

## QUELLES RUPTURES ? QUELLES CULTURES ? POUR QUELLE SOCIÉTÉ ?

**Madeleine Rebérioux**

**Société d'études soréliennes** | *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*

2003/1 - n° 21  
pages 43 à 48

ISSN 1146-1225

Article disponible en ligne à l'adresse:

-----  
<http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-43.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Rebérioux Madeleine, « Quelles ruptures ? Quelles cultures ? Pour quelle société ? »,  
*Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1 n° 21, p. 43-48.  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Société d'études soréliennes.

© Société d'études soréliennes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Quelles ruptures ? Quelles cultures ? Pour quelle société ?

MADELEINE REBÉRIOUX

J'ai écouté avec le plus vif intérêt l'exposé d'Éric Michaud sur Filippo Marinetti : ses commentaires soulignent la continuité de l'argumentation et de l'œuvre jusqu'au cœur du fascisme. J'ai admiré aussi les images produites par Umberto Boccioni. Tous deux portent à bout de bras le futurisme italien à Paris et, non sans désaccords intimes, continuent à le porter jusqu'à la guerre : en février 1910 Boccioni signe, avec Balla, le *Manifeste des peintres futuristes* et en avril 1912, le *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, avant qu'en mai 1913 Marinetti ne reprenne la main en surtitrant son nouveau Manifeste « L'imagination sans fils et les mots en liberté ». À dire le vrai, les futuristes sont des spécialistes du « manifeste », et du manifeste long, volumineux, voire opaque, où forcément des contradictions apparaissent ; ils n'en publient pas moins de seize pour la seule année 1913, celle, il est vrai, où vient au monde en rupture avec *la Voce* de Prezzolini, *Lacerba* dont on a pu dire qu'avec Soffici et Papini, elle exprime un futurisme exalté<sup>1</sup>.

Il en est autrement en France. Relever cette différence ne relève pas simplement d'une érudition à laquelle *L'année 1913* (les trois volumes dirigés par Liliane Brion-Guerry<sup>2</sup>) a tant apporté qu'on ne

1. Voir Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

2. Liliane Brion-Guerry (ed.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 3 vol., 1971-1973.

fait guère autre chose depuis bientôt trente ans que la commenter. Le mouvement cubiste n'a pas coutume de tenir de longs discours : il part de sa propre création. Les textes qui essaient d'en faire la chronologie et d'en tirer une philosophie datent des années 1912 avec Gleizes, et 1913 avec Apollinaire et Delaunay. À cette date les nouvelles avant-gardes, Picasso compris qui ne cesse d'inventer<sup>3</sup>, ne cristallisent plus leurs recherches autour du cubisme : il n'est pas encore installé dans l'histoire, il ne l'est plus dans la prophétie, ce genre cher aux futuristes.

Cette divergence entre deux visions, deux visées culturelles – ni l'une ni l'autre ne se limitent aux deux sœurs latines – ne rétrécit pas le débat sur le futurisme dans le petit monde, fort peuplé, des revues françaises d'art et de culture. Malgré les travaux récents de Blaise Wilfert, qui en ont souligné l'ampleur, nous connaissons encore mal les produits culturels issus de la droite extrême à la veille de la guerre. La trop célèbre enquête dite d'Agathon, en mettant l'accent sur les nationalistes, en a plutôt voilé que dévoilé la diversité et les intérêts. Les petites revues nées dans la mouvance des contestations radicales de la République dite radicale justement, ont été mieux explorées<sup>4</sup>. Christophe Prochasson a utilisé pour définir les liens qui les unissent le concept de « réseau vitaliste ». Parmi les lieux d'expression culturelle qu'il a repérés, et que j'ai par ailleurs quelque peu fréquentés, on signalera, en bonne place bien sûr, *l'Effort libre* de Jean-Richard Bloch dont les liens avec *la Voce* – et la revue du jeune Mussolini *Utopia* –, sont avérés, et les *Cahiers du centre* publiés à Nevers comme *l'Effort* l'était à Poitiers : signe que la capitale ne monopolisait ni la culture futuriste ni les débats qu'elle générait<sup>5</sup>. Ces revues avaient en commun la volonté, partagée par les futuristes, de régénérer le monde. Mais, comment ? Et quels rapports entre ces discussions d'intellectuels et la création plastique ?

Pour sa part, en revanche, la peinture française, au centre de ce colloque, semble s'être montrée bien peu réceptive aux suggestions

3. Voir Peter Read, *Picasso et Apollinaire (1905-1973)*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

4. Voir *Les revues dans la vie intellectuelle (1885-1914)*, *Cahiers Georges Sorel*, 5, 1987.

5. Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale*, Paris, La Découverte, 1996 ; Annie Angremy, Michel Trebitsch (eds.), *Jean-Richard Bloch ou l'écriture et l'action* (colloque), Paris, BNF, 2002.

de Marinetti, et, guère davantage, la sculpture à celles de Boccioni. Ni la guerre où l'auteur de premier Manifeste voit en 1909 « la seule hygiène du monde », ni la vitesse et la vision de l'espace qu'elle induit, ni même l'esthétique de la machine mise en écriture par Marinetti dans son « roman africain », *Mafarka le futuriste*, n'ont inspiré les Français. La vitalité vagabonde du mouvement futuriste, si elle est reconnue par les poètes et les essayistes (enfin : « des » poètes et « des » essayistes) ne parvient pas à s'inscrire dans la créativité d'une peinture dominée par la quête cubiste du monde et de sa représentation sous les auspices de l'objet et des collages d'objet, puis par le mouvement qui conduit à l'abstraction ceux que la quête de l'objet épuise. Ainsi se précisent, sans s'afficher, les distorsions entre l'expression plastique et les avant-gardes littéraires, musicales peut-être. Ces choix surdéterminés aujourd'hui par ceux de Picasso et de Braque, mais auxquels les Fauves ne sont pas étrangers, mettent en évidence une difficulté majeure de la mise en œuvre du futurisme en France.

Je ne suis pas historienne d'art et mes propos peuvent, à bon droit, passer pour bien orgueilleux. Il me semble en revanche que la pulsion futuriste, dans ce qu'elle a de plus original (l'émancipation du passé pour toutes les formes d'art, la vie moderne comme source d'inspiration), vise à interpeller, voire à détruire le statut même de l'art et, pour ce faire, à affirmer le rôle prioritaire du politique : ce renouvellement – plaisant au cœur de l'intelligentsia française d'extrême-droite et que des forces de l'extrême-gauche regardent parfois avec sympathie (de Georges Sorel au tracé sinueux à Jean-Richard Bloch) – laisse au purgatoire, sinon en enfer, ce qu'on appelle en France, et dans le mouvement socialiste international, « la question sociale ». Ou, en tout cas, la dimension sociale de tout projet subversif au début du XX<sup>e</sup> siècle. Or, en France, les petites revues, en tête *l'Effort libre* de J.-R. Bloch, sont nées en grande majorité dans la mouvance du socialisme : un univers opaque, à la limite du dreyfusisme, et des nouvelles aspirations à une révolution culturelle, un univers complexe en tout cas, mais dont l'originalité repose sur son rapport aux exploités (ouvriers, paysans, jeunes intellectuels) et à un syndicalisme en expansion. J.-R. Bloch qui passe un an à Florence en 1913 au moment où Soffici et Papini lancent *Lacerba*, a une conscience aiguë, comme il le montre dans *Carnaval est mort* (publié en 1920), des questions posées par l'avant-gardisme italien, et des conséquences de la priorité donnée non seulement aux

modes d'expression esthétique mais aux options politiques dès lors que celles-ci sont coupées du social.

C'est la force de Jaurès, de son journal *l'Humanité*, et de la SFIO d'avoir voulu maintenir l'alliance du politique et du social et d'y avoir conjoint, à partir de 1913, des options culturelles qui ne reposaient pas sur la seule subversion par l'art, mais qui tentaient de l'y intégrer<sup>6</sup>. La lutte contre la guerre les rassemble, et du coup isole socialistes, anarchistes, révoltés des options majeures ouvertes par le futurisme. On se gardera de se fier à une tranche chronologique aussi courte : à l'origine de l'échec en art du futurisme français, la trame historique est autrement plus longue.

Si l'on prend au sérieux les relations entre Marinetti et le fascisme, il ne suffit pas d'étudier, comme l'a fait admirablement Éric Michaud, « la construction de l'image comme matrice de l'histoire », voire de préciser le rôle joué par Marinetti à Rome en 1932 dans l'Exposition de la révolution fasciste<sup>7</sup>, il faut encore se demander pourquoi le fascisme n'advient pas en France, voire pourquoi la France, y compris ses avant-gardes esthétiques et culturelles, est le seul pays d'Europe, en dehors de la Scandinavie, qui ne cède pas au fascisme avant la défaite de 1940.

Pourtant la très grande guerre avait mis en évidence ce que beaucoup pressentaient entre 1905 et 1914 : la civilisation associée au XIX<sup>e</sup> siècle s'achevait, un autre monde frappait à la porte. Les forces de la nouvelle extrême-droite (elles n'étaient pas exclusivement tournées vers le passé) et celles de la nouvelle extrême-gauche – qu'elle se réclamât du syndicalisme, de l'anarchisme ou du « socialisme ouvrier » – l'annonçaient. Le régime parlementaire, né en Angleterre et difficilement adapté en France où l'élitisme républicain reposait sur d'autres bases sociales et politiques, donnait le sentiment de s'épuiser. Sauf pour en obtenir de l'argent, les acteurs culturels ne s'y intéressaient guère. Certes le système, ancré dans le rôle décisif du « deuxième tour », fonctionnait encore, mais à demi : on le vit lors des législatives de mai 1914. La vie politique donnait

6. Madeleine Rebérioux, « *L'Humanité* à la veille de la guerre », *Bulletin de la Société d'études jaurésiennes*, 54, 1974.

7. Voir *Regards sur l'histoire culturelle, Cahiers du Centre de recherches historiques* (Paris, EHÉSS), 31, avril 2003 (notamment Maddalena Carli, « Par la volonté du Duce et par l'œuvre du Parti ». Le mythe du chef dans le *Guide historique* de l'Exposition de la Révolution fasciste », p. 93-108).

des signes d'épuisement et les espérances placées un temps dans le syndicalisme clignotaient.

Pourtant, la France, au lendemain de la guerre, tint bon. Pour quelques années. Elle montra qu'elle n'était guère prédisposée au fascisme ; pas de marche sur Paris, pas d'huile de ricin, pas d'art fasciste ou plutôt « proprement fasciste », comme l'écrivit Marinetti à l'occasion de l'ouverture de l'exposition de 1932, alors même qu'il se félicitait de la victoire sur l'esthétique classique.

Les raisons politiques et sociales sont fondamentales : l'idée de l'autonomie radicale de l'art est détruite par la guerre et l'Union sacrée, le caractère ambigu, aussi, du bolchevisme, cette étrange révolution qui n'était pas née en France... Au total le régime parlementaire tint le coup, quelqu'affaibli qu'il fut, et contesté dans ses prétentions hégémoniques.

Mais notre colloque, « Art et société » est centré sur l'Art et sur le chassé-croisé des émotions esthétiques et de la volonté de chasser ce monde ancien qui s'épuise en France, comme en Italie. Dans les années 1920, comme pendant celles qui précèdent le grand massacre, l'Italie et la France n'occupent pas le même strapontin. L'Italie étouffe sous le poids de sa grandeur « classique », au point que le fascisme naissant s'y inscrit de façon quasi officielle ; au point aussi de susciter une opposition culturelle dont s'empare une partie sinon de l'appareil d'État du moins des appareils esthétiques : c'est la guerre ! Rien de tel en France. La sculpture, art public entre tous, art de « Mariannes » dont nous parle Maurice Agulhon, art à peine renouvelé par les monuments aux morts, fonctionne selon des financements et des règles fort divers, où l'État régule peut-être mais ne dirige rien. Pas d'arc de Constantin, ni de statue d'Auguste. Bonaparte et la Révolution sont autrement plus proches ! La « rupture » ne s'est pas produite à l'occasion du fascisme. En d'autres termes, nul n'a besoin de l'État, à la différence de l'Italie, pour venir à bout de la muséologie, du culte exclusif du passé, de ce modèle qu'il propose en permanence aux Italiens.

Pourrais-je risquer une hypothèse, ou, tout au moins, une question ? En détournant un texte célèbre d'Antonio Gramsci, *La tradition monumentale et muséologique italienne*, on pourrait dire que le classicisme a joué dans la péninsule le même rôle que l'État jacobin dans l'Hexagone, à ceci près que sa poussière, plus ancienne, est plus prégnante. C'est la force du futurisme d'avoir voulu la secouer au nom de la modernité. Il y parvient en soutenant la guerre, puis le

fascisme. La tradition française est tout autre. La France ne prétend pas remonter à Romulus et Rémus. L'État jacobin est récent. Même s'il faut le faire remonter aux légistes, ces serviteurs du roi, il se nourrit pour l'essentiel de la Révolution et de l'Empire, puis des affrontements entre droits individuels et droits sociaux. Créateur d'uniformité administrative, et d'espoir d'égalité sociale et territoriale, il n'induit pas de tradition muséologique forte, sauf aux lieux où résidait la cour. Bref, il n'a pas besoin du futurisme pour secouer le cocotier. Et, à court terme, au lendemain de la guerre la plus absurde de notre histoire, et la plus meurtrière, l'art peut, pendant quelques années, se satisfaire du « retour à l'ordre ». Le mouvement communiste fonctionne à l'affiche, et non au tableau ou à la sculpture. Le cinéma est en route : le film, l'affiche, voici les nouveaux arts des foules révolutionnaires. Pas besoin de fascisme.