

Hitler poète et prophète : esthétisation, sacralisation et fascisme

*Michel Lacroix**

Être tout à la fois une religion nouvelle et une incarnation de beauté sublime, produire une foi nationale profondément intense en même temps qu'une œuvre d'art totale : ce double désir était au cœur du projet politique fasciste. Si de nombreuses études sont venues expliquer la nature et la portée respectives de ces phénomènes d'esthétisation et de sacralisation de la politique¹, la possibilité qu'il y ait plus qu'une simultanéité fortuite entre ces

* Michel Lacroix est professeur suppléant au département de français de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

¹ Mentionnons entre autres, pour ce qui est de l'esthétisation, les études de Gunther Berghaüs (dir.), *Fascism and Theatre : Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, RI, Berghahn Books, 1996, vi/315 p. ; David Carroll, *French Literary Fascism*, Princeton, Princeton University Press, 1995, viii/299 p. ; Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997, 303 p. ; Richard J. Golsan (dir.) *Fascism, Aesthetics and Culture*, Hanover, University Press of New England, 1992, xviii/301 p. ; George L. Mosse, « Fascist Aesthetics and Society : Some Considerations », *Journal of Contemporary History*, 31, 2, 1996, p. 245-252 ; Peter Reichel, *La Fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1997, 458 p. (édition originale allemande, 1991) ; Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism. 18 Bl and the Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996, xvii/234 p., ainsi que les études, désormais classiques, de Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Essais II, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 217 p., p. 87-126 ; et de Susan Sontag, « Fascinating Fascism », dans *Under the Sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1981, 203 p., p. 71-105. Quant à ce qui a trait à la sacralisation, les travaux d'Emilio Gentile, « Fascism as Political Religion », *Journal of Contemporary History*, 25, 1, 1990, p. 229-251 ; *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, xi/208 p. ; de 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., et de Jean-Paul Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye, Mouton, 1982, 619 p., ont été parmi les plus marquants.

deux ordres de choses n'a que très rarement été soumise à l'analyse. Et, quand elle le fut, le rapport établi entre eux en fut un de subordination complète, l'importance accordée au fait esthétique étant présentée comme un élément parmi d'autres de l'édification d'un culte fasciste. Dans les deux cas, le résultat est le même : la co-intelligibilité des processus d'esthétisation et de sacralisation, en tant que faits socio-politiques primordiaux et parallèles, au sein des régimes fascistes de l'entre-deux-guerres, n'a pas fait l'objet d'études spécifiques. Pourtant, non seulement parviendrait-on, en s'y attaquant, à une meilleure compréhension du fascisme, on y découvrirait aussi, possiblement, une nouvelle perspective sur les relations entre esthétique et religion dans les sociétés modernes.

Mais avant de s'interroger sur les liens entre esthétique et religion dans le fascisme, il importe de les distinguer clairement l'une de l'autre et de réfuter, pour ce faire, la thèse selon laquelle rien de ce qui est esthétique, dans le fascisme, n'est étranger à la religion. Telle est la visée première de ce travail. Pour ce faire, nous préciserons d'abord les tenants et les aboutissants de cette thèse que nous appellerons « maximaliste ». Puis, pour appuyer notre opposition à cette dernière et montrer que les dimensions esthétique et religieuse du fascisme possèdent des sources intellectuelles et occupent des fonctions nettement distinctes, toute en se recoupant et s'amalgamant fréquemment, nous aborderons un cas concret, à savoir le problème de l'autorité charismatique. Car, comme on pourra le voir dans les pages qui suivent, les fascistes ont, selon les circonstances et les énonciateurs, vu dans leur chef charismatique tantôt un artiste, tantôt un prophète ou un sorcier, ou bien encore un guerrier héroïque. Quelle différence y a-t-il eu, à leurs yeux, entre le chef-artiste et le chef-prophète ? Quels liens tissaient-ils entre ces deux figures charismatiques concurrentes ? En répondant à ces questions, nous pourrons tout à la fois réfuter la thèse maximaliste et amorcer une première exploration comparée des dimensions esthétique et religieuse, telles qu'articulées par les fascistes eux-mêmes. Ceci nous permettra, pour finir, de revenir à la question plus générale des rapports entre la beauté et le sacré au sein du fascisme.

Toutefois, afin d'indiquer aussi clairement que possible quelle approche est la nôtre, il nous faut préciser le sens que nous accordons aux phénomènes d'esthétisation et de sacralisation. La

perspective que nous adoptons ici, et qui a été celle de notre thèse², vise à reconstituer de l'intérieur ce qu'étaient aux yeux des fascistes la beauté et le sacré, de manière à comprendre les raisons de leur invocation dans les discours politiques. Pour nous, à un premier niveau, les phénomènes d'esthétisation et de sacralisation se caractérisent par le recours, dans des discours politiques, à un lexique esthétique ou religieux. S'écrier « qu'elle était belle cette avance militaire de notre armée³ » ; avouer à un *Parteitag* nazi de Nuremberg : « Je n'ai rien vu de pareil comme émotion artistique depuis les Ballets russes⁴ » ; proclamer « Adolf Hitler, ton nom est notre foi⁵ » ou encore : « God and History today mean Mussolini⁶ », ce sont là autant de cas où le discours politique fasciste, aussi bien en Allemagne qu'en Italie⁷, se réfère à la beauté et au sacré. Nous avons choisi de partir de ces occurrences pour cerner quels furent la nature et la fonction du beau et du sacré à l'intérieur du fascisme de façon à éviter, autant que faire se pouvait, de projeter sur le fascisme des conceptions essentialistes ou *a priori*. Puis, à un second niveau seulement, nous avons postulé que ces interférences discursives étaient l'indice de processus d'esthétisation et de sacralisation beaucoup plus vastes et généraux, que l'on peut définir, très rapidement, comme la fusion des sphères esthétique et politique, ou religieuse et politique. Comme on peut le voir, cette perspective s'inspire du constat wéberien de la

² Michel Lacroix, « La Beauté comme violence. La dimension esthétique du fascisme français, 1919-1939 », thèse de doctorat sous la direction de Marc Angenot, Université McGill, 2000, xiv/483 p.

³ Paul Guitard, « Le défilé de l'orgueil », *L'Émancipation nationale*, 19 mai 1939.

⁴ Pierre Drieu La Rochelle, 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.

⁵ Cité par Jean-Pierre Sironneau, *Sécularisation et religions politiques*, La Haye, Mouton, 1982, 619 p., p. 330.

⁶ Cité par Gentile, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, p. 137.

⁷ Tout en étant conscient des différences significatives entre le fascisme allemand et le fascisme italien, de même qu'entre les régimes fascistes et les mouvements fascistes n'ayant jamais pris le pouvoir, nous ne parlerons ici que du fascisme générique, tels qu'ont pu le définir les historiens des fascismes. Voir à cet effet Stanley G. Payne, *Fascism : A Comparative Approach Towards a Definition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1980, vii/234 p., et Pierre Milza et Serge Berstein (dir.), *Dictionnaire historique des fascismes et du nazisme*, Bruxelles, Complexe, 1992, 866 p.

séparation et de l'autonomisation progressive des sphères d'activité sociale à l'époque moderne.

La thèse maximaliste

La beauté, chez les fascistes, était-elle soluble dans le sacré ? C'est ce que les chercheurs issus de l'école américaine de symbolisme politique ont tendance à penser⁸. Pour un George L. Mosse par exemple, figure dominante de cette école et spécialiste reconnu du fascisme, les préoccupations et les productions esthétiques propres au fascisme n'ont de sens que dans la cadre de la « religion politique » proposée par les mouvements fascistes européens⁹. Radicale, cette thèse nie toute autonomie aux faits esthétiques multiples qui caractérisèrent historiquement les fascismes européens. Ce qui, à un premier niveau, peut être perçu comme une irruption de l'esthétique dans la sphère politique, serait en fait, en dernière instance, un effet secondaire de la ritualisation marquée de la politique, laquelle n'est elle-même que la manifestation concrète d'un processus général de sacralisation.

Pourtant, loin d'être aveugles quant à la place importante de l'esthétique dans le fascisme, les Mosse et Gentile ont au contraire contribué à la mettre en évidence. Toutefois, ils en sont venus, au fil des ans, à donner de l'univers symbolique fasciste une vision où la dimension religieuse est absolue, dominant complètement les sphères politique et esthétique. C'est pourquoi, estimons-nous, leur thèse peut être qualifiée de *maximaliste*. Si, à la base de cette thèse, le constat de l'importance extrême de l'imprégnation religieuse dans le discours et la pratique politique fasciste repose sur une documentation massive et des analyses convaincantes, en revanche, l'affirmation selon laquelle le processus de sacralisation vient surdéterminer la sphère politique dans sa totalité nous semble une généralisation abusive.

Pour contester cette thèse, plusieurs approches auraient été possibles. Nous aurions pu, par exemple, montrer que le combat

⁸ Voir à ce sujet Seymour Drescher, David Sabeau et Allan Sharlin (dir.), *Political Symbolism in Modern Europe. Essays in Honor of George L. Mosse*, New Brunswick, NJ, Transaction Books, 1982, 310 p.

⁹ Ainsi écrit-il, dans « Fascist Aesthetics and Society : Some Considerations » (p. 245), que « the aesthetics of fascism should be put into the framework of fascism as a civic religion ».

mené par le Troisième Reich contre les écoles esthétiques qualifiées de « dégénérées » le fut au nom de principes esthétiques, politiques et raciaux, mais non pas religieux. Nous aurions pu aussi analyser le cas du sport et dévoiler la faible importance de la dimension religieuse des Jeux Olympiques de 1936, en regard de celles liées à l'eugénisme, à la propagande et à l'esthétique. De même, il eût été possible de refaire l'histoire de la veine « héroïque » dans les discours fascistes et faire voir que le héros fasciste est défini avant tout par ses traits militaires, raciaux, sexuels et esthétiques, et non par des traits sacrés. Toutefois, nous emprunterons plutôt la voie du charisme. Celle-ci nous permettra à la fois de mettre en évidence l'autonomie des dimensions religieuse et esthétique, dans le fascisme, et d'esquisser une lecture nouvelle de leurs interrelations. Ceci nous conduira ainsi à affirmer qu'une véritable interprétation de ces rapports n'est possible qu'à partir de la prémisse suivante : dans l'ordre du symbolique, esthétique et religion constituent deux sphères autonomes de production de sens, deux univers ayant chacun son histoire, ses références, ses acteurs et ses concrétisations institutionnelles.

Visages du chef

Dans sa forme classique, le charisme, chez Max Weber prend trois formes, principalement : celles du prophète, du sorcier et du guerrier¹⁰. Versions différentes d'un même idéaltype, celui de l'autorité charismatique, leurs figures dévoilent autant de facettes du rapport au chef propre au fascisme. 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*. Seulement, à l'exception de quelques remarques éparses, 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 écrire¹¹ ». À la suite d'Éric Michaud, nous tenterons dans les pages qui suivent de broser le portrait de l'artiste en dictateur, ceci dans le but de combler à notre

¹⁰ Voir à ce sujet la présentation d'Arthur Schweitzer dans *The Age of Charisma*, Chicago, Nelson Hall, 1984, 417 p., p. 31 et ss.

¹¹ Éric Michaud, « Artiste et dictateur », dans *Un art de l'éternité. L'Image et le temps du national-socialisme*, coll. « Le Temps des images », Paris, Gallimard, 1996, 392 p., p. 15-48, 15.

manière cette lacune de la théorie wéberienne. D'une part, cela permettra éventuellement de donner un nouveau sens à cette théorie et à la perception contemporaine du charisme. D'une certaine façon, nous reviendrons ce faisant aux racines même du mot charisme, lesquelles plongent du côté de l'esthétique, 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 ”¹² ». C'est dans cette acception que l'utilise Weber, lequel l'avait repris du sociologue Rudolf Sohm¹³. 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 fois “ faveur de qui accorde ” et “ reconnaissance de qui reçoit ”, concrètement “ faveur ”, en particulier “ faveurs érotiques ”.¹⁴

Beauté, gloire, religion et érotisme : tout cela ne fut pas étranger à la séduction charismatique du leader fasciste. D'autre part, cela nous amènera à explorer un aspect spécifique du rôle joué par l'esthétique dans le fascisme. Car, 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.

¹² Entrée « Charisme », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol., vol. 1, 1156 p., p. 392.

¹³ « 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 (dir.), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968, lvi/313 p., p. 47.

¹⁴ Weber, *On Charisma and Institution Building*, p. 47.

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 dictature¹⁵ », un des textes au tableau de chasse de Michaud. Dans cet article — originellement une préface au *Salazar*, d'Antonio Ferro¹⁶ —, 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 reconnaisse¹⁷ ». Œuvre, le mot est lâché. Le dictateur « façonne et travaille son matériel humain » afin de créer une œuvre conforme à son idéal. Voilà pourquoi le poète de *La Jeune Parque* peut affirmer qu'« il y a de l'artiste dans le dictateur, et de l'esthétique dans ses conceptions¹⁸ ».

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 sculpteur¹⁹. » 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 nation.²⁰ » 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

15 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.

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

17 Ferro, *Salazar*, p. 82.

18 Ferro, *Salazar*, p. 82.

19 Dans Éric Michaud, *Un Art de l'éternité*, p. 15.

20 Michaud, *Un art de l'éternité*, p. 16.

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'artiste.²¹ » Chez les fascistes, le travail sur la matière humaine impliquait non seulement l'imposition d'une forme et l'exercice d'une « violence exercée par l'artiste [...] à l'égard de son matériau²² », mais aussi « élimination et soustraction de matière²³ ».

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. Aux dires d'Hitler lui-même, « l'art est une mission sublime qui oblige au fanatisme²⁴ ». Autrement dit, l'art pour les fascistes fut une école de violence créatrice.

21 Michaud, *Un art de l'éternité*, p. 29.

22 Michaud, *Un art de l'éternité*, p. 22.

23 Michaud, *Un art de l'éternité*, p. 48.

24 Michaud, *Un art de l'éternité*, p. 22.

Cette vision de l'art et du devoir artistique propre au chef fasciste ne peut à proprement parler être rattachée au phénomène de sacralisation de la politique tel qu'analysé par les partisans de la thèse maximaliste. La référence artistique ne vient pas sacraliser le chef charismatique, mais justifier l'exercice, par le chef, de la violence à l'endroit des « masses informes ». La relation entre esthétique et politique, ici, ne passe donc pas par la religion ; le phénomène d'esthétisation de la figure du chef, par le biais de la métaphore du sculpteur, est tout à fait indépendant du processus de sacralisation de la politique. Pour comprendre le fascisme, expliquer son projet politique, découvrir comment la répression, le meurtre et le génocide ont pu être pensés et justifiés, il faut passer ici par l'esthétique, il faut analyser la métaphore du dictateur-sculpteur. Et qui voudrait explorer à fond cet aspect devrait plonger profondément dans la sphère esthétique pour retracer l'histoire des pouvoirs de l'art, des pouvoirs prêtés à l'art, ceux-là même que le fascisme entend asservir à sa domination politique. En ce sens, étude de l'esthétisation et de la sacralisation ne convergent pas sur ce point.

On pourrait toutefois, et avec raison, arguer du fait que toute trace de sacré n'est pas absente du tableau que l'on vient d'esquisser. En effet, on peut découvrir un phénomène de sacralisation dans la figure du dictateur-sculpteur. Seulement, ce n'est pas le dictateur mais le sculpteur qui y est sacralisé. C'est la « mission sublime » de l'art que l'on évoque, non celle du chef fasciste. Or, cette sacralisation de l'art n'a rien à voir avec le fascisme ou la politique en tant que tels, mais renvoie plutôt à l'histoire de l'art. Il y a donc deux systèmes de relation, complètement indépendants l'un de l'autre : d'un côté il y a une esthétisation de la politique, une justification esthétique de la violence propre au fascisme et qui est étrangère au processus de sacralisation de la politique caractéristique du même fascisme ; de l'autre, il y a une sacralisation de l'esthétique qui est antérieure au fascisme et sans relation avec la sphère politique. On n'y retrouve aucunement le portrait peint par la thèse maximaliste, celle de la saturation complète de la sphère politique par la sacralisation, où les phénomènes esthétiques sont secondaires.

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'Emil Ludwig, l'un des thuriféraires de Mussolini, les qualificatifs de sculpteur et de poète s'équivalent à peu près pour exprimer une même essence artistique²⁵, 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*²⁶ « 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).

Dans cette description-définition du premier ministre italien, 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

²⁵ Voir Emil Ludwig, *Entretiens avec Mussolini*, traduit de l'allemand par Henry Raymond, Paris, Albin Michel, 1932, 251 p.

²⁶ René Benjamin, *Mussolini et son peuple*, Paris, Plon, 1937, 263 p. Pour alléger l'appareil de citations, les références faites à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *MP*, suivie de la pagination.

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 Châteaubriant²⁷ 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 au monde des affaires humaines et le spiritualise. 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, 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

²⁷ Kay Chadwick, « Alphonse de Châteaubriant, Collaborator on Retrial : Un Non-lieu individuel d'une portée nationale », *French Historical Studies*, 18, 4, automne 1994, p. 1057-1082 et L.-A. Maugendre, *Alphonse de Châteaubriant, 1877-1951*, Paris, André Bonne, 1977, 445 p.

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 fondamentale²⁸ », 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 que « le langage poétique seul libère le sens fondamental des choses

²⁸ Alphonse de Châteaubriant, *La Gerbe des forces (Nouvelle Allemagne)*, Paris, Grasset, 1937, 356 p., p. 74. Pour alléger l'appareil de citations, les références faites à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *GF*, suivie de la pagination.

obscur 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 ».

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 mots²⁹ » 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.³⁰ » 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 Michel³¹ ». 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

²⁹ Robert Brasillach, *Léon Degrelle et l'avenir de Rex*, Paris, Plon, 1936. 87 p., p. 6.

³⁰ Brasillach, *Léon Degrelle*, p. 78-79.

³¹ Brasillach, *Léon Degrelle*, p. 78-79.

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 charmes³² ». S'il fallait, pour le Brasillach de 1937 encore tout imprégné du germanophobie maurassien, 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 latine³³. 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 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 fascisme³⁴. Chez Brasillach, on a un bel exemple de la séduction de l'orateur fasciste et, comme chez les fascistes en général, ce ne sont pas *les*

³² Robert Brasillach, « Causerie littéraire », *L'Action française*, 8 juillet 1937.

³³ Les remarques de Brasillach formulées dans son reportage au Congrès de Nuremberg de la même année (1937) et publiées 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. » Robert Brasillach, *Les Sept couleurs*, Paris, Plon, 1965 [1939], 254 p., p. 124.

³⁴ Klaus Theleweit, *Male Fantasies*, Cambridge, Polity Press, 1987, 2 vol.

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-high³⁵ » —, 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

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 adorer.³⁶

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'armée.³⁷ » 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.³⁸ » Notons en passant que, malgré la passe d'armes à propos de *La Gerbe de forces*,

³⁵ Theleweit, *Male Fantasies*, p. 124.

³⁶ Robert Brasillach, « Les Leçons d'un anniversaire », *Je suis partout*, 29 janvier 1943.

³⁷ Robert Brasillach, « Reims », *Je suis partout*, 22 juillet 1938.

³⁸ Henri Massis et Robert Brasillach, *Les Cadets de l'Alcazar*, Paris, Plon, 1936, 92 p., p. 91.

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.³⁹ » 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 extraordinaire », alors que la « poésie hitlérienne » est pleine de « charmes », au sens profond du mot.

Chez Brasillach aussi bien que chez Châteaubriant ou Benjamin, en somme, il existe des passerelles entre poésie et sacré. Il y aurait même chez eux, à un niveau très profond, identité entre les deux, celle, pourrait-on dire, du verbe sacré ou de l'icône. Dans cette optique, le poète et le prophète partagent un même rapport à la parole — ils dévoilent la vérité du monde — et un même pouvoir politique — celui de subjuguier les masses. Dans la pensée même du fascisme, dans le regard jeté sur le phénomène de l'autorité charismatique par les auteurs abordés ci-dessus, il y a conjonction entre art et sacré, entre esthétique et religion. Pour un défenseur de la thèse maximaliste, cette constatation viendrait confirmer une fois de plus le fait que, dans le fascisme, le fait sacré vient toujours relever le fait esthétique, lui donner sa signification véritable. Toutefois, les liens entre les figures du poète et du prophète ne sont pas les seuls tissés entre les différents visages du charisme par les fascistes. Au contraire, comme nous avons pu le montrer dans notre thèse, il existe aussi des liens entre la figure du guerrier, d'une part, et celle du prophète, de même qu'entre le poète et le guerrier. Est-ce à dire que tout ce qui est d'ordre militaire, dans le fascisme, possède en dernière instance une signification religieuse ou que tout ce qui est d'ordre esthétique possède une signification militaire ? Nul n'oserait le prétendre. Alors, pourquoi abolirait-on

³⁹ Alphonse de Châteaubriant, *La Réponse du Seigneur*, Paris, Grasset, 1933, 313 p., p. 129.

⁴⁰ Brasillach, « Causerie littéraire ».

⁴¹ Châteaubriant, *La Réponse du seigneur*, p. 201.

d'un trait de plume la frontière entre ce qui est esthétique et religieux ?

Si les différents cas d'esthétisation propres au fascisme étaient peu fréquents et toujours intégrés à un processus, plus vaste, de sacralisation ; s'ils ne relevaient pas d'un système d'équivalence faisant de la politique une activité artistique de part en part ; s'ils ne renvoyaient pas à des phénomènes, à des modèles et à des doctrines tirées de l'histoire de l'art ou de la littérature, alors et alors seulement on pourrait poser que l'esthétisation, chez les fascistes, n'est qu'un cas particulier de sacralisation. Mais, comme nous avons essayé de le démontrer dans les pages qui précèdent, ce n'est pas le cas. Et, toute évidente qu'elle puisse paraître, cette constatation doit être faite, sous peine de reléguer dans l'ombre des pans majeurs du fascisme et des rapports entre politique et esthétique. Le fascisme voulait voler à l'art ses pouvoirs. Tant que l'on ne comprendra pas d'où a pu venir ce désir, dans quels discours sur l'art il plonge ses racines, à quelles esthétiques il se réfère, on ne parviendra pas à comprendre pourquoi le fascisme a pu séduire autant d'artistes et d'écrivains et, ce qui est plus grave, on continuera à croire que le fascisme est absolument étranger à la culture occidentale moderne.

Découvrir que l'esthétisation fasciste est un phénomène global pourvu d'une cohérence intrinsèque, que le fascisme est porteur d'une pensée sur l'art — toute dévoyée et inhumaine qu'elle nous paraisse — n'empêche pas de mettre en évidence et d'analyser les occurrences où esthétisation et sacralisation s'imbriquent. En fait, nous pensons au contraire que mieux distinguer entre les deux nous permet de rendre raison avec plus de justesse des cas où « l'esthétique interfère avec le religieux », pour reprendre les mots de Marcelle Brisson⁴². Plusieurs voies, d'ailleurs, s'offrent à ceux qui souhaiteraient explorer les rapports entre art et religion dans la perspective des phénomènes d'esthétisation et de sacralisation. Plusieurs d'entre elles ont déjà été parcourues, mais toujours dans une perspective bipolaire, jamais dans une perspective triangulaire où les liens multiples tissés entre les sphères esthétique, politique et religieuse seraient examinés conjointement, ou du moins pris en considération. Par ailleurs, ces diverses pistes nécessiteraient

⁴² Marcelle Brisson, *Expérience religieuse et expérience esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 255 p., p. 217.

toutes, pour être exploitées à fond, de véritables travaux interdisciplinaires mettant aussi bien à contribution l'histoire, la littérature et les sciences religieuses que l'anthropologie, la sociologie et l'histoire de l'art, comme on le verra ci-dessous.

L'histoire de la sacralisation de l'art constituerait un premier axe de recherches à entreprendre. Car, si l'esthétique et la religion ont pu se confondre, à l'époque du fascisme, c'est entre autres choses parce qu'avec les romantismes, l'art fut investi d'un rôle suprême, d'un pouvoir symbolique immense. Cela, depuis Paul Bénichou, est bien connu, mais la place de ce phénomène au sein des transformations générales entre esthétique, politique et religion qui furent contemporaines de la Révolution française, ou consécutives à celle-ci, cela n'a guère été exploré. Ainsi, les liens entre autonomisation de la littérature et sécularisation, dans la France du dix-neuvième siècle, n'ont été abordés qu'en passant. Et le sort ultérieur fait à la figure du poète sacré ou à la conception sacralisante de l'art n'a guère été exploré, encore moins dans le cadre d'une mise en relation avec les contextes politique ou religieux. Il y aurait lieu à cet égard de relire le célèbre essai de Walter Benjamin sur « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique⁴³ ». Car, si les thèses de l'origine religieuse de l'aura artistique et de la perte de cette aura à l'ère moderne sont connues de tous, le fait que ces thèses soient explicitement opposées au fascisme et à ses conceptions esthétiques ne l'est pas.

En même temps qu'il correspond à l'apparition de la figure du poète-prophète, le romantisme a été un temps fort en ce qui a trait à l'esthétisation de la religion, avec par exemple le célèbre *Génie du christianisme* (1802) de Chateaubriand. Examiner les causes et les conséquences de ce nouveau regard, suivre son évolution au fil des époques, voir quel type de beauté on célèbre dans la religion, mettre en évidence le regard politique implicite dans ces diverses esthétisations des formes de religion, voilà qui constituerait une deuxième piste de recherches à entreprendre. Cela permettrait entre autres choses une relecture stimulante du processus qui a conduit certains écrivains français athées à ne plus avoir qu'un rapport purement esthétique au catholicisme, comme ce fut le cas, par

⁴³ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans Maurice Gandillac (dir.), *Essais, II*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 217 p., p. 87-126.

exemple, pour un Henry de Montherlant. Dans cette perspective, aussi bien que dans celle qui précède, c'est tout le terreau romantique du fascisme qui serait enfin fouillé de façon systématique et historique. On verrait ainsi que le fascisme s'inscrit dans une histoire dont les fils remontent plus d'un siècle plus tôt.

Il serait grandement temps, enfin, de mettre à l'épreuve la thèse de l'origine commune de l'art et de la religion. Que nous apprend l'anthropologie à ce sujet ? Qu'en disait-elle au début du vingtième siècle ? Qu'en disaient les historiens, ceux du Moyen Âge en particulier ? Quelles visions politiques informaient les reconstitutions de ces derniers ? Tout cela est à considérer. Il y a tout lieu de croire, en effet, que, dans leur volonté de confondre art, politique et religion, certains fascistes français pensaient bien moins à la préhistoire qu'à l'âge des cathédrales, et s'inspiraient bien plus des historiens catholiques et nationalistes de l'Action française que des historiens dits « républicains » dominant l'institution universitaire de l'époque. En d'autres termes, il ne faut pas se contenter de qualifier les projets de ces derniers de régression à une quelconque mentalité dite « primitive », mais essayer de voir en quoi ils pouvaient s'inscrire dans une *doxa* sur le Moyen Âge ou la préhistoire, essayer de comprendre pourquoi les fascistes pouvaient se targuer eux-mêmes d'opérer un retour à une « primitivité » originale. Mais surtout, il faut tenter de dévoiler en quoi cette volonté de retour en arrière constitue en fait une rupture radicale d'avec tout ce qui a pu précéder, dans le sens où cette volonté d'indistinction, d'indifférenciation entre art, politique et religion, ce désir d'unir toutes les sphères sociales peut être vu comme le signe même du totalitarisme. Et c'est dans cette indifférenciation, dans cette prétendue unité fondamentale de tous les aspects de la vie que le fascisme souhaitait imposer qu'il faut voir la véritable mesure du rapport entre art et religion, entre esthétisation et sacralisation. Tel nous semble en effet être le rôle ultime du recours par les fascistes à la beauté et au sacré : confisquer tous les pouvoirs, toutes les sources d'autorité, toutes les forces de légitimation et de coercition pour les rassembler dans une seule instance, le parti, dans une seule main, celle du chef.

