apparaît la figure du groupe. Ce paradoxal changement dans la continuité exprime l'idée selon laquelle on ne peut rester fidèle à l'idéal social brièvement rendu possible par la guerre qu'en s'opposant catégoriquement, voire violemment, à la décadence qui a suivi la guerre, ainsi qu'au régime qui n'a pas su préserver l'héritage de la victoire. En ceci encore, la représentation du groupe chez Drieu reproduit un trait propre à l'ensemble des fascismes, lesquels vénèrent tous la Première Guerre mondiale comme le creuset d'où est sorti leur «large doctrine nationale»²¹⁸.

Cela dit, la proximité idéologique entre le Drieu d'avant 1934 et les positions des divers groupes de combat fascistes, bien que grande, n'est pas telle que l'on puisse faire de Drieu une sorte de d'Annunzio français. Certes, le groupe rochellien tel que représenté dans *La Suite dans les idées* évoque un idéal que l'on peut qualifier de fasciste sans crainte de se tromper. Toutefois, cet idéal du groupe n'est pas omniprésent dans les textes de Drieu. S'il y constitue un fantasme récurrent, il y demeure relativement secondaire, voire épisodique. Il faut savoir que le corpus rochellien de cette époque, loin d'être monolithique ou monologique, couvre et juxtapose de multiples positions, parfois à l'intérieur du même texte, comme c'est le cas du *Jeune européen*, publié lui aussi en 1927, chez Gallimard. Ce n'est pas sans raison si, dans la préface de *Genève ou Moscou*, Drieu se défendait de l'accusation d'être «un hésitant ou un volage»²¹⁹. Dans l'espace idéologique des œuvres d'avant 1934, la figure du groupe constitue en quelque sorte le point de la plus haute

²¹⁸ Georges Valois, «Nationalisme et socialisme», *Le Nouveau siècle*, 25 janvier 1926.

²¹⁹ Pierre Drieu la Rochelle, *Genève ou Moscou*, précédé de *Le Jeune européen*, préface de Dominique Desanti, Paris, Gallimard, 1978, 316 p., p. 138. Première édition de *Genève ou Moscou*: 1928.

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

Par ailleurs, un autre élément contribue à affaiblir l'attachement de Drieu à l'idéal fasciste du groupe, et c'est le procédé de distanciation inhérent à la représentation du groupe. Celle-ci est en effet à chaque fois accompagnée de signes qui en accusent le caractère fantasmatique et le mettent à distance, comme si le poète devait reconnaître à chaque fois: «ceci n'est qu'un beau rêve». Ainsi, dans «Le dictateur», un «pompier de service est dissipé par la terreur. Le résidu de son âme fume dans son casque», les cordes du trapèze sur lequel se balance le dictateur ne sont «attachées nulle part», les jeunes hommes sont nus mais sans sexe, autant d'indices du caractère onirique de la scène (*SI*, 44-45). Et dans «Grandeur et persécution», le narrateur parle des jeunes hommes apparus à son appel et de leur chevauchée ensemble, «l'orteil dans l'étrier», avant de se réfuter tout de suite en disant: «Non, je ne trotte pas, l'orteil dans l'étrier. Je suis assis, seul (*SI*, 82)». Étranger aux essais politiques de Drieu, absent de sa prose romanesque, confiné aux strates les plus évanescences de son domaine poétique, l'idéal de la bande armée semble destiné, de l'aveu même de son auteur, à demeurer un pur objet de jouissance esthétique.

B- LA DANSE FASCISTE

Des années plus tard, Drieu allait toutefois voir dans les nations fascistes l'incarnation politique de cet idéal esthétique. Il parlera ainsi des «splendides et enivrantes solennités physiques» (CP, 51) de la collectivité fasciste ou national-socialiste, de leurs «magnifiques jeunesses, [...] claires [et] rythmées» (AD, 78); il admirera le fait que ces masses se soient «pénétré d'ordre [et aient été] prises à un mouvement, à un rythme», en étant parcourues par «la vieille mystique de la communion corporelle²²⁰», il jugera qu'«une foule italienne, russe, allemande, c'est une belle grande personne, sans fausse honte, sans fausse pudeur, qui livre son corps et son esprit à la danse» (AD, 41), enfin, visitant une des «écoles de chefs» de l'Allemagne nazie dans le cadre d'un reportage pour *Marianne*, il sera ébloui par le «magnifique déploiement de jeunesse, de force, de santé et de beauté», par «le rythme de danse qui soulève des masses de jeunes hommes [et] rend ces masses légères, libres²²¹». Ces masses de corps resplendissantes de force, de santé, de jeunesse, ces foules vivantes, splendides, claires, sans pudeur et cadencées, comment ne rappelleraient-elles pas la représentation du groupe rochellien? Des poèmes aux articles de journaux, le groupe est devenu foule, il est devenu nation. Il a conquis la masse et l'a transformée en lui insufflant son dynamisme, sa jeunesse, sa force. Mais l'élan guerrier du groupe rochellien a disparu pour laisser place à un rythme de danse. À première vue, cette modification situe la jeune troupe de tantôt et la foule fasciste aux antipodes l'un de l'autre, tant sont incompatibles les rythmes de danse et les mitrailleuses, le ballet et la bataille.

Pour découvrir ce que ces deux aspects peuvent avoir en commun, il faut cerner d'un peu plus près le rôle de la danse comme comparant dans les articles de Drieu. Deux sèmes

²²⁰ Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *L'Homme nouveau*, n° 12, janvier 1935.

²²¹ Pierre Drieu la Rochelle, «Une école de chefs dans l'Allemagne nouvelle», *Marianne*, 24 juin 1936.

sont particulièrement importants à cet égard: ceux de corporalité et de mouvement. Le premier de ceux-ci marque à sa façon le fait que, pour Drieu, les manifestations politiques fascistes étaient des «solenntés physiques». Pour mieux le souligner et indiquer à quoi s'oppose cet aspect du fascisme, Drieu parlera d'un «flot de chair» ou de «masses de chair», en ajoutant «masses de chair: voilà de quoi froncer les minces épaules de nos petits individus contempteurs des foules, de quoi détourner nos dames libérales²²²». Parler des fascistes beaux danseurs, comme le fait Drieu, revient à mettre en relief l'apparition sur la scène publique du corps fasciste, gracieux et viril tout à la fois, et, par métonymie, à faire l'éloge du fascisme comme mouvement d'ordre, d'harmonie et de force [Voir Figure XIX]. Dans la description des foules fascistes, comme dans la représentation du groupe rochellien, on retrouve par conséquent une même insistance à souligner la présence des corps, les jeunes hommes nus et au torse proéminents faisant place ici à des masses de chair se mouvant en cadence.

Le deuxième sème important associé à la danse, celui de mouvement, exprime avant tout le dynamisme de la foule fasciste, son passage à l'action. Idéologie fortement imprégnée de vitalisme et de volontarisme, le fascisme accordait toujours, comme on l'a vu, la primauté à l'action, au mouvement, sur la pensée et la parole. Tous les fascistes auraient volontiers accepté cet incipit de l'Évangile selon Drieu: «Au commencement était l'action» (FC, 63). Les foules fascistes en train de danser donnent ainsi l'image de peuples qui bougent, qui ont fait fi du statisme, qui délaissent les comportements oisifs pour faire quelque chose en commun. Comme l'indique Drieu:

Au lieu d'aller traîner sa neurasthénie dans le casino des villes d'eau ou dans les bistrots [l'homme des grandes villes] s'est levé, il a appelé ses frères. [...]

²²² Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *loc. cit.*

Il a commencé de crier, puis de courir: bientôt de nouveau il a su chanter et danser²²³.

Ici encore, cet homme qui se lève rappelle le groupe rochellien, son élan et sa composition verticale.

La superposition des sèmes de corporalité et de mouvement évoque par ailleurs un autre aspect de la danse: la cadence. Dans ses descriptions, Drieu a constamment recours à des termes comme ceux d'unité, d'harmonie et de communion, lesquels mettent l'accent sur ce que les nationaux-socialistes appelaient le *marcher ensemble* («zusammenmarschieren»)²²⁴. Ces termes révèlent que c'est parce que les figurants des foules fascistes agissent de concert, parce qu'ils se meuvent en chœur, en fonction d'une discipline rigoureuse, parce qu'ils «se sont pénétr[és] d'ordre» que Drieu les dépeint comme des danseurs. Cette célébration de l'unanimité des foules fascistes reprend ainsi à sa manière le passage au «nous» développé dans le poème «Départ des hommes» et rejoint tout à fait le *topos* de la foule uniforme. Chez Drieu aussi, la représentation du groupe a comme assises une conception totalisante et totalitariste, qui se trouve concrétisée par l'idéal de la foule comme rassemblement unanime de toute la nation ainsi que par la présupposition d'un grand ordonnateur, d'un chorégraphe dirigeant les mouvements de la foule, d'un chef ayant eu la volonté de créer une harmonie collective. En somme, l'ordre, la cadence et la communion collective de Drieu avaient un autre nom, qu'il évita soigneusement d'employer, et pour cause: embrigadement. Ce qui, aux oreilles de Drieu, sonnait comme une douce musique de ballet, ce qu'il voulait faire entendre comme tel, avait des airs de marche militaire; le léger pas de danse couvrait mal l'écho du pas de l'oie. Examinée sous

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Daniel Guérin, *Fascisme et grand capital*, Paris, Gallimard, «Problèmes et documents», 1936, 269 p., p. 59.

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

Loin donc de creuser l'écart entre la foule fasciste et le groupe rochellien, le terme de danse sert de pont entre les deux, et c'est d'autant plus le cas qu'une quatrième poutre sous-tend ce pont: l'esthétique. Les descriptions de Drieu confèrent en effet aux masses fascistes un statut artistique. Voilà pourquoi elles en soulignent la grandeur et la magnificence, en signalent l'élégance et la beauté, parlent de rythme et de danse. Pour Drieu, les rassemblements fascistes sont de «grandes cérémonies populaires», des «spectacles neufs et [...] terribles²²⁵», qui méritent de ce fait une appréciation artistique. Gagné quant à lui par l'émotion, subjugué au plus haut point par les fastes des fêtes fascistes, il accordera aux Congrès de Nuremberg la palme de la plus belle création artistique depuis Diaghilev et les Ballets Russes²²⁶, comme on peut le voir dans la lettre qu'il adressa à sa maîtresse du moment, Christiane Renault:

[C'est] une cérémonie impeccable, beaucoup de beauté et de grandeur [...] Mon coeur se désole à l'idée que tout cela est inconnu en France. Que d'élan, de force, de joie ici. [...] Que de beaux hommes! [...] Il y a une espèce de volupté virile qui flotte partout, qui n'est pas sexuelle mais très enivrante... Il y a une générosité dans cette foule qui se donne entièrement. Mon coeur tressaille, s'affole... Ah! ce soir je meurs, je meurs de passion²²⁷.

Les nombreux parallèles découverts entre le groupe rochellien et les foules fascistes permettent d'entrevoir que la jouissance esthétique de Drieu est en grande partie la conséquence d'une reconnaissance au sens quasi platonicien du terme: Drieu connaît à

²²⁵ Pierre Drieu la Rochelle, «Nouvelle époque», *loc. cit.*

²²⁶ «Je n'ai rien vu de pareil comme émotion artistique depuis les Ballets russes», lettre à Christiane Renault, 1935, citée par Frédéric Grover dans Pierre Andreu et Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, Paris, La Table Ronde, 1989, 587 p., p. 311. Première édition: 1979.

²²⁷ *Ibid.*, p. 338-339.

nouveau ce qu'il a déjà connu, et pour cause, parce qu'il en fût lui-même le créateur. En somme, quand Drieu découvre les foules fascistes, il retrouve *son* groupe, celui de ses poèmes, comme si la vie, sous l'impulsion des régimes fascistes, imitait l'art, c'est-à-dire Drieu. Aussi peut-il s'écrier dans son reportage sur l'Italie fasciste: «c'est ma jeunesse même qui ici a combattu et triomphé²²⁸», ou s'exclamer, après sa visite de l'«école de chefs» national-socialiste: «Il n'y a pas de doute que je vois se réaliser là l'un des rêves de ma jeunesse²²⁹».

Frédéric Grover, dans la biographie qu'il a signée avec Pierre Andreu, avait entrevu l'importance de l'esthétique dans le choix du fascisme par Drieu, écrivant: «Seule une émotion esthétique [...] pouvait le convertir définitivement au fascisme.[...] C'est seulement l'année suivante [en 1935] à Nuremberg qu'il aura la révélation du nouveau style qu'il cherche²³⁰». Toutefois, il réduit le rôle de l'esthétique à un simple choc, à un impact ponctuel et bien circonscrit, celui du Congrès de Nuremberg, alors que, comme on l'a vu, ce n'est pas un «nouveau style», que Drieu découvre à Nuremberg, bien au contraire, puisque ses textes en élaborent une première version dès 1917. L'on peut donc dire, en somme, que lentement, et avec bien des détours, Drieu est venu au fascisme par des voies esthétiques. Plus que l'essai politique, qui est venu expliquer *a posteriori* son choix du fascisme, c'est le poème qui l'y a conduit. On pourrait voir là, d'un point de vue sociocritique, une preuve supplémentaire de ce que tout choix esthétique situe idéologiquement, qu'il n'y a pas de topiques, de types de personnages, de schémas narratifs ou d'énonciation qui soient idéologiquement neutres. Mais le cas de Drieu ne se laisse pas

²²⁸ Pierre Drieu la Rochelle, «La France découvre l'Italie fasciste», *Marianne*, 26 décembre 1934.

²²⁹ Pierre Drieu la Rochelle, «Une école de chefs dans l'Allemagne nouvelle», *loc. cit.*

²³⁰ Pierre Andreu et Frédéric Grover, *Drieu, op. cit.*, p. 311.

saisir complètement par cette explication, car Drieu ne part pas de l'esthétique pour se rendre à la politique par le biais de l'idéologie, mais passe du poème à l'article politique sans jamais quitter l'esthétique. L'esthétique, chez Drieu, accompagne ainsi le projet politique, l'informe, le guide, comme elle le fait chez les fascistes en général.

De ce que la représentation du groupe chez Drieu constitue un fantasme ouvertement désigné comme tel et qu'il prenne, à maintes reprises, le ton de la confession autobiographique, l'on peut aisément déduire qu'il s'agit d'une idiosyncrasie et que, par voie de conséquence, l'homologie entre cette représentation et le spectacle fasciste s'avère elle aussi propre à Drieu et à Drieu seulement. Mais ce n'est pas le cas, bien au contraire. Le groupe, en effet, est un personnage important de la littérature fasciste en général, et les correspondances entre sa représentation et l'univers esthético-politique du spectacle fasciste sont multiples et fréquentes. On le retrouve aussi bien dans les mémoires des membres de corps francs ou ceux de Brasillach, que dans les pièces chorales ou du «Théâtre du front». Dans les écrits autobiographiques des membres des corps francs par exemple, on peut voir surgir de manière récurrente, selon Klaus Theweleit, l'image de la troupe-machine de guerre. Ainsi, dans le texte suivant de Ernst Salomon:

A single sword hurled itself upward and dropped deep to the ground; the earth turned to dust under hundreds of marching feet; the earth rumbled and groaned; two hundred fifty men were passing, touching close one after another; two hundred fifty rifles on their shoulders, a line sequence straight as an arrow above a line of helmets, shoulders, knapsacks, straight as an arrow; two hundred fifty hands hissing back and forth; two hundred fifty legs tearing bodies onward in a cruel, relentless rhythm²³¹

Pour Theweleit, «in the first instance, what the troop-machine produces is itself – itself as a totality [...] The troop also produces an expression: of determination, strength, precision; of the strict order of straight lines and rectangles; an expression of battle, and of a specific

²³¹ Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, vol. 2, *op. cit.*, p. 154.

masculinity²³².» Comment ne pas voir la parenté entre cette troupe-machine et le groupe rochellien?

Célébrer la camaraderie et la fraternité qui rassemblait jadis les soldats de la grande guerre en transcendant les divisions politiques et sociales, voilà à quoi tendait dans la vaste majorité des cas la représentation du groupe dans les pièces appartenant au sous-genre du «théâtre du front», lequel connut une certaine faveur dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. De là à la défense des valeurs fascistes, il n'y avait qu'un pas que beaucoup franchirent allègrement, comme le rappelle William Sonnega:

The theatre [...] could be used as an effective tool for the dissemination of National Socialist propaganda [...] The goal of such a propaganda was to stage the soldier as [...] a man whose identity had been politically or even mythically transformed in the context of a network of comradely relations²³³.

La promotion du national-socialisme passait donc ici aussi par la représentation du groupe, de l'individu complètement intégré dans une troupe.

Quant aux pièces chorales, les nationaux-socialistes, au travers de leur version du *Thingspiel*, en firent le lieu d'un théâtre de la collectivité. Pas d'individu à la psychologie bien définie, mais des types anonymes et abstraits ou encore, et surtout, des groupes parlant, chantant et se déplaçant d'un seul bloc. On avait ainsi le chœur des morts, le chœur des jeunes soldats allemands, et ainsi de suite. En même temps qu'ils assignaient à l'individu une place dans des groupes uniformes, ces pièces visaient à gonfler les groupes jusqu'au rang des masses: the massiveness was part [...] of the structure. During october 1933 some 17 000 uniformed actors and extras performed one of the earliest stadium plays

²³² *Ibid.*, p. 155.

²³³ William Sonnega, «Theatre of the Front: Sigmund Graff and *Die endlose Straße*», dans Glen W. Gadberry (éd.), *Theatre in the Third Reich*, *op. cit.*, p.47-64, p. 48.

[...] in Berlin before 60 000 spectators²³⁴.» Selon la figuration et les circonstances les pièces chorales pouvaient passer de la représentation du groupe à la mise en scène de masses²³⁵.

Chez Brasillach, enfin, on peut observer l'incomparable force de séduction exercée par les bandes de jeunes hommes, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Nous n'y avons mis en évidence cependant un aspect révélateur de la représentation du «nous» dans *Notre avant-guerre*. Écrits à la première personne du pluriel, comme le titre l'indique, ces mémoires oscillent entre deux définitions du «nous». Il désigne de prime abord le petit groupe qui formera le noyau éditorial de *Je Suis Partout*. Ce sont leurs aventures qu'entend raconter Brasillach, de la rencontre initiale en classes préparatoires à Louis-le Grand jusqu'aux derniers jours de l'avant-guerre. Mais, derrière ce «nous» de l'amitié il y a le «nous» d'une génération, dont le premier chapitre précise les traits:

Nous avions, en 1925, entre seize et vingt ans, jamais plus. Nous étions peut-être la dernière génération à avoir conservé quelques souvenirs directs de la guerre [...] C'était le premier spectacle sur lequel avaient pu s'ouvrir nos yeux et c'est pour cela peut-être, qu'à tant d'entre nous la paix a paru pendant vingt ans quelque chose de précaire, toujours menacé (NAG, 19).

Le dessein explicite de Brasillach est que le «nous» rende compte, au travers même des spécificités de l'aventure du cercle d'amis, du mouvement général et collectif d'une génération marquée à l'origine et éternellement menacée par la guerre, une «génération dans l'orage» pour reprendre le titre général sous lequel ont été publiés ultérieurement les deux tomes des «mémoires» de Brasillach. Pour Luc Resson cette narration à cercles

²³⁴ Henning Eichberg, «The Nazi *Thingspiel*: Theater for the Masses in Fascism and Proletarian Culture», *New German Critique*, n° 11, printemps 1977, p. 133-150, p. 140.

²³⁵ On touche ici à ce qui a été une des tendances marquées de l'esthétique théâtrale fasciste: la prédilection pour le théâtre des masses. Voir à ce sujet: Mario Verdone, «Mussolini's "Theatre of the Masses"», dans Günther Berghaus (éd.), *Fascism and Theatre*, op. cit., p. 133-139 et Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism. 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. Stanford, Stanford University Press, 1996, xvii/234 p.

concentriques – mon histoire personnelle, c'est celle vécue avec mes amis, et cette histoire recoupe celle de notre génération – c'est «le signe d'une volonté de faire communauté», ce en quoi nous ne pouvons qu'être d'accord. Pour que le lecteur ne s'y trompe pas, Brasillach révèle dès le premier chapitre comment doit être définie la communauté idéale visée par le «nous» énonciatif:

C'est dans la cour de Louis-le Grand, écrit Brasillach, qu'a commencé mon amitié pour l'Action française [...]; nous ne pouvions rien trouver qui représentât mieux [...] la jeunesse du nationalisme, une sorte de «pré-fascisme» déjà dans l'air, l'union d'une doctrine sociale forte et de l'intelligence nationale [...] et la précision de l'idée fasciste ou national-socialiste a toujours été depuis notre grande recherche (NAG, 41).

Le «nous» de la narration, dans cette perspective sert à la fois de héros collectif d'un roman d'apprentissage au fascisme, de foyer condensateur de toutes les positivités idéologiques, de symbole vivant de la force du groupe, de la supériorité du groupe sur l'individu, mais aussi, de par le relais que constitue le «nous» de la génération de la relève, de moyen de montrer que le fascisme est dans son principe même le mouvement par excellence de la jeunesse, et donc, de l'avenir. *Notre avant-guerre*, en somme, décline l'individu comme sujet de l'histoire au profit du groupe, du faisceau amical, sans qu'il ne soit nulle part réellement question des masses ou des classes, et réduit l'histoire de l'avant-guerre à l'histoire de la naissance d'un fascisme français. Il propose comme histoire celle du «nous», l'histoire du groupe, d'une amitié. En ceci, ainsi que dans les nombreux lapsus où le «nous» ne désigne plus le petit groupe, ni la génération, mais la nation française dans son ensemble, Brasillach adopte une représentation du groupe qui concorde parfaitement avec le fascisme.

Telle qu'elle a pu se manifester littérairement, l'admiration pour les bandes de jeunes hommes, toute lyrique qu'elle puisse être dans certains textes fascistes, ne fut cependant pas une spécificité fasciste, pas plus en France qu'ailleurs. Pour ne nommer que deux écrivains de générations différentes qui en firent preuve, dans la France de l'entre-

deux-guerres, elle s'exprima et chez Henry de Montherlant et chez Roger Caillois. Pour le jeune animateur du Collège de Sociologie qu'était Caillois, à la fin des années trente, le groupe dont l'idéal pouvait et devait être opposé à la lâche France de Munich était la société secrète, la communauté d'élection. Fortement imprégnée d'élitisme, bien que fermement réfractaire au nationalisme ou au racisme, le groupe, chez Caillois, se veut

une communauté de personnes fortement liées qui se sont spontanément reconnues apparentées [...] alors qu'au delà vit [...] la multitude des misérables avec qui rien n'est commun, à l'égard de qui il est juste et fondé d'éprouver du mépris²³⁶.

Plus fortement encore, il écrit dans ce texte: «une société, comme un organisme, doit savoir éliminer ses déchets²³⁷», et juge «particulièrement armée pour la lutte, une association militante et fermée tenant de l'ordre monastique actif pour l'état d'esprit, de la formation paramilitaire pour la discipline, de la société secrète au besoin, pour les modes d'existence et d'action²³⁸». En revanche, il affirme qu'on ne peut

en aucun cas, utiliser comme assise affective une donnée toute entière rétrospective du genre des déterminations de fait, race ou langue, territoire ou tradition historique, qui conditionnent l'existence des nations et nourrissent le patriotisme. Ce serait sanctionner ce qu'on conspire précisément à modifier, renforcer ce qu'on souhaite voir affaibli²³⁹.

La communauté rêvée par Caillois prend ainsi un aspect fantasmatique d'autant plus fort que rien ne vient préciser quelle autre base elle pourrait avoir. La haine, le mépris envers le reste de la société, l'orgueil d'appartenir à un groupe d'individus forts et implacables, l'admiration pour le paramilitarisme et un désir d'extermination des indésirables: autant de signes qui peuvent être interprétés dans un sens fasciste, comme l'ont fait certains

²³⁶ Roger Caillois, «Le Vent d'hiver», *La Nouvelle Revue française*, n° 298, juillet 1938, p.39-54, p.46.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ *Ibid.*, p.47-48.

²³⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

observateurs un peu rapides. Or, là s'arrête le partage, car, tant par le refus du nationalisme ou du racisme que par l'absence de représentation du corps ou d'esthétisme, ce texte de Caillois ne souscrit pas au fascisme. Mais surtout ce texte s'avère être, dans le corpus de Caillois, une pointe extrême avancée dans la direction de la représentation du groupe propre aux fascistes. En effet, nulle part ailleurs peut-on retrouver des commentaires aussi radicaux, un éloge aussi féroce des vertus de la communauté de forts. Et puis, cette communauté de forts elle-même, dépourvue de fondements nationalistes ou racistes, étrangère aux questions de classe sociale et à ce point abstraite qu'elle n'est jamais représentée dans le texte (ce qui la laisse très loin du *topos* des corps redressés), reste bien en deça, malgré tout, de la représentation fasciste du groupe. Si l'on peut se risquer à dire que dans «Le Vent d'hiver» Caillois laisse entrevoir une forte fascination pour le fascisme, de même que quelques traits de fascisation, ces traits sont trop peu nombreux pour parler de fascisme au sens strict.

De même pour Montherlant. L'écriture est née de la guerre et pendant la guerre chez ce dernier comme chez Drieu, et elle en a gardé longtemps l'empreinte, en particulier pour ce qui a trait à la représentation du groupe. Ce fut d'ailleurs à l'occasion d'une autre guerre qu'il précisa sa pensée sur le sujet, lançant l'idée que «l'esprit de chevalerie fleurit au bord des guerres, comme l'edelweiss au bord des abîmes²⁴⁰.» Pour Montherlant, le groupe idéal ne peut être que chevalerie. Racontant dans le texte liminaire du *Solstice de juin*, recueil de textes consacrés à la défaite de juin 1940, l'histoire de «l'Ordre», «une société un peu codifiée et un peu âpre²⁴¹» formée en 1919 avec quatre de ses camarades, il explique que

²⁴⁰ Henry de Montherlant, *Solstice de juin*, dans *Essais*, Pierre Sipriot (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, xli/1604 p., p. 851-964, p. 872. Première édition du *Solstice*: 1941. Première édition des essais dans la collection de la Pléiade: 1963.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 857.

cet Ordre «naquit, d'abord, d'une réaction²⁴²» envers un monde jugé «abject²⁴³», celui de la France de la paix. Le «petit clan» des cinq jeunes Français fut, selon l'analyse de Montherlant lui-même, à la fois «un acte de séparation et un pacte de solidarité²⁴⁴», c'est-à-dire basé sur l'orgueil, le mépris du monde bourgeois – «il ne saurait en être autrement pour quelqu'un qui porte une civilisation plus rare et plus avancée que celle qui a cours autour de lui²⁴⁵.» –, en même temps que sur un sentiment de fraternité. Les membres de l'Ordre sont solidaires parce qu'en plus de détester viscéralement la société française de l'après-guerre, ils partagent une morale ainsi définie: «droiture, fierté, courage, sagesse [...], fidélité, respect de sa parole, maîtrise de soi, désintéressement, sobriété²⁴⁶.»

Dans ce portrait de l'Ordre, on retrouve quelques-uns des traits qui caractérisent le groupe rochellien, découverte peu surprenante quand on sait que la prose de Montherlant partage avec celle de Drieu une grande partie de son armature idéologique. Drieu aurait sans nul doute contresigné la «longue offensive contre l'échelle de valeurs au nom de laquelle on émascule la France²⁴⁷», approuvé le conseil de «mépris» lancé par «un père à son fils» – «un des signes du déclin de la France est qu'elle ne soit plus capable de

²⁴² *Ibid.*, p. 859.

²⁴³ *Ibid.*, p. 857.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 861.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 859.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 862-863.

²⁴⁷ Henry de Montherlant, *L'Équinoxe de septembre*, dans *Essais*, *op. cit.*, p. 737-849., p. 844. Première édition de *L'Équinoxe*: 1938.

mépris²⁴⁸ –, admis avoir lui aussi recherché dans la «rudesse garçonnière des sports²⁴⁹» la fraternité trouvée dans les tranchées de 14-18, partagé l'adjuration d'acquérir «la force et le goût de la force²⁵⁰», ou encore célébré l'association d'idées entre la hauteur, la verticalité et la guerre: «Quand nous voulons nous hausser, nous disons: "C'est toujours la guerre." Les soldats appelaient le front: *là-haut*. Oui, les sommets²⁵¹.»

Seulement la force, chez Montherlant, va de pair avec la grâce adolescente, le redressement des corps est devenu droiture morale et s'accompagne de sagesse et de sobriété, le mépris placé, avec le civisme et la politesse, sous le signe de la générosité. Et il n'y est nullement question d'uniformité. L'on pourrait poursuivre la comparaison et accumuler les détails, mais déjà une nette différence s'esquisse entre le groupe rochellien et les «chevaleries» de Montherlant. Qui plus est, tout ce qui distingue la représentation du groupe, chez Montherlant, de celle de Drieu, va dans un sens opposé au fascisme, de telle sorte que, malgré les similarités, l'on ne peut pas plus qualifier Montherlant de fasciste qu'on ne peut le faire avec Caillois.

C) L'ÉCRITURE DU TYPE

Ni Caillois, ni Montherlant n'ont complètement adopté ou reproduit l'esthétique fasciste, aucun d'eux n'a suivi cette voie jusqu'au fascisme intégralement assumé comme Drieu. Ils partageaient un certain nombre d'éléments de la sensibilité esthétique fasciste,

²⁴⁸ Henry de Montherlant, *Service inutile*, dans *Essais*, *op. cit.*, p. 565-737, p. 725. Première édition de *Service*: 1935.

²⁴⁹ Henry de Montherlant, *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, dans *Essais*, *op. cit.*, p. 171-226, p. 199. Première édition du *Chant*: 1924.

²⁵⁰ Henry de Montherlant, *La Relève du matin*, dans *Essais*, *op. cit.*, p. 3-169, p. 166. Première édition de *La Relève*: 1920.

²⁵¹ Henry de Montherlant, *Chant funèbre*, *loc. cit.*, p. 166.

mais de nombreux freins entravaient chez eux son complet développement, empêchaient qu'elle devint l'unique mesure de toute position idéologique. En un mot, ils ne s'abandonnent ni l'un ni l'autre à la logique profonde de l'esthétique fasciste, celle du pathos.

Drieu, pour sa part, nous l'avons vu plus haut, s'abandonne sans arrière-pensées à l'extase esthétique fasciste. D'une certaine manière Drieu ne pouvait faire autrement: retrouvant dans le spectacle politique fasciste, à une échelle grandiose, cette même vision esthétique du groupe qui, dans ses textes, était placée sous le signe de l'exaltation et de l'euphorie, il ne pouvait qu'admirer l'œuvre de cet artiste suprême, le chef fasciste. Toutefois, la correspondance entre la production littéraire de Drieu et le spectacle fasciste va beaucoup plus loin qu'une idéalisation du groupe de jeunes hommes virils. Tous deux partagent en effet une même herméneutique sociale, une même manière d'interpréter le monde. Et c'est cette herméneutique qui donne naissance, dans les textes, à ce que nous appellerons une écriture du type. Celle-ci est d'abord, à un premier niveau, une écriture du corps. Toute la prose rochellienne est constellée de notations au sujet des corps des personnages, de leurs gestes, attitudes et vêtements. Qu'elle soit honteuse ou glorieuse, la physicalité impose sa présence et contribue grandement à la caractérisation des personnages. Même chez Céline, dont on connaît pourtant le point de vue «biologisant», on ne trouve pas un aussi grand nombre de descriptions corporelles. Prenons par exemple *Le Feu follet*, petit roman publié en 1931. Dès les premières pages le corps d'Alain, le héros, est présenté comme suit:

ce corps d'Alain [...] c'était un fantôme. [...] Il n'avait pas de ventre et pourtant la mauvaise graisse de son visage le faisait paraître soufflé. Il avait des muscles, mais qu'il soulevât un poids aurait paru incroyable. Un beau masque, mais un masque de cire. Les cheveux abondants semblaient postiches» (FFo, 16).

D'emblée le personnage est campé comme défaillant, et le reste du roman ne fera que relater sa lente descente aux enfers jusqu'à son suicide final. Notons en passant la construction binaire, conjuguant une remarque positive, en tête de phrase, et un bémol atténuant fortement cette légère positivité: pas de ventre et pourtant, des muscles mais., un beau masque mais un masque de cire, cheveux abondants mais postiches. Cette structure est révélatrice d'un invariant de la pensée de Drieu. «Un corps beau mais "magané"», tel serait la formule condensant son jugement au sujet du corps des Français.

L'écriture du corps est intimement liée au paradigme de la décadence. Solange Leibovici écrivait à ce propos que «la réflexion sur la décadence telle qu'elle s'exprime dans les œuvres de Drieu est axée sur la déchéance des corps.» De ce fait, l'écriture du corps se trouve à reproduire une série de remarques anxiogènes élaborées dans les corpus contemporains qui ont le corps comme objet de discours, de l'antisémitisme à l'eugénisme en passant par l'olympisme. Toutefois la représentation du corps va au delà du simple constat alarmiste sur la santé des Français. Les notations physiques jouent aussi et surtout un rôle de révélateur moral. En observant le rapport qui s'établit tout au long de la diégèse entre les observations sur le corps des personnages et leurs actions ou pensées, on découvre que de larges épaules, un teint bronzé et une démarche assurée mais gracieuse sont chez Drieu les conditions à peu près universelles du succès pour les personnages masculins. Un exemple l'illustre avec netteté, celui de Guy La Marche, dans la nouvelle «Nous fûmes surpris» publiée en 1924 dans *Plainte contre inconnu*. Fable limpide du désarroi des guerriers plongés brusquement dans la vie facile de l'après-guerre, cette nouvelle campe de prime abord un Guy La Marche un peu rustre et débordant de vitalité, auréolé du titre de lieutenant de tanks: «Grand, épaules larges, jambes longues, mains fortes», il a tout ce qu'il faut pour réussir seulement il est entouré de débauchés. Aussi, quand le narrateur le retrouve, quelque temps plus tard, couché près d'un homme dans une chambre qui sent le

narcotique et la mort, il a «perdu sa patine guerrière», son regard est devenu faible et ses paroles vaillantes sont trahies par la «nonchalance de son corps» là où, auparavant la «sûreté de ses gestes» impressionnait. Tout n'est pas perdu, cependant, pour Guy. Le narrateur note en effet «aussitôt qu'il était en mouvement, il montrait une sorte de grandeur» dont le corps est la preuve. Une fois ces «mauvaises fréquentations» terminées, il retrouve aussitôt sa démarche virile, à la grande joie du narrateur.

Dans ce récit, le personnage est d'une fois à l'autre constamment «trahi» par son corps et ses gestes. Sa chute morale sera signalée par sa dégradation physique de manière aussi limpide que son rétablissement. Une loi identique préside à l'ensemble du personnel romanesque rochellien: tous obéissent au principe d'identité entre la valeur morale et l'aspect physique. Du dedans au dehors, il y a une correspondance quasi parfaite, une transparence et une lisibilité extrêmes. Telles sont, de manière générale, les caractéristiques de l'écriture du corps, chez Drieu.

Ce qui transforme celle-ci en écriture du type, c'est l'indexation systématique des notations d'ordre physique en fonction des grandes catégories abstraites, c'est le processus par lequel les traits individuels sont interprétés comme l'expression d'une identité collective. Drieu rabat ce faisant le singulier sur le général et fait des particularités de tel ou tel personnage des caractéristique propres à quelques grands types, lesquels sont plus souvent qu'autrement des stéréotypes reproduisant des pléiades de clichés. Apparaissent sous la plume de Drieu l'intellectuel, l'homosexuel, le Juif, la prostituée, la salonnière bourgeoise sur le retour, l'aristocrate anglais désabusé, et ainsi de suite. Presque toujours, il s'agit de types négatifs, censément représentatifs, dans leur négativité, des problèmes affligeant la civilisation française. Mais, dans cette galerie de ratés, il en est deux qui peuplent à peu près tous les romans de Drieu et résument presque à eux seuls l'ensemble

des maux frappant la France moderne: ce sont l'intellectuel et le bourgeois. Dans *Gilles*, par exemple, comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'intellectuel est plus souvent qu'autrement affublé d'un corps décharné, il ne se déplace qu'avec ridicule, il est l'antithèse de la virilité flamboyante des jeunes hommes nus. Le bourgeois, pour sa part, est à la fois l'homme des salons, des intrigues politiciennes médiocres, et le ploutocrate trop bien en chair. C'est le cas, par exemple, du politicien Chanteau, image dans *Gilles*, de l'immobilisme de la Troisième République, dont la «forte charpente», «gondolée», «effondrée sous la graisse», est qualifiée de «masse dégoulinante».

Ceci dit, tout n'est pas d'une encre totalement noire chez Drieu. Au sein de la foule de ratés et dépravés surnagent quelques figures plus engageantes. Pour l'essentiel, il se résumant aux deux cas abordés au premier chapitre, ceux du chef et du héros bancal. Ce dernier, rappelons-le, se caractérise par une hétérogénéité fondamentale, par une inégalité, un déséquilibre interne, une tension entre force et faiblesse dont Guy La Marche en est un bon exemple. Là où les autres personnages sont tout d'une pièce, le héros bancal est ambivalent, ambigu, tiraillé entre plusieurs identités. Dans l'éventail de types offert par le corpus rochellien, il est à peu près le seul à n'être ni complètement déficient, ni superlativement positif, le seul qui soit dessiné en demi-teintes. Mieux encore, il est le seul dont le type ne soit pas entièrement fait de matériaux recyclés dans les discours contemporains ou les textes antérieurs.

Chez Drieu, donc, les notations corporelles dévoilent le type sous l'individu, indiquent quel est sa valeur, avant même que celui-ci n'ait accompli un seul geste. Pour qui sait lire en ce sens les textes de Drieu le destin des personnages est tout entier résumé dans les furtives indications physiques et le classement en fonction de types. L'écriture du type aboutit par là à une évaluation des personnages en fonction d'une axiologie qui pose comme

axiome que beauté, vigueur musculaire, grace du mouvement, dynamisme et force morale vont nécessairement de pair. La narration rochellienne fait des notations corporelles autant d'indices de la valeur morale de l'individu, autant de signes d'une identité collective, qu'elle soit raciale, sexuelle ou sociale. Dès le premier regard, en somme, le personnage est jaugé, jugé, classé. Et contrairement à ce qui se produit chez Proust, par exemple, il n'y a jamais d'erreurs de lecture chez Drieu. La narration rochellienne ne se trompe pas. Le personnage rochellien est ainsi placé dans la même situation, dans le même procès interprétatif que l'individu des régimes fascistes: ce sont des hommes ou femmes nus, sans secrets, totalement publics. Là aussi, la totalité du corps devient une surface idéologiquement signifiante. En somme, c'est par l'écriture du type que le totalitarisme s'insinue dans la trame romanesque.

L'herméneutique qui se manifeste dans les textes de Drieu et qui gouverne le spectacle politique fasciste est une herméneutique informée par un regard et une sensibilité esthétique, en ce que la beauté, celle du corps et des gestes, y révèle la valeur intrinsèque de la personne. En un sens, cette herméneutique fait du goût et du dégoût la clé du jugement sur l'homme; c'est pourquoi on peut voir en elle une esthétique de l'enthousiasme et du mépris. Si le spectacle politique rend visible une telle sensibilité esthétique, elle ne la crée pas de toutes pièces. Le cas de Drieu en constitue un exemple particulièrement fort, mais ceux de Bertrand, de Blond, de Brasillach, de Châteaubriant, de Georges-Roux, de Jouvenel, de Marion et autres folliculaires fascistes rencontrés dans ces pages s'avèrent identiques, à peu de choses près: la sensibilité esthétique pré-existe au spectacle lui-même. L'analyse du spectacle tel que *vu* par les fascistes français aura indiqué que, quelle que soit la nature précise du spectacle, les principes esthétiques qui en déterminent la réception sont les mêmes, les *topoi* qui les parsèment sont identiques, la part de l'émotion, tout aussi forte.

Aussi bien le spectacle des fascismes étrangers que celui de l'armée française ou des fascismes français eux-mêmes dévoilent que le regard est informé par une même esthétique.

Il est possible, croyons-nous, d'en tirer une conclusion quant à la relation des fascistes français et du fascisme générique. Car la présence constante de ce regard, et sa pré-existence au spectacle lui-même, montre qu'il n'y a pas eu simplement copie, admiration vile de la part des fascistes français des années trente à l'égard des régimes fascistes tout puissants d'Allemagne ou d'Italie, mais bien plutôt convergence entre deux sensibilités esthétiques semblables en tous points, certains éléments de cette sensibilité pouvant précéder de plusieurs années le spectacle fasciste lui-même, comme chez Drieu. En d'autres termes, les fascistes français ne pouvaient, comme Drieu, admirer inconditionnellement le spectacle de Nuremberg que parce que celui-ci touchait une fibre esthétique déjà présente, réalisait un idéal esthétique en germe. Ce spectacle «illuminait» plutôt qu'il ne convertissait du tout au tout, il donnait à voir ce que tous voulaient voir. Ceci dit, il reste à voir à quel degré ce déjà-là gouvernait la pensée politique des fascistes français en question. Chez Drieu, l'identité entre l'esthétique du groupe dans ses textes et celle du spectacle politique est telle qu'aucun changement sensible n'est perceptible entre l'avant et l'après Nuremberg. Chez Brasillach ou Châteaubriant, le spectacle du fascisme ne fait guère que balayer certaines résistances qui gênaient encore le plein développement d'une pensée fasciste, mais elle ne bouleverse pas leur perception politique du tout au tout. C'est plutôt chez des auteurs davantage étrangers au fascisme, comme Benjamin et Bertrand, que le spectacle bouleverse les idées politiques, précipite une évolution – c'est le cas de Bertrand qui s'approche dangereusement du fascisme après son reportage à Nuremberg, au point d'écrire dans *Le Franciste* des louanges adressées à Hitler – ou marque une sorte de hiatus, de haute condensation fasciste, que les textes ultérieurs atténueront – c'est le cas de Benjamin, qui restera après son *Mussolini et son peuple* un nationaliste maurrassien, sa germanophobie le

rendant hostile au totalitarisme des nationaux-socialistes et, partant, au fascisme en général.

Très certainement, les fascistes français admirent le spectacle du fascisme tel que monté en Allemagne et en Italie, mais ce n'est pas cette admiration qui les pousse à adopter une esthétique fasciste; c'est leur sensibilité esthétique fasciste qui les conduit à admirer le spectacle du fascisme étranger. Les fascistes français ne célèbrent pas le culte du héros parce que les fascistes étrangers le font; ils admirent les *fascistes étrangers* parce qu'ils font du culte du héros un élément essentiel de la politique du régime. De même pour le chef, la jeunesse, le sport, la foule uniforme, et ainsi de suite. En somme, nous croyons que le fascisme français n'a pas copié l'esthétique des fascismes étrangers, mais possédait une même sensibilité esthétique qui ne demandait qu'à se manifester, qu'à se concrétiser dans l'érection de nouveaux monuments incarnant «l'Énergie et la Grandeur françaises», pour reprendre l'exemple du concours du Faisceau entrevu en introduction. Le spectacle politique du fascisme français ne marqua pas l'histoire européenne comme le firent ceux des fascistes allemands ou des fascistes italiens; seulement on peut deviner, à lire les fascistes français, qu'ils ne demandaient pas mieux que de réaliser cette esthétique fasciste, qu'ils n'auraient reculé devant aucun obstacle pour le faire. Et, comme ils croyaient tout autant que les fascistes étrangers à la nécessité de la violence pour imposer cette esthétique, pour la faire advenir, nul doute que cette mise en œuvre de leur esthétisation eût conduit à un même totalitarisme, à une même répression, à une même mise en scène continue, omniprésente, envahissante. Nous croyons donc, et pensons avoir pu le montrer dans les pages qui ont précédé, que le fascisme français adopte les mêmes principes esthétiques fondamentaux que les fascismes étrangers. Voilà pourquoi nous ne craignons pas de dresser dans les pages qui suivent une synthèse de cette esthétique à partir d'une étude portant essentiellement sur un corpus français.

CONCLUSION

L'ESTHÉTIQUE FASCISTE OU «DU SANG, DE LA VOLUPTÉ ET DE LA MORT»

«Il n'est que la mort»
Drieu la Rochelle

«Au-dessus de la pitié,
trône la beauté»
Marcel Bucard

«Qui dit fascisme dit avant tout beauté»: au terme de notre thèse la déclaration de Mussolini citée en introduction prend maintenant tout son sens. Le fascisme, en France comme ailleurs, veut être incarnation de beauté. Il se nourrit d'esthétique et crée une esthétique. Il se veut œuvre d'art totale, sous l'autorité d'un chef tout à la fois sculpteur, poète, coryphée et héros. Son regard sur le monde est de part en part esthétisé, structuré en fonction des critères du beau et du laid. Cet incontestable constat de notre travail n'est ni une condamnation ni une justification, mais uniquement le résultat d'une série d'analyses, celles menées par ceux qui nous ont précédé dans cette voie et celle menées dans les pages précédentes. Nous ne décrivons pas une mystification ni une essence, mais une volonté, un projet, celui visant à justifier esthétiquement le fascisme.

Au fondement de ce projet, il y a tout d'abord une sensibilité esthétique, puis une axiologie qui place la beauté au sommet des valeurs. Pour les fascistes elle est non seulement désirable mais essentielle. Leur Cité idéale devait être parfaitement belle pour être tout à fait fasciste. Tout se passe donc de ce point de vue comme si les termes de beauté et de fascisme étaient interchangeable; l'un ne peut aller sans l'autre. Mais il y a aussi, là-dessous, un recours à l'art comme puissance et violence. Nous y viendrons. Avant d'aborder cet élément de ce qui sera notre synthèse générale de la nature, des soubassements et des implications de l'esthétique fasciste, nous rappellerons les principales étapes et découvertes de nos analyses de la dimension esthétique du fascisme français.

Dans l'ordre, nous avons abordé les thèmes du chef, de la jeunesse et de la foule. Au cours de notre chapitre sur le chef, le premier de cette thèse, nous avons rappelé la théorie wébérienne de l'autorité charismatique et montré qu'à côté des charismes religieux, magique et guerrier, il existait aussi une autre forme de charisme, non prévue par Weber, celle de l'artiste. Or, c'est précisément celle-ci que le fascisme a invoquée pour vanter dans le chef le poète et le sculpteur, ainsi que pour clamer la nécessité d'imposer impitoyablement une forme nouvelle à la société. En ce sens l'art fut pour les fascistes une école de cruauté.

Dans ce même chapitre, nous avons étudié le discours fasciste sur l'héroïsme, lequel résorbe dans le cadre du *Führerprinzip* les contradictions entre exaltation de l'individu et anti-individualisme, en plus d'unir dans un même culte, celui du héros, l'adoration du chef tout puissant et la valorisation de l'humble militant. Dans ce discours, le chef sert de synthèse entre le «moi» et le «nous»: il est à la fois une fonction sociale ouverte à tous, ce qui nourrit en chacun le rêve de puissance individuelle, et incarnation du groupe dans l'individu, car le nous est soumis à ce moi qui le résume et le dépasse. Nous avons aussi

découvert, à propos de ce discours, qu'il est fondé sur une double interdiscursivité, un double archaïsme esthétique. On y retrouve à la fois les principaux traits de ce que nous avons appelé la mégalographie (ou histoire des hommes illustres) et de l'épopée. Ainsi, le fascisme conçoit le déroulement de l'Histoire comme soumise à la volonté des individualités exceptionnelles et rêve de reconstituer une communauté soudée dans le combat héroïque. En un mot, il veut écrire une épopée. Ce faisant, il a inventé un nouveau genre, pourrait-on dire, celui de l'épopée apocalyptique. Du héros dans l'Histoire, nous sommes passé au héros dans les histoires, au héros de fiction. Nous avons vu alors que ce dernier, dans la littérature fasciste, reprend quantité d'éléments définissant le héros idéologique. Se fait jour, par conséquent, un aller-retour, une influence s'exerçant dans les deux sens entre le héros idéologique et le héros esthétique. Tant et si bien que l'on pourrait dire que le héros idéologique, le héros fasciste, est toujours-déjà esthétisé.

Puis, nous avons consacré le chapitre suivant à l'étude du *topos* en lequel se croisent l'image du héros et celle du groupe: le jeune homme viril. Nous avons tout d'abord rappelé le substrat sociologique ayant permis l'avènement, au début du vingtième siècle, d'un discours de la jeunesse, discours d'auto-représentation par lequel les divers groupes s'affichant comme «jeunes» tentent de définir la jeunesse. Puis, après avoir fait l'esquisse du modèle dont l'ombre plane sur le discours de la jeunesse en France, celui du fascisme étranger, nous avons analysé les trois variantes majeures de ce discours de la jeunesse: celles des non-conformistes, des mouvements de jeunesse et des fascistes français. Nous avons alors montré que le fascisme français radicalise, militarise et «totalitarise» les versions concurrentes, s'affirmant comme le seul véritable défenseur de la jeunesse. L'on peut d'ailleurs estimer rétrospectivement qu'il a réussi à tirer à lui le discours de la jeunesse, puisque ce discours évoque inévitablement, depuis, l'idée du fascisme. Après quoi, passant à l'étude des romans de Brasillach, nous avons pu montrer que la mise en texte du discours

fasciste sur la jeunesse, chez lui, rend visible deux facettes de ce discours passées sous silence dans les journaux et réunions de masse: la tension libidinale qui accompagne la séduction de la jeunesse, d'une part, et la pulsion de mort inhérente au vitalisme paroxystique du fascisme, d'autre part.

Enfin, notre troisième chapitre a retracé brièvement l'histoire du spectacle politique en France, puis a dressé le portrait du spectacle politique fasciste, dévoilant ainsi que ce dernier s'inscrit en faux contre la tradition qui, de la Révolution française au Front populaire, pense le spectacle de façon didactique, en fonction d'un texte sous-jacent. Mettant plutôt l'accent sur l'image, les fascistes ont été les seuls à faire du spectacle l'essence de leur projet politique, et non un simple accompagnement. Puis, nous avons étudié trois *topoi* récurrents du discours des fascistes français sur le spectacle politique contemporain, montrant ainsi que pour ceux-ci un spectacle était beau quand il était celui de la force physique, de la foule uniforme et du corps redressé. Or, comme notre analyse des textes de Drieu l'a alors montré, ces *topoi*, ainsi que les principes esthétiques qui les informent, accompagnent constamment la représentation rochellienne du groupe. Aussi tôt que 1917, en somme, Drieu a esquissé ce fantasme de la bande de jeunes hommes virils que le spectacle politique fasciste viendra réaliser des années plus tard. L'on peut donc juger que c'est par le biais du fantasme esthétique que Drieu est venu au fascisme, comme le montre son aveu à la vue du spectacle fasciste: «je vois se réaliser là l'un des rêves de ma jeunesse¹». Si, par la précocité de ses premiers fantasmes esthétiques fascistes, le cas de Drieu est unique dans les annales du fascisme français, son exemple éclaire un phénomène bien plus général, et c'est avec cette remarque que s'est conclue notre analyse du fait esthétique fasciste: la fascisation est bien souvent née d'une fascination esthétique. Encore fallait-il

¹ Pierre Drieu la Rochelle, «La France découvre l'Italie fasciste», *Marianne*, 26 décembre 1934.

qu'il y ait, à la base de cette fascination, une prédisposition esthétique, une sensibilité à la nature et aux caractéristiques de l'esthétique fasciste.

L'ESTHÉTIQUE FASCISTE

Au cours de nos chapitres, nous avons par petites touches brossé le tableau de l'esthétique fasciste. Mais, éparpillé comme il se trouve au hasard de nos analyses, ce tableau pourra sembler quelque peu kaléidoscopique. Si nous en restions là, nous pourrions confirmer, par défaut, l'impression d'une esthétique bariolée et hétéroclite, voire l'idée qu'en fait coexistent sous le chapiteau fasciste plusieurs esthétiques divergentes, ce qui est, rappelons-le, la thèse de David Carroll. Or, nous affirmons précisément l'inverse: il existe bel et bien une telle chose qu'une esthétique fasciste. Il nous reste toutefois à tirer de nos observations multiples sur ses différentes facettes une présentation synthétique détaillée. Avec cette exposition, notre hypothèse lancée en introduction se fera véritablement thèse. Cinq notions guideront notre description de l'esthétique fasciste et nous serviront de clés interprétatives, celles de pathos, d'exhibition, de sublime, de violence et de l'homme. En examinant en quoi l'esthétique fasciste est liée à chacune d'elles, nous ferons la démonstration de ce qui, pour les fascistes, était le Beau.

UNE BEAUTÉ PATHÉTIQUE

D'abord et avant tout, ce beau était source d'émotion. Non pas une douce, suave et subtile émotion, mais l'émotion à son comble, l'émotion atteignant un degré quasi insoutenable. D'où le pathos si caractéristique des citations qui ont parsemé notre thèse. Littéralement, la vue du beau dans toute sa splendeur arrache des cris de joie à l'observateur fasciste. En laissant libre cours à l'expression de son émotion esthétique, dans toute sa fureur, en tentant aussi de faire partager à son lecteur cet intense sentiment, il verse la plupart du temps dans ce lyrisme échevelé, fait de syncopes, d'exclamations, d'ô

vocatifs et d'énumérations que nous avons nommé lyrisme fasciste. Celui-ci n'est pas un lyrisme sur le mode mineur, mais celui des grandes orgues de la passion. Le vocabulaire employé par les fascistes en est la preuve, où reviennent constamment les termes exprimant une forte charge émotive: ardeur, communion, élan, enthousiasme, exaltation, foi, fougue, passion, etc. Ainsi, si l'on revient sur les bases de notre méthode d'analyse, telles qu'esquissées dans notre premier chapitre, le vocabulaire privilégié par les fascistes constitue déjà une expression de leur sensibilité esthétique, ainsi qu'une première définition de leur esthétique, qui est indiscutablement une esthétique de la passion dévorante.

Cette émotion, les termes en font foi, possède une forte dimension érotique. Le beau, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur le spectacle politique, est incarné, il émane du corps et agit sur les corps, il exsude de sensualité. À cet égard, et sur ce plan exclusivement, nous devons nous opposer à George L. Mosse, pour qui le fascisme mettait de l'avant une beauté sans sensualité². Dans les sommets d'intensité qu'il cherche constamment à atteindre, le beau provoque chez le spectateur favorablement disposé une jouissance sans pareille, il le fait sortir de lui-même, le fait se dissoudre, se fondre dans la beauté éblouissante. Les commentaires de Drieu à Nuremberg – que d'élan, de force, de joie ici [...] Que de beaux hommes! [...] Il y a une espèce de volupté virile qui flotte partout [...] Mon cœur tressaille, s'affole... Ah! Ce soir je meurs, je meurs de passion³ –, ceux des divers journalistes fascistes rendant compte des défilés de l'armée française, de même que ceux des militants mis en présence de leur chef, les exemples de cette charge érotique du beau ne

² Voir George L. Mosse, «Beauty without Sensuality», dans Stephanie Barron (éd.), «*Degenerate Art*». *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Los Angeles County Museum of Art/Harry N. Abrams, 1991, 424 p., p. 25-31.

³ Lettre de Pierre Drieu la Rochelle à Chistiane Renault, 1935, citée dans Pierre Andreu et Frederic Grover, *Drieu La Rochelle*, Paris, La Table Ronde, 1989, p. 311. Première édition: 1979.

manquent pas. Nous reviendrons plus bas sur la question, inévitable, de l'homoérotisme inhérent à cette conception esthétique.

UNE BEAUTÉ EXHIBÉE

Le Beau est donc conçu et perçu comme une séduction, une séduction impérieuse même. Comme le Chef, le Beau doit dominer et s'imposer à l'esprit du spectateur, ce qui, de pair avec la volonté de faire partager l'émotion esthétique, explique que ce beau est non seulement montré mais exhibé. La subtilité, la transposition, la médiation ne furent jamais, ni de près ni de loin, des qualités prisées par les fascistes qui leur préférèrent la visibilité et l'immédiateté, l'excès et l'hyperbole. Ce n'est pas sans raison si les congrès politiques fascistes en vinrent à symboliser l'essence de l'esthétique fasciste, puisque celle-ci reposait sur une idée de beauté spectaculaire, de beauté ostentatoire, omniprésente. Dans les textes eux-mêmes, ce principe d'exhibition a deux effets majeurs. D'une part, il conduit sur le plan énonciatif à une surcharge de marques de la présence de l'énonciateur. Le fasciste mis en présence de la beauté, bouleversé par elle, montre et souligne avec force son émotion. D'autre part, il crée dans le fil du récit un moment à part, un îlot de grâce, saturé d'émotion – celle de l'énonciateur –, qui détache et met en relief la beauté fasciste.

EKPHRASIS ET UTOPIE

La représentation de cette beauté s'appuie ainsi abondamment sur la technique de l'*ekphrasis* au sens où on peut la définir comme «the verbal re-creation of the visual artwork⁴». Que ce soit dans les articles de journaux, les reportages de revue, les biographies ou les romans, la rencontre de l'énonciateur avec la beauté fasciste – celle de jeunes

⁴Peter Wagner, «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)», dans Peter Wagner (éd.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New-York, De Gruyter, «Studies in Literature and the Arts», 1996, viii/406 p., p. 1-40, p. 10-11.

gymnastes, celle du geste héroïque, celle du chef, etc. –, telle que donnée à voir dans l'énoncé, produit une pause narrative, pendant laquelle la beauté en question est tant bien que mal décrite par un énonciateur sous le choc de l'émotion. Comme au moment de la charge, dans *La Comédie de Charleroi*, le temps s'arrête. «Tout d'un coup», sans qu'on l'ait vue venir, la beauté apparaît. Éventuellement, l'article, le reportage ou le récit reprend son cours; néanmoins, «the ideal, but unrealizable goal of *ekphrasis* is to stop time⁵». Dans cet arrêt se manifeste un désir de vivre éternellement dans le bonheur esthétique. Car, à chaque fois, à travers la beauté en question, ou, plus exactement encore, *dans* cette beauté, dans les limites précises de sa sphère d'existence, l'utopie fasciste se trouve réalisée. Là où se trouve un groupe de jeunes hommes virils, énergiques et disciplinés, là où se trouve un chef magnétique, inspiré et adoré, là se trouve le microcosme de l'État fasciste, là se trouve l'homme nouveau fasciste. Pour bien comprendre ce phénomène, il faut savoir que l'utopie fasciste ne propose pas une redistribution des appareils de production, ne repose pas sur une vaste réingénierie sociale, n'impose pas de plans, d'étapes à suivre, et ainsi de suite. Leur utopie est une ontologie, un état d'esprit: là où il y a un fasciste, l'utopie fasciste est déjà en partie réalisée, il n'y manque que la communauté structurée autour de son chef, la communauté charismatique dont parle Weber, communauté que nous qualifierions pour notre part d'épique. Bien plus que l'avant-garde éclairée devant faire naître un jour l'utopie, le petit noyau de fascistes constitue déjà, dès les premiers jours de son existence, l'utopie incarnée. En ce sens, et en ce sens seulement, Nolte a raison de parler du refus de la transcendance propre au fascisme: l'utopie fasciste est pure immanence⁶. Ni souvenir d'un âge d'or, ni attente indéfinie d'un monde meilleur, elle *est*, elle apparaît, elle s'impose dans le présent. En fait, elle est un présent absolu, fermé sur lui-même, un présent épiphanique

⁵ Michael J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, xi/257 p., p. 2.

⁶ Ernst Nolte, *Le Fascisme dans son époque*, Paris, Julliard, 1970, 3 vol. Première édition allamande: 1963.

et sublime où l'idéal possède tout à la fois les traits du sacré et de la beauté. Pour employer l'expression d'Erich Voegelin, cette utopie immanente est un *Realissimum* dans lequel l'individu veut se dissoudre⁷, mais, ajouterions-nous, un *Realissimum* esthétique.

Fondamentale, la différence entre les modes de représentation respectifs de l'utopie des fascistes et des collectivistes trouve dans les pages de Sorel un éclairage très précieux. Telle qu'esquissée dans *Réflexions sur la violence*⁸, la différence entre l'utopie – «composition d'institutions imaginaires [...], construction démontable [qui a été] le produit d'un travail intellectuel⁹» et qui «peut se discuter comme toute constitution sociale¹⁰» sur laquelle «le juriste [peut] raisonner» –, et le mythe – «ensemble d'images capables d'évoquer en bloc et par la seule intuition, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments¹¹» reliés aux luttes idéologiques –, correspond d'assez près à celle entre l'utopie communiste et l'utopie fasciste. Affirmer que celle-là est strictement rationaliste alors que celle-ci est purement émotive serait retomber dans les vieux débats inaugurés par Engels avec sa distinction entre science et utopie. Or, comme l'ont montré les travaux des vingt dernières années en analyse du discours, l'idéologie est toujours imprégnée de pathos, elle charrie toujours images et arguments¹². Seulement, et c'est de ce côté, à notre avis, qu'il faut tourner notre regard,

⁷ Erich Voegelin, *Political Religions*, traduit par T. J. Di Napoli et E. S. Esaterly, III, New York, The Edwin Mellen Press, «Toronto Studies in Theology», xxv/83 p. Cette traduction est suivie de la reproduction de l'édition originale allemande: *Die Politischen Religionen*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1939, 67 p.

⁸ Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, Rivière, «Études sur le devenir social», 1910, 412 p. Première édition: 1908.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹² Voir Marc Angenot, «Les idéologies ne sont pas des systèmes», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 45, 1991, p. 51-76.

chaque idéologie entretient un rapport particulier à ce qui relève du sentiment, de l'émotion, de l'image. Il faut donc examiner quelle est la position « officielle » sur la nature des rapports entre idéologie et émotion, concepts et affects, voir comment cette position évolue selon les luttes internes entre fractions opposées, établir quelles autorités sont invoquées de part et d'autre, étudier comment une implicite division du travail règle selon les tribunes, du slogan à l'essai en passant par l'éditorial ou le discours public, la part d'exposé doctrinal et d'expression « sentimentale ». On verrait ainsi jusqu'où peut aller l'exhibition de l'affect, dans quelles circonstances et selon quels régimes elle est permise, à quels tabous elle peut se heurter, et ainsi de suite. Nous ne pouvons ici statuer avec précision, faute d'analyses préalables en ce sens, sur les cas du socialisme et du communisme, mais nous pouvons, sous toutes réserves, indiquer dans quelle mesure ils nous semblent distincts de celui du fascisme. Pour plus de clarté, nous ferons comme s'il n'y avait pas de différence notable entre socialisme et communisme. De même, nous opposerons de manière dichotomique pathos et argumentation, dans un but heuristique, non sans savoir que la réalité est beaucoup plus complexe.

Le fascisme, nous l'avons vu au fil de nos chapitres, accorde une importance extrême à l'émotion, au pathos, à l'image. Pour reprendre une formule utilisée dans ces pages, le fascisme est une pensée du pathos. L'émotion est l'alpha et l'oméga de l'idéologie chez lui, alors que chez les communistes ou socialistes, elle n'est guère que l'alpha, le point de départ, le cri né du scandale du monde et qui pousse à sa transformation. La dénonciation de l'exploitation et de l'aliénation, l'appel au combat, la célébration des faits et gestes des militants du parti peuvent faire appel, et le font souvent, à la voix de l'émotion. Mais l'analyse des causes et des conséquences de l'exploitation, la réflexion doctrinale, de même que l'explication de la « ligne », de la tactique politique doivent recourir à la voix de la « raison ». Étonnament, la répartition entre pathos et argumentation est à peu près identique

chez les royalistes de l'Action française. Dans le quotidien du mouvement nationaliste, certes, le pathos a une forte présence, comme a raison de le souligner Jeannine Verdès-Leroux¹³; cependant dans les grands textes doctrinaux, ceux de Maurras, de Massis et autres idéologues, ce n'est plus le cas. En fait d'idéologies carburant aussi intensivement à l'émotion que le fascisme, dans l'expression de l'orthodoxie doctrinale elle-même, les exemples contemporains seraient plutôt, croyons-nous, ceux de l'antisémitisme et de l'anarchisme.

LA BEAUTÉ DE L'IMAGE

Cette réflexion sur l'importance du sentiment et de l'image dans l'idéologie peut être conduite dans une autre perspective, celle de l'esthétique. L'ostentation esthétique fasciste prit bien souvent, nous l'avons vu dans le chapitre sur le spectacle politique, l'aspect d'un massif déploiement de corps, couronné par l'apparition du chef. Mais à défaut de la présence du chef, on déploya partout son image, et toute la *regalia* fasciste avec elle. Comme séduction, immédiateté et exhibition, les pouvoirs et les caractéristiques de la beauté fasciste sont celles de l'image bien plus que du texte. En ceci, nous l'avons vu, le fascisme s'oppose à la tradition du spectacle politique «de gauche», celle issue de la Révolution française. Mais, en ce qui concerne le rapport au signe, il renvoie à une autre tradition, celle du mépris du *logos*. Léon Degrelle, le jeune chef du mouvement fasciste belge Rex, en donne un exemple dans la préface de la *Révolution des âmes*, où il s'excusait d'écrire un livre. Qu'est-ce qu'un livre, en effet, avec le décalage entre écriture et lecture, sinon une parole morte, la pâle copie d'une beauté, à mille lieues de la parole vivante, du contact direct avec la beauté? «Le beau, écrivait-il, est tellement plus complet et plus captivant quand il n'a pas

¹³Jeannine Verdès-Leroux, *Refus et violences. Politique et littérature à l'extrême-droite, des années 30 aux retombées de la Libération*, Paris, Gallimard, 1996, 514 p.

dû se plier à des transpositions¹⁴. L'exigence de présence, la croyance aux pouvoirs de l'image, le mépris à l'égard des transpositions textuelles et à l'égard des «scribes» en général, les fascistes en donnèrent une version si radicale qu'ils constituent les représentants les plus extrêmes de l'anti-intellectualisme.

L'envers de cette haine du *logos* fut donc une politique de l'image, laquelle fait de l'esthétique un instrument de pouvoir. Les fascistes espéraient en effet, en donnant naissance à une beauté «captivante», fasciner et fasciser les masses. De ce point de vue, leur conception du beau se situe aux antipodes de l'esthétique aristotélicienne, et de celles qui s'en inspirent. Les fascistes n'entendaient pas délivrer les individus de leurs pulsions et de leurs sentiments violents, mais alimenter et magnifier ceux qui allaient dans leur sens. L'esthétique fasciste ne met pas de l'avant une beauté qui purge, mais une beauté qui urge, une beauté qui captive et assujettit. Ceci, nous y viendrons, est gros d'implications en ce qui concerne la conception de la littérature.

UNE BEAUTÉ SUBLIME

Le ravissement, au double sens du mot, est d'abord l'effet du type de beauté privilégiée par le fascisme, une beauté plus grande que nature, une beauté démesurément puissante. Dans leurs spectacles politiques, dans leurs récits héroïques, dans la jeunesse qui brille de tous ses feux, dans le corps puissant de l'athlète, dans la figure du chef, les fascistes voient et veulent faire voir la présence du sublime au sens kantien du terme. En fait, le beau des fascistes satisfait à la fois aux critères du beau mathématique – «nous nommons sublime

¹⁴ Léon Degrelle, *Révolution des âmes*, Paris, Éditions de France, 1938, vii/179 p., p. iii.

ce qui est purement et simplement grand [...] ce qui est grand au-delà de toute comparaison¹⁵ – et du sublime dynamique, quand

l'esprit se sent mis en mouvement [...] , mouvement [qui] peut être comparé à un ébranlement, c'est-à-dire à une rapide alternance de répulsion et d'attrait provoqués par le même objet. Ce qui est excessif pour l'imagination [...] est en quelque sorte un abîme où elle craint elle-même de se perdre¹⁶

Le sublime dynamique kantien attire et repousse tout à la fois, et attire d'autant plus qu'il effraie par sa grandeur absolue: «le sublime [nous oblige] à le révéler même contre notre intérêt¹⁷.» Pour ce qui est du sublime mathématique, la correspondance avec l'esthétique fasciste nous semble patent. Le recours à l'hyperbole, entre autres procédés, vient constamment magnifier l'objet de leurs louanges, le chef tout particulièrement. L'alternance de répulsion et d'attrait, par contre, est beaucoup moins facile à déceler dans le fascisme. Bien souvent, en effet, elle n'est absolument pas exprimée dans les discours, tout n'y étant qu'attrait et enthousiasme sans bornes. Pourtant, la monstration d'une beauté qui soit à la fois suprêmement plaisante et dangereusement forte, donc menaçante, est une part essentielle du spectacle politique fasciste. Comme la force de la nature, chez Kant, semble toujours prête à engloutir l'homme, de même, la force du chef, du parti, de la nation, dans tout l'attrait de sa glorieuse manifestation, menace de dévorer quiconque oserait s'opposer à elle. La violence, et la mort elle-même, accompagnent donc toujours cette sublime beauté fasciste.

¹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Ferdinand Alquié (éd.), Paris, Gallimard, «Folio», 1985, 561 p., p. 186.

¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹⁷ *Ibid.*, p. 211.

UNE BEAUTÉ PRESCRIPTIVE

Tout en assujettissant par son irrésistible attrait, la beauté le fait aussi en imposant une norme esthétique rigide et extrêmement précise à l'ensemble des citoyens. Falasca-Zamponi a montré, dans *Fascist Spectacle*, comment le beau a pu devenir prescriptif et répressif: «fascist representation continuously proposed that the new Italian man's identity depended on the tight observation of aesthetic rules¹⁸». Et, dans notre lecture de l'écriture du type chez Drieu, nous avons indiqué où conduisait, à terme, cette forme d'herméneutique sociale: la mise en scène continuelle, universelle, du nous en moi et du moi comme élément du nous, au cauchemar d'une humanité sans murs, l'engloutissement dans la communion de masse. Parce qu'uniformisante, et parce qu'envahissant les moindres recoins de la vie privée, de l'habillement à l'interlocution en passant par le tonus musculaire et la démarche, l'esthétique fasciste assigne à l'individu un rôle ne laissant aucune place à l'improvisation. Un rôle dans une grandiose, une sublime pièce peut-être, un rôle héroïque même, mais un rôle identique à tous les autres, ou presque, un rôle réduit à une fonction sociale, un rôle prescrit, imposé et sévèrement censuré.

UNE BEAUTÉ VIOLENTE

En soi, cette prescription est une forme de violence, de coercition et, bien souvent, elle pouvait conduire à une violence ouverte, parfois extrême, pour qui ne satisfaisait pas aux critères du rôle. Dans les faits, la violence est inséparable de l'esthétisation du politique entreprise par les fascistes et dont l'imposition d'une norme n'est qu'une des conséquences. Car, comme nous avons pu le montrer à propos de la figure du chef comme artiste, donner forme à la beauté implique pour les fascistes l'exercice d'une nécessaire violence. L'art est une école de brutalité à l'encontre de la matière. Plus encore, l'art est élimination de toute

¹⁸ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. Aesthetic of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley/London, University of California Press, 1997, 303 p., p. 184.

laideur, de tout ce qui ne cadre pas avec la forme désirée, avec la beauté idéale. La déclaration de Marcel Bucard placée en tête de conclusion donne un aperçu saisissant de la pensée fasciste à cet égard: «Au-dessus de la pitié trône la beauté¹⁹». Dans cet extrait, Bucard ne place pas la pitié au second rang des valeurs fascistes, immédiatement au-dessous de la beauté, mais appelle plutôt la «France héroïque et impitoyable²⁰» à viser la beauté véritable à tout prix. Pas de pitié: la beauté. Dans un autre de ses textes, Bucard annonçait que l'ordre nouveau, celui des fascistes, allait être «Puissance et Beauté²¹», mais il aurait aussi bien pu dire «Violence et Beauté». Travailler la forme, éliminer la matière superflue, combattre toute trace de laideur, tout cela, qui vise à la beauté, est violence. Voilà pourquoi l'esthétique fasciste repose sur la beauté comme violence.

La violence fasciste prit donc, esthétiquement, le triple aspect du sublime, de la norme et de l'effacement de la laideur. Mais la violence, dans le fascisme, eut bien d'autres visages, dont celui, discursif, de l'agression et de la véhémence. Le lecteur des écrits fascistes, constamment, se trouve assailli. Euphoriques ou dysphoriques, exaltés par la beauté ou indignés par la laideur, ces écrits semblent tous les produits d'une surenchère verbale continue. Les extraits cités tout au long de ce travail auront pu en donner un aperçu: le fascisme est basé sur une rhétorique de l'excès. Historiquement, celle-ci est issue d'une longue tradition d'extrémisme politique dont la Révolution française marque sans doute l'origine. Au cours de l'entre-deux-guerres, toutefois, cet extrémisme s'est fait plus radical encore. La dette du fascisme à l'égard de cette tradition est bien connue, même si elle n'a pas fait, à notre connaissance, l'objet d'une véritable analyse discursive. Pour notre

¹⁹ Marcel Bucard. *Du sang sur leurs mains*, Paris, Baudinière, 1938, 190 p., p.157.

²⁰ *Ibid.*, p. 158.

²¹ Marcel Bucard, «Le Parti Unitaire français d'action socialiste et nationale. Son manifeste. Son chef. Ses statuts», *La Brochure unitaire*, n° 1, juin 1939.

part, il nous semble que la rhétorique de l'excès, ainsi qu'une certaine pragmatique de l'agression, au sens de violence discursive dirigée à l'encontre du lecteur, n'est pas étrangère à la tradition d'une autre avant-garde, esthétique celle-là. Ne subsiste-t-il pas dans les écrits fascistes, quelque chose des audaces verbales propres aux manifestes artistiques et littéraires? Épater, choquer, agresser le bourgeois n'était-il pas, d'une certaine manière, leur but commun? En somme, le fascisme aurait non seulement emprunté à l'histoire des mouvements esthétiques la notion de beauté comme violence exercée sur la matière, mais aussi la pratique de l'agression verbale.

UNE BEAUTÉ HUMAINE

Inhumaine, à nos yeux, pour les sacrifices «impitoyables» qu'elle exigeait d'accomplir, l'esthétique fasciste se voulait pourtant profondément humaine, en ce sens qu'incarnée dans des corps d'homme et que magnifiquement virile. Cette esthétique exaltait l'Homme, mais, aux yeux de ses architectes, tout homme n'était pas Homme, car, pour l'être, il fallait posséder les attributs véritables du mâle: le courage, l'audace, la force, l'esprit d'aventure, la dureté, etc. George L. Mosse l'a noté dans sa présentation succincte de l'esthétique fasciste: «the beautiful male body was an important symbol in all European fascist movements²²». Le pendant de cette prédilection pour la beauté virile est la relégation de la beauté féminine, de la grâce, de la volupté à un rang inférieur, celui-là dévolu à la femme en général dans le fascisme. Nous n'avons guère abordé cet aspect du fascisme dans notre thèse précisément pour cette raison que l'esthétique fasciste n'accorde pas de véritable importance à la femme. Ici, paradoxalement, le fascisme respecte la séparation traditionnelle entre le privé et le public: ce qui est féminin doit rester dans la sphère du privé, du familial. En somme, avant d'être mère, la femme n'existe guère, dans la

²² George L. Mosse, «Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, 1996, p. 245-252, p. 248.

représentation fasciste de la société. Des analyses plus détaillées ont pu révéler certaines ambiguïtés, sous le vernis uniformément misogyne du fascisme²³; néanmoins, le fait demeure que seule la beauté virile peut atteindre aux yeux des fascistes au sublime. Seule, aussi, elle est porteuse de cette «saine violence» qui fait son charme.

La question de l'homosexualité chez les fascistes a fait couler beaucoup d'encre, d'autant plus que, sous des dehors relativement simples – comment ne pas voir l'érotisation du pouvoir phallogénique et la séduction exercée par les bandes de jeunes hommes virils? – elle s'avère extrêmement complexe. David Carroll a raison à cet égard de souligner le danger d'associer de manière unilatérale quête fasciste de virilité et homosexualité, comme si celle-là devait inévitablement conduire à celle-ci, parce que tous deux basés sur un amour «féminin» de la virilité manquante. Cette association, en effet, reproduit de façon détournée un jugement sur l'homosexualité comme défaut de virilité voisin de celui des fascistes eux-mêmes. De plus, quels dangers ne recèle pas l'identification entre une idéologie aussi répressive que le fascisme et une identité sexuelle aussi constamment réprimée que l'homosexualité? Andrew Hewitt a habilement refait l'histoire de ce lieu commun de l'histoire politique qu'est l'idée de l'homosexualité latente des fascistes, en montrant à quel point ce terrain est glissant²⁴.

²³ Sur ce sujet, voir T. W. Adorno et al., *The Authoritarian Personality*, New York, Harper, 1950, xxxiii/990 p.; Richard J. Golsan et Melanie Hawthorne, *Gender & Fascism in France*, Hanover, NJ, University Press of New England, 1997, 229 p.; Wilhelm Reich, *La Psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, «Science de l'homme», 1972, 341 p.; Barbara Spackman, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, xvi/187 p. Klaus Thelewit, *Male fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987, 2 vol.

²⁴ Andrew Hewitt, *Political Inversions: Homosexuality, Fascism, and the Modernist Imaginary*, Stanford, Stanford University Press, 1996, 333 p.

Pour notre part, à la lumière de notre étude sur l'esthétique fasciste, nous croyons, à la suite de Mosse, qu'il faille adopter le *distinguo* entre homoérotisme et homosexualité²⁵. En effet, les fascistes ne franchissent jamais, en général, le pas qui sépare le premier du second. Le paradoxe, ici, réside dans l'omniprésence de la beauté virile, celle du Chef ou celle des troupes de jeunes hommes, d'une part, et dans l'association unilatérale de l'homosexualité à tous les signes de laideur d'autre part. En un mot, l'homosexualité, pour les fascistes, est un signe de la décadence générale. La conséquence de ce rejet radical fut l'inscription de l'homosexualité parmi la liste des identités destinées à disparaître de la face de la nation. Telle que présentée dans les discours fascistes, l'homosexualité est une pratique individuelle déviante caractéristique des sociétés décadentes; elle va à l'encontre du rôle de procréateur assigné à l'homme, ainsi que de la nécessaire croissance de la natalité. Mais surtout, elle affuble d'un signe négatif, voire infamant, tout ce qui est cher aux fascistes: la virilité, l'autorité phallogcentrique, la fraternité entre hommes, la beauté du corps mâle, etc. L'homoérotisme, pour sa part, s'y manifeste comme une représentation sociale, comme un fantasme idéologique, plutôt que comme une pratique individuelle. L'objet du désir y est la plupart du temps d'ordre collectif. On l'a vu avec la représentation du groupe chez Drieu, aussi bien que chez Brasillach dans *Comme le temps passe*: ce n'est pas le jeune homme viril, mais les jeunes hommes virils réunis en groupe qui séduisent. Les fascistes admirent ainsi une virilité collective, promesse d'une virilité nationale, synonyme de force, de puissance et d'héroïsme. Quant au Chef, on est séduit, en lui, par l'incarnation du destin de la communauté épique, non pas par l'individu privé. C'est la mission historique ouvertement assumée qui rend le chef impérieusement séduisant, non sa beauté personnelle. Comprendre cela est indispensable pour qui veut comprendre le fascisme. Là se trouve une des clés du charisme, dans le fascisme: un érotisme politiquement sublimé,

²⁵ Voir George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York, Howard Fertig, 1985, viii/232 p.

focalisé sur des objets idéologiques. L'idéologie, ici, est déterminante et fondatrice. L'érotisation fasciste ne concerne que des objets politiquement désirables. Elle constitue à cet égard une forme de désirabilité excessive. Il faut donc envisager l'homoérotisme fasciste dans la perspective d'un investissement idéologique exacerbé, et ne jamais oublier son fondement idéologique.

Ce regard sur le charisme permet de voir que l'esthétisation du politique est aussi, d'une certaine façon, un processus d'investissement libidinal, un processus par lequel l'objet politique est rendu désirable. L'objet en question est ainsi dépeint comme le siège d'une incroyable pouvoir de contagion émotive en même temps qu'il est représenté comme éminemment désirable. Pour que cela soit possible, toutefois, il faut, comme les fascistes, adopter une esthétique où le beau est lié au sentiment, à la déstabilisation du spectateur; faire sienne une esthétique du sublime. En esthétisant, en somme, les fascistes procèdent à une projection de la libido, laquelle est à la fois assignée à un objet et contenue. Rien de moins fasciste, à cet égard, que la notion de dépense de Bataille²⁶, en ce sens que l'esthétisation/érotisation des fascistes canalise et ordonne la libido dans un sens collectif, tente d'en prévenir tout débordement intempestif. Tout se passe comme si les pouvoirs dangereux, mystérieux du désir étaient évacués et passaient du sujet sexué à l'objet esthétisé – jeunesse, chef, foule –, lequel, seul, peut toucher, émouvoir, troubler l'individu, le *ravir* en l'*intégrant* à la totalité. Telle est, dans ses grandes lignes, ce que nous appellerions la *captatio* fasciste.

²⁶Georges Bataille, «La notion de dépense», *La Critique sociale*, n° 7, janvier 1933, p. 7-15.

UNE MORTELLE BEAUTÉ

Walter Benjamin écrivait à propos du fascisme: «tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre²⁷.» Nous dirions pour notre part: «toute l'esthétique fasciste culmine en un seul point. Ce point est la mort.» Dans le discours sur l'héroïsme comme dans celui sur la jeunesse, dans la représentation de la guerre et le culte du chef, dans les serments et la mémoire fascistes, partout règne la mort. Comme la «voix du poète» dans *Interrogation*, le fascisme aurait pu dire, si l'on accepte un instant la personnification: «ô mort, je suis sorti de toi» (*In*, 18).

Pour l'essentiel, l'importance, l'omniprésence de la mort dans le fascisme, naît d'une posture ontologique, celle de la confrontation avec la mort – de la lutte avec l'ange, pour reprendre l'image biblique. On a vu avec Brasillach comment le culte de la jeunesse pouvait aller de pair avec un désir thanatophile. Chez Drieu ce désir est récurrent; toute son œuvre est hantée par le spectre de la mort. De l'érotisation de la mort – «Ô mort, ton appel trouble comme la volupté» (*In*, 13) – au sentiment d'exaltation vitaliste – «l'homme vit le plus quand il tend sa vie jusqu'à la rompre» (*HC*, 199) – et à la justification du meurtre – «il faut avoir tué de sa main pour comprendre la vie» (*JE*, 91) –, en passant par l'affirmation d'un monisme métaphysique proclamant l'identité de la vie et de la mort – «pour moi la mort, ce n'est pas le néant, c'est la continuation de la vie» (*CC*, 49), «la vie c'est un seul jet. Un seul jet. Je voulais vivre et mourir en même temps» (*CC*, 60) –, Drieu en tire des accents multiples, unis toutefois dans une même positivité, une même esthétisation.

Dans cette représentation rochellienne aussi bien que dans le fascisme en général il y a d'abord, à un premier niveau, une mythification du combat, de l'héroïsme et de la

²⁷Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», dans Maurice Gandillac (éd.), *Essais, II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 217 p., p. 87-126, p. 124.

jeunesse, une mythification nourrie du vitalisme et de l'activisme fascistes. Par cette mythification, chaque militant, aussi humble soit-il, trouve une sublimation de son action politique quotidienne, un moyen d'échapper à son destin de héros bancal pour se faire un héros resplendissant de gloire. Désormais, lui laisse-t-on entendre, il brille lui-même avec tout l'éclat de ce mythe solaire. En même temps, puisqu'il s'agit à chaque instant de vivre ou de mourir, tout peut lui être demandé, y compris sa vie. Deux extraits, cités par Sironneau, en font foi: «tous nos étendards expriment notre joie; Qu'importe la mort, si tu as besoin de nos vies Oh! Allemagne»; «Prends notre vie, Führer [...] Entre tes mains nous remettons notre destin²⁸.» Pour les fascistes le sacrifice au nom de la patrie n'est pas synonyme de néant, mais promesse d'une autre vie, plus belle encore, dans les rangs de l'éternelle et fraternelle communauté fasciste. Rétrospectivement, la confrontation avec la mort, vue comme la vie la plus intense, la plus exubérante possible, apparaît bien comme un mythe, celui d'Icare, car comme le destin de ce dernier, il tient de l'aveuglement suicidaire. Les fascistes étaient prêts à mourir pour vivre plus et mieux; ils ne vécurent que pour mieux mourir.

Le combat avec l'ange fut aussi, à un second niveau, une extériorisation et une esthétisation du combat entre la Nation et la mort. Alors que d'un côté les fascistes jouissent de venir au plus près du point où l'excès de vitalité devient fatal, d'un autre côté ils déclarent un impitoyable combat contre tout ce qui menace la vie de la nation. Ils présentent ainsi l'expurgation de tous les éléments pathogènes – Juifs, communistes, homosexuels, intellectuels et artistes dégénérés, etc. – hors du corps national comme une terrible et valeureuse lutte menée contre la mort. Entre deux types de morts, la mort-maladie et la mort-combat, la mort lente et insidieuse et la mort nette et rapide, la mort

²⁸Jean-Pierre Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye, Mouton, 1982, 619 p., p. 314 et 330.

qui assaille sans qu'on la voit et la mort que l'on affronte en face, debout, les fascistes mythifient la seconde et exècrent la première. En expulsant la mort hors du «nous», ils l'extériorisent, et la trouvent enfin en face d'eux, comme un digne adversaire.

Ce faisant, ils font des diverses luttes idéologiques menées par le fascisme, contre les Juifs, contre les communistes, et ainsi de suite, un unique combat contre la mort. Cette nouvelle mythification est aussi une esthétisation en ce que, sur la plan de la représentation, tout repose sur une absence, un oubli volontaire: l'oubli des meurtres qui concrétisent ce combat. Les meurtres, en effet, se produisent hors-champ; on ne les représente pas. On les annonce, on les déclare nécessaires, on se dote même d'une complexe organisation pour les réaliser, mais on passe cet accomplissement sous silence. On élimine ainsi le meurtre, le génocide du champ du «représentable» pour ne garder que son aspect sublimé, celui du combat héroïque contre la mort. On évite consciencieusement de donner à voir la conséquence ultime de l'esthétisation, l'anéantissement de toute laideur. Est-ce cette esthétisation, ce confinement des meurtres, dont, au premier chef, l'Holocauste, dans les coulisses de l'histoire, qui a, entre autres choses, rendu possible le négationnisme contemporain? Il y aurait lieu, à notre avis, d'examiner cette hypothèse.

Etudié sous l'angle de la jeunesse, le rapport fasciste à la mort se révèle une étrange forme du refus de vieillir. Car, dans leur dénégation passionnée de la dégénérescence sous toutes ses formes, dont le vieillissement, ainsi que dans leur quête de vitalité paroxystique, les fascistes préfèrent non seulement mourir jeunes, mais croient pouvoir ainsi vivre éternellement jeunes, dans la mort. Il y a certainement ici une reprise du lien entre mort héroïque et jeunesse tissé par le mythe de la guerre héroïque, dont la charge des jeunes lycéens allemands à Langemarck, en 1914 constitue l'image archétypale: «youth and death

were closely linked in that myth²⁹», tant et si bien que les cimetières militaires symbolisèrent à la fois les morts tués au combat et la jeunesse éternelle de l'Allemagne. En somme, la nation se nourrit de la mort des jeunes, exactement comme les divinités aztèques se nourrissaient du sang des sacrifiés.

KITSCH, FASCISME, ROMANTISME

La funeste relation triangulaire beauté-fascisme-mort a été mise en évidence dès 1975 par Susan Sontag, à la suite des observations de Benjamin sur le «Fiat ars, pereat mundus³⁰» du fascisme, mais il revient à Saul Friedländer de s'y être attaqué de front³¹. Discernant dans une série de films et de romans des années soixante l'émergence d'un «nouveau discours sur le nazisme³²», celui-ci a jugé que la fascination manifestée dans un tel discours pour le nazisme révèle

une activité de l'imaginaire irréductible aux classifications entre la droite et la gauche. L'attraction du nazisme résidait non seulement dans son discours idéologique explicite mais aussi dans le pouvoir des émotions, des images, des fantasmes auxquels on fut sensible à gauche comme à droite³³.

Plus précisément, il juge que ce pouvoir des images, perceptible dans le nouveau discours sur le nazisme et, par delà celui-ci, dans le nazisme lui-même, est lié à un «frisson esthétique, suscité par l'opposition entre l'harmonie du kitsch et l'évocation constante des

²⁹ George L. Mosse, *Fallen Soldiers. Reshaping the memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press, 1990, vi/264 p., p. 73.

³⁰ Que l'art soit, et que périsse le monde.

³¹ Saul Friedländer, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, 141 p. Traduit de l'allemand.

³² Bien que préoccupé avant tout du nazisme, Friedländer l'étudie comme un cas particulier de fascisme.

³³ Saul Friedländer, *Reflets du nazisme*, *op. cit.*, p. 13.

thèmes de la mort et de la destruction³⁴. Ce kitsch de la mort propre au nazisme s'avère aux yeux de Friedländer un «retour à une inspiration romantique dégradée, à une esthétique dépouillée de la force et de la nouveauté qui furent les siennes, il y a cent cinquante ans, à la veille de la modernité³⁵.» L'importance incontestable de cet ouvrage, la force et la portée de ces jugements, mais surtout la très grande proximité entre sa lecture de l'esthétique fasciste et la nôtre sont telles que nous ne pouvons que lui consacrer une analyse en bonne et due forme. Trois éléments, surtout, attireront notre attention: la mort, le kitsch et le romantisme.

Des remarques de Friedländer sur le nazisme et l'esthétique, celles sur la mort sont de notre point de vue les plus justes de toutes. Nous souscrivons pleinement, à cet égard, à l'affirmation qu'«on ne saurait trop insister sur l'aspect primordial du thème de la mort dans le nazisme³⁶.» Et définir comme il le fait l'esthétique du «III Reich comme «une chanson mélo sur un fond de danse macabre³⁷» capte remarquablement bien le mélange de sentimentalité débordante et de violence menaçante qui habite le fascisme. De même, sa caractérisation du langage utilisé dans cette esthétique comme «celui de l'accumulation, de la répétition, de la surabondance [avec] utilisation massive de synonyme [et] surcharge d'épithètes³⁸» va tout à fait dans le sens de nos remarques sur le lyrisme fasciste. Enfin, Friedländer a eu le grand mérite de mettre en évidence la contradiction entre l'obsession

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 37.

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

fasciste pour la mort et le silence complet sur l'extermination des Juifs: «la destruction absolue n'a plus de mots pour se dire³⁹.»

Malgré cela, nous différons d'avis quant au visage pris par la mort, dans l'esthétique fasciste. Pour Friedländer, ce visage est celui du héros tragique, «celui qui reste fidèle à son destin malgré sa perception lucide de la destruction et du trépas⁴⁰.» Nous croyons pour notre part qu'il s'agit là d'une reconstitution *a posteriori* et qu'à cet égard la lumière jetée sur le nazisme par le nouveau discours sur le nazisme aura été trompeur, projetant sur l'histoire du nazisme l'image de sa fin apocalyptique. Si, effectivement, le héros fasciste sait la mort menaçante, s'il en fait la clé de la vie, préférant même mourir quand la vie, en lui, est en crue, plutôt qu'à l'étiage, le rapport à la mort chez lui est celui d'un défi, d'une confrontation, non d'un destin. La mort est affrontée, non pas subie. L'esthétique fasciste a donc comme soubassement le geste du défi héroïque lancé à la mort, plutôt que celui de la mort tragique.

De plus graves réticences se présentent à notre esprit en ce qui a trait au kitsch et au tiraillement interne à «la représentation kitsch de la mort» entre «un appel à l'harmonie» et «la solitude et l'effroi⁴¹». Telle que présentée dans *Reflets du nazisme*, la notion de kitsch ne semble pas la plus utile à une meilleure compréhension du fascisme. Significativement d'ailleurs, elle n'est introduite que pour être aussitôt modifiée, le kitsch de la mort propre au fascisme étant tout sauf un kitsch «ordinaire», au sens où Abraham Moles l'aurait défini dans sa *Psychologie du kitsch*, citée en référence par Friedländer. Dans cette acception «ordinaire» le kitsch est harmonie, ordre, mesure et bonheur; chaque chose y est à sa place.

³⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

Or, le fascisme rejette avec dégoût toute idée de bonheur tranquille, comme l'ont montré les extraits du discours sur l'héroïsme ou l'analyse de *Comme le temps passe* de Brasillach. De plus, le fascisme propose une esthétique de l'excès, de la démesure, du monumentalisme diamétralement opposée à l'harmonie et à la mesure reliées au kitsch. En ce sens, il nous semble que le concept de sublime décrit beaucoup mieux que celle de kitsch la juxtaposition de beauté et de mort propre au fascisme. Pourquoi donc Friedländer l'utilise-t-il malgré tout, quitte à la remodeler aussitôt pour lui donner un sens non-ordinaire? Ses commentaires sur l'esthétique fasciste comme forme dégradée de romantisme le dévoilent, le kitsch pour lui caractérise aussi, sinon surtout, un recyclage de mauvais goût, une esthétique de bric-à-brac. Nous reviendrons plus loin, dans une perspective théorique, sur la question du fascisme et du recyclage, mais aborderons dès à présent le cas particulier de la relation entre fascisme et romantisme.

Dès *les Droites en France* de René Rémond, en 1954, le qualificatif de romantisme a été appliquée au fascisme français: «c'est comme une résurgence du romantisme», jugeait-il⁴². Raoul Girardet en rajoutait l'année suivante, écrivant que «pour Brasillach, comme pour Drieu, pour Rebatet, pour Petitjean, pour Ramon Fernandez comme pour les jeunes rédacteurs de *Je suis partout* ou de *L'Insurgé*, le fascisme correspond beaucoup plus exactement à ce qu'il convient d'appeler un romantisme⁴³». Puis, en 1959, Paul Sérant fit de cette association le thème même de son ouvrage sur Brasillach, Châteaubriant, Céline et Drieu, précisément intitulé: *Le Romantisme fasciste*⁴⁴.

⁴²René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, 1982, 544 p., p. 207. Première édition: 1954.

⁴³Raoul Girardet, «Notes sur l'esprit d'un fascisme français», *Revue française de science politique*, vol. 5, n° 3, juillet-septembre 1955, p. 529-546, p. 532.

⁴⁴Paul Sérant, *Le Romantisme fasciste. Étude sur l'œuvre de quelques écrivains français*, Paris, Fasquelle, 1959, 323 p.

Robert Brasillach leur avait pavé la voie, lui qui dans ses mémoires de *Notre avant-guerre* parlait de «ce mal du siècle, le fascisme...» (NAG, 301). Significativement d'ailleurs, il utilisait dans le portrait de Hitler inséré dans cet ouvrage une formule hautement révélatrice: «on ne veut pas faire de romantisme. Pourtant» (NAG, 353). Tout se passe comme si les fascistes ne pouvaient s'empêcher de faire du romantisme malgré eux. Rétrospectivement, Sérant formula un jugement semblable: «on pouvait être romantique et antifasciste [...] mais il était difficile d'être "fasciste" sans être romantique en quelque manière⁴⁵.» Pour tous, cela est une évidence, le fascisme est un romantisme. La plupart des études se penchant sur la dimension esthétique du fascisme le rappellent d'ailleurs sans se donner la peine d'analyser ce constat, devenu au fil des ans une sorte de pétition de principe, sinon un jugement dépréciatif comme c'est le cas chez Friedländer.

Idéalement, une étude systématique de la relation entre fascisme et romantisme pourrait faire l'objet d'une thèse en soi tant ces deux phénomènes historiques présentent de similitudes. Tous deux ne se caractérisent-ils pas par leur accent sur l'individu, la haine des bourgeois, la valorisation de la jeunesse, de l'énergie et de l'héroïsme, la nostalgie d'une vaste épopée militaire, le sentiment de vivre dans une époque grise et désenchantée, une image mythique du Moyen Âge, une ambiguïté face à la modernité industrielle et à la montée du capitalisme, une oscillation entre idées et sentiments de droite et de gauche, de même que par une esthétique basée sur l'émotion et le sublime? Plus intéressante encore serait l'étude qui retracerait par quelles étapes et par quel sinueux chemin le composé esthétique-politique propre au romantisme a pu conduire au fascisme, marquant tour à tour l'histoire de l'art pour l'art, du symbolisme et du futurisme. Toutefois notre objet d'étude étant autre et l'essentiel de notre travail ayant été accompli au cours des chapitres précédents, nous laisserons à d'autres le plaisir d'entreprendre ces recherches ne retenant

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

ici, pour aller à l'essentiel, que la question du sublime, tirant profit pour ce faire de la brillante synthèse de Christine Marcandier-Colard sur le sublime romantique, vu par elle comme une «beauté fécondée par la violence⁴⁶.» Nous pourrions ainsi, sur le terrain même de Friedländer, celui de la beauté et de la mort, préciser ce qu'ont effectivement en commun fascisme et romantisme, ainsi que ce qui les distingue l'un de l'autre.

Avec le romantisme, comme le montre Marcandier-Colard, une nouvelle catégorie esthétique s'impose et supprime l'ancienne conception classique de la beauté, le sublime. «Celui-ci n'est plus le sommet du beau, comme Boileau a pu le définir, mais une émotion esthétique parfois contraire à la beauté et qui se rapproche surtout de la violence⁴⁷.» Cette nouvelle esthétique sera fondée sur l'émotion et la subjectivité: «l'art romantique ne fait plus appel à la raison [...] mais à la sensibilité⁴⁸.» Dès lors, l'art n'est plus une expérience purement cérébrale, puisqu'au contraire «le sublime est ressenti par [le] corps⁴⁹. La dite subjectivité de l'expérience esthétique passera par une mise en scène donnant à voir au lecteur la beauté de la violence. Conséquemment, «la scène sublime implique la présence d'un spectateur à l'intérieur du récit qui met en abyme les effrois et fascinations du lecteur⁵⁰.» L'esthétique romantique est donc «avant tout un spectacle⁵¹.» Pour mieux mettre en évidence le spectacle de la violence, une technique, entre autres, sera favorisée par les romantiques, celle de la scène-acmé, «scène capitale dans le double sens du terme: parce

⁴⁶ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, «Perspectives littéraires», 1998.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁵¹ *Idem.*

qu'elle est le tableau d'une exécution ou d'un meurtre et parce que la dynamique narrative est soumise à un paroxysme savamment entretenu qui conduit à *la* scène attendue⁵².» Enfin, de même que ce spectacle doit affecter physiquement le lecteur, il est aussi spectacle du corps: «le corps concentre l'énergie de la passion, de la volonté, qu'il fascine par sa beauté ou inquiète par sa violence⁵³. Cette incarnation est d'autant plus importante que «l'énergie est la valeur cardinale du romantisme⁵⁴. Que son esthétique ait été une esthétique du sang et de la violence, le romantisme le doit à l'Histoire, et plus précisément, à la Révolution. Marcandier-Colard le démontre brillamment, «la Révolution est bien la source de l'explosion romantique qui trouve dans la cruauté, l'énergie, la violence, les ferments de sa définition de la beauté⁵⁵.»

Vue sous cet angle, l'esthétique romantique correspond parfaitement à l'esthétique fasciste. Émotion, violence, spectacle du corps, ravissement physique, exaltation de l'énergie, scène-acmé ou *ekphrasis*, ombre portée par l'Histoire comme monument de violence, le fascisme comprend tout cela. Seulement l'esthétique romantique est aussi celle du sang, du crime et de l'ironie, ce que l'esthétique fasciste n'est point. Ainsi, si «dans les écrits romantiques, le sang coule à flots⁵⁶», avec force décapitations, démembrements et suicides, dans les textes fascistes et dans le spectacle politique mis en scène par les mouvements et régimes fascistes le sang ne coule qu'en coulisses. Étrangement, la mort n'y est jamais sanglante, ni même horrible, mais présente un gracieux visage, celui du jeune

⁵² *Ibid.*, p. 202.

⁵³ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

soldat mort le sourire aux lèvres. En fait, et ceci va dans le sens des analyses de Theleweit, il y a là-dessous, chez les fascistes, une peur, une hantise du démembrement, de l'éventration, aussi forte que le désir de l'unité, du corps-armure, du corps d'acier. Toute l'esthétique fasciste repose donc sur une ellipse hautement significative, celle du moment de la mort, de l'instant de l'agonie. Sont respectivement sublimes les moments qui la précèdent et la suivent immédiatement, ceux de l'élan héroïque, de la violence brandie et ceux du sacrifice accompli, de la mort paisible, mais l'entre-deux est volontairement exclu de toute représentation. Dans ce hiatus se sont engouffrées des millions d'agonies.

De même l'esthétique du crime est remplacée par une esthétique du combat militaire, et le criminel, chassé par le jeune combattant, le héros solaire. Nul romantisme noir, nul héros ténébreux dans le fascisme, sinon dans ses zones périphériques. Et là où le criminel représente un asocial parfait, sur lequel aucune République ne peut être fondée, le soldat, lui, est aux yeux des fascistes le citoyen idéal, le pivot du *Führerprinzip*. La violence fasciste se veut fondatrice; elle définit une collectivité – la communauté épique –, censée être le noyau de la nation véritable, et circonscrit un ennemi sur le corps duquel elle sera impitoyablement exercée. La violence du héros fasciste place «les autres» résolument en-dehors du «nous», alors que par sa violence le criminel romantique se place lui-même en-dehors de la société.

Enfin, l'ironie, qui est «l'essence du romantisme⁵⁷», n'est guère le fort des fascistes. Dans leur conception de la beauté et de la violence il n'y a aucune place pour une «théâtralisation carnavalesque⁵⁸» semblable à celle des romantiques. On voit mal en effet le grand rire rabelaisien éclater à Nuremberg. En ce sens, et ce fut très volontaire, il n'y eut

⁵⁷ *Ibid.*, p.222.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 218.

aucune dimension critique, distanciatrice, à leur représentation de la violence, à leur mise en texte du sublime. En fait, comme nous l'avons vu plus haut, la beauté fasciste ne libère pas, elle assujettit. Il y a donc bel et bien une filiation entre romantisme et fascisme, mais le fascisme n'accepte pas tout de l'héritage romantique. Ainsi, ce qui pouvait faire du pathos romantique l'expression d'une liberté nouvelle devient chez les fascistes un outil de sujétion. Véritablement, la beauté est passée du côté du bourreau.

PARS DESTRUENS: FASCISME ET LAIDEUR

Initialement, le but de cette thèse était de restituer et d'analyser l'esthétique fasciste dans toute sa complexité, d'en faire un portrait aussi juste et complet que possible. Mais, au fil des nos recherches, il nous est paru nécessaire, pour rendre raison de cette complexité, de préférer la justesse et la nuance à la complétude. Nous avons ainsi choisi, faute de temps et d'espace, de consacrer notre étude à une seule des deux faces de l'esthétique fasciste, son endroit. Cette médaille possède en effet un revers, dont l'existence a été suggérée à quelques reprises dans ces pages. Ce revers est celui de la laideur.

Si notre choix s'est porté sur l'examen de la beauté fasciste, plutôt que l'inverse, c'est d'abord et avant tout parce que, des deux, la beauté nous est apparue la moins bien connue, celle qui réservait le plus de surprises. L'on a généralement tendance, même chez les fascistologues patentés, à définir davantage le fascisme en fonction de ce qu'il rejette, de ce à quoi il s'oppose, qu'en fonction de ce qu'il propose et désire. Toute fondée qu'elle soit, cette approche n'en est pas moins limitatrice, voire réductrice; si le fascisme a effectivement été voué à la destruction de grands pans de la civilisation européenne, sur ces ruines il a néanmoins voulu fonder un nouvel État, donner vie à un homme nouveau, faire naître une nouvelle beauté. C'est à la description et à l'interprétation de cette beauté que notre thèse a été consacrée. Il importe tout de même, pour ne pas offrir une image en

trompe-l'œil de l'esthétique fasciste, ainsi que pour indiquer dans quelles directions l'on pourrait poursuivre l'étude de celle-ci, de donner un aperçu des principales caractéristiques de cette laideur que les fascistes voulaient annihiler.

Pour ce faire, nous pourrions entreprendre un survol des principaux traits associés par les fascistes à la laideur. Nous verrions alors ressurgir des éléments entrevus au cours de ce travail, dans les critiques portant sur les spectacles politiques du Front populaire, ainsi que ceux accompagnant la description de la France décadente dans le discours de la jeunesse. Nous pourrions montrer que la laideur, c'est ce qui est informe et indiscipliné, ce qui est vieux et avachi, ce qui est gras et mou, ce qui est efféminé et faible, ce qui est lâche et passif, et ainsi de suite. Nous découvririons ce faisant un monde symétriquement inverse de celui vu au cours de nos chapitres, informé par la même axiologie que celle donnant corps à la beauté fasciste. Mais, appliquée désormais à d'autres objets, représentatifs cette fois de la société contemporaine, cette axiologie génère un jugement dévastateur à leur endroit. Le gouvernement du Front populaire, le régime parlementaire, la culture bourgeoise décadente, la population vieillissante, l'immigration croissante, l'influence bolchévique, le complot juif, ce seront là autant de hideurs, aux yeux des fascistes.

Mais nous préférons approcher d'un autre angle, celui du corps, la laideur fasciste. Le corps est, on l'a vu, le principal lieu, le foyer majeur de l'esthétique fasciste; conséquemment, la laideur ne peut manquer d'être, elle aussi, incarnée. L'on peut même considérer que le fascisme tout entier met en œuvre cette écriture du corps découverte chez Drieu la Rochelle. De plus, comme chez ce dernier, la représentation du corps est régie par des stéréotypes qui définissent eux-mêmes un nombre restreint de personnages emblématiques. Présenter quelques-unes de ces figures marquées au sceau de la laideur donne un aperçu de cette esthétique du mépris qui fut celle des fascistes.

Celui qui, dans la majorité des textes fascistes, représenta la quintessence de l'inesthétique, ce fut le personnage du bourgeois. Dépeint par les fascistes comme un être sans muscles, mou, lâche et profiteur, un médiocre intrigant n'agissant que par combines, corruption et hommes de paille interposés, le bourgeois n'occupe pas une position sociale, mais représente les défauts du capitalisme. La critique qu'on lui adresse ne brocarde pas en lui l'agent de l'exploitation, mais le jouisseur passif et décadent. C'est pourquoi il est généralement symbolisé, comme Ubu, par un unique attribut: son ventre. Pour ne pas alourdir inutilement notre esquisse, nous n'en donnerons qu'un seul exemple, tiré d'articles de Bertrand de Jouvenel. Assistant, deux semaines avant le premier congrès du PPF, au congrès du parti radical, qu'il venait de quitter pour suivre Doriot, il déclarait: «Les couloirs du train de Biarritz ont un aspect révélateur: barbiches, ventres et bonhomie. On entre dans un monde radical. C'est un monde laid⁵⁹.» Puis, il revint au numéro suivant sur la laideur des radicaux afin de tracer un parallèle entre corps et esprit:

[Les radicaux] se disent [...] "inutile de développer entre nous la discipline et l'esprit de sacrifice. Inutile de créer entre nous une amitié virile de compagnons d'armes." Ce défaut de tension morale finit par retentir dans le domaine intellectuel. La paresse du corps se communique à l'esprit. Le cerveau prend du ventre⁶⁰.

On ne saurait pousser plus loin l'image du bourgeois ventru: jusqu'à son cerveau, chez Jouvenel, qui soit adipeux. Pour Jouvenel le ventre radical n'est pas anecdotique, il porte un sens, il est «un aspect révélateur», il dévoile l'essence du bourgeois radical: paresseux, passif, lâche.

Chez cette autre caricature récurrente des écrits fascistes qu'est l'intellectuel, le corps est, au contraire de celui du bourgeois, pas assez présent, trop maigre, trop faible. Le

⁵⁹ Bertrand de Jouvenel, «À Biarritz», *L'Émancipation nationale*, 24 octobre 1936.

⁶⁰ Bertrand de Jouvenel, «Les bonnes intentions des radicaux», *L'Émancipation nationale*, 31 octobre 1936.

sain équilibre entre corps et esprit est rompu chez lui au profit du seul cerveau. Des têtes sans corps, sans prise réelle, directe sur la vie, des «hommes sans épée», pour reprendre l'expression utilisée dans *Gilles*, tels sont les intellectuels que met en scène la représentation fasciste du monde.

Aux côtés de ces personnages stéréotypés, hérités de la droite radicale du tournant du siècle, pour ce qui est de l'intellectuel, et de l'extrême gauche de la même époque, pour le bourgeois ventru, le fascisme ajoute une nouvelle figure idéologique, celle du vieillard, antithèse du jeune athlète célébré dans le discours sur la jeunesse. Les textes du *Franciste* se distinguent particulièrement par leur férocité à l'endroit des vieillards, toujours évoqués au pluriel, comme s'ils constituaient un bloc homogène, politiquement et culturellement opposé au fascisme. Tout comme le bourgeois, le vieillard est à la fois accusé de laideur morale, symbolisée par la boue – «les vieillards [...] cherchent par quels moyens ils pourraient éclabousser le Francisme de la boue qu'ils portent collée à leur peau⁶¹» – et de laideur physique, celle de la chétivité, de la faiblesse, de l'impuissance. La beauté étant associée à la force, aux muscles, à la rigidité, à la verticalité, dès lors la vieillesse est nécessairement abjecte.

Nous avons montré, dans notre troisième chapitre, l'importance de ce sentiment dans le fascisme, et établi dans quel contexte historique et démographique germe l'exaltation de la jeunesse. Rien d'absolument nouveau, pour ce qui est de ses éléments fondamentaux, dans la figure du jeune athlète célébrée par les fascistes. Mais la version spécifique que ces derniers en donnent, dans son intransigeante radicalité, dans son ancrage ontologique, dans sa militarisation et sa totalitarisation, de même que dans l'expression d'une profonde attirance pour la mort, possède malgré tout, pour qui veut bien la voir, une

⁶¹ Claude Planson, «Romanité et bolchévisme», *Le Franciste*, avril 1934.

nette originalité. Nous n'avons pas, dans le chapitre en question, poussé très avant nos recherches du côté de l'exécration de la vieillesse, mais nous serions porté à croire que le fascisme fut l'une des premières idéologies, sinon la toute première à faire du vieillard décrépit une figure aussi négativement chargée. Le vingtième siècle ayant été, entre autres choses, celui des conflits intergénérationnels, nombre de mouvements tout au long de celui-ci, se sont servis de l'accusation de «vieillesse» pour discréditer et nier toute légitimité à leurs adversaires, mais aucun n'a à notre connaissance pu le faire avec autant de haine, avec un aussi implacable dégoût que les fascistes. Faudrait-il, par conséquent, voir dans le fascisme le champion incontesté de la jeunesse? Y aurait-il, de ce point de vue, dans la culture contemporaine, des traces de fascisme passées inaperçues? Voilà qui mériterait examen.

La haine du Juif, elle, et son aboutissement ultime, l'Holocauste, est documentée et analysée comme aucun autre phénomène historique. À proprement parler l'antisémitisme ne constitue pas l'un des invariants du fascisme en général, pas plus qu'il ne caractérise l'ensemble des mouvements fascistes français. Toutefois, étant donné qu'il fut de plus en plus présent à la fin des années trente dans les articles du *Franciste* et de *L'Émancipation nationale*, sans parler de *Je suis partout* qui en fit un de ses axes principaux, il fait partie sans aucun doute de l'histoire du fascisme français. Comme, de plus, la représentation du Juif mise de l'avant dans les périodiques en question possède une dimension esthétique indéniable, la notion du laid, chez les fascistes français, a entre autres affluents idéologique celui de l'antisémitisme.

Avec le personnage du Juif, les fascistes français donnent à la laideur une incarnation raciale, ils l'enracinent dans une «essence juive». Le *Franciste* en donne un exemple typique quand il évoque la silhouette du Juif errant:

Qui n'a vu dans les rues de Paris cette silhouette caractéristique? Il marche à pas menus, il trotte [...] Sa démarche est celle du rat [...] Le grand jour

l'effraie, le rend timide, mais dès que l'ombre descend, il se sent devenir arrogant. [...] Combien en trouvons-nous [...] le poil noir, frisottant, mal semé, l'oeil recouvert par un sourcil broussailleux, protégé par un verre de myope, afin d'éviter de vous regarder en face, la peau grasse et jaune, court, épais et trapu, la main molle, froide, grasse et humide, vivant de l'offre des clients⁶²?

Les pages de *Je suis partout* abondent en semblables apparitions funestes, brandies en masse à deux reprises lors de cahiers spéciaux sur «la question juive». Dans ces textes, les fascistes peuvent, comme Céline dans ses pamphlets, s'abreuver à même le vaste courant antisémite, dans lequel on peut trouver de savantes analyses de la laideur juive. L'anthropologue Raoul Montandon, pour un, en fit une de ses spécialités; il est l'auteur de la description suivante du «type juif» publiée dans un recueil de textes antisémites: «Protusion des globes oculaires, de l'appendice nasal et des lèvres, de l'inférieure en particulier, mollesse des tissus, geste griffu, allure louche, démarche en battoirs⁶³». Les expressions utilisées sont accusatrices: mollesse, griffes, louche, etc. Insidieusement, la science en vient ainsi à «prouver» la laideur du Juif.

Avec le bourgeois, l'intellectuel, le vieillard et le Juif, la laideur fasciste trouve ses quatre incarnations majeures. Mais il est une autre laideur, bien plus menaçante, qui hante l'imagination des fascistes, et qui vient s'opposer au principe même d'incarnation, de présence et d'immédiateté sur lequel la beauté fasciste est fondée. Cette laideur est abstraite, insaisissable, car elle est celle de l'absence, du manque. Le communisme, parce qu'il est dépourvu de vrais chefs, parce que ses ficelles sont manipulées de l'étranger, parce qu'il s'attaque aussi insidieusement à la nation française qu'un cancer mine un organisme vivant, se trouve à être malgré lui l'agent de cette laideur. Il fait cependant pâle figure dans

⁶² Beaugrand, «Le Juif errant», *Le Franciste*, 14 avril 1937.

⁶³ *Je vous hais*, Paris, s. n. é., 1944, 143 p., p. 16.

le rôle du vilain auprès de celui qui, face au chef, représente le parfait anti-héros de l'histoire: le Juif. Là où le chef est charismatique et courageux, le Juif est laid et pleutre, là où le Chef est présent, visible, à la tête de la nation, le Juif est caché, mystérieux, camouflé. Le fragment sur le juif errant cité plus haut ne faisait pas faute de le mentionner, le Juif est une créature de la nuit. L'esthétisation fasciste donne naissance à la vision mythique d'un combat entre un héros solaire, resplendissant de beauté, se dressant sur la scène de l'histoire et une créature rampante, bête des profondeurs, d'autant plus horrible qu'elle se cache.

Un nom entre tous est associé à une telle représentation antisémite, celui de Louis-Ferdinand Céline. Nul, à l'exception peut-être d'Édouard Drumont, n'a autant contribué à la figure du Juif comme Anti-Héros de l'Histoire. Ici, très exactement, mais ici seulement se trouve le véritable point de rencontre entre Céline et l'esthétique fasciste. Car sur tous les autres points ou presque l'œuvre de Céline ne cadre pas avec l'esthétique fasciste. C'est pourquoi elle n'a guère figuré dans cette thèse que comme contre-exemple. Pas de *Führerprinzip*, chez Céline, pas de mégalographie ou de communauté épique, pas de héros dressés sur le champ de bataille ni de troupes de jeunes hommes virils bien disciplinées, mais l'horreur de la guerre, des personnages faibles, lâches et misérables. Tout y est boue et enlèvement, sauf, rare éclair dans cette noirceur, la danseuse. Aussi, associer le nom de Céline au fascisme est-il extrêmement trompeur. Si tous deux avaient la hantise de la même laideur, leurs conceptions respectives de la beauté ainsi que leurs pratiques esthétiques qui en découlaient, divergeaient du tout au tout. De plus, d'autres que Céline, venus d'horizons allant de l'anarchisme au nationalisme intégral de l'Action française, partageaient cette *pars destruens* commune au fascisme et à l'antisémitisme. Et, pour certains aspects, ils étaient rejoints par les communistes et les socialistes. Voilà une autre des raisons qui nous ont amené à centrer notre étude sur la beauté fasciste: la haine et le mépris étaient choses beaucoup mieux partagées que l'admiration, la séduction, l'exaltation.

FASCISME, ESTHÉTIQUE ET RECYCLAGE

En nous confrontant sans cesse, de front ou de biais, aux correspondances entre esthétique et idéologie, aux différences entre texte et image, aux effets d'intertextualité et d'interdiscursivité, notre recherche nous aura amené à examiner d'un angle nouveau ces notions chères à l'analyse du discours et à la sociocritique. Nous avons tout d'abord montré à de multiples reprises le rôle crucial joué par l'esthétique dans le fascisme. D'une certaine manière le fascisme est, entre autres choses, l'élaboration politique d'une gnoséologie esthétique, d'une pensée du beau et du laid. Poussée à un tel degré, l'imbrication entre esthétique et idéologie n'a pas d'équivalent dans l'histoire. Cependant, les innombrables racines poussées dans toutes les directions par cet amalgame esthétique-idéologique qu'est le fascisme en sont l'indice, le phénomène n'est pas unique en soi. Quelle idéologie, par exemple, qui ne propose pas de héros? La présence de linéaments esthétiques divers dans d'autres sphères discursives que celle de la politique aura été une autre des découvertes de ce travail. Nous en avons fait la démonstration à propos des champs historique et militaire, ainsi que pour celui du sport, mais nous aurions aussi bien pu mentionner celui de la science – l'eugénisme, tout particulièrement, fit usage de quantité de sentiments et préjugés esthétiques.

Quelles sont, dans un état donné du discours social, les différentes esthétiques ainsi disséminées dans des sphères ni littéraires ni artistiques? Quels jugements informent-elles? Quels réseaux métaphoriques tissent-elles? Quels personnages et quels récits proposent-elles? Quels liens y a-t-il entre ces esthétiques et celles présentes dans les sphères artistiques et littéraires? Autant de questions pour lesquelles il n'est guère actuellement que des réponses partielles. Se pencher sur elles viendrait combler de graves lacunes et renverser la position d'infériorité constante dans laquelle on place les sphères artistiques et littéraires, du point de vue de la circulation des discours. En regard des innombrables études qui

dévoilent année après année ce que tel texte, tel auteur, tel mouvement, tel genre doit à l'idéologie, la philosophie, la psychologie, et autres «sources» intertextuelles ou interdiscursives, combien d'études en l'autre sens? Il y a là un immense chantier que l'analyse du discours, l'histoire culturelle et la sociocritique pourraient conjointement entreprendre.

Du discours sur l'héroïsme au spectacle politique en passant par le discours sur la jeunesse, nous l'avons régulièrement constaté, le fascisme recycle et phagocyte de vastes pans du discours social contemporain, sans arrière-pensées pour le contexte premier de ces emprunts ou pour les effets possibles de leur juxtaposition. Les fascistes ne s'imposent d'orthodoxie stricte que pour les quelques rares fétiches et tabous absolus – le Chef, la nation, le parti – mais, pour tout le reste, n'essaient ni de tracer de claires frontières entre ce qui est véritablement fasciste et ce qui ne l'est plus, ni d'imposer une certaine grammaire discursive. Le fascisme eut un rapport extrêmement ouvert à l'hétérodoxie et se situe très clairement, à cet égard, à l'extrême opposé des deux Internationales de l'entre-deux-guerres, ainsi que de l'Action française, on ne peut plus intransigeante au sujet des principes du nationalisme intégral. Une donnée majeure explique cet état de fait, lequel a dérouté les premiers analystes du fascisme et en a conduit certains à la thèse de l'inexistence d'une véritable idéologie fasciste. Ici aussi, en somme, le fascisme prouve qu'il n'est pas aristotélicien, en ce sens qu'il n'est pas régi par le principe de non-contradiction. C'est cette position «philosophique» qui explique que le fascisme, du point de vue de l'historien des discours, ait l'aspect d'un manteau d'Arlequin tout entier fait de pièces rapportées et cousues pêle-mêle. Elle éclaire aussi – et en est éclairée en retour – le phénomène de non-contemporanéité qui caractérise le fascisme selon Ernst Bloch⁶⁴.

⁶⁴Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*. Paris: Payot, «Critique de la politique», 1978, 390 p. Voir à ce sujet: Anson Rabonbach, «Unclaimed Heritage: Ernst Bloch's *Heritage of our Times* and the Theory of Fascism», *New German Critique*, n° 11, 1977, p. 5-22.

Le fait que le fascisme ait été une telle machine à recycler les discours n'a pas été sans poser problème. Nous avons très tôt pu constater qu'en tirant sur chacun des fils que le fascisme intègre à sa toile bigarrée, c'est presque tout le discours social du début du vingtième siècle que nous aurions tiré à nous. Aussi, fidèle autant que possible à la règle énoncée en introduction, nous avons étudié quelques-uns seulement des innombrables cas d'intertextualité ou d'interdiscursivité inhérents au fascisme. Faire le deuil de tous ces objets d'étude qui brillent à l'horizon est le sort inévitable de tout chercheur, mais, en l'espèce, le fascisme exacerbe le phénomène et contraint quiconque entreprend d'esquisser quelques aspects de son archéologie discursive à s'exposer au reproche de n'avoir pas indiqué que le fascisme était redevable, *aussi*, de telle tradition, de tel mouvement, de tel auteur, et ainsi de suite.

Une objection beaucoup plus grave, que l'intensivité et l'extension du recyclage fasciste fait surgir pourrait se formuler ainsi: «Si le fascisme est tout entier fait d'emprunts, comment cette reproduction du même peut-elle produire autre chose?» À cette question, un premier élément de réponse serait à chercher du côté des liens entre la redite et l'ensemble, entre la partie et le tout. En juxtaposant des éléments d'origines diverses, le fascisme leur impose une redistribution, une recontextualisation et produit de ce fait une lecture quelque peu différente. Prenons le cas du Chef. Le culte du grand homme, on l'a vu, est loin d'être propre au fascisme, puisqu'il n'est jusqu'aux communistes qui ne vouaient un tel culte à Lénine et Staline. Mais, par le jeu sur le Chef et les chefs, dans le cadre du *Führerprinzip*, et par la surimposition, dans l'image du Chef, des figures du sculpteur, du poète, du prophète, du magicien, du héros et du coryphée, le fascisme se distingue de toutes les idéologies contemporaines, quand bien même chacune de ces figures se trouve disséminée ailleurs. Si l'on prend plutôt comme exemple l'écriture du type, telle que manifestée chez Drieu, l'on peut voir alors qu'à partir de déjà-là discursifs – la

correspondance entre corps et personnalité, d'une part, avec l'herméneutique sociale qui l'accompagne, et la galerie de stéréotypes, d'autre part –, tels qu'intégrés dans un parcours diégétique inflexible où le corps dévoile le destin du personnage, un autre regard sur le même est offert. L'articulation nouvelle entre les éléments dans le cadre d'une totalité est décisive, en ce cas, et source potentielle de transformation.

Un second élément de réponse est fourni par cette caractéristique de l'esthétique fasciste qu'est l'excès. Le fascisme ne fait pas que redire ce qui a déjà été dit; il ré-affirme avec intolérance et violence, il veut dresser dans toute leur force les principes qu'il défend. Le recours, par les analystes, à des préfixes tels que ultra ou hyper pour définir la variété particulière de nationalisme que propose le fascisme est révélatrice de cette radicalité passionnée. Le cas du discours sur la jeunesse fait voir le processus par lequel le fascisme tire à lui un discours, s'en empare et en donne une version inédite. *Topos* après *topos*, discours après discours, le fascisme radicalise tout ce qu'il touche. Il phagocyte si bien tous ces discours, en fait, qu'ils portent dès lors, tant pour le regard des contemporains que pour celui des historiens, l'empreinte indélébile du fascisme. Ils paraissent alors tous «fascistoïdes» à des degrés divers, même si, plus souvent qu'autrement, le fascisme n'a pas été le modèle mais la copie. Quelle qu'ait été la fin des régimes fascistes, l'ombre du fascisme plane toujours sur ces éléments discursifs, après plus de cinquante ans. Dans sa mort même, dans son inacceptabilité, telle qu'éditée et imposée comme l'un des dogmes majeurs de l'après-seconde-guerre, le fascisme se survit comme mémoire discursive. Il y aurait d'intéressantes comparaisons, à cet égard, à tracer entre les spectres de Hitler et les spectres de Marx.

Mais, en marquant de vastes pans de la culture européenne du début du siècle de son sceau, le fascisme les a aussi, pour une bonne part, entraînés dans sa tombe. C'est le cas en particulier pour cette culture de la haine que Peter Gay associe au dix-neuvième

siècle européen et qui aurait conduit selon lui à la Première Guerre mondiale⁶⁵. Cette guerre, en retour, a fait sauter les tabous de cette culture de haine, et conduit à la brutalisation de la vie politique caractéristique de l'entre-deux-guerres⁶⁶. Enfin, le fascisme a poussé plus loin encore cette brutalisation et a fondé sa vision du monde sur une esthétique de la haine, de la violence et de la mort, et a donné corps à cette esthétique, aboutissant ainsi aux camps de concentration et à l'apocalypse de la Seconde Guerre mondiale. Aussi la défaite finale du fascisme fut-elle, jusqu'à un certain point, l'arrêt de mort pour la culture de la haine.

FASCISME ET LITTÉRATURE

En plus d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'étude des interférences entre idéologie et esthétique ou à l'analyse des phénomènes d'intertextualité, notre thèse aura contribué à une nouvelle lecture des rapports entre fascisme et littérature et, par-delà, entre discours et texte. En dissociant esthétique et littérature, et en étudiant le rôle de celle-là dans les discours aussi bien que dans les textes, nous aurons en effet montré que la rêverie esthétique n'était pas le propre des seuls écrivains. En un mot, il n'existe pas de telle chose qu'un «fascisme littéraire», ni en France, ni ailleurs. Il existe plutôt une justification esthétique du fascisme et une esthétique fasciste, qui se retrouvent aussi bien dans les articles de journaux ou dans la rue, que dans les romans ou poèmes.

⁶⁵ Peter Gay, *The Cultivation of Hatred*, New York, W. W. Norton, 1994, 685 p. Première édition: 1993.

⁶⁶ George L. Mosse, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press, 1990, 264 p. Traduit sous le titre: *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*, préface de Stéphane Audouin-Rouzeau, traduit par Édith Magyar, Paris, Hachette, «Littératures», 1999, xvii/281 p.

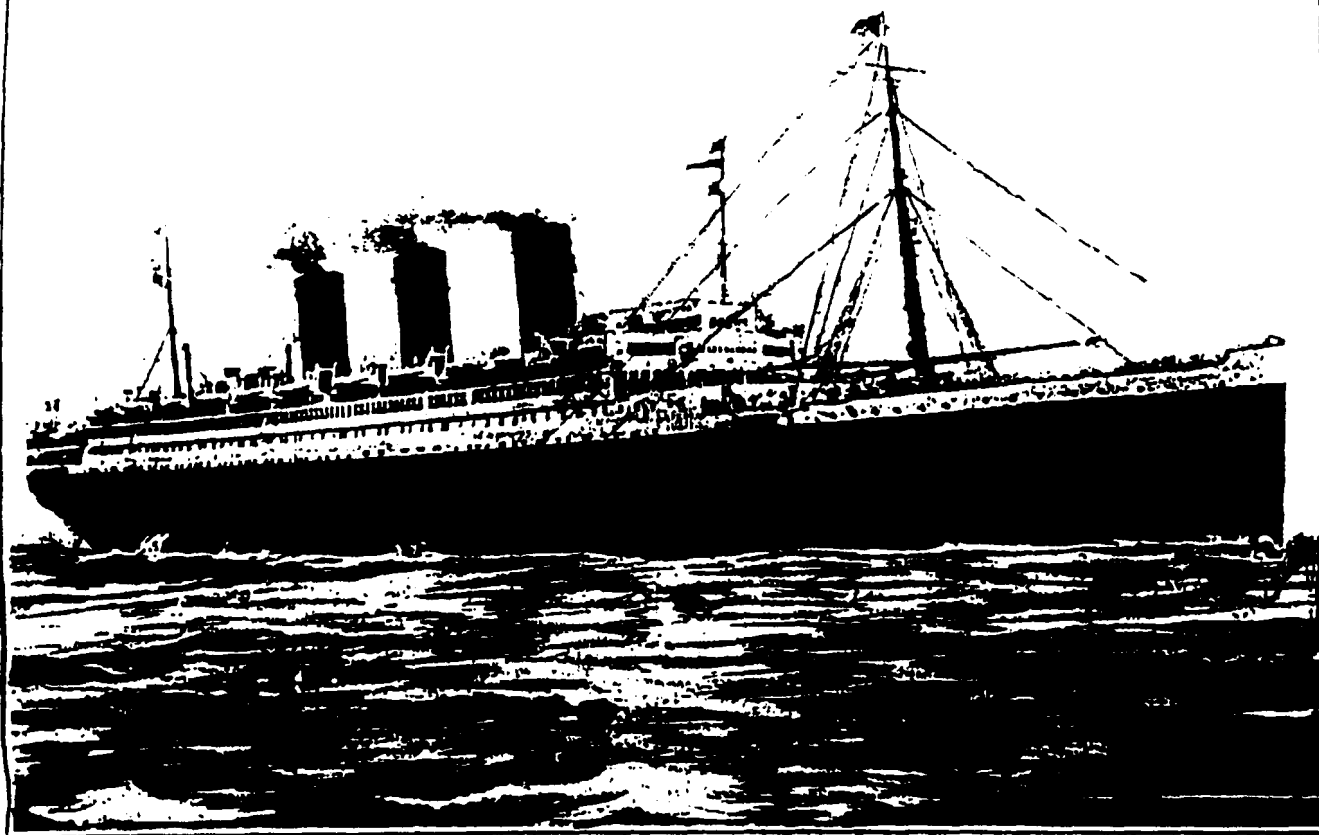
De plus, toute l'esthétique fasciste est basée sur la préférence accordée à l'image, à la force de l'image, au détriment du texte. Certes, en bonne théorie, les deux ne s'opposent pas de manière absolue, mais, dans le fascisme, qui ne se préoccupe guère de théorisation, ils sont présentés de manière strictement antinomique, comme on l'a vu. Dans ce mépris du texte cohabitent à la fois l'anti-intellectualisme, l'opposition à la tradition rationaliste des Lumières, une perception de l'écrivain comme dénué d'emprise sur la société et une opposition à la «distanciation» censément inhérente à la littérature. Tout à fait contradictoire, cette vision de la littérature craint en elle un pouvoir trop grand, trop dangereux – celui des intellectuels, qu'on ne dénigrerait pas avec autant de force si l'on ne jalousait pas le prestige social de la fonction – en même temps qu'elle la méprise comme étant sans pouvoir aucun. Quoi qu'il en soit, la littérature n'offre pas aux fascistes le pouvoir esthétique précis qu'ils chérissent, celui du ravissement propre au sublime. Ou, si elle l'offre exceptionnellement, comme c'est le cas pour la poésie ou l'épopée, elle est là encore dépassée par la véritable présence, la véritable beauté: celle du chef comme suprême poète ou celle de l'objet représenté dans l'*ekphrasis*. Car, dans l'*ekphrasis*, le texte créant l'arrêt sur l'image en fait la célébration. En ce sens, l'*ekphrasis* résume admirablement le sort réservé par le fascisme à la littérature: le texte comme support d'images sublimes, le texte comme humble serviteur de la toute puissante image.

Dans le fascisme, en somme, le *logos* est dévalué, méprisé, au profit de l'*aisthesis*, du pathos, de la fusion avec l'utopie immanente, le *Realissimum*. L'écrivain fasciste, dès lors, est pris dans un dilemme insurmontable, puisqu'il doit par le *logos* exprimer cet indicible qu'est la beauté fasciste. C'est pourquoi il aura recours à l'*ekphrasis*, à l'hyperbole, à l'accumulation; ce sont pour lui autant de procédés visant à approcher au plus près de cette émotion dévorante que procure le contact avec le sublime. Exactement comme les écrivains mystiques, il tente de reproduire dans le texte, malgré la distanciation, le moment du «saut

mortel», de la fusion avec le Tout. Malgré lui, l'écrivain fasciste est plongé dans un éternel second degré: il ne peut pas créer la véritable beauté fasciste, car elle n'est pas de nature textuelle. De plus, l'artiste véritable, le créateur par excellence, dans le fascisme, c'est le Chef. L'écrivain fasciste ne peut donc que rendre compte de cette beauté, que reproduire la production véritable, que copier le modèle parfait. D'où la mauvaise conscience, la haine de soi, la haine de la littérature. La beauté fasciste, en somme, dévaste et humilie la littérature.

ANNEXE

ILLUSTRATIONS



(Voir le Règlement du Concours en page 2)

LE CONCOURS

de la Grandeur et de l'Energie françaises

est doté de

300.000 francs de prix

1 VOITURE AUTOMOBILE

1 Piano, 2 Motocyclettes, 1 Cosy-Corner, 27 Bicyclettes, 12 Postes T. S. F.
 et plus de 4.000 prix constitués par des

*Mallettes de voyage, Machines à laver, Pendules électriques, Réveils, Montres,
 Colliers de perles, Argenterie, Bibliothèques, Vêtements imperméables,
 Appareils photographiques, Stylos, Accessoires d'automobile, Parfumerie,
 Liqueurs, Champagne, etc., etc...*

VOILA CE QUE VOUS POUVEZ GAGNER !

Nous ferons paraître dans notre numéro de dimanche la liste détaillée des 300.000 francs de prix



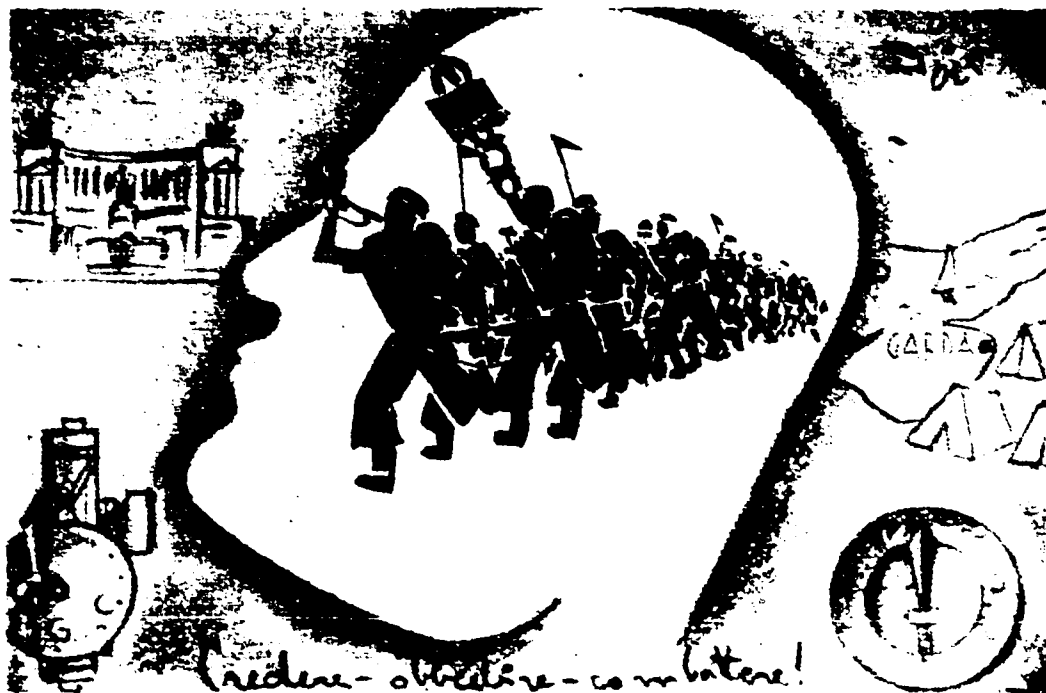
2. Garvens,
«Le Sculpteur
de l'Allemagne».

FIGURE II



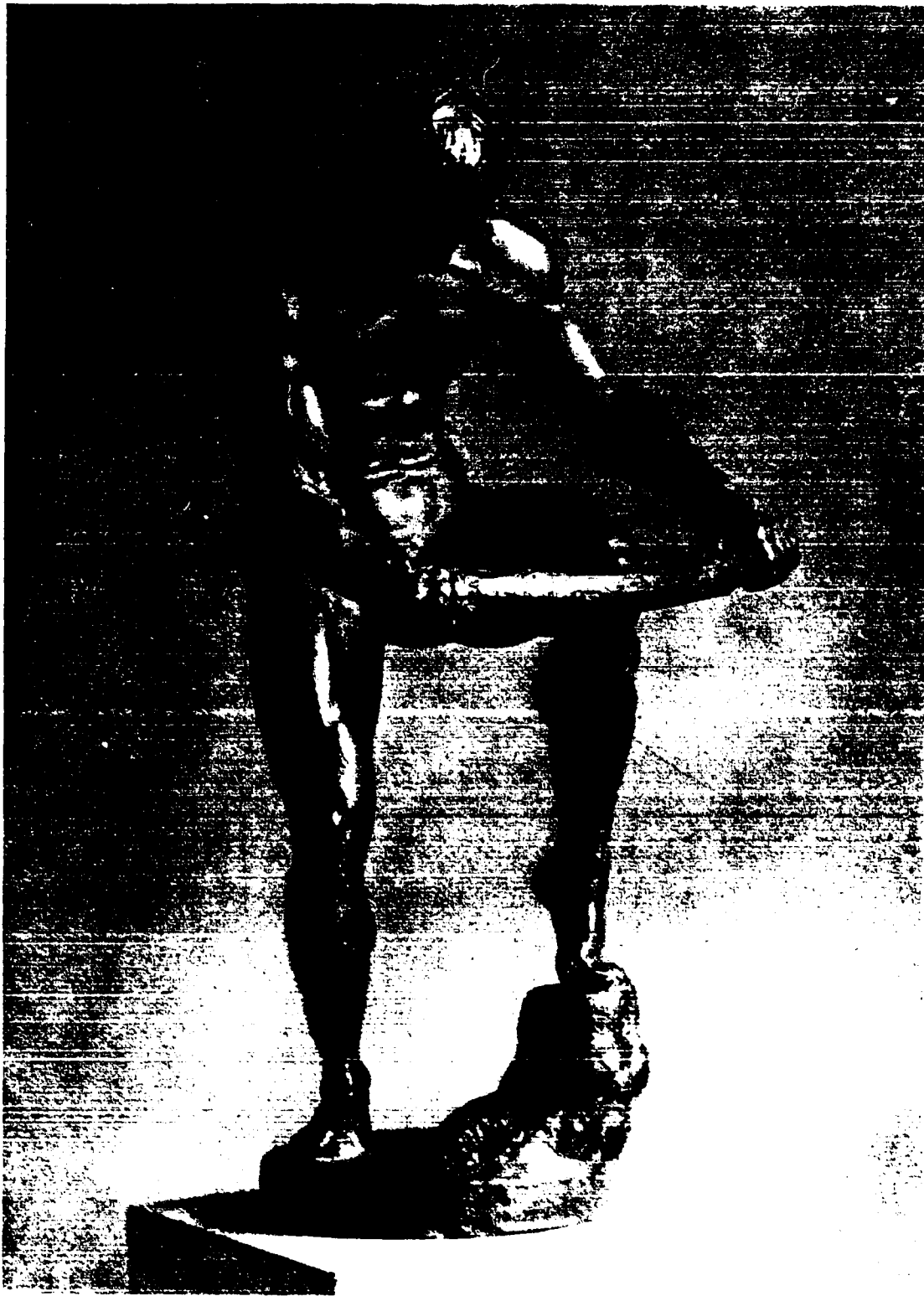
Ed. Mario Crimella.
Milan, 1935.

1935 - Stab. Fot. S. A. Crimella - Milano (VI-5)



« Croire, obéir,
combattre. »
Faisceaux de
jeunesse de combat.
Com. Féd. Vérone.
Terrain militaire.
Année XV.
[Voyagée en 1939
avec la seule
signature, 1937].

FIGURE IV



Nicolaus Schmidt: „Der Wille“

FIGURE V



FIGURE VI

neues von

algebra 25 Pfg.

DES RASSEN

EN AMTES DIE

D. A.



FIGURE VII

a bear-
jations-
Leip-
25.40

dar um
Lebens-
swissen
je der
in vor-
a'ozia-
adit, in
lacht in
ie man
wegung
ill von
ge und
gerade
ten und
ue und
Wirken

Mu-
getiker
is man
wischen
kann.
Anteil
Bande
KI.

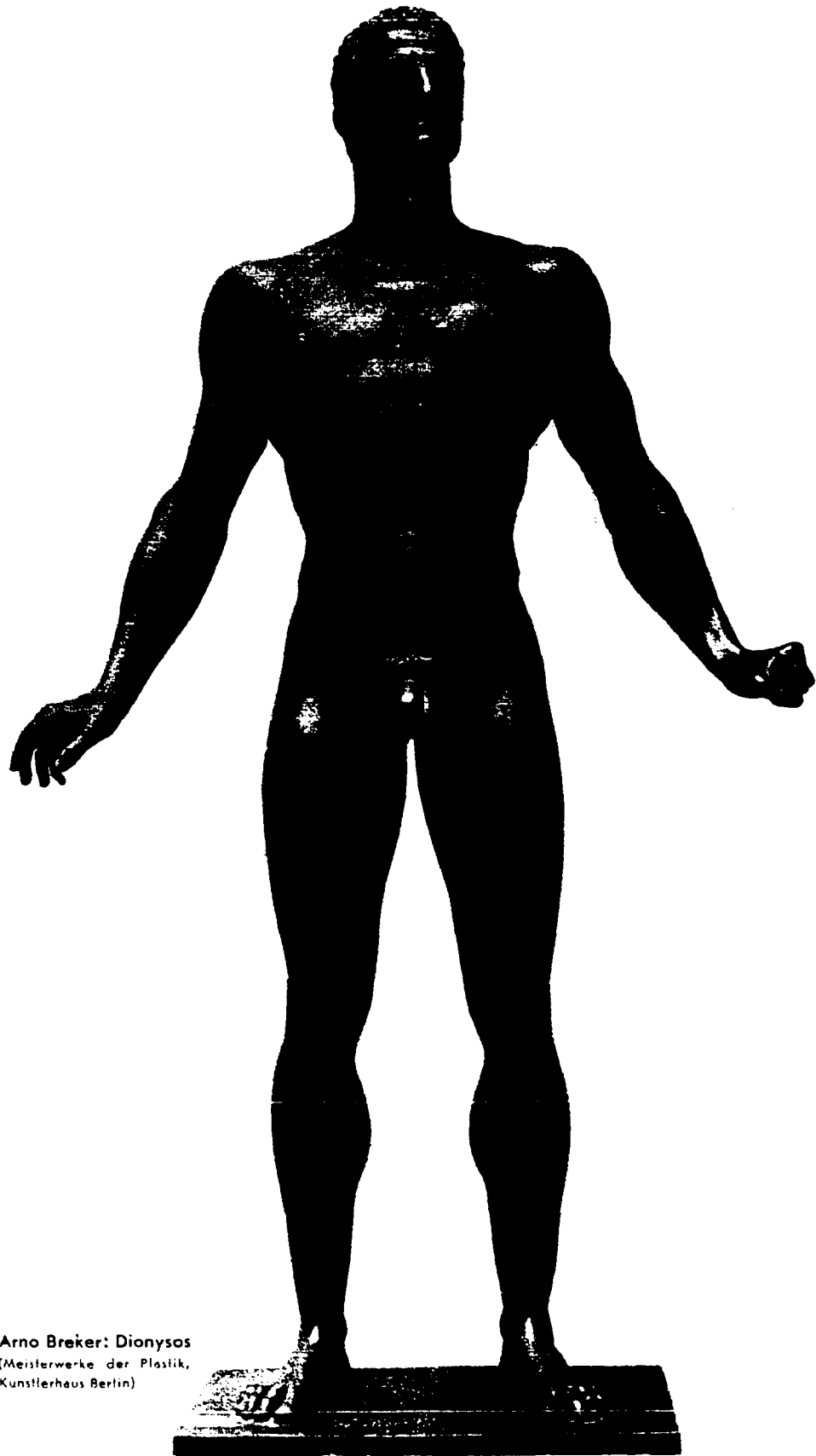
nder!

besitzen!
dafür.
tellzettel
Ober-
er Post-
Walter
1927
en eine
ges dem

r!
es Amt
ip.



FIGURE VIII



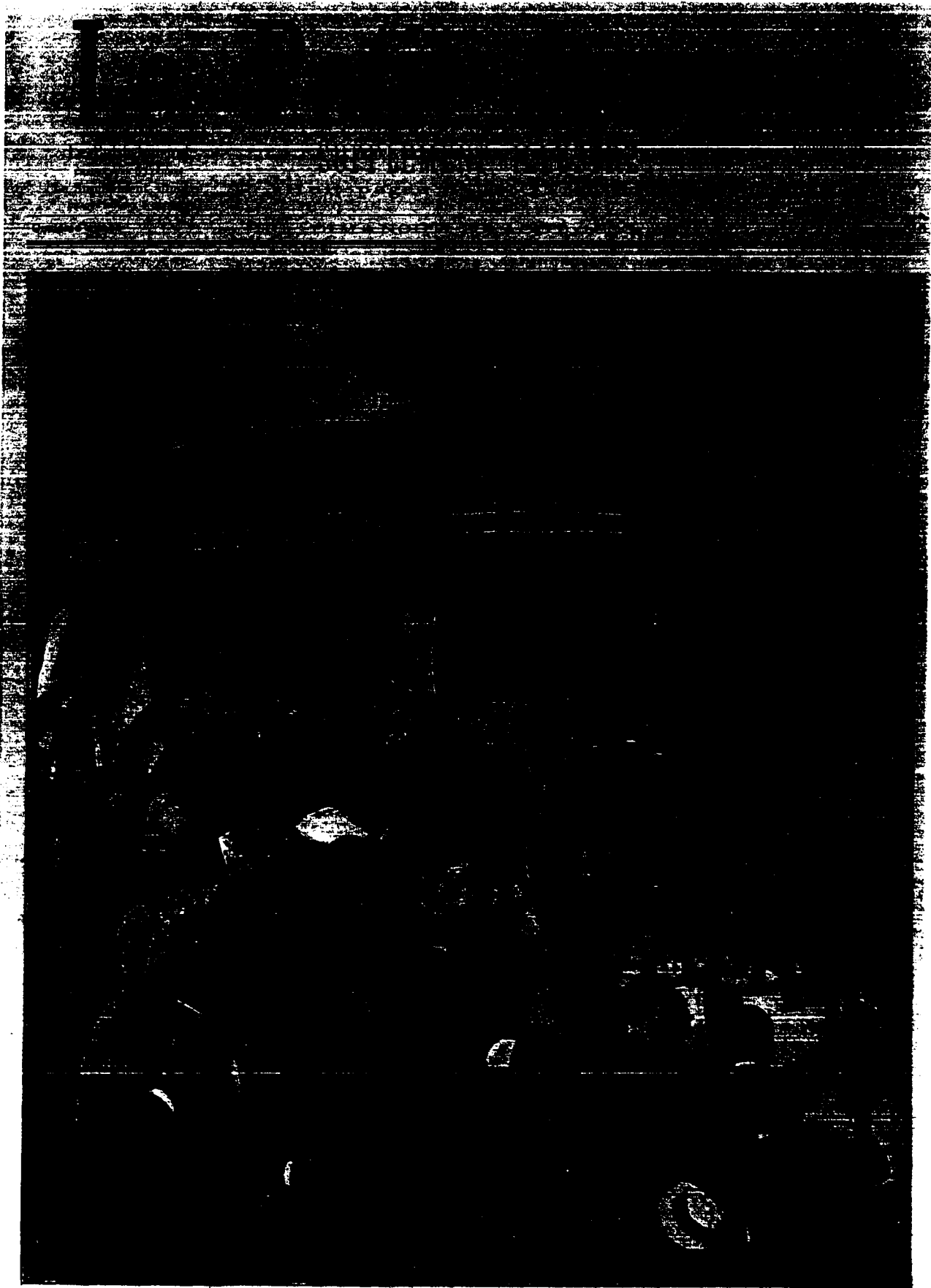
Arno Breker: Dionysos
(Meisterwerke der Plastik,
Kunstlerhaus Berlin)

FIGURE IX



FIGURE X

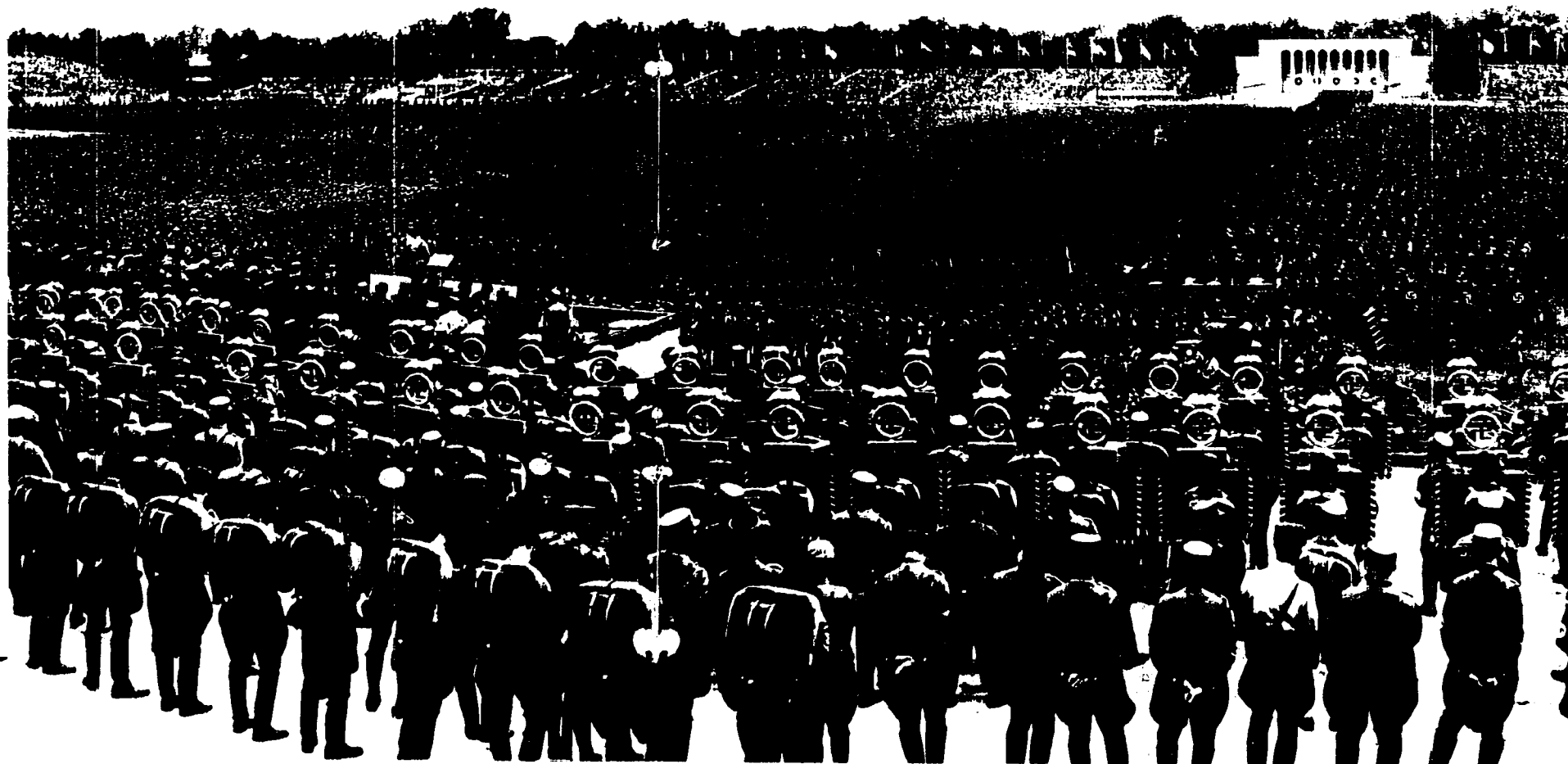
Das Riesenzeltlager der HJ. auf der Russenroiese



VIVE L'ARMÉE!!!
Départ des troupes de Marseille pour la Chine

FIGURE XI

FIGURE XII



Aufmarsch der S.A.

im Luitpoldkain

nationalsozialistische Staat im Herzen Europas zunächst
 i Teil ablehnende Haltung in der Welt stieß: Mit doch
 n sucht, die Rasse, den Begriffen eines liberal-demokra-
 nd neu. Deshalb stellt der neue Staat die Familie in
 rbeit, deshalb bereitet er jene gesetzlichen Maßnahmen

Auch der zweite biologische Verfallprozeß, den wir oben kennen lernt
 unserem Volke seit langem ab: die verkehrte Auslese, die die hochwert
 nur allzuoft im Kampfe ums Dasein zugrunde geben läßt, während
 Minderwertigen, ja Schädlichen mit unendlicher Sorgfalt umgibt und e
 nur wieder dafür sorgt, daß minderwertiges geboren und gezüchtet wi



FIGURE XIII



Die neuen Standarten empfangen ihre Weibe durch die Stabfahne von 1923

FIGURE XIV



6001

235

FIGURE XV



Die braune Welle

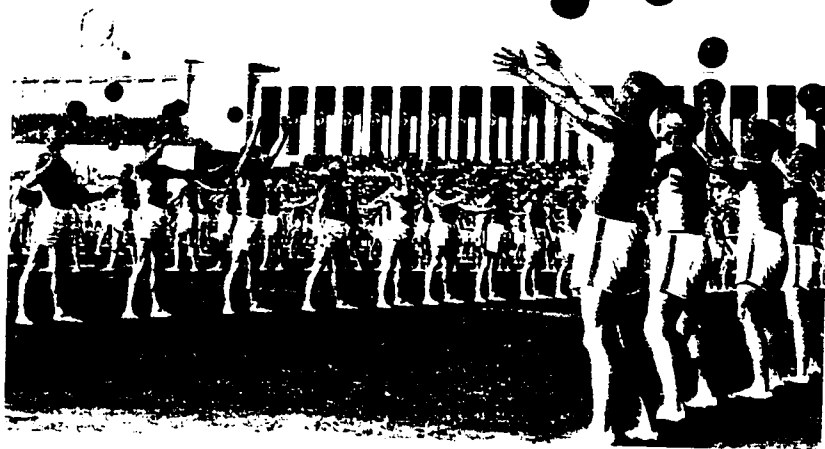


FIGURE XVII

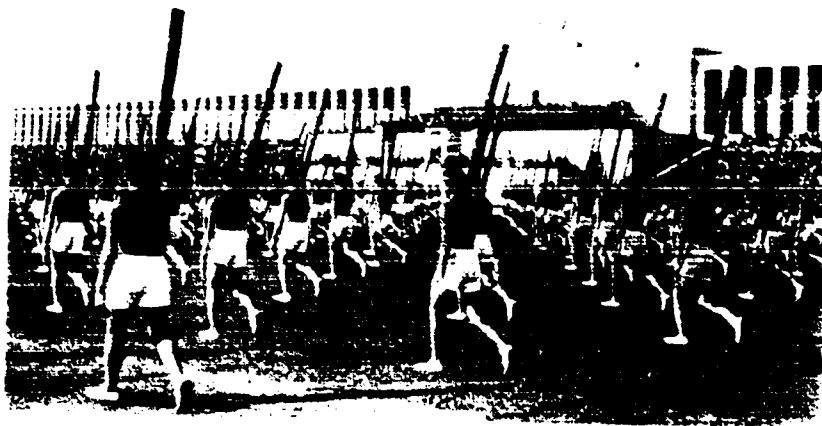
FRANÇAIS
IL YA UNE PLACE POUR TOI
DANS NOS RANGS



FIGURE XVIII



Gemeinschaftsvorführungen mit dem Medizinball



Aufmarsch der Baumstammwerfer anlässlich der NS-Kampfspiele

FIGURE XIX

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS PRIMAIRE

A) PÉRIODIQUES

L'Assaut, 1936-1937.

Combat, 1936-1939.

L'Émancipation nationale, 1936-1939.

Le Franciste, 1934-1937.

L'Insurgé, 1936-1937.

Je suis partout, 1934-1939.

La Lutte des jeunes, 1934.

Le Nouveau siècle, 1925-1928.

B) ŒUVRES

Barrès, Philippe. *La Guerre à vingt ans*. Paris, Plon-Nourrit, 1924, 316 p.

Benjamin, René. *Grandes figures: Barrès, Joffre*. Paris, Plon, 1931, 223 p.

———. *Mussolini et son peuple*. Paris, Plon, 1937, 263 p.

Bertrand, Louis. *Hitler*. Paris, Fayard, 1936, 123 p.

Blond, Georges. *L'Amour n'est qu'un plaisir*. Paris, Fayard, 1935, 254 p.

———. *Journal d'un imprudent*. Paris, Fayard, 1936, 250 p.

———. *Prométhée délivré*. Paris, Fayard, 1938, 301 p.

Brasillach, Robert. *Comme le temps passe*. Paris, Plon, «Livre de Poche», 1969, 437p. Première édition de *Comme le temps passe*: 1937. Première édition en Livre de Poche: 1963.

———. *Cornille*. Dans *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, vol. 7, 1964, p. 333-644. Première édition: 1938.

- . *Léon Degrelle et l'avenir du Rex*. Dans *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, vol. 5, 1964, p. 1-63. Première édition: 1937.
- . *Notre avant-guerre*. Paris, Plon, «Livre de Poche», 1973, 448 p. Première édition: 1941.
- . *Portraits*. Dans *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, vol. 7, 1964, p. 149-331. Première édition: 1935.
- . *Les Sept couleurs*. Paris, Plon, «Livre de Poche», 1965., 254 p. Première édition: 1939.
- Bucard, Marcel. *Du Sang sur leurs mains*. Paris, Baudinière, 1938, 190 p., p. 146.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Bagatelles pour un massacre*. Paris, Denoël, 1937, 226 p.
- . *L'École des cadavres*. Paris, Denoël, 1938, 227 p.
- . *Mort à crédit*. Dans Céline, *Romans, I*, Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, lxxxix/1582 p., p. 507-1104. Première édition: 1936.
- . *Voyage au bout de la nuit*. Dans Céline, *Romans, I*, Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, lxxxix/1582 p., p. 1-505. Première édition: 1932.
- Châteaubriant, Alphonse de. *La Gerbe des forces (Nouvelle Allemagne)*. Paris, Grasset, 1937, 356 p.
- . *Les Pas ont chanté*. Paris, Grasset, 1938, 346 p.
- . *La Réponse du Seigneur*. Paris, Grasset, 1933, 313 p.
- Doriot, Jacques. *La France avec nous !* Paris, Flammarion, 1937, 142 p.
- . *Le «Front de la Liberté» face au communisme*. Paris, Flammarion, 1937, 45 p.
- Drieu la Rochelle, Pierre. *Avec Doriot*. Paris, Gallimard, 1937, 214 p.
- . *Béloukia*. Paris, Gallimard, 1936, 219 p.
- . *Charlotte Corday. Le Chef*. Paris, Gallimard, 1944, 275 p.
- . *Chronique politique (1934-1942)*. Paris, Gallimard, 1943, 390 p.
- . *La Comédie de Charleroi*. Paris, Gallimard, 1934, 253 p.
- . *Doriot ou la vie d'un ouvrier français*. Saint-Denis, Les Éditions populaires françaises, 1936, 31 p.
- . *Drôle de voyage*. Paris, Gallimard, 1933, 318 p.

- . *État civil*. Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1986, 147 p. Première édition: 1921.
- . *Le Feu follet*. Paris, Gallimard, «Folio», 1995, 187 p. Première édition: 1931.
- . *Fond de Cantine*. Paris, Gallimard, 1920, 82 p.
- . *Genève ou Moscou*. Suivi de *Le Jeune Européen*, préface de Dominique Desanti, Paris, Gallimard, 1978, 316 p. Première édition de *Genève ou Moscou*: 1928.
- . *Gilles*. Paris, Gallimard, «Folio», 1973, 691 p. Première édition: 1939.
- . *L'Homme à cheval*. Paris, Gallimard, «Folio», 1973, 249 p. Première édition: 1943.
- . *L'Homme couvert de femmes*. Paris, Gallimard, 1925, 221 p.
- . *Interrogation*. Paris, Gallimard, 1917, 105 p.
- . *Le Jeune Européen*. Paris, Gallimard, 1927, 211 p.
- . *Journal d'un homme trompé*. Paris, Gallimard, «Folio», 1992, 247 p. Première édition: 1934.
- . *Mesure de la France*. suivi de *Écrits 1939-1940*. Paris, Grasset, 1964, 221 p. Première édition: 1922.
- . *Plainte contre inconnu*. Paris, Gallimard, 1924, 203 p.
- . *Rêveuse bourgeoisie*. Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1995, 349 p. Première édition: 1937.
- . *Socialisme fasciste*. Paris, Gallimard, 1934, 248 p.
- . *La Suite dans les idées*. Paris, Au Sans pareil, 1927, 172 p.
- . *Une Femme à sa fenêtre*. Paris, Gallimard, «Folio», 1996, 279 p. Première édition: 1929.
- Première assemblée nationale des combattants, des producteurs et des chefs de familles. Tenue à Reims le 27 juin 1926. Compte rendu des travaux de l'assemblée», *Cahiers des États généraux*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1926, 166 p.
- Marion, Paul. *Programme du Parti Populaire français*. Paris, Les Œuvres nationales, 1938, 124 p.
- Valois, Georges. *Basile ou la politique de la calomnie*. Paris, Librairie Valois, 1927, xlv/696 p.
- . *Le Cheval de Troie*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1918, 320 p.
- . *D'Un Siècle à l'autre*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921, 293 p.
- . *Le Fascisme*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1927, 160 p.

- . *La Politique de la victoire*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1925, xxii/170 p.
- . *La Révolution nationale. Philosophie de la victoire*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1924, 190 p.

II- CORPUS SECONDAIRE

1) THÉORIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRES

- Angenot, Marc. *L'Analyse du discours. Bibliographie de travail*. Montréal, CIADEST, 1992, 90 p.
- . *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris, Payot, 1982, 425 p.
- . *La Propagande socialiste: six essais d'analyse du discours*. Montréal, Éditions Balzac, «L'Univers des discours», 1997, 283 p.
- . «Les idéologies ne sont pas des systèmes», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, vol. 45, 1991, p. 51-76.
- . *1889: Un état du discours social*. Longueuil, Le Preambule, 1989, 1167 p.
- et Régine Robin. «La sociologie de la littérature», dans Jean Bessière, Éva Kushner, Roland Mortier et Jean Wiesberger (éd.), *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, «Fondamental», 1997, 493 p., p. 395-409.
- , Antonio Gómez-Moriana et Régine Robin. *Le Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes (CIADEST)*, Montréal, CIADEST, «Cahiers de recherche», 1991, 64 p.
- et al. *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*. Paris, PUF, «Fondamental», 1989, 395 p.
- Aristote. *Rhétorique*. Paris, Librairie générale française, 1991, 407 p.
- Bakhtine, Mikhaïl (V.N. Volochinov). *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, Minuit, 1977, 233 p. Première édition: 1929.
- . *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, «Tel», 1978, 489 p. Première édition: 1975.
- Benjamin, Walter. *Essais*. Paris, Denoël/Gonthier, 1983, 2 vol.
- Bertrand, Jean-Pierre et al. *Le Roman célibataire. D'«À Rebours» à «Paludes»*. Paris, José Corti, 1996, 241 p.
- Biron, Michel. «Sociocriticism», dans Irena R. Makaryk (éd.), *Encyclopædia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, 656 p., p. 189-193.

- Borgomano, Madeleine et Élisabeth Ravoux Rallo, *La Littérature française du XX^e siècle, 1. Le Roman et la nouvelle*. Paris, Armand Colin, «Cursus», 1995, 192 p.
- Boudon, Raymond. *L'Idéologie, ou l'origine des idées reçues*. Paris, Fayard, «Idées forces», 1986, 330 p.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard, 1982, 243 p.
- . «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1981, p. 3-46.
- Bruce, Donald M. *De l'Intertextualité à l'interdiscursivité: évolution d'un concept théorique*. Thèse de Ph. D., Université de Toronto, 1987.
- Cohan, Steven. «Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel», dans Mark Spilka et Catherine McCracken-Flesher (éd.), *Why the Novel Matter: a Postmodern Perplex*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, xi/388 p., p. 113-136
- Declercq, Gilles. *L'Art d'argumenter: structures rhétoriques et littéraires*. Paris, Éditions universitaires, 1992, 282 p.
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris, Seuil, «Essais», 2000, 319 p.
- Dubois, Jacques. *L'Institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, 188 p.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov (dir.) *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972, 469 p.
- Duchet, Claude (éd.) *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979, 223 p.
- Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971, 82 p.
- Glaudès, Pierre et Yves Reyter (éd.) *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, 258 p.
- Groupe μ . *Rhétorique générale*. Paris, Seuil, «Points», 1982, 233 p. Première édition: 1970.
- Habermas, Jürgen. *Postmetaphysical Thinking. Philosophical Essays*. Cambridge, MIT Press, 1992, 241 p.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève, Droz, 1983, 325 p.
- . *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris, PUF, «Écriture», 1984, 227 p.
- Hegel, G. W. F. «La Poésie épique», dans *Esthétique*, vol. 4, traduction par S. Jankelevitch, Paris, Flammarion, «Champs», 1979, 312 p, p. 96-173.

- Jouve, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman*. Paris, PUF, «Écriture», 1992, 271 p.
- Lukács, Georg. *La Théorie du roman*. Jean Clairevoye, trad., Paris, Denoël/Gonthier, «Médiations», 1975, 200 p.
- Madelénat, Daniel. *La Biographie*, Paris, PUF, «Littératures modernes», 1984, 222 p.
- . *L'Épopée*. Paris, PUF, «Littératures modernes», 1986, 264 p.
- Maingueneau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris, Hachette, 1987, 143 p.
- Meyer, Michel. *Logique, langage et argumentation*. Paris, Hachette, 1982, 142 p.
- . *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*. Paris, Librairie générale française, «Biblio Essais», 1993, 159 p.
- Munns, Jessica et Rita Rajan. *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*. London, Longman, 1995, x/694 p.
- Palumbo-Liu, David et Hans-Ulrich Gumbrecht (éd.) *Streams of Cultural Capital: Transnational Cultural Studies*. Stanford, Stanford University Press, 1997, 262 p.
- Pêcheux, Michel. *L'Inquiétude du discours*. Paris, Éditions des Cendres, «Archives du commentaire», 1990, 332 p.
- Phelan, James. «Character, Progression and the Mimetic/Didactic Distinction», *Modern Philology*, vol. 84, n° 3, février 1987, p. 282-299.
- Popovic, Pierre. *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*. Candiac, Éditions Balzac, 1992, 458 p.
- . «Clôture du champ et ouverture du texte. Notes fragmentaires», *Discours social/Social Discourse*, vol. 8, n° 3-4, été-automne 1996, p. 27-31.
- Raymond, Michel. *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti, 1966, 539 p.
- . *Le Roman depuis la Révolution*. Paris, Armand Colin, «U», 1967, 411 p.
- Readings, Bill. «Theory after Theory: Institutional Questions», dans Ann Kaplan et George Levine (éd.) *The Politics of Research*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1997, xii/247 p., p. 21-33.
- Rieuneau, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Paris, Klincksieck, 1974, 627 p.
- Robin, Régine. *Le Réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris, Payot, «Aux origines de notre temps», 1986, 347 p.

Rochlitz, Rainer et Jacques Serrano (éd.) *L'Esthétique des philosophes*, Paris, Place Publique/Éditions Dis-Voir, 1996, 156 p.

Schaeffer, Jean-Marie. «Le Personnage», dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Le Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, 668 p., p. 622-630.

Sibley, Frank. «Les concepts esthétiques», dans Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. «Esthétique», 1988, 277 p., p. 41-69. Publication originale dans *The Philosophical Review*, vol. 68, 1959, p. 421-450.

Scott, Bonnie Kime. «Character and Contemporary Theory. Introduction», dans Bernard Bernstock (éd.), *James Joyce: The Augmented Ninth. Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988, xi/369 p., p. 135-138.

Soderholm, James (éd.) *Beauty and the Critic: Aesthetics in the Age of Cultural Studies*. Tuscaloosa, AL, University of Alabama Press, 1997, xi/229p.

Souriau, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, 1990, 1415 p.

Tadié, Jean-Yves. *Le Roman au XX^e siècle*. Paris, Belfond, 1990, 230 p.

Zéraffa, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris, Klincksieck, 1969, 494 p.

2) SUR LE FASCISME EN GÉNÉRAL

Adorno T. W. *et al. The Authoritarian Personality*. New York, Harper, 1950, xxxiii/990 p.

Allardyce, Gilbert. «What Fascism is not: Thoughts on the Deflation of a Concept», *The American Historical Review*, vol. 84, n° 2, avril 1979, p. 367-398.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York, Harcourt Brace & Company, 1979, 527 p. Première édition: 1951.

Blinkhorn, Martin (éd.) *Fascists and Conservatives*. London/Boston, Unwin Hyman, 1990, viii/292p.

Bloch, Ernst. *Héritage de ce temps*. Paris, Payot, «Critique de la politique», 1978, 390 p.

Bracher, Karl Dietrich. *La Dictature allemande. Naissance, structure et conséquences du national-socialisme*. Toulouse, Privat, «Bibliothèque historique Privat», 1986, 681 p.

Burrin, Philippe. «Le fascisme: la révolution sans révolutionnaires», *Le Débat*, vol. 38, janvier-mars 1986, p. 164-176.

- Conway, Martin. *Collaboration in Belgium. Léon Degrelle and the Rexist Movement, 1940-1944*. New Haven, Yale University Press, 1993, ix/364 p.
- De Felice, Renzo. *Comprendre le fascisme*. Paris, Seghers, «Clefs», 1975, 299 p.
- . *Fascism: An Informal Introduction to its Theory and Practice*. New Brunswick, NJ, Transaction Books, 1976, 128 p.
- . *Le Fascisme, un totalitarisme à l'italienne?* Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988, 315 p.
- . *Interpretations of Fascism*. Cambridge, Harvard University Press, 1977, xvi/248 p. Première édition italienne: 1974.
- De Grand, Alexander J. *Fascist Italy and Nazi Germany: The «Fascist» Style of Rule*. New York, Routledge, 1995, xviii/102 p.
- De Grazia, Victoria. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley, University of California Press, 1992, xiii/350 p.
- Dodge, Peter. *Beyond Marxism. The Faith and Works of Henri De Man*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1966, vi/280 p.
- Friedrich, Carl J. et Zbigniew K. Brzezinsky. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. New York, F.A. Praeger, 1964, 346 p.
- Furet, François. *Le Passé d'une illusion*. Paris, Laffont, «Livre de Poche», 1995, 824 p.
- et Ernst Nolte. *Fascisme et communisme*. Paris, Plon, «Commentaire», 1998, 146 p.
- Gregor, A. James. *The Fascist Persuasion in Radical Politics*. Princeton, Princeton University Press, 1974, xiii/472 p.
- . *The Ideology of Fascism: The Rationale of Totalitarianism*. New York, The Free Press, 1969, xv/493 p.
- . *Interpretations of Fascism*. Morristown, NJ, General Learning Press, 1974, v/281 p.
- . *Italian Fascism and Development Dictatorship*. Princeton, Princeton University Press, 1979, xv/427 p.
- . *Young Mussolini and the Intellectual Origins of Fascism*. Berkeley, University of California Press, 1979, xii/271 p.
- Guérin, Daniel. *Fascisme et grand capital*. Paris, Gallimard, 1936, 269 p.
- Hagtvet, Bernt, Stein Ugelvik Larsen et Jan Petter Myklebust (éd.) *Who Were the Fascists: Social Roots of European Fascism*. Oslo, Universitetsforlaget, 1980, 816 p.

- Hewitt, Andrew. *Political Inversions: Homosexuality, Fascism, and the Modernist Imaginary*. Stanford, Stanford University Press, 1996, 333 p.
- Ioanid, Radu. *The Sword of the Archangel. Fascist Ideology in Romania*, Boulder. East European Monographs, 1990, 323 p.
- Kershaw, Ian. «Nazisme et stalinisme. Limites d'une comparaison», *Le Débat*, vol. 89, mars-avril 1996, p. 177-189.
- . *Hitler. Essai sur le charisme en politique*. Paris, Gallimard, «NRF-Essais», 1995, 240 p. Première édition anglaise: 1987.
- . *Hitler, 1889-1936: Hubris*. London, Penguin Books, 1998, 845 p.
- . *Popular Opinions and Political Dissent in the Third Reich. Bavaria 1933-1945*. Oxford, Clarendon Press, 1983, xii/425 p.
- . *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*. Paris, Gallimard, «Folio Histoire», 1992, 416 p. Première édition anglaise: 1985.
- Laqueur, Walter (éd.) *Fascism: A Reader's Guide*. Berkeley, University of California Press, 1976, x/478 p.
- . *Fascism: Past, Present, Future*. New York, Oxford University Press, 1996, viii/283 p.
- . et George L. Mosse (éd.) *International Fascism, 1920-1945*. New York, Harper & Row, 1966, 197 p.
- Ledeen, Michael Arthur. *The First Duce: D'Annunzio at Fiume*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, xi/225 p.
- . *Universal Fascism; The Theory and Practice of the Fascist International, 1928-1936*. New York, Howard Fertig, 1972, xi/200 p.
- Léonard, Yves. *Salazarisme et fascisme*. Paris, Éditions Chandeigne, «Série Lusitane», 1996, 223 p.
- Linz, Juan J. «Some Notes Toward a Comparative Study of Fascism in Sociological Historical Perspective», dans Walter Laqueur (éd.), *Fascism. A Reader's Guide. Analyses, Interpretations, Bibliography*. Berkeley, University of California Press, 1976, 478 p., p. 3-121.
- Luebbert, Gregory M. *Liberalism, Fascism, or Social Democracy: Social Classes and the Political Origins of Regimes in Interwar Europe*. New York, Oxford University Press, 1991, xi/416 p.
- Milza, Pierre. «Le fascisme italien et la vision du futur», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 1, janvier 1984, p. 47-55.
- Milza, Pierre et Serge Bernstein (dir.) *Dictionnaire historique des fascismes et du nazisme*. Bruxelles, Complexe, 1992, 866 p.

- . *Les Fascismes*. Paris, Imprimerie nationale, 1985, 504 p.
- Monnerot, Jules. *Sociologie de la révolution*. Paris, Fayard, «Les grandes études contemporaines», 1969, 772 p.
- Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*. New York, Grosset & Dunlap, 1964, vi/373 p.
- . *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. New York, Oxford University Press, 1990, vi/264 p. Traduit sous le titre: *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*, préface de Stéphane Audouin-Rouzeau, traduit par Édith Magyar, Paris, Hachette, «Littératures», 1999, xvii/281 p.
- . *The Fascist Revolution. Towards a General Theory of Fascism*, New York, Howard Fertig, 1999, xviii/230 p.
- . *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York, Oxford University Press, «Studies in the History of Sexuality», 1996. 232 p. Traduit sous le titre *L'Image de L'homme. L'Invention de la virilité moderne*. Abbeville, Tempo, 1997, 260 p.
- . *International Fascism, New Thoughts and New Approaches*. Londres et Beverly Hills, Sage Publications, «Sage Readers in 20th Century History», 1979, 386 p.
- . *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. New York, Howard Fertig, 1980, xii/362 p.
- . *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York, Howard Fertig, 1985, viii/232 p.
- . *Nazism: A Historical and Comparative Analysis of National Socialism. An Interview With Michael A. Ledeen*. New Brunswick, N.J., Transaction Books, 1978, 134 p.
- . «Souvenir de la guerre et place du monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 41, janvier-mars 1994, p. 51-59.
- . *Toward the Final Solution: A History of European Racism*. New York, Howard Fertig, 1978, xvi/277p.
- Nolte, Ernst. *Le Fascisme dans son époque*. Paris, Julliard, 1970, 3 vol. Première édition allemande: 1963.
- . *Les Mouvements fascistes. L'Europe de 1919 à 1945*. Paris, Calmann-Lévy, «Liberté de l'esprit», 1991, xxiv/361 p.
- . «Sur la théorie du totalitarisme», *Le Débat*, n° 89, mars-avril 1996, p. 139-146.
- Paxton, Robert O. «Les fascismes. Essai d'histoire comparée», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 45, janvier-mars 1995, p. 3-13.

- . «Five Stages of Fascism», *The Journal of Modern History*, vol. 70, mars 1998, p. 1-23.
- Payne, Stanley G. *Falange: A History of Spanish Fascism*. Stanford, Stanford University Press, 1961, ix/316 p.
- . *Fascism: a Comparative Approach Toward a Definition*. Madison, University of Wisconsin Press, 1980, vii/234 p.
- . *A History of Fascism, 1914-1945*. Madison, University of Wisconsin Press, 1995, xiv/613 p.
- Patterson, Horace. *Ethnic Chauvinism: The Reactionary Impulse*. New York, Stein and Day, 1977, 347 p.
- Pomian, Krzysztof. «Totalitarisme», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 47, juillet-septembre 1995, p. 4-23.
- Poulantzas, Nikos. *Fascisme et dictature. La III^e Internationale face au fascisme*. Paris, Maspéro, «Textes à l'appui», 1970, 402 p.
- Rabinbach, Anson. «Ernst Bloch's Heritage of our Times and the Theory of Fascism», *New German Critique*, n° 11, printemps 1977, p. 5-21.
- Rees, Philip. *Biographical Dictionary of the Extreme Right Since 1890*. New York, Simon & Schuster, 1990, xx/418 p.
- . *Fascism and Pre-Fascism in Europe, 1890-1945: A Bibliography of the Extreme Right*. Brighton/Totowa, N.J., Harvester/Barnes & Noble, 1984, xxii/330 p.
- . *Fascism in Britain*. Hassocks, Harvester Press, 1979, 243 p.
- Reich, Wilhelm. *La Psychologie de masse du fascisme*. Paris, Payot, «Science de l'homme», 1972, 341 p.
- Romano, Sergio. «Le Fascisme», dans Maurice Duverger (éd.), *Dictatures et légitimité*, Paris, PUF, 1982, 488 p., p. 233-246.
- . *Giovanni Gentile: La Filosofia al Potere*. Milan, Bompiani, 1984, 351 p.
- . «Giovanni Gentile, philosophe du fascisme», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 21, janvier-mars 1989, p. 71-83.
- Spackman, Barbara. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, xvi/187 p.
- Sternhell, Zeev. «Fascist Ideology», dans Laqueur, Walter (éd.), *Fascism: A Reader's Guide Analyses, Interpretations, Bibliography*. Berkeley, University of California Press, 1976, x/478 p., p. 315-376.

Sternhell, Zeev, Mario Sznajder et Maia Asheri. *Naissance de l'idéologie fasciste*. Paris, Fayard, 1989, 424 p.

Theleweit, Klaus. *Male fantasies*. Cambridge, Polity Press, 1987, 2 vol.

Vajda, Mihaly. *Fascisme et mouvement de masse*. Paris, Le Sycomore, «Arguments critiques», 1979, 145 p. Première édition anglaise: 1976.

Wanrooij, Bruno. «The Rise and Fall of Italian Fascism as a Generational Revolt», *Journal of Contemporary History*, vol. 22, 1987, p. 401-418.

Weber, Eugen. *Varieties of Fascism*. New York, Van Nostrand, 1964, 191 p.

3) SUR LE FASCISME EN FRANCE

Bardèche, Maurice *et al.* *Études sur le fascisme*. Paris, Sept couleurs, «Revue d'histoire du fascisme», 1974, 350 p.

Barthelémy, Victor. *Du communisme au fascisme. L'histoire d'un engagement politique*. Paris, Albin Michel, 1978, 508 p.

Berlin, Isaiah. «Joseph de Maistre and the Origins of Fascism», *New York Review of Books*, vol. 37, n° 14-16, 27 septembre- 25 octobre 1990.

Berstein, Serge. *Le 6 février 1934*. Paris, Gallimard, «Archives», 1975, 257 p.

———. «L'affrontement simulé des années 1930», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 5, janvier-mars 1985, p. 39-53.

———. «La France des années trente allergique au fascisme. À propos de Zeev Sternhell», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 2, avril 1984, p. 83-94.

Brunet, Jean-Paul. *Jacques Doriot: du communisme au fascisme*. Paris, Balland, 1986, 562 p.

———. «Un fascisme français: le Parti populaire français de Doriot (1936-1939)», *Revue française de science politique*, vol. 33, n° 2, avril 1984, p. 255-280.

Burrin, Philippe. *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*. Paris, Seuil, 1986, 530 p.

———. «Le fascisme», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France, 1, Politique*. Paris, Gallimard, 1992, p. 603-652.

———. *La France à l'heure allemande: 1940-1944*. Paris, Seuil, «L'Univers historique», 1995, 559 p.

———. «La France dans le champ magnétique des fascismes», *Le Débat*, vol. 32, novembre 1984, p. 52-72.

- Capitan Peter, Colette. *Charles Maurras et l'idéologie d'Action française. Étude sociologique d'une pensée de droite*. Paris, Seuil, 1972, 220 p.
- Chalas, Yves. *Vichy et l'imaginaire totalitaire*. Préface de Pierre Sansot. Arles, Actes Sud, 161 p.
- Cointet, Jean-Paul. *La Légion française des combattants: la tentation du fascisme*. Paris, Albin Michel, 1995, 458 p.
- Cointet, Michèle. *Vichy et le fascisme: les hommes, les structures et les pouvoirs*. Bruxelles, Complexe, «Questions au XX^e siècle», 1987, 267 p.
- Delannoi, Gil et Pierre-André Taguieff (éd.) *Théories du nationalisme*. Paris, Kimé, «Théorie politique et recherche en sciences sociales», 1991, 324 p.
- Deniel, Alain. *Bucard et le francisme*. Paris, Éditions Jean Picollec, 1979, 334 p.
- Dioudonnat, Pierre-Marie. *«Je suis partout» (1930-1944). Les Maurassiens devant la tentation fasciste*. Paris, La Table Ronde, 1973, 471 p.
- Douglas, Allan. «Fascist Violence in France: The Case of the Faisceau», *Journal of Contemporary History*, vol. 19, 1984, p. 689-712
- . *From Fascism to Libertarian Communism: Georges Valois against the Third Republic*. Berkeley, University of California Press, 1992, xix/328 p.
- Fessard de Foucault, Bertrand. *Charles Maurras et le socialisme*. Paris, Royaliste, 1984, 296 p.
- Girardet, Raoul. *Le Nationalisme français, 1871-1914*, Paris, Armand Colin, 1966, 279 p.
- . «Notes sur l'esprit d'un fascisme français», *Revue française de science politique*, vol. 5, n° 3, juillet-septembre 1955, p. 529-546.
- Gordon, Bertram M. *Collaborationism in France during the Second World War*. Ithaca, Cornell University Press, 1980, 393 p.
- (éd.) *Historical Dictionary of World War II France: The Occupation, Vichy, and the Resistance, 1938-1946*. Westport, Conn., Greenwood Press, 1998, xxvi/432 p.
- Guchet, Yves. «Georges Valois ou l'illusion fasciste», *Revue française de science politique*, vol. 15, n° 6, décembre 1965, p. 1111-1144.
- . *Georges Valois, l'Action française, le Faisceau, la République syndicale*. Nanterre, Érasme, 1990, 324 p. Première édition: Albatros, 1975.
- Halls, Wilfred Douglas. *Les Jeunes et la politique de Vichy*. Paris, Syros/Alternatives, 1988, 502 p. Première édition anglaise: 1981.

- . *Politics, Society and Christianity in Vichy France*. Oxford, Berg, «Berg French Studies», 1995, xi/419 p.
- Hawthorne, Melanie et Richard J. Golsan (éd.) *Gender and Fascism in Modern France*. Hanover, NJ, University Press of New England, 1997, 229 p.
- Hebey, Pierre. *La NRF des années sombres: juin 1940-juin 1941, des intellectuels à la dérive*. Paris, Gallimard, 1992, 460 p.
- Heimonet, Jean-Michel. *Jules Monnerot ou la démission critique, 1932-1990: trajet d'un intellectuel vers le fascisme*. Paris, Kimé, 1993, 256 p.
- Hellman, John. «Personnalisme et fascisme», dans Association des amis d'Emmanuel Mounier, *Le Personnalisme d'Emmanuel Mounier, hier et demain: pour un cinquantenaire*. Paris, Seuil, 1985, 249 p., p. 116-129.
- Hirschfe, Gerhard et Patrick Marsh (éd.) *Collaboration in France: Politics and Culture during the Nazi Occupation, 1940-1944*. Oxford/New York, Berg, 1989, ix/313 p.
- Hoffmann, Stanley. «Cinquante ans après, quelques conclusions essentielles», *Esprit*, vol. 181, Dossier: «Que faire de Vichy?», mai 1992, p. 38-42.
- Irvine, William D. «Fascism in France and the Strange Case of the Croix de Feu», *Journal of Modern History*, vol. 63, juin 1991, p. 271-295.
- Julliard, Jacques. «Sur un fascisme imaginaire; à propos d'un livre de Zeev Sternhell», *Annales E.S.C.*, vol. 39, n° 4, juillet-août 1984, p. 849-861.
- Klarsfeld, Serge et Henry Rousso. «Histoire et justice, débat», *Esprit*, vol. 181, Dossier: «Que faire de Vichy?», mai 1992, p. 16-37.
- Levey, Jules. «Georges Valois and the Faisceau: The Making and Breaking of a Fascist», *French Historical Studies*, vol. 8, 1873, p. 279-304.
- Lévy, Bernard-Henri. *L'Idéologie française*. Paris, Grasset, 1981, 340 p.
- Lindenberg, Daniel. *Les Années souterraines (1937-1947)*. Paris, La Découverte, «Textes à l'appui. Aventure intellectuelle de la France au XX^e siècle», 1990, 407 p.
- Loubet Del Bayle, Jean-Louis. *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris, Seuil, 1969, 496 p.
- Machefer, Philippe. *Ligues et fascismes en France*. Paris, PUF, «Dossiers Clio», 1974, 95 p.
- Marrus, Michael Robert et Robert Paxton. *Vichy et les Juifs*. Paris, Calmann-Lévy, 1981, 431 p.
- Milza, Pierre. *Fascisme français. Passé et présent*. Paris, Flammarion, 1987, 465 p.

- . *L'Italie fasciste devant l'opinion française, 1920-1940*. Paris, Armand Colin, 1967, 264 p.
- . «L'ultra-droite des années trente», dans Michel Winock, (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Seuil, «Points», 330 p., p. 157-189.
- Müller, Klaus-Jürgen. «French Fascism and Modernization», *Journal of Contemporary History*, vol. 11, n° 4, octobre 1976, p. 75-107.
- Nguyen, Victor. *Aux Origines de l'Action française: intelligence et politique vers 1900*. Paris, Fayard, 1991, 958 p.
- Ory, Pascal. *L'Anarchisme de droite ou du mépris considéré comme une morale, le tout assorti de réflexions plus générales*. Paris, Grasset, 1985, 288 p.
- . *Les Collaborateurs (1940-1945)*. Paris, Seuil, 1976, 316 p.
- . *La France allemande, 1933-1945: paroles du collaborationnisme français*. Paris, Gallimard/Julliard, 1977, 276 p.
- . *Le Petit nazi illustré: une pédagogie hitlérienne en culture française, «Le Téméraire», 1943-1944*. Paris, Albatros, «Histoires imaginaires», 1979, 122 p.
- Passmore, Kevin. *From Liberalism to Fascism. The Right in a French Province, 1928-1939*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 256 p.
- Paxton, Robert O. *Parades and Politics at Vichy; The French Officer Corps under Marshal Pétain*. Princeton, Princeton University Press, 1966, xi/472 p.
- Pinol, Jean-Luc. «1919-1958. Le temps des droites?», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France, I, Politique*. Paris, Gallimard, 1992, p. 291-389.
- Plumyène, Jean et Raymond Lasierra. *Les Fascismes français, 1923-1963*. Paris, Seuil, 1963, 318 p.
- Prost, Antoine. *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*. Paris, Presses de la Fondation nationales des sciences politiques, 1977, 3 vol.
- Rémond, René. *Les Droites en France*. Paris, Aubier, 1982, 544 p. Première édition: 1954.
- . «Y a-t-il un fascisme français?», *Terre humaine*, vol. 7-8, juillet-août 1952.
- Roy, Dominic. *La Question du fascisme français, 1924-1939: une étude historiographique*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995, 267 p.
- Sand, Shlomo. «L'Idéologie fasciste en France», *Esprit*, vol. 8-9, août-septembre 1983, p. 149-160.
- Schor, Ralph. *L'Antisémitisme en France pendant les années trente: prélude à Vichy*. Bruxelles, Complexe, 1992, 380 p.

- . *L'Opinion française et les étrangers, 1919-1939*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, x/761 p.
- Sérant, Paul. *Les Dissidents de l'Action française*. Paris, Editions Copernic, 1978, 323 p.
- Serra, Maurizio. *Una cultura dell'autorità: la Francia di Vichy*. Rome/Bari, Laterza, «Biblioteca di cultura moderna», 1980, 257 p.
- Simard, Marc. «Intellectuels, fascisme et antimodernité dans la France des années trente», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 18, avril-juin 1988, p. 55-75.
- Sorlin, Pierre. *«La Croix» et les Juifs (1880-1899): contribution à l'histoire de l'antisémitisme contemporain*. Paris, Grasset, 1967, 345 p.
- Soucy, Robert. *Fascism in France; The Case of Maurice Barrès*. Berkeley, University of California Press, 1972, x/350 p.
- . *Le Fascisme français, 1924-1933*. Paris, PUF, 1989, 348 p. Première édition anglaise: 1985.
- . *French Fascism: The Second Wave, 1933-1939*. New Haven/London, Yale University Press, 1995, xii/352 p.
- . «The Nature of Fascism in France», *Journal of Contemporary History*, vol. 1, 1966, p. 27-55.
- Sternhell, Zeev. «Anatomie d'un mouvement fasciste en France. Le Faisceau de Georges Valois», *Revue française de science politique*, vol. 26, n° 1, février 1976, p. 5-40.
- . *La Droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme (1885-1914)*. Paris, Seuil, «Points», 1984, 444 p. Première édition: 1976.
- . *Maurice Barrès et le nationalisme français*. Paris, Armand Colin, 1972, 395 p.
- . *Ni droite ni gauche. L'Idéologie fasciste en France*. Bruxelles, Complexe, 1986, 472 p. Première édition: 1983.
- . «Sur le fascisme et sa variante française», *Le Débat*, vol. 32, novembre 1984, p. 28-51.
- Sutton, Michael. *Nationalism, Positivism and Catholicism: The Politics of Charles Maurras and French Catholics: 1890-1914*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982, viii/334 p.
- Taguieff, Pierre-André. «Face à l'immigration: mixophobie, xénophobie ou sélection. Un débat français dans l'entre-deux-guerres», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 47, juillet-septembre 1995, p. 103-131.
- . *La Force du préjugé: essai sur le racisme et ses doubles*. Paris, La Découverte, 1987, 644 p.
- . *Les Protocoles des Sages de Sion*. Paris, Berg international, 1992, 2 vol.

Touchard, Jean. «L'esprit des années trente», dans *Tendances politiques de la vie française depuis 1789*. Paris, Hachette, 1960, p. 90-120.

Verdès-Leroux, Jeannine. *Scandale financier et antisémitisme catholique. Le Krach de l'Union générale*. Paris, Éditions du Centurion, «Études de sociologie», 1969, 254 p.

Weber, Eugen. *L'Action française*. Paris, Stock, 1964, 665 p.

———. *La France des années trente. Tourments et perplexités*. Paris, Fayard, 1995, 417 p. Première édition anglaise: 1994.

———. «Nationalism, Socialism and National-Socialism in France», *French Historical Studies*, vol. 2, n° 3, printemps 1962, p. 273-307.

Winock, Michel. *Édouard Drumont et Cie. Antisémitisme et fascisme en France*. Paris, Seuil, 1982, 218 p.

———. «Fascisme à la française ou fascisme introuvable», *Le Débat*, vol. 25, mai 1983, p. 35-44.

———. *La Fièvre hexagonale: les grandes crises politiques de 1871 à 1968*. Paris, Calmann-Lévy, 1986, 428 p.

Wolf, Dieter. *Doriot, du communisme à la collaboration*. Paris, Fayard, «Les Grandes études contemporaines», 1969, 481 p.

4-FASCISME ET ESTHÉTIQUE

A) ÉTUDES GÉNÉRALES

Adam, Peter. *Art of the Third Reich*. New York, H. N. Abrams, 1992, 332 p.

Affron Matthew et Mark Antliff (éd.) *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*. Princeton, Princeton University Press, 1997, 283 p.

Benjamin, Walter. «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», dans Maurice Gandillac (éd.), *Essais, II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 217 p., p. 87-126.

Berman, Russell A. «The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin and the Avant-Garde», dans *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, vii/277 p., p. 27-41.

Brecht, Bertold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche, «Travaux», 1972, 190 p.

Brenner, Hildegard. *La Politique artistique du national-socialisme*. Paris, Maspéro, 1980, 351 p. Première édition allemande: 1963.

Chytry, Joseph. *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought*, Berkeley/L.A., University of California Press, 1989, xxix/513 p.

- Crispoliti, Enrico *et al.* *Arte e fascismo in Italia e in Germania*. Milan, Feltrinelli, 1974, 181 p.
- De Grazia, Victoria. *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. New York, Cambridge University Press, 1981, x/310 p.
- «Fascism as a Cultural Synthesis», *New German Critique*, n° 11, printemps 1977.
- Friedländer, Saul. *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, 141 p.
- Golsan, Richard J. (éd.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p.
- . «Fascist Aesthetics», *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association*, vol. 6, n° 2, été 1989.
- Guyot, Adelin et Patrick Restellini. *L'Art nazi*. Préface de Léon Poliakov, Bruxelles, Complexe, «Historiques», 1996, 223 p.
- Hollier, Denis. «Fahrenheit 451 (en dessous de zéro)», *Critique*, n° 594, novembre 1996, p. 925-935.
- Jay, Martin. «“The Aesthetic Ideology” as Ideology; or What does it Mean to Aestheticize Politics?», *Cultural Critique*, printemps 1992, p. 41-61.
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, xi/403 p.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1987, 94 p.
- et Jean-Luc Nancy. *Le Mythe nazi*. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991, 71 p.
- Lehmann-Haupt, Helmut. *Art under a Dictatorship. Architecture-Printing-Sculpture-Arts and Crafts-Painting-Archæology*. New York, Oxford University Press, 1954, xxii/277 p.
- Michaud, Éric. «Nazisme et représentation», *Critique*, vol. 43, n° 287, décembre 1987, p. 1019-1034.
- . *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, «Les Images du temps», 1996, 392 p.
- Milza, Pierre et Fanette Roche-Pezard (dir.) *Art et fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*. Bruxelles, Complexe, 1989, 260 p.
- Mosse, George L. «Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n° 2, p. 245-252.
- . *Nazi Culture: Intellectual, Cultural, and Social Life in the Third Reich*. New York, Grosset & Dunlap, 1966, xli/386 p.

Reichel, Peter. *La Fascination du nazisme*. Paris, Odile Jacob, «Opus», 1997, 458 p. Édition originale allemande: 1991.

Richard, Lionel. *Le Nazisme et la culture*. Bruxelles, Complexe, «Historiques», 1988, xiv/377 p.

———. *Nazisme et littérature*. Paris, Maspero, «Cahiers libres», 1971, 202 p.

Sontag, Susan. «Fascinating Fascism», dans *Under the sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1981, 203 p., p. 71-105. Originellement publié dans *The New York Review of Books*, vol. 22, n° 1, 6 février 1975.

Stern, Fritz Richard. *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*. Berkeley, University of California Press, 1963, xxx/367 p.

Tempesti, Fernando. *Arte dell'Italia fascista*, Milan, Feltrinelli, 1976, 261 p.

Ungar, Steven. «Scandal and After-Effect. Martin Heidegger in France», dans Richard J. Golsan, (éd.), *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 212-228.

B) ARCHITECTURE

Antliff, Mark. «La Cité française. Georges Valois, Le Corbusier and Fascist Theories of Urbanism», dans Matthew Affron et Mark Antliff (éd.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 283 p., p. 134-170

Cresti, Carlo. *Architettura e fascismo*. Florence, Vallecchi, 1986, 337 p.

Ernesti, Giulio (éd.). *La Costruzione dell'utopia: architetti e urbanisti nell'Italia fascista*. Rome, Edizioni Lavoro, «Casa, città, territorio», 1988, 348 p.

Etlin, Richard A. *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge, MIT Press, 1991, xxiii/736 p.

Ghirardo, Diane Yvonne. *Architecture and the State: Fascist Italy and New Deal America*. Palo Alto, Stanford University Press, 1982, vi/588 p.

———. *Building New Communities: New Deal and Fascist Italy*. Princeton, Princeton University Press, 1989, xv/223 p.

Krier, Leon (éd.) *Albert Speer: Architecture, 1932-1942*. Préface d'Albert Speer et introduction de Lars Olof Larsson. Bruxelles, «Archives d'architecture moderne», 1985, 245 p.

McLeod, Mary. *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*. Thèse de Ph. D., Princeton, 1985.

Michaud, Éric. «National Socialist Architecture as an Acceleration of Time», *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 2, hiver 1993, p. 220-233.

Mosse, George L. «Souvenir de la guerre et monumentalisme dans l'identité culturelle du national-socialisme», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 41, janvier-mars 1994, p. 51-59.

Scobie, Alexander. *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*. University Park, Pennsylvania State University Press, «Monographs on the Fine Arts», 1990, xi/152 p.

C) ARTS DE LA SCÈNE

Alberti, Alberto Cesare. *Il Teatro nel fascismo : Pirandello e Bragaglia : documenti inediti negli archivi italiani*. Introduction de Renzo De Felice. Rome, Bulzoni, 1974, xxiv/379 p.

Berezin, Mabel. «The Organization of Political Ideology: Culture, State, and Theater in Fascist Italy», *American Sociological Review*, vol. 56, octobre 1991, p. 639-651.

Berghaus, Günter (éd.) *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*. Providence, RI, Berghahn Books, 1996, vi/315 p.

Biondi, Marino et Alessandro Borsotti (éd.) *Cultura e fascismo: letteratura, arti e spettacolo di un Ventennio*. Préface de Enrico Ghidetti. Florence, Ponte alle Grazie, 1996, 519 p.

Cavallo, Pietro. *Immaginario e rappresentazione: il teatro fascista di propaganda*. Rome, Bonacci, 1990, 290 p.

Eichberg, Henning. «The Nazi *Thingspiel*: Theater for the Masses in Fascism and Proletarian Culture», *New German Critique*, n° 11, printemps 1977, p. 133-150.

Gadberry, Glen W. (éd.) *Theatre in the Third Reich, the Prewar Years: Essays on Theatre in Nazi Germany*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, «Contributions to the Study of World History», 1995, viii/187 p.

Locke, Nancy. «Valentine de Saint-Point and the Fascist Construction of Woman», dans Matthew Affron et Mark Antliff (éd.) *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 283 p., p. 73-100.

Schnapp, Jeffrey T. «18 BL: Fascist Mass Spectacle», *Representations*, vol. 43, été 1993, p. 89-125.

———. «Border Crossings: Italian/German Peregrinations of the Theater of Totality», *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 1, autumn 1994, p. 80-123.

———. *Staging Fascism. 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. Stanford, Stanford University Press, 1996, xvii/234 p.

Tambling, Jeremy. *Opera and the Culture of Fascism*. Oxford/New York, Oxford University Press/Clarendon Press, 1996, 274 p.

D) ARTS VISUELS

- Affron, Matthew. «Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism», dans Matthew Affron et Mark Antliff (éd.) *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 283 p., p. 171-204.
- Armellini, Guido. *Le Immagini del fascismo nelle arti figurative*. Milan, Gruppo editoriale Fabbri, 1980, 184 p.
- Barron, Stephanie (éd.) «*Degenerate Art*». *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles/New York, Los Angeles County Museum of Art/H.N. Abrams, 1991, 424 p.
- Braun, Emily. «Expressionism as Fascist Aesthetic», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, n° 2, p. 273-292.
- . «Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus», dans Matthew Affron et Mark Antliff (éd.) *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 283 p., p. 101-133.
- Etlin, Richard A. (éd.) *Nationalism in the Visual Arts*. Washington, National Gallery of Art, 1991, 172 p.
- Golomstock, Igor. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. London, Collins Harvill, 1990, xv/416 p. Traduit en français sous le titre: *L'art totalitaire: Union soviétique, III^e Reich, Italie fasciste, Chine*. Paris, Éditions Carré, 1991, 344 p.
- Grosshans, Henry. *Hitler and the Artists*. New York, Holmes & Meier, 1983, 145 p.
- Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, xviii/439 p.
- Schnapp, Jeffrey T. «Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution», dans Richard J. Golsan (éd.), *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 1-37.
- . «Heads of State», *Arts Issues*, vol. 24, septembre-octobre 1992, p. 23-28.

E) CINÉMA

- Aristarco, Guido. *Il Cinema fascista: il prima e il dopo*. Bari, Dedalo, «Ombra sonora», 1996, 302 p.
- Deutschmann, Linda. *Triumph of the Will: The Image of the Third Reich*. Wakefield, NH, Longwood Academic, 1991, 342 p.

- Edwards, Susan E. *Æsthetics and Politics: Film Culture and the Extreme Right in France, 1930-1944*. Thèse de Ph. D., New York University, 1995, 288 p.
- Fiddian, Robin W. et Peter W. Evans. *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*. London, Tamesis Books, 1988, ix/94 p.
- Gili, Jean A. *Le Cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*. Perpignan, Institut Jean Vigo, «Cahiers de la cinémathèque», 1990, 319 p. Première édition italienne: 1981.
- Green, Mary Jean. «Fascists on Film. The Brasillach and Bardèche Histoire du cinéma», dans Richard J. Golsan (éd.), *Fascism, Æsthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 164-178.
- Hay, James. *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington, IN, Indiana University Press, 1987, xvii/280 p.
- Higgins, Lynn A. «If Looks Could Kill. Louis Malle's Portraits of Collaboration», dans Richard J. Golsan (éd.), *Fascism, Æsthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 198-211.
- Hoffmann, Hilmar. *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*. Providence, RI, Berghahn Books, 1996, 3 vol.
- Landy, Marcia. *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*. Princeton, Princeton University Press, 1986, xi/349 p.
- Mancini, Elaine. *Struggles of the Italian Film Industry During Fascism, 1930-1935*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, «Studies in Cinema», 1985, xii/298 p.
- Pithon, Rémy. «Le Juif à l'écran en France vers la fin des années trente», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 18, avril-juin 1988, p. 89-99.
- Rentschler, Eric. *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge, Harvard University Press, 1996, xiv/456 p.
- Schulte-Sasse, Linda. «Leni Riefenstahl's Feature Films and the Question of a Fascist Æsthetic», *Cultural Critique*, printemps 1991, p. 123-148.
- Welch, David. *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*. Oxford, Clarendon Press, 352 p.

F) LITTÉRATURE

- Adamson, Walter L. *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*. Cambridge, Harvard University Press, «Studies in Cultural History», 1993, 338 p.
- Alméras, Philippe. *Céline. Entre haines et passions*. Paris, Robert Laffont, «Biographies sans masque», 1994, 476 p.
- . *Les Idées de Céline*. Paris, Berg international, 1992, 387 p.
- Andreu, Pierre et Frédéric Grover. *Drieu la Rochelle*. Paris, Hachette, 1979, 587 p.
- Balvet, Marie. *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu la Rochelle*. Paris, PUF, 1984, 231 p.
- Belamri, Rabah. *L'œuvre de Louis Bertrand: miroir de l'idéologie colonialiste*, Alger, Office des publications universitaires, 1980, xiv/276 p.
- Belot, Robert. «De l'intellectuel fasciste», *Esprit*, vol. 201, mai 1994, p. 65-94.
- . *Lucien Rebatet: un itinéraire fasciste*. Paris, Seuil, «XX  siècle», 1994, 481 p.
- Ben-Ghiat, Ruth. *The Formation of a Fascist Culture: The Realist Movement in Italy, 1930-1943*. Thèse de Ph. D., Brandeis University, 1991.
- . «Italian Fascism and the  sthetics of the Third Way», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, avril 1996, p. 293-316.
- Berghaus, Günter. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Providence, R.I., Berghahn Books, 1996, x/326 p.
- Bongie, Chris. «Between Apocalypse and Narrative: Drieu La Rochelle and the Fascist Novel», *Romanic Review*, vol. 84, n  1, janvier 1993, p. 55-76.
- Cabeen, David Clark. *The African Novels of Louis Bertrand: A Phase of the Renaissance of National Energy in France*. Philadelphia, Westbrook, 1922, 106 p.
- Carroll, David. *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*. Princeton, Princeton University Press, 1995, viii/299 p.
- Casillo, Robert. «Fascist of the Final Hour. Pound's Italian Cantos», dans Richard J. Golsan ( d.), *Fascism,  sthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 98-127.
- . *The Genealogy of Demons: Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1988, x/463 p. Première  dition: 1985.
- Chadwick, Kay. «Alphonse de Ch teauaubriant, Collaborator on retrial: Un Non-lieu individuel d'une portée nationale», *French Historical Studies*, vol. 18, né 4, automne 1994, p. 1057-1082.

- Combes, André, Michel Vanoosthuyse et Isabelle Vodoz (éd.) *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands: (1920-1945)*. Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, 202 p.
- «"La Comédie de Charleroi" et "Gilles" de Pierre Drieu La Rochelle», Marc Dambre et Paul Renard (éd.), *Roman 20/50. Revue d'études du roman du XX^e siècle*, n° 24, décembre 1997.
- Cullingford, Elizabeth. *Yeats, Ireland and Fascism*. New York, New York University Press, 1981, viii/251 p.
- Dasenbrock, Reed Way. «Wyndham Lewis's Fascist Imagination and the Fiction of Paranoia», dans Richard J. Golsan (éd.), *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 81-97.
- De Felice, Renzo (éd.) *Futurismo, cultura e politica*. Turin, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, 487 p.
- De Leonibus, Gaetano. *Charles Maurras's Classicizing Aesthetics: An Aestheticization of Politics*, New York, Peter Lang, 2000, xvii/162 p.
- Dubois, Pierre. *Drieu la Rochelle, une vie*, Lausanne, «Cahiers d'histoire contemporaine», 1978, 357 p.
- Durafour, Anne-Marie. «Châteaubriant et la thématique du noir: ses différentes expressions dans *La Brière*», *Recherches sur L'imaginaire*, vol. 12, 1984, p. 149-175
- Fasciati, Leonardo. *Introduction à la pensée critique de Ramòn Fernandez*. Munich, W. Fink, 1973, 178 p.
- Féral, Thierry. *Regards sur la poésie national-socialiste*. Tarascon, Éditions du Devès, 1982, 77 p.
- Field, Frank. *Three French Writers and the Great War: Studies in the Rise of Communism and Fascism*. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1975, 212 p.
- Foard, Douglas W. *The Revolt of the Aesthetes: Ernesto Giménez Caballero and the Origins of Spanish Fascism*. New York, Peter Lang, 1989, x/257 p.
- Girardet, Raoul. «Le mythe de la révolution fasciste chez les intellectuels français de l'entre-deux-guerres», dans Yves Chalas (éd.), *Mythe et révolutions*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1990, 350 p., p. 289-296.
- Godard, Henri. *Poétique de Céline*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1985, 474 p.
- Golsan, Richard J. «Henry de Montherlant. Itinary of an Ambivalent Fascist», dans Richard J. Golsan (éd.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 143-163.
- . «Ideology, Cultural Politics and Literary Collaboration at La Gerbe», *Journal of European Studies*, vol. 23, n° 1-2, mars-juin 1993, p. 27-47.

- . «Modernism, Fascism, and the Institution of Literature», dans Monique Chefdor (éd.) *Modernism: Challenges and Perspectives*. Urbana, University of Illinois Press, 1986, ix/347 p., p. 94-110.
- Green, Mary Jean. «Toward an Analysis of Fascist Fiction: The Contemptuous Narrator in the Works of Brasillach, Céline and Drieu la Rochelle», *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 10, n° 1, automne 1985, p. 81-97.
- Griffiths, R. «Brasillach et la révolution fasciste», dans G. T. Harris et P. M. Wetherill (éd.) *Littérature et révolutions en France*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, «Faux titre», 1990, 308 p., p. 195-226.
- Hamilton, Alistair. *L'Illusion fasciste. Les Intellectuels et le fascisme, 1919-1945*. Paris, Gallimard, 1973, 335 p. Première édition anglaise: 1971.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, xii/251 p.
- Hervier, Julien. *Deux individus contre l'histoire: Pierre Drieu la Rochelle et Ernst Jünger*. Paris, Klincksieck, «Bibliothèque du XX^e siècle», 1978, 485 p.
- Hewitt, Andrew. *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford, Stanford University Press, 222 p.
- Hofer, Hermann. «Un fascisme littéraire à la française: le cas Robert Brasillach», dans Pierre Olivier Walzer (éd.) *De l'ordre et de l'aventure. Mélanges offerts à Pierre Olivier Walzer*, Neuchâtel, À La Baconnière, «Langages», 1985, 208 p., p. 147-160.
- Husson, Odile. *Lorraine et Afrique dans l'œuvre de Louis Bertrand*. Nancy, Société d'impressions typographiques, 1966, 210 p.
- Jameson, Fredric. *Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley/LA., University of California Press, 1979, 190 p.
- Jurt, Joseph. «L'engagement de Drieu et la structure du champ littéraire de l'entre-deux-guerres», dans Marc Dambre (éd.), *Drieu la Rochelle, écrivain et intellectuel. Actes du colloque international organisé par le centre de recherches «Études sur Nimier», Sorbonne nouvelle, 9 et 10 décembre 1993*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, 287 p., p. 15-38
- . «Fascisme dans la littérature: Drieu la Rochelle, La Comédie de Charleroi», *Französisch Heute*, vol. 4, décembre 1982, p. 255-263.
- Kaplan, Alice Yaeger. *Relevé des sources et citations dans «Bagatelles pour un massacre»*. Tusson, Du Lérot, 1987, 259 p.
- . *Reproductions of Banality. Fascism, Literature, and French Intellectual Life*. Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1986, xxix/214 p.

- Kidd, Bill. «Collaboration and Literary Criticism: Ramon Fernandez's *Barrès*», dans Roderick Kedward et Roger Austin (éd.), *Vichy France and the Resistance: Culture and Ideology*, Totowa, NJ, Barnes & Noble, 1985, 293 p., p. 255-259.
- . «Ramòn Fernandez and the Cercles Populaires Français. Workers and Intellectuals in Doriot's PPF», dans William Craw et Bill Kidd (éd.), *French Writers and Politics, 1936-1944*, Glasgow, University of Glasgow Press, 1987, p. 87-114.
- Kunnas, Tarmo. *Drieu la Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*. Paris, Les Sept Couleurs, 1972, 310 p.
- Larsen, Stein Ugelvik, Beatrice Sandberg et Ronald Speirs (éd.) *Fascism and European Literature/Faschismus und europäische Literatur*. Berne/New York, Peter Lang, 1991, 459 p.
- Jacques Lecarme, «Moi l'intellectuel, signé Drieu», dans Jacques Deguy (dir.), *L'Intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, préface de Jean-François Sirinelli, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, 246 p., p. 219-245.
- Leibovici, Solange. *Le Sang et l'encre: Pierre Drieu la Rochelle, une psychobiographie*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, «Faux titre», 1994, 364 p.
- Loiseaux, Gérard. *La Littérature de la défaite et de la collaboration d'après «Phönix oder Asche» (Phénix ou Cendres) de Bernhard Payr*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1984, 570 p.
- Louvrier, Pascal. *Brasillach: l'illusion fasciste*. Paris, Perrin, 1989, 278 p.
- Maugendre, Louis-Alphonse. *Alphonse de Châteaubriant*. Paris, A. Bonne, 1977, 443 p.
- . *Louis Bertrand (1866-1941)*. Paris, Beauchesne, 1971, 354 p.
- Moore-Rinvulcri, Mina. «Châteaubriant, novelist and thinker», *Modern Languages*, vol. 50, 1969, p. 14-18
- Morrison, Paul. *The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man*. New York, Oxford University Press, 1996, 177 p.
- Muray, Philippe. *Céline*. Paris, Seuil, «Tel Quel», 1981, 237 p.
- Pageès, Yves. *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*. Paris, Seuil, «L'Univers historique», 1994, 460 p.
- Pérez, Janet. «Fascist Models and Literary Subversion. Two Fictional Models in Postwar Spain», dans Richard J. Golsan (éd.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 128-142.
- Pérusat, Jean-Marie. *Drieu la Rochelle: ou le goût du malentendu*. Frankfurt am Main, Peter Lang, «Publications universitaires européennes», 1977, 226 p.

- Pickering-Iazzi, Robin Wynette. *Politics of the Visible: Writing Women, Culture, and Fascism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, xi/287 p.
- Rasson, Luc. «Colonialisme fasciste», *Romanic Review*, vol. 82, n° 1, janvier 1991, p. 76-88.
- . *Littérature et fascisme. Les romans de Robert Brasillach*. Paris, Librairie Minard, 1991, 257 p.
- Rainey, Lawrence S. *Ezra Pound and the Monument of Culture: Text, History, and the Malatesta Cantos*. Chicago, University of Chicago Press, 1990, xiv/353 p.
- , Tim Redman. *Ezra Pound and Italian Fascism*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, «Cambridge Studies in American Literature and Culture», 1991, x/288 p.
- Reck, Rima Drell. *Drieu la Rochelle and the Picture Gallery Novel: French Modernism in the Interwar Years*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1990, xxi/223 p.
- Reichel, Edward. «Transgression fasciste de la droite française traditionnelle: Lucien Rebatet, *Les Décombres*», *Textes et Langages*, vol. 12, n° 1986, p. 173-181.
- Ricord, Maurice. *Louis Bertrand, l'Africain*. Paris, Fayard, 1947, 435 p.
- Ritchie, James M. *German Literature under National Socialism*. Totowa, NJ, Barnes & Noble, 1983, 325 p.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. *Literatura fascista española*. Madrid, Akal, 1986, 2 vol.
- Saint-Ygnan, Jean-Louis. *Drieu la Rochelle: ou, l'obsession de la décadence*. Paris, Nouvelles éditions latines, 1984, 260 p.
- Scullion, Rosemarie. «Choreographing Sexual Difference: Ballet and Gender in Céline», dans Rosemarie Scullion, Philip H. Solomon et Thomas C. Spear (éd.), *Céline and the Politics of Difference*, Hanover, University Press of New England, 1995, 264 p., p. 140-168.
- . «Madness and Fascist Discourse in Céline's *Voyage au bout de la nuit*», *The French Review*, vol. 61, n° 5, avril 1988, p. 715-723.
- . «Style, Subversion, Modernity. Louis-Ferdinand Céline's Anti-Semitic Pamphlets», dans Richard J. Golsan (éd.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 179-197.
- , Philip H. Solomon et Thomas C. Spear (éd.) *Céline and the Politics of Difference*. Hanover, NH, University Press of New England, 1995, xii/264 p.
- Seebold, Eric. *Essai de situation des pamphlets de Louis-Ferdinand Céline*. Tusson, Du Lérot, 1985, 142 p.
- Sérant, Paul. *Le Romantisme fasciste. Étude sur l'œuvre de quelques écrivains français*. Paris, Fasquelle, 1959, 323 p.

- Simon, Pierre-Henri. *Procès du héros: Montherlant, Drieu la Rochelle, Jean Prévost*. Paris, Seuil, «Pierres vives», 1950, 187 p.
- Soucy, Robert. «Drieu la Rochelle and Ascetic Aestheticism», *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association*, vol. 6, n° 2, été 1989, p. 48-55.
- . «Drieu la Rochelle and Modernist Anti-Modernism in French Fascism», *MLN*, vol. 95, 1980, p. 922-937.
- . *Fascism in France: The Case of Maurice Barrès*. Berkeley, University of California Press, 1972, x/350 p.
- . *Fascist Intellectual. Drieu la Rochelle*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1979, xi/459 p.
- «Le Souvenir de Robert Brasillach», *Défense de l'Occident*, n° 126, février 1975, p. 55-60
- Spackman, Barbara. «The Fascist Rhetoric of Virility», *Stanford Italian Review*, vol. 8, n° 1-2, 1990, p. 81-101.
- Strauss, Walter A. «Gottfried Benn. A Double Life in Unhabitable Regions», dans Richard J. Golsan (éd.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, NH, University Press of New England, 1992, xviii/301 p., p. 67-80.
- Tame, Peter D. *La Mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*. Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1986, 464 p.
- Toda, Michel. *Henri Massis: un témoin de la droite intellectuelle*. Paris, La Table Ronde, 1987, 389 p.
- Traldi, Alberto. *Fascismo y ficción en Italia: cómo los novelistas italianos representaron el régimen de Mussolini*. Potomac, Md., Scripta Humanistica, 1992, viii/232 p.
- Tucker, William R. *The Fascist Ego: A Political Biography of Robert Brasillach*. Berkeley, University of California Press, 1975, x/331 p.
- Verdès-Leroux, Jeannine. *Refus et violences. Politique et littérature à l'extrême droite des années trente aux retombées de la Libération*. Paris, Gallimard, «La Suite des temps», 1996, 514 p.
- Zimmermann, Margarete. «Littérature et fascisme: le destin posthume de Robert Brasillach», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 2/3, 1981, p. 340-359.

G) MUSIQUE

- Cavallo, Pietro et Pasquale Iaccio. *Vincere! Vincere! Vincere!: fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà, 1935-1943*. Préface de Enrico Mascilli Migliorini. Rome, IANUA, «Società e ricerca sociale», 1981, 201 p.

- Levi, Erik. *Music in the Third Reich*. New York, St. Martin's Press, 1994, xiv/303 p.
- Meyer, Michael. *The Politics of Music in the Third Reich*. New York, Peter Lang, 1991, xiv/416 p.
- Potter, Pamela Maxine. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press, 1998, xx/364 p.
- Sachs, Harvey. *Music in Fascist Italy*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, 271 p.

5) JEUNESSE ET SPORT

- Agathon [Henri Massis et Alfred de Tarde]. *Les Jeunes gens d'aujourd'hui*. Jean-Jacques Becker (éd.), Paris, Imprimerie nationale, «Acteurs de l'histoire», 1995, 293 p.
- Andreu, Pierre. *Révoltes de l'esprit. Les revues des années trente*. Paris, Kimé, 1991, 277 p.
- Ariès, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*. Paris, Seuil, 1973, xx/503 p. Première édition: 1960.
- Arnaud, Pierre (dir.) *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*. Toulouse, Privat, «Bibliothèque historique», 1987, 423 p.
- . *Le Militaire, l'écolier, le gymnaste: naissance de l'éducation physique en France (1869-1889)*. préface de Maurice Agulhon, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, 273 p.
- . (dir.) *Les Origines du sport ouvrier en Europe*. Paris, L'Harmattan, 1994, 312 p.
- Augustin, Jean-Pierre. «Les patronages catholiques dans l'espace français de 1914 à 1985», dans Gérard Cholvy (éd.), *Le Patronage, ghetto ou vivier? Colloque des 11 et 12 mars 1987*. Paris, Nouvelle Cité, 1988, 369 p., p. 91-106.
- Balmand, Pascal. «Piétons de Babel et de la Cité radieuse. Les jeunes intellectuels des années 1930 et la ville», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 8, oct-déc. 1985, p. 31-41.
- Baubérot, Arnaud et André Encrevé. *L'Invention du scoutisme chrétien. Les Éclaireurs unionistes de 1911 à 1921*. Paris, Les Bergers et les mages, 1997, xii/218 p.
- Bénéton, Philippe. «La génération de 1912-1914. Image, mythe et réalité?», *Revue française de science politique*, vol. 21, 1971, p. 981-1009.
- Bonnin, Agnès. «Enfances républicaines, enfances verniennes: des modèles pour leurs pères», communication présentée au XXIV^e Colloque des Nineteenth-Century French Studies, Penn State, octobre 1998.
- Boulongne, Yves-Pierre. *Le Vie et l'œuvre de Pierre de Coubertin*. Ottawa, Leméac, 1975, 482 p.

- Brohm, Jean-Marie. *Le Mythe olympique*. Paris, Christian Bourgois, 1981, «Quel Corps?», 477p.
- . *1936: Jeux Olympiques à Berlin*. Bruxelles, Complexe, «La Mémoire du siècle», 1983, 221 p.
- Caillat, Michel et Jean-Marie Brohm. *Les Dessous de l'olympisme*. Paris, La Découverte, «Les Cahiers libres», 1984, 163 p.
- Chaline, Nadine-Josette, Francis Demier et Gilles Le Beguec. «Jeunesse et mouvements de jeunesse en France aux XIX^e et XX^e siècles. Influence sur l'évolution de la société française», dans Denise Fauvel-Riouf (dir.), *La Jeunesse et ses mouvements. Influence sur l'évolution des sociétés aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1992, xvi/417 p., p. 95-105.
- Charreton, Pierre. *Les Fêtes du corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*. Paris, CIEREC, 1985, 172 p.
- Chéroutre, Marie-Thérèse et Gérard Cholvy (dir.) *Scoutisme féminin et promotion féminine*. Paris, Éditions des Guides de France, 1990, 79 p.
- Cholvy, Gérard (dir.) *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs. Sociabilité juvénile dans un cadre européen. 1799-1968*. Paris, Cerf, «Histoire», 1985, 432 p.
- Clément, Jean-Paul, Jacques Defranc et Christian Pociello. *Sport et pouvoirs au XX^e siècle. Enjeux culturels, sociaux et politiques des éducations physiques, des sports et des loisirs dans les sociétés industrielles (années 20-années 90)*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, 204 p.
- Coco, Jean-Pierre et Joseph Debès. *1937, l'élan jociste. Le dixième anniversaire de la J.O.C. Paris, juillet 1937*. préface de Jean-Marie Mayeur, Paris, Éditions ouvrières, 1989, 186 p.
- Cohen, Paul. «Heroes and Dilettantes: The Action française, Le Sillon, and the Generation of 1905-1914», *French Historical Studies*, vol. 15, n° 4, Fall 1988, p. 673-687.
- Cohen, Yolande. *Les Jeunes, le socialisme et la guerre: histoire des mouvements de jeunesse en France*. Paris, L'Harmattan, 1989, «Les Chemins de la mémoire», 253 p.
- Coubertin, Pierre de. *Textes choisis*. Georges Rioux (éd.), Norbert Müller (dir.), Zurich/New York, Weidmann, 1986, 3 vol.
- Coutrot, Aline. «Les mouvements de jeunesse en France dans l'entre-deux-guerres», *Les Cahiers de l'animation*, n° 32, deuxième trimestre 1981, p. 29-38.
- Crubellier, Maurice. *L'Enfance et la jeunesse dans la société française: 1800-1950*. Paris, Armand Colin, «Histoire contemporaine», 1979, 389 p.
- Dupâquier, Jacques. «La population française pendant la Première Guerre mondiale», dans Jacques Dupâquier (dir.), *Histoire de la population française*, vol. 4, «De 1914 à nos jours», Paris, PUF, 1988, 590 p., p. 49-81.

- «Les Éclaireurs israélites de France dans la guerre», *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 161, 1997.
- Escriva, Jean-Pierre et Henri Vaugrand, *L'Opium sportif. La critique radicale du sport de l'extrême gauche à «Quel corps?»* Paris, L'Harmattan, «Espaces et temps du sport», 1996, 399 p.
- Fabre, Rémi. «Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres», *Le Mouvement social*, n° 168, juillet-septembre 1994, numéro spécial «Jeunesses XX^e siècle», p. 9-30.
- Férolodi, Vincent. *La Force des enfants. Des Cœurs vaillants à L'A.C.E.* Paris, Éditions ouvrières, 1987, 336 p.
- Fisher, Ralph Talcott, Jr. *Pattern for Soviet Youth. A Study of the Congresses of the Komsomol, 1918-1954.* New York, Columbia University Press, 452 p.
- Garden, Maurice et Hervé Le Bras. «La population française entre les deux guerres», dans Jacques Dupâquier (dir.), *Histoire de la population française*, vol. 4, «De 1914 à nos jours», Paris, PUF, 1988, 590 p., p. 83-145.
- Gaudibert, Pierre. «Réflexions sur le mouvement des Auberges de Jeunesse dans les années 1930», *Les Cahiers de l'animation*, n° 32, deuxième trimestre 1981, p. 75-86.
- Gauthé, Jean-Jacques. *Le Scoutisme en France: inventaire de la bibliographie et des sources.* Montpellier, Université Paul-Valéry, 1997, 444 p.
- Guérin, Christian. *Scouts: histoire d'une dérive.* Villeurbanne, Golias, «Dossiers de Golias», 1999, 303 p.
- . *L'Utopie Scouts de France. Histoire d'une identité collective, catholique et sociale, 1920-1995.* Préface de René Rémond, Paris, Fayard, 1997, 583 p.
- Guillaume, Pierre. «L'Hygiène et le corps», dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, vol. 3, «Sensibilités», Paris, Gallimard, «NRF-Essais», 1992, v/956 p.,
- Halls, Wilfred D. *Les Jeunes et la politique de Vichy.* Traduit de l'anglais par Jean Senemaud, préface de Jean-Pierre Rioux, Paris, Syros: Alternatives, 1988, 502 p. Première édition anglaise: 1981.
- Hellman, John. *Emmanuel Mounier and the New Catholic Left, 1930-1950.* Toronto, University of Toronto Press, 1981, 357 p.
- . *The Knight-Monks of Vichy France: Uriage, 1940-1945.* Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993, x/326 p.
- Heywood, Colin. *Children in Nineteenth Century France. Work, Health and Education among the «Classes populaires».* Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 350 p.
- Hilaire, Y. M. «L'Association catholique de la jeunesse française, les étapes d'une histoire (1888-1956)», *Revue du Nord*, avril-septembre 1984, p. 903-916.

- Hoberman, John M. *Sport and Political Ideology*. Austin, University of Texas Press, 1984, 315 p.
- Hubscher, Ronald, Jean Durry et Bernard Jeu. *L'Histoire en mouvements. Le Sport dans la société française (XIX^e-XX^e siècles)*. Paris, Armand Colin, 1992, 560 p.
- Kergomard, Pierre et Pierre François. *Les Éclaireurs de France de 1911 à 1951*. Paris, Éclaireuses et Éclaireurs de France, 1983, 379 p.
- Klose, Werner. *Histoire de la jeunesse hitlérienne. Une génération au pas de l'oie*. Paris, Albin Michel, «Histoire du XX^e siècle», 1966, 254 p.
- Koch, W. H. *The German Youth Movement, 1900-1945. An Interpretative and Documentary History*. New York, St. Martin's Press, 1981, 246 p.
- Koon, Tracy H. *Believe, Obey, Fight. Political Socialization of Youth in Fascist Italy, 1922-1943*. Chapel Hill, North Carolina University Press, 1985, xxi/343 p.
- Laneyrie, Philippe. *Les Scouts de France. L'évolution du mouvement des origines aux années 1980*. Paris, Cerf, 1985, 456 p.
- Leroy, Aude et al. *Les Guides de France: un siècle d'émancipation féminine*. Paris, Bayard, 1998, 277 p.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris, Seuil, 1969, 496 p.
- Luzzatto, Sergio. «Jeunes révoltés et révolutionnaires», dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, Paris, Seuil, 1996, 408 p., p. 209-275.
- MacAloon, John J. *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*. Chicago, University of Chicago Press, 1984, xiv/359 p.
- Malvano, Laura. «Le mythe de la jeunesse à travers l'image. Le fascisme italien», dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, Paris, Seuil, 1996, 408 p., p. 277-308. Première édition en italien en 1994.
- Mann, Erika. *School for Barbarians*. préface de Thomas Mann, New York, Modern Age Books, 1938, 159 p.
- Michaud, Éric. «"Soldats d'une idée". Les jeunes sous le III^e Reich», dans Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, vol. 2, Paris, Seuil, 1996, 408 p., 309-337. Première édition en italien en 1994.
- Michel, Alain-René. *La J.E.C. face au nazisme et à Vichy, 1938-1944*. Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, 311 p.
- Millet, Raymond et Simon Arbellot. *Ligues et groupements. De l'extrême droite à l'extrême gauche*. Paris, Éditions du «Temps», s. d. [1935], 88 p.

Mørch, Sven. «Une théorie de la jeunesse, préalable à une politique de la jeunesse. La jeunesse comme activité structurée sur le plan social et individuel», dans Raymond Hudon et Bernard Fournier (dir.), *Jeunesses et politique*, vol. I, «Conceptions de la politique en Amérique du Nord et en Europe», Paris/Sainte-Foy, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 1994, 548 p., p. 73-107.

Ollivier, Blandine. *Jeunesse fasciste*. Paris, Gallimard, 1934, 255 p.

Perrein, Liliane. «Les Faucons rouges ou Mouvement de l'Enfance Ouvrière, 1932-1939», *Les Cahiers de l'Animation*, n° 32, 2^e trimestre 1981, p. 39-48.

———. *Les Faucons rouges, 1932-1950*. thèse de 3^e cycle, Paris-X Nanterre, 1982.

Pouilliart, Raymond et Jean Willems. *Le Sport et les lettres*. Louvain, Nawelerts, «Olympia», 1953, 107 p.

Rempel, Gerhard. *Hitler's Children. The Hitler Youth and the S.S.* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989, 354 p.

Rouet, Marcel. *Santé et beauté plastique. Méthode pratique de culture physique comportant des exercices variés à mains libres avec haltères, exercices, etc., permettant, par le travail méthodique et localisé des muscles insuffisants, d'obtenir rapidement la beauté, la force et la santé*. Paris, Éditions J. Oliven, 1937, 350 p.

Seillière, Ernest. *Un Artisan d'énergie française: Pierre de Coubertin*. Paris, Didier, 1917, 157 p.

Springhall, John. *Youth, Empire and Society. British Youth Movements, 1883-1940*. London, Croom Helm, 1977, 163 p.

Stachura, Peter D. *The German Youth Movement, 1900-1945. An Interpretative and Documentary History*. New York, St. Martin's Press, 1981, 246 p.

Yagil, Limore. «L'Homme nouveau» et la révolution nationale de Vichy (1940-1944). Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997, 382 p.

6) SPECTACLE POLITIQUE

Agulhon, Maurice. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*. Paris, Flammarion, «Bibliothèque d'ethnologie historique», 1979, 251 p.

———. *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*. Paris, Flammarion, 1989, 449 p.

Angenot, Marc. «Le drapeau rouge: rituels et discours», dans Françoise Coblence, Sylvie Couderc et Boris Eizykman (éd.), *L'Esthétique de la rue. Colloque d'Amiens*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 1998, 235 p., p. 73-99.

- Apostolidès, Jean-Marie. *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit, «Arguments», 1981, 165 p.
- Balandier, Georges. *Le Pouvoir sur scènes*. Paris, Balland, «Le Commerce des idées», 1980, 189 p.
- Bessonnet-Favre, C. *Les Fêtes républicaines depuis 1789 jusqu'à nos jours d'après des documents authentiques*. Paris, Librairie Gedalge, 1909, 284 p.
- Berezin, Mabel. *Making the Fascist Self. The Political Culture of Interwar Italy*. Ithaca, Cornell University Press, 1997, 267 p.
- Bibikova, Irina, Catherine Cooke et Vladimir Tolstoy (éd.), *Festivals of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia, 1918-1933*. New York, Vendome Press, 1990, 240 p.
- Bramsted, Ernest K. *Goebbels and National Socialist Propaganda, 1925-1945*. s. l., The Cresset Press, 1965, 488 p.
- Brückner, Peter, Wilfried Gottschalch, Eberhard Knödler-Bunte, Olav Münzberg et Oskar Negt, «Perspectives on the Fascist Public Sphere», *New German Critique*, n° 11, spring 1977, p. 94-132.
- Burden, Hamilton T. *The Nuremberg Party Rallies, 1923-1939*. Avant-propos d'Adolf A. Berle, New York, Preager, 1969, xii/207 p. Première édition: 1967.
- Collet, Serge. «La manifestation de rue comme production culturelle», *Ethnologie française*, vol. 12, n° 2, 1982, p. 167-176.
- Cordon, Dominique et Jean-Philippe Hurtin, «"Tenir les rangs". Les services d'encadrement des manifestations ouvrières, 1909-1936», dans Pierre Favre (dir.), *La Manifestation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1990, 391 p., p. 123-155.
- Ehrard, Jean et Paul Viallaneix (éd.) *Les Fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand, [du 24 au 26] juin 1974*. Paris, Société des études robespierristes, 1977, vii/645 p.
- «La fête révolutionnaire», *Annales historiques de la Révolution française*, n° 221, juillet-septembre 1975.
- Firth, Raymond. «Symbolism of Flags», dans *Symbols, Public and Private*. London, George Allen, 1973, 469 p., p. 328-367.
- Geldern, James Von. *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkeley, University of California Press, «Studies on the History of Society and Culture», 1993, xiv/316 p.
- Gentile, Emilio. *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*. Cambridge, Harvard University Press, 1996, xi/208 p.
- Griffin, Roger. «Staging the Nation's Rebirth. The Politics and Aesthetics of Performance in the Context of Fascist Studies», dans Günther Berghaus (éd.), *Fascism and Theater: Comparative*

- Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*. Providence, RI, Berghahn Books, 1996, vi/315 p., p. 11-29.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. «I redentori della vittoria: On Fiume's Place in the Genealogy of Fascism», *Journal of Contemporary History*, vol. 31, 1996, p. 253-272.
- Hanna, Martha. «Iconology and Ideology: Images of Joan of Arc in the Idiom of the Action française, 1908-1931», *French Historical Studies*, vol. 14, n° 2, automne 1985, p. 215-239.
- Hoffmann, Heinrich. *Der Parteitag des Sieges. 100 Bild-Dokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1933*. Berlin, Zeitgeschichte, 1933, n. p.
- . *Parteitag der Ehre; 73 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg, 1936*. Berlin, Zeitgeschichte/Verlag and Vertriebs-Gesellschaft, 1936, n. p.
- . *Parteitag Grossdeutschland; 79 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1938*. Berlin, Zeitgeschichte-Verlag, 1938, 32 p.
- Irwin, Anne. «Military», dans Paul Bouissac (éd.), *Encyclopædia of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 702 p., p. 418-419.
- Jaffa, Alexandra. «Saluting in Social Context», *The Journal of Applied Behavioral Science*, vol. 24, n° 3, p. 263-275
- Lane, Christel. *Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society. The Soviet Case*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, ix/308 p.
- Michelet, Jules. *Les Grandes journées de la révolution: I. La prise de la Bastille. II. La fête des fédérations*. Paris, Hetzel, 1900, 128 p.
- Mosse, George L. *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*. New York, Howard Fertig, 1975, 252 p.
- Ozouf, Mona. *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976, 341 p.
- Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei, *Nürnberg 1933: der erste Reichstag der geeinten deutschen Nation*. Berlin, R. Hobbing, 1933, 111 p.
- . *Nürnberg 1934: ein Bildbericht vom Parteitag 1934*. Berlin, Freiheitsverlag, 1934, 108 p.
- . *Führer zum 7. Reichsparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei zu Nürnberg vom 10. bis 16. September 1935 / hrsg. von der Organisationsleitung des Reichsparteitages*. Munich/Berlin, F. Eher, 1935, 152 p.
- . *Der Parteitag der Ehre vom 8. bis 14. Sept. 1936. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden*. Munich, Zentralverlag der NSDAP/F. Eher, 1936, 309 p.
- . *Reichstagung in Nürnberg 1937: der parteitag der arbeit*. Berlin, C.A. Weller, 1938, 407 p.

- . *Der Parteitag Grossdeutschland vom 5. bis 12. September 1938. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden*. Munich, F. Eher, 1938, 347 p.
- Ory, Pascal. *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.
- Piette, Albert. *Les Religiosités séculières*. Paris, PUF, «Que sais-je?», 1993, 127 p.
- Prost, Antoine. «Les monuments aux morts», dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque illustrée des histoires», 1984, 678 p., p. 195-225.
- Rearick, Charles. *Pleasures of the Belle Époque. Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*. New Haven, Yale University Press, 1985, xv/240 p.
- Sanson, Rosemonde. «La fête de Jeanne d'Arc en 1894», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 20, juillet-septembre 1973, p. 444-463.
- . *Les 14 juillet, 1789-1975. Fête et conscience nationale*, Paris, Flammarion, «La tradition et le quotidien», 1976, 221 p.
- Sironneau, Jean-Pierre. *Sécularisation et religions politiques*. La Haye, Mouton, 1982, 619 p.
- Sturani, Enrico. *Mussolini. Un dictateur en cartes postales*. traduit par Marguerite Pozzoli, Paris/Lyon, Somogy/Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, 1997, 237 p.
- Tartakowsky, Danielle. «Stratégies de la rue, 1934-1936», dans Jean Bouvier (dir.), *La France en mouvement, 1934-1938*. Paris, Champ Vallon, «Époques», 1986, 350 p., p. 31-60.
- Tchakhotine, Serge. *Le Viol des foules par la propagande politique*. Paris, Gallimard, «Problèmes et documents», 1939, 270 p.
- Thomson, Oliver. *Mass Persuasion in History. An Historical Analysis of the Development of Propaganda Techniques*. Edinburgh, Paul Harris Publishing, 1977, 142 p.
- Tiersot, Julien. *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*. Paris, Hachette, 1908, xxxviii/323 p. Première édition: 1900.
- Truesdell, Matthew. *Spectacular Politics. Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale*. New York, Oxford University Press, 1997, x/238 p.
- Vogel, Jakob. «En revenant de la Revue», *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, vol. 9, n° 1, 1989, p. 9-30.
- Welch, David. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. London/New York, Routledge, 1993, 203 p.
- (éd.) *The Nazi Propaganda. The Power and the Limitations*. London/Totowa, Croom Helm/Barnes & Noble, 1983, 228 p.
- Winock, Michel. «Jeanne d'Arc», dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. III, «Les France», Paris, Gallimard, 1986, 1038 p., p.674-733.

Zeman, Z. A. B. *Nazi Propaganda*. Oxford, Oxford University Press, 1964, xi/226 p.

7) VARIA

Albert-Birot, Arlette. «Pierre Albert-Birot, SIC et le futurisme», *Europe*, n° 551, 1975, p. 98-113.

Angenot, Marc. «La conversion au socialisme», dans Madeleine Frédéric (éd.), *Entre l'histoire et le roman: la littérature personnelle*, Bruxelles, Centre d'Études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles, 1992, 267 p., p. 201-216.

———. *L'Utopie collectiviste*. Paris, PUF, «Pratiques théoriques», 1993, 397 p.

———. «Place au prolétariat conscient et organisé!». Montréal, CIADEST, Cahier de recherche, 1992, 148 p.

Antliff, Mark. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton, Princeton University Press, 1993, xii/237 p.

Apert, Charles (dir.) *Eugénique et sélection*. Paris, Alcan, 1922, 247 p.

Aragon, Louis. *Les Beaux quartiers*. Paris, Livre de Poche, 1971, 502 p., p. 497. Première édition: 1936.

Barrows, Susanna. *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX^e siècle*. Traduit par Suzanne Le Foll, Paris, Aubier, 1990, 227 p.

Bataille, Georges. «Nietzsche et les fascistes», *Acéphale*, janvier 1937.

Bentley, Eric. *A Century of Hero-Worship. A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche, with Notes on Wagner, Spengler, Stefan George and D. H. Lawrence*. Boston, Beacon Press, 1957, 271 p. Première édition: 1944.

Beradt, Charlotte. *The Third Reich of Dreams*. Traduit par Adriane Gottwald, suivi d'un essai de Bruno Bettelheim, Chicago, Quadrangle Books, 1968, 177 p., p. 21. Première édition allemande: 1966.

Berstein, Serge. *La France des années trente*. Paris, Armand Colin, «Cursus», 1993, 186 p.

Bezière, Jean-Maurice et Pierre Vayssièrre, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*. Paris, Hachette, «Carré histoire», 1995, 254 p.

Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Précédée de *Trois études d'ethnologie kabyle*. Genève, Droz, 1972, 284 p.

Brown, Frederick (intro.) et Gordon W. Prange (éd.) *Hitler's Words*. Washington, American Council on Public Affairs, 1944, xi/400 p.

Caillois, Roger. «Le Vent d'hiver», *La Nouvelle Revue française*, n° 298, juillet 1938, p.39-54

- Caire-Jabinet, Marie-Paule. *Introduction à l'historiographie*. Paris, Nathan, 1994, 128 p.
- Carol, Anne. *Histoire de l'eugénisme en France: les médecins et la procréation: XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil, 1995, 381 p.
- Carrel, Alexis. *L'Homme cet inconnu*. Paris, Plon, «Livres de Poche», 1971, 447 p. Première édition: 1935.
- Céline, Louis-Ferdinand. «Correspondance avec Milton Hindus», *Cahiers de l'Herne*, p. 375-438. Réimpression Livres de Poche, 1989.
- «Charisme», dans Alain Rey (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol., vol. 1, 1156 p., p. 392.
- Cru, Jean-Norton. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, «Témoins et témoignages», 1993, viii/727 p. Première édition: 1929.
- Dewitter, Bruce. *Nietzsche and the Politics of Aristocratic Radicalism*. Chicago, The University of Chicago Press, 1990, 242 p.
- Dinale, Ottavio. *Tempo di Mussolini*. Vérone, Modadori, 1934, 283 p.
- Dosse, François. *L'Histoire en miettes. Des «Annales» à la «nouvelle histoire»*. Paris, La Découverte, 1987, 269 p.
- Drescher, Seymour, David Sabeau et Allan Sharlin (éd.) *Political Symbolism in Modern Europe*. New Brunswick, NJ, Transaction Books, 1982, vi/310 p.
- Durkheim, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris, PUF, «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968, 647 p.
- Eichorn, Linda. «The Voice of a New Age: Pierre Albert-Birot and SIC», *Library Chronicle of the University of Texas*, vol. 35, 1985, p. 44-59.
- Eksteins, Modris. *Le Sacre du printemps: la Grande Guerre et la naissance de la modernité*. Paris, Plon, 1991, 424 p. Première édition anglaise: 1989.
- Engelmann, Henri. «Mirages de Nuremberg. Notes d'un témoin», *Études*, 74^e année, tome 233, 20 octobre 1937, p. 166-180.
- Fonjallaz, Arthur. *Énergie et volonté. Un chef: Mussolini*. Paris, Éditions de la Revue mondiale, 1933, 223 p.
- Giraudoux, Jean. *Pleins pouvoirs*. Montréal, Variété, 1944, 213 p. Première édition: Paris, Gallimard, 1939.
- Hitler, Adolf. *Mon Combat*. traduit par J. Gaudefroy-Demonbynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles éditions latines, 1934, 687 p. Première édition allemande: 1925.
- *Principes d'action*. Grasset, Paris, 1936, 259 p., p. 104, traduction par Arthur S. Pfannstiel.

- Hollier, Denis. «On Equivocation (Between Literature and Politics)», *October*, n° 55, hiver 1990, p. 3-22.
- Kevles, Daniel J. *Au Nom de l'eugénisme: génétique et politique dans le monde anglo-saxon*. Paris, Presses universitaires de France, 1995, xvii/582 p.
- La Rocque, Henri de. *Service public*. Paris, Grasset, 1934, 273 p.
- Le Bon, Gustave. *Bases scientifiques d'une philosophie de l'histoire*. Paris, Flammarion, «Bibliothèque de philosophie scientifique», 1931, 325 p.
- . *Psychologie des foules*. Paris, PUF, 1963, 130 p., p. 37. Première édition: 1895.
- Lefebvre, Georges. *Naissance de l'historiographie moderne*. Préface de Guy Palmade, Paris, Flammarion, 1971, 348 p.
- Lentengre, Marie-Louise. «Aux sources de la métamorphose de *SIC*», *Francofonia*, vol. 7, n° 13, automne 1987, p. 13-33.
- Lindholm, Charles. *Charisma*. Cambridge/Oxford, Basil Blackwell, 1990, 238 p.
- Ludwig, Emil. *Entretiens avec Mussolini*. Traduit de l'allemand par Henry Raymond, Paris, Albin Michel, 1932, 251 p.
- Malherbe, Henri. *La Rocque. Un chef, des actes, des idées*. Suivi de: *Documents sur les Doctrines de la Rénovation nationale*. Paris, Plon, 1934, 137 p.
- Malraux, André. *Antimémoires*. Vol. I, Paris, Gallimard, 1967, 607 p.
- . *Les Conquérants*. Paris, Livre de Poche, 1976, 317 p., p. 261. Première édition: 1928.
- Martial, René. *Français, qui es-tu?* Paris, Mercure de France, 1942, 199 p.
- . *La Race française: le sol, les racines, la souche ; la croissance et les greffons (Arabes, Normands, Italiens, Hollandais, etc.); la greffe inter-raciale: la trilogie, histoire, psychologie, biologie; le nouveau rejet ou transfusion sanguine ethnique*. Paris, Mercure de France, 1934, 352 p.
- . *Race, hérédité, folie; étude d'anthropo-sociologie appliquée à l'immigration*. Paris, Mercure de France, 1938, 207 p.
- . *Traité de l'immigration et de la greffe inter-raciale*. Paris, Larose, 1931, 301 p.
- Massis, Henri. *L'Honneur de servir. Textes réunis pour servir à l'histoire d'une génération (1912-1937)*. Paris, Plon, 1937, 367 p.
- Maurois, André. *Aspects de la biographie*. Paris, Grasset, 1930, 261 p.
- Maurras, Charles. *Dictionnaire politique et critique*. Pierre Chardon (éd.), Paris, Fayard, 1932-1933, 5 vol.
- . *Œuvres capitales*. Paris, Flammarion, 1954, 4 vol.

- . *Le Quadrilatère. Gallieni, Mangin, Foch, Joffre*. Paris, Flammarion, 1931, 155 p.
- Max-Bridge. *L'École des chefs. Ceux qui viennent ... ceux qui doivent mourir*. Lyon, Max-Bridge, 1934, 320 p.
- Montherlant, Henry de. *Essais*. Pierre Sipriot (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, xli/1604 p. Première édition des essais dans la collection de la Pléiade: 1963.
- Nicolas, Marius-Paul. *De Nietzsche à Hitler*. Paris, Fasquelle, 1936, 190 p.
- Petit, Maxime. *Histoire de France contemporaine, de 1871 à 1914*. Paris, Librairie Larousse, 1916, 528 p.
- Pickering, W.S.F. *Durkheim's Sociology of Religion: Themes and Theories*. London/Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984, 577 p.
- Proctor, Robert. *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*. Cambridge, Harvard University Press, 1988, viii/414 p.
- Prost, Antoine. *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1977, 3 vol.
- Roussellier, Nicolas. *Le Parlement de l'éloquence. La souveraineté de la délibération au lendemain de la Grande Guerre*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1997, 298 p.
- Schneider, William H. «L'eugénisme en France: le tournant des années trente», *Sciences sociales et santé*, vol. 4, n° 3-4, novembre 1986, p. 81-114.
- . «Hérédité, sang et opposition à l'immigration dans la France des années trente», *Ethnologie française*, vol. 24, n° 1, 1994, p. 104-117.
- . *Quality and Quantity. Eugenics and the Biological Regeneration of Twentieth Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, x/392 p.
- . «Towards the Improvement of the Human Race: The History of Eugenics in France», *Journal of Modern History*, vol. 54, juin 1982, p. 268-291.
- Schweitzer, Arthur. *The Age of Charisma*. Cicagi, Nelson-Hall, 1984, 417 p.
- Shattuck, Roger. *The Banquet Years. The Arts in France, 1885-1918*. London, Faber & Faber, 1955, 306 p.
- Shirer, William L. *Berlin Diary. The Journal of a Foreign Correspondant, 1934-1941*. New York, Alfred A. Knopf, 1941, xxi/605 p.
- Smith, Douglas. *Transvaluations. Nietzsche in France, 1890-1972*. Oxford, Clarendon Press, xiii/250 p.
- Speer, Albert. *Inside the Third Reich, Memoirs*. traduit par Richard et Clara Winston, introduction par Eugene Davidson, New York, MacMillan, 1970, 596 p., p. 60. Première édition allemande: 1969.

Steinweis, Alan. «Hitler and Carlyle's "Historical Greatness"», *History Today*, vol. 45, n° 6, juin 1995, p. 33-38.

Taguieff, Pierre-André. «Eugénisme ou décadence? L'Exception française», *Ethnologie française*, vol. 24, n° 1, 1994, p. 81-103

———. «Face à l'immigration: mixophobie, xénophobie ou sélection. Un débat français dans l'entre-deux-guerres», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 47, juillet-septembre 1995, p. 103-131.

Tort, Patrick (dir.) *Darwinisme et société*. Paris, PUF, 1992, 690 p.

Valéry, Paul. «L'Idée de dictature», dans *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, 328 p., p. 75-85.

Vialleneix, Paul. *La Voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*. Paris, Flammarion, 1971, 546 p.

Viance, Georges. *La France veut un chef*. Paris, Flammarion, 1934, 250 p.

Weber, Max. *On Charisma and Institution Building. Selected Papers*. S. N. Eisenstadt (éd.), Chicago/London, The University of Chicago Press, 1968, lvi/313 p.

Wolikow, Serge. *Le Front populaire en France*. Bruxelles, Complexe, «Questions au XX^e siècle», 1996, 320 p.