

DENIER DU RÊVE ET LA DÉMYSTIFICATION DE LA ROME FASCISTE

par Maria Rosa CHIAPPARO
(LEIA, Université de Caen)

Rome, plus que toute autre ville, a dans l'œuvre yourcenarienne le rôle de lieu de mémoire, privilégié par notre auteur car il lui permet d'établir ses récits en s'inspirant d'une réalité historique qui facilement glisse vers le mythe. Si l'on connaît l'importance de Rome dans la construction des *Mémoires d'Hadrien*, l'on sous-estime en revanche la fonction politique de la reproduction de la Rome fasciste que Yourcenar élabore dans *Denier du rêve*, roman bref de 1934 qui occupe une place importante dans sa production littéraire non seulement parce qu'il sort des schémas du récit à la française, comme elle-même le dit¹, mais parce qu'il se fait l'écho d'une volonté précise

¹ Yourcenar dit, à ce propos, à Matthieu Galey : « [...] mes premiers essais publiés, dans le genre du "récit français", très réservé, modéré, délimité : c'est la période d'*Alexis*. Jusqu'à un certain point, il y a eu arrêt de mon développement personnel, vers vingt-cinq ans. Je voulais me mettre au pas de la littérature contemporaine, surtout du "récit" à la Gide ou à la Schlumberger, m'enfermer dans une forme d'art plus littéraire, plus contenue, ce qui était d'ailleurs une excellente discipline. » (Matthieu GALEY, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, que nous citons dans l'édition du Livre de Poche, 1990, p. 46). La structure de l'œuvre est en soi originale, Yourcenar rompt avec la tradition d'une narration "à la française" qu'elle avait adoptée dans son premier ouvrage de 1929, *Alexis ou le Traité du vain combat*, pour donner corps à une sorte de mosaïque narrative au rythme discontinu qui reproduit le caractère aléatoire de toute existence, en constituant en même temps, comme l'a dit Joan Howard, une critique du principe de "retour à l'ordre" à la base du fascisme. J. Howard parle, à ce propos, d'une "esthétique subversive" (J. HOWARD, « Denier du rêve : une esthétique subversive », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art et Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988, Jean-Pierre CASTELLANI et Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1990, p. 319-327). Laura Brignoli aussi souligne la rupture que ce roman opère dans les débuts narratifs et romanesques de Yourcenar (Laura BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pisa, Pacini Editore, 1997, p. 163).

de démystification de la politique totalitaire fasciste². Nous nous attacherons donc à l'image de la Rome mussolinienne que Yourcenar ébauche dans la première édition de *Denier du rêve*, afin de montrer l'originalité de sa position. Il ne s'agit pas de repérer avec exactitude les lieux de la ville qui servent de décor à l'intrigue, ni de mettre l'accent sur la dimension mythique du récit, car ces études ont été déjà faites. Il s'agit plutôt de montrer comment dans la construction narrative de ce roman, les composantes mythiques et historiques se confondent pour donner vie à une critique de fond du régime, tout en définissant une nouvelle image du mythe de Rome, métonymie du régime.

Selon la définition de Yourcenar, *Denier du rêve* constitue un « récit mi-réaliste, mi-symbolique, d'un attentat antifasciste à Rome en l'an XI (1933) de la dictature » (*DR* '59, p. 161)³. Le roman est composé de neuf épisodes autonomes, reliés grâce à la

² En effet, la critique yourcenarienne a longuement traité du sujet de Rome dans *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar en cherchant à montrer sa valeur et son importance en tant que cadre concret et réel du roman ou bien en s'attachant à sa valeur symbolique. Toutes ces études ont servi à mieux éclaircir la définition que Yourcenar même a donnée de Rome dans la préface du roman. Rome est présentée comme « la Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine » (*DR* '59, *OR*, p. 162), mettant en évidence le rôle de véritable personnage autonome que la ville acquiert dans le roman. À cet égard, Françoise Bonali Fiquet dessine avec précision et exactitude le plan de cette ville décor de l'intrigue, en détectant les noms des rues et des églises présentées dans l'histoire et, en même temps, en soulignant l'importance de l'apport du réel dans la fiction (Françoise BONALI FIQUET, « Rome mythique, Rome baroque dans *Denier du rêve* », *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 59-70). Camillo Faverzani traite du double registre, mythologique et historique, adopté par Yourcenar dans la construction de son roman (Camillo FAVERZANI, « Dimension mythologique et historique dans *Denier du rêve* de 1934 », *Bulletin de la SIEY*, n° 6, mai, 1990, p. 63-79) ; en revanche, Evert van der Starre souligne l'apport symbolique de la ville de Rome dans la construction de l'œuvre. Il met la ville en rapport avec les trois dimensions temporelles : « le passé glorieux et ce qui l'atteste », la ville actuelle et la Cité de Dieu d'un hypothétique Jugement Dernier (Evert van DER STARRE, « Du roman au théâtre : *Denier du rêve* et *Rendre à César* », *Recherche sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *CRIN*, n° 8, 1983, p. 50-79). Voir aussi Laura BRIGNOLI, « *Denier du rêve* » di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo ; la mistica*, Firenze, Le Lettere, 1999.

³ Les citations de la première version de *Denier du rêve* seront extraites de l'édition Grasset (*Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934) ; pour ce qui est de la seconde édition, nous renvoyons au volume des *Œuvres romanesques* dans la collection de la Pléiade. Dorénavant nous utiliserons les sigles *DR* '34 et *DR* '59.

circulation d'une pièce de monnaie⁴. Cet expédient permet à Yourcenar de présenter différents personnages, de même que des lieux différents de la ville, afin de recréer l'atmosphère de la Rome fasciste. La pièce de monnaie passe, alors, à travers les mains du triste notaire de province, Paolo Farina, qui l'utilise pour se donner l'illusion d'un amour ; de Lina Chiari, la prostituée au grand cœur qui s'en sert pour se procurer l'illusion d'une beauté fraîche, après qu'on lui a diagnostiqué un cancer ; de Giulio Lovisi, le petit commerçant un peu lâche qui l'utilise pour acheter des cierges, confiant ses rêves au mystère de la croyance ; de Rosa ou Rosalia Di Credo, la vieille fille rêveuse qui s'en sert pour acheter les braises qui mettront fin à sa vie, annulant sa souffrance dans le rêve ; de Marcella ou Cella, le personnage central de l'œuvre, qui paye son autonomie et l'indépendance de son geste, achetant à son mari le revolver avec lequel elle tentera de tuer le *duce* ; d'Alessandro Sarte, le mari de Marcella, qui achète des fleurs pour remercier Angiola Fidès, la jeune vedette, de sa complaisance ; de la mère Dida, la fleuriste bornée, au sens pratique, qui refuse de faire l'aumône au père Cicca, mais qui offre la pièce par superstition à un vieil homme qu'elle prend pour un pauvre ; de Clément Roux, sorte de clochard qui rôde dans les rues nocturnes de Rome, en réalité un peintre connu, qui la jette dans la fontaine de Trevi pour s'assurer un retour dans la Ville éternelle ; d'Oreste Marinunzi, l'ouvrier qui la ramasse dans la fontaine pour se procurer le rêve de l'ivresse. À côté de ces personnages, on retrouve encore le beau Massimo, être désabusé et lucide qui se fait l'interprète de ces deux âmes de Rome, celle de la modernité fasciste, représentée par Mussolini, évidemment, et celle de l'antifascisme, incarnée par Carlo Stevo, le résistant.

Les vies de ces personnages se déploient autour de l'épisode central de l'attentat contre le *duce* et elles nous fournissent un aperçu riche de l'époque, car elles illustrent un aspect précis des conséquences de la montée du fascisme et du processus de déshumanisation de la société propre à la modernité⁵. Dans ce

⁴ « [Le] thème de l'argent passant de main en main, introduit d'abord [...] pour lier entre eux des épisodes plus éparpillés qu'ils ne le sont aujourd'hui, [est] bientôt devenu pour l'auteur le perpétuel rappel des échanges quasi mécaniques dans lesquels s'use une partie de nos vies. » (Marguerite YOURCENAR, « Histoire et examen d'une pièce », *Rendre à César*, *ThI*, p. 23).

⁵ Avec le terme "modernité", nous entendons essentiellement le changement de sensibilité qui intéressa le monde intellectuel européen de la fin du XIX^e siècle. On peut ainsi définir l'éclosion d'une nouvelle saison de l'esprit qui informera de

cadre, Rome constitue le véritable ciment des neuf épisodes. De la petite et moyenne bourgeoisie, à l'aristocratie déchue et aux couches les plus démunies de la population, du milieu des résistants aux collaborateurs, de la star de cinéma au vieux peintre, l'échafaudage de la structure sociale italienne des années trente est bien ficelé, proposant un large spectre de l'aliénation de l'homme moderne⁶.

La nécessité de reconstruire un moment précis de l'histoire de Rome oblige l'auteur à se documenter sur l'actualité de l'époque et à s'y tenir strictement, pour essayer d'atteindre la plus profonde cohérence historique : il s'agit bien d'une reproduction vraisemblable d'un épisode du présent, pour laquelle il faut autant de précision et de connaissances, à défaut d'assurer une certaine objectivité. Yourcenar, d'ailleurs, confirme, dans la « Préface » qui accompagne la seconde édition du livre, l'édition de 1959, l'importance du décor et de la précision dans la reproduction de l'atmosphère de la Rome fasciste, en insistant sur l'intérêt capital de faire revivre « ces quelques faits imaginaires » (*DR* '59, p. 163) dans un contexte tout à fait plausible où rien n'est dicté par le hasard ou par

soi toute l'intelligentsia européenne du tournant du siècle, qui est caractérisée par un profond bouleversement dans l'appréhension de la réalité. La modernité se présente comme une nouvelle vague pour la sensibilité fin de siècle qui met en discussion tout l'héritage du passé, visant à la réalisation d'un présent éternel et infini. Sur le concept de modernité, voir Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne* (1859), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 1961, p. 1152-1190. Sur les différentes définitions des concepts de *moderne*, *modernité*, *modernisme*, voir le livre d'Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris, Éd. du Seuil, 1990), dans lequel l'auteur nous présente un *excursus* sur l'idée de "moderne", en opposition à un concept de "tradition" aux caractères flous, *excursus* élaboré à partir de quelques paradoxes qu'il repère dans l'idée même de modernité. Voir aussi, Hans Robert JAUSS, « La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1998, p. 173-229 ; et le livre de Michel RAIMOND, *Éloge et critique de la modernité* (Paris, PUF, 2000), qui se présente comme une sorte de "défense et illustration" du monde moderne – selon l'expression qu'il préfère utiliser à la place de "modernité" –, élaborée à partir d'un regard critique sur un certain nombre d'écrivains français de l'entre-deux-guerres. Pour ce qui concerne les implications plus proprement philosophiques du discours sur la modernité, nous renvoyons à Hans BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, éd. fr. *La légitimité des Temps modernes*, trad. de l'allemand par Marc SAGNOL, Jean-Louis SCHLEGEL et Denis TRIERWEILER, avec la collaboration de Marianne DAUTREY, Paris, Gallimard, 1999.

⁶ Cf. Anne-Lise THULER-MULLER, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordre et désordre », *Équinoxe*, n° 2, automne 1989, p. 113-123.

l'imagination, mais, au contraire, où tout correspond parfaitement à la chronologie des faits et à la réalité de l'époque. Dans ce contexte, Rome, la *Terza Roma* mussolinienne, est présentée comme une sorte de métonymie de l'État fasciste, évoquant ainsi la volonté du régime de faire de la capitale le symbole même de la nouvelle Italie, car, comme l'avait affirmé à plusieurs reprises Mussolini, Rome et l'Italie étaient indissociables, et la Rome ancienne constituait le point de départ pour la création d'un nouvel État en mesure d'égaliser la grandeur du passé, dictant ainsi les directives du futur régime fasciste⁷.

Selon les témoignages de Yourcenar, la première version de *Denier du rêve* a été ébauchée autour de 1932 en Italie, en plein régime mussolinien, mais les premiers jalons de l'œuvre remontent à 1922, lors du premier voyage en Italie de Yourcenar, pendant lequel elle eut l'occasion d'assister à la marche sur Rome⁸. L'œuvre évoque l'atmosphère de la Rome fasciste, non seulement parce qu'elle traite d'un sujet situé dans ce contexte, mais surtout parce qu'elle est née comme une réaction à la mise en place de la dictature et elle s'impose comme un témoignage de la prise de pouvoir par les fascistes. Dans l'entretien avec Mathieu Galey, elle décrit ainsi sa réaction face à l'étalage de force des *chemises noires* lors de la marche sur Rome :

Le fascisme me paraissait grotesque ; j'avais vu la marche sur Rome : des messieurs "de bonne famille", suants sous leurs chemises noires, et des gens sur lesquels on tapait, parce qu'ils n'étaient pas d'accord. De plus, je n'étais pas dupe d'une

⁷ Cf. Benito MUSSOLINI, *Opera Omnia*, Edoardo e Duilio SUSMEL éd., Firenze, La Fenice, 1956, vol. XVIII, p. 160.

⁸ Yourcenar commence toute jeune à apprendre l'italien en lisant directement en italien des chefs-d'œuvre de la littérature italienne et ensuite à voyager en Italie. Entre 1922, date de son premier voyage en Italie du Nord, et 1939, elle séjournera plusieurs fois et pour de longues périodes dans la péninsule. Cela lui permettra d'avoir une connaissance directe du pays, de la vie sociale et culturelle, et non seulement de la politique, ayant même assisté à des événements d'une grande importance pour l'histoire de l'Italie, comme la marche sur Rome. Elle-même définit les années précédant son départ pour les États-Unis : « ma période grecque et italienne » (YO, p. 36). Pour plus de précisions, voir Marguerite YOURCENAR, « Chronologie », *OR*, p. XIII-XXI ; Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 75 ; Françoise BONALI FIQUET, « Voyage et écriture. La découverte de l'Italie dans les années de l'entre-deux-guerres », *Fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999, p. 9-23.

prétendue unanimité. Tout un pays n'emboîte jamais le pas à un régime ; ce n'est jamais vrai. Les gens des villages, les ouvriers n'étaient pas gagnés ; ils se taisaient, simplement. (YO, p. 82)

La marche sur Rome se résume ainsi dans l'image des miliciens frappant les opposants, à savoir dans la mise en place d'un pouvoir autoritaire par la violence et par la peur. En reconstruisant ces quelques vies de citoyens banals de la Rome des années trente, Yourcenar creuse dans la réalité italienne de l'époque afin de comprendre les motivations de la soumission de la population à la dictature, dévoilant en même temps le système d'embrigadement des esprits édifié par le régime. Ce regard désabusé porté précocement sur le fascisme explique les revendications de notre auteur, qui affirme avoir été l'un des premiers écrivains français, peut-être même le premier, à contester explicitement la dictature mussolinienne, ou du moins à la regarder avec un sens critique⁹.

L'atmosphère de l'Italie de ces années-là constitue donc la toile de fond de *Denier du rêve*. Rien n'avait échappé à la jeune Yourcenar quant à la mise en place de la dictature, de la propagande et des programmes politiques grandiloquents qui l'avaient accompagnée. Les références proprement historiques sont nombreuses et l'auteur même souligne à maintes reprises l'importance de la datation pour la compréhension de l'œuvre. Les événements historico-politiques qui sous-tendent l'intrigue marquent des points de repère dans la narration qui servent de surcroît à la relancer, montrant combien le réel et l'imaginaire sont imbriqués.

Yourcenar justifie ainsi le choix de situer son histoire dans la Rome de 1933 :

⁹ « L'une des raisons pour lesquelles *Denier du rêve* a semblé mériter de reparaitre est qu'il fut en son temps l'un des premiers romans français (le premier peut-être) à regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursoflée du fascisme, au moment où tant d'écrivains en visite dans la péninsule se contentaient encore de s'enchanter une fois de plus du traditionnel pittoresque italien ou s'applaudissaient de voir les trains partir à l'heure (en théorie du moins), sans songer à se demander vers quel terminus les trains partent. [...] Personne sans doute ne s'étonnera que la notion du mal politique ne joue dans la présente version un rôle plus considérable que dans celle d'autrefois, ni que le *Denier du rêve* de 1959 ne soit plus amer ou plus ironique que celui de 1934, qui l'était déjà » (Marguerite YOURCENAR, « Préface », DR '59, p. 164).

Denier du rêve et la démystification de la Rome fasciste

Ces quelques faits imaginaires, la déportation et la mort de Carlo Stevo, l'attentat de Marcella Ardeati, se placent en 1933, c'est-à-dire à une époque où les lois d'exception contre les ennemis du régime sévissaient depuis quelques années, et où plusieurs attentats du même genre contre le dictateur avaient eu lieu déjà. Ils se passent, d'autre part, avant l'expédition d'Éthiopie, avant la participation du régime à la guerre civile espagnole, avant le rapprochement avec Hitler, et bientôt l'assujettissement à lui, avant la promulgation de lois raciales et, bien entendu, avant les années de confusion, de désastres, mais aussi d'héroïque résistance partisane de la seconde grande guerre du siècle. Il importait donc de ne pas mélanger à l'image de 1933 celle, plus sombre encore, des années qui virent la conclusion de ce dont la période 1922-1933 contenait déjà toutes les prémices. Il convenait de laisser au geste de Marcella son aspect de protestation quasi individuelle, tragiquement isolée, et à son idéologie cette trace de l'influence des doctrines anarchistes qui ont naguère si profondément marqué la dissidence italienne ; il fallait laisser à Carlo Stevo son idéalisme politique en apparence périmé et en apparence futile, et au régime lui-même l'aspect dit positif et dit triomphant qui fit si longtemps illusion, non pas tant peut-être au peuple italien lui-même qu'à l'opinion de l'étranger. (*DR* '59, p. 163-164)

L'histoire se déroule en 1933 pour justifier l'apparent climat de consensus à l'égard du régime, de même que le romantisme révolutionnaire des groupes dissidents. Dévoilant cet équilibre superficiel, Yourcenar stigmatise l'aspect emphatique de la dictature mussolinienne, et elle se sert des attributs extérieurs auxquels le régime fasciste s'était identifié, pour bâtir sa critique. L'ordre, la rigueur, la sécurité, le contrôle des masses à travers une doctrine politique qui devient une foi accompagnée d'une nouvelle liturgie avec ses rites et ses héros, la volonté de fortifier le pouvoir sur les territoires déjà possédés et de l'élargir, de faire renaître une nouvelle Rome Impériale, sont des éléments fondamentaux de la constitution de l'État totalitaire fasciste¹⁰. C'est justement sur ces éléments que Yourcenar s'appuie dans la construction de son roman, faisant preuve d'une grande lucidité.

¹⁰ Nous renvoyons au livre d'Alberto AQUARONE *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Torino, Einaudi, 1995 (1^e éd. 1965), qui analyse avec précision le passage de la démocratie parlementaire à la constitution d'un état autoritaire fasciste, matériellement fort, avec une centralisation du pouvoir dans les mains du *duce* et du *Gran Consiglio Fascista*. Notre examen de la reproduction du fascisme dans *Denier du rêve* procédera suivant les travaux d'Aquarone.

Les renvois à la politique du régime sont nombreux et concernent des aspects variés de l'organisation de l'État fasciste et de leur rebondissement dans la vie quotidienne : de la politique étrangère à la sécurité intérieure, de la politique culturelle à la propagande, tous illustrant la volonté de la part du régime de dessiner l'image de la Grande Italie.

Si l'on n'a qu'un pâle reflet de la politique étrangère du régime, au début du roman, concernant la campagne de colonisation de l'Afrique orientale entreprise autour des années trente¹¹, on a, en revanche, un panorama plus détaillé de la politique intérieure et du climat de suspicion et de tension qui perdurait.

Le vieux Giulio appartenait au parti de l'ordre : il supportait patiemment les inconvénients d'un régime garantissant la sécurité des rues, comme il payait chaque année, sans murmurer, sa police d'assurance contre le bris des vitrines. Ce n'était pas lui qui avait voulu le mariage de leur fille Giovanna avec ce Carlo Stevo qui venait de se faire condamner à cinq ans de déportation, par le Tribunal Spécial, pour propagande subversive. Les sévérités du Code, les droits de douane de plus en plus élevés sur les produits français, le sot mariage de Vanna, la jalousie de Giuseppa et la santé délicate de Mimi s'unissaient pour faire de Giulio, non le plus malheureux des mortels, car il y a de l'orgueil à réclamer pareil titre, mais un pauvre homme aussi déçu que n'importe qui. (DR '34, p. 38-39)

Dans ce passage, Yourcenar concentre des références précises à la politique répressive du fascisme envers les groupes d'opposants au régime, visant à centraliser et à fortifier son pouvoir¹². Si le principe de "retour à l'ordre" était une idée

¹¹ En présentant le personnage de Paolo Farina, Yourcenar fait allusion à la politique impérialiste du régime : « sa femme s'était enfuie pour suivre en Érythrée un amant [...] » (DR '34, p. 11). L'Érythrée devient une colonie italienne à partir de 1890, pendant le gouvernement Crispi (cf. Raffaele ROMANELLI, *L'Italia liberale* (1979), Bologna, Il Mulino, 1990, « Storia d'Italia dall'Unità alla Repubblica » II, p. 271-272). C'est autour des années 1930 que le régime fasciste conçoit la possibilité de reprendre la campagne en Afrique orientale – campagne qui débutera à la fin de 1935 –, pour faire valoir au sein de l'Europe les intérêts et les revendications colonialistes de l'Italie (cf. Danilo VENERUSO, *L'Italia fascista*, Bologna, Il Mulino, 1996, « Storia d'Italia dal Risorgimento alla Repubblica » IV, p. 190-204).

¹² Dans la présentation du personnage de Marcella, Yourcenar glisse aussi quelques références aux conséquences de l'instauration du pouvoir totalitaire : « C'était la fille d'une sage-femme et d'un instituteur anarchiste, destitué par ordre de celui qui avait été son ami d'enfance » (DR '34, p. 101-102), ou encore

fondatrice de la révolution fasciste, la promulgation de lois spéciales¹³ et les mesures de sécurité exceptionnelles en sont les conséquences les plus évidentes. L'ambiguïté de l'adhésion de Giulio à la politique du régime, la sécurité précaire qui régnait dans les rues de la péninsule à cause des abus de la milice fasciste¹⁴, la création en 1926 d'un Tribunal Spécial¹⁵, l'institution de la déportation, *il confino*¹⁶, le contrôle et les limitations des importations de produits étrangers¹⁷, sont des résultats concrets de la politique autoritaire et autarcique du régime. Il semble clair que Yourcenar ici a voulu illustrer la volonté de contrôle total de la réalité italienne propre au régime qui pensait la façonner selon ses principes d'ordre et d'obéissance.

D'autres éléments de la narration, tels l'excessive circonspection des personnages, ou bien la présence de différentes figures militaires, suggèrent le climat de peur et de

« ton père destitué, mort de ça, et puis Carlo [...] » (*DR* '34, p. 138). En effet, une des premières dispositions adoptées par le nouveau régime fut de remplacer tous les cadres et tous les fonctionnaires par des hommes de confiance, des fascistes de la première heure, afin de concentrer le pouvoir dans les mains des dirigeants fascistes, éliminant *a priori* tout opposant, et de poursuivre le programme de *fascistizzazione* de l'État. Voir, à ce propos, A. AQUARONE, *op. cit.*, p. 3-46.

¹³ En novembre 1926, avant de quitter le ministère de l'Intérieur, Luigi Federzoni présenta une série de dispositions d'urgence, de mesures de répression, pour faire front à la série d'attentats contre la personne du *duce*. Aquarone s'attache aux implications juridiques de cette proposition de lois pour la défense de l'État, soulignant la volonté de fond de la révolution fasciste de constituer un État centralisé et totalitaire. (*ibid.*, p. 98-99 et *passim*).

¹⁴ Le fascisme s'était imposé par des moyens peu orthodoxes. Les *squadristi*, les membres des groupes d'action fascistes, n'hésitèrent pas à utiliser la violence pour imposer leur pouvoir. Au lendemain de la prise du pouvoir, Mussolini, poussé par un souci de légalité, ainsi que par une nécessité d'avoir sous son contrôle tout le territoire de la péninsule et d'endiguer les forces les plus agressives des *fasci di combattimento*, décide de dissoudre ces groupes armés pour en faire une milice officielle. (*ibid.*, p. 17-22).

¹⁵ Le président du Tribunal spécial, créé en 1926, justifiait l'existence d'un organe de justice extraordinaire au nom de la défense de l'unicité de l'État : cf. A. AQUARONE, *ibid.*, p. 102. Le tribunal spécial représenta un des instruments de répression les plus efficaces créés et utilisés par le régime fasciste. Cela fut une des causes qui contribuèrent à détourner beaucoup d'opposants du fascisme d'une résistance active au régime.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ En raison de la grave crise économique qui toucha l'Europe autour de 1926, l'Italie s'est vue obligée de prendre des mesures de précaution pour assurer au pays une certaine autonomie et autosuffisance. Voir, D. VENERUSO, *op. cit.*, p. 130-131.

suspicion qui régnait dans la péninsule¹⁸, suite à la promulgation des lois *fascistissime* de 1926. Ils évoquent l'adoption d'une série de dispositions d'urgence qui décrétèrent la fin de la politique parlementaire et du pluralisme, à savoir : l'asservissement de la presse¹⁹, la militarisation de la société, le culte de la violence et de l'action²⁰, la rhétorique du régime s'inspirant du mythe de la *romanità*²¹.

¹⁸ La circonspection dans laquelle se déroule le dialogue entre Giulio et Rosa Di Credo en est un exemple, de même que tant d'autres détails insignifiants, apparemment glissés dans l'intrigue pour créer un effet de réel, mais qui, finalement, servent à éclaircir ce climat de compromission.

« Rosa baissa davantage la voix comme si quelqu'un de pire que Dieu était aux aguets dans l'église : – Quel malheur pour votre fille, hein, que son mari ne se soit pas sauvé ! – L'imbécile ! dit Giulio étouffant un blasphème qui n'eût fait que prouver son intimité avec Dieu. J'ai toujours pensé que ce Carlo allait mal finir... Je lui avais bien dit... » (DR '34, p. 45). Un autre exemple est offert par l'épisode concernant Marcella, la tyrannicide. Discutant avec Massimo de son choix politique, Marcella sursauta pour un simple coup de sonnette. « Un coup de sonnette la fit tressaillir. – J'y vais, dit Massimo. – Il ne faut pas qu'on te trouve ici, fit-elle précipitamment en le saisissant par le bras. Pas ce soir... – Elle ouvrit une porte. – Pourquoi ? Mais il obéit. Elle l'enferma dans une pièce voisine [...]. On sonna une seconde fois, impatientement. Avec un cri de surprise, presque d'effroi, Cella ouvrit au nouveau venu » (DR '34, p. 110).

¹⁹ Une des premières dispositions prises par le régime fut la limitation de la liberté de la presse, décision adoptée en juillet 1924, qui en confiait le contrôle aux ordres gouvernementaux. Cf. A. AQUARONE, *op. cit.*, p. 39-43 et p. 344-346.

²⁰ Dans ce même épisode de l'attentat, Yourcenar introduit des figures de militaires facilement identifiables : elle parle de « licteurs en chemises sombres », traduction de l'italien *camicie nere*, faisant une allusion aux miliciens fascistes qui avaient accompagné Mussolini dans la marche sur Rome et dans la prise du pouvoir.

²¹ En employant le terme « licteur », l'auteur semble prêter attention à la rhétorique du régime qui s'inspirait du mythe de la *romanità*. En effet, le fascisme pratiqua souvent des emprunts de la symbolique de la Rome impériale, faisant de la romanité un modèle global tant de sa politique que de son organisation sociale et militaire, dans le but de construire une nouvelle Italie à la hauteur de la gloire romaine. Dans la Rome antique, les licteurs marchaient devant les principaux magistrats portant le faisceau. Ce terme avait été repris pour indiquer les vainqueurs de manifestations sportives et culturelles, les « *Ludi Littoriali* », auxquelles participait la jeunesse fasciste. Il suffit de penser au titre de *duce* que Mussolini prit après la marche sur Rome pour se rendre compte de l'empreinte « romaine » que le fascisme a voulu donner à son régime. Mais il était question aussi de « centuries », de « légions », de « cohortes », de « centurions », de « licteurs » et ainsi de suite, des termes empruntés au vocabulaire militaire et hiérarchique de la Rome ancienne qui devaient évoquer la puissance et faire renaître l'orgueil militaire dans le peuple italien. Cf. Andrea GIARDINA, « Ritorno al futuro : la romanità fascista », *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Bari, Laterza, 2000, p. 223-224 ; Emilio GENTILE, *Il culto del littorio* (1993), Bari, Laterza, 2001.

Néanmoins, dans l'esquisse de ce nouvel État fasciste, Yourcenar ne s'intéresse pas qu'à l'aspect juridique et policier du régime, mais elle explore les différents langages dont il s'est servi pour atteindre et conserver le pouvoir, mettant ainsi en relief la réalité composite du fascisme.

Un des traits les plus caractéristiques mis en évidence par notre auteur est la politique d'urbanisation des grandes villes, que le régime avait entamée pour affirmer un style "typiquement" italien²². L'architecture offrit au régime une grande marge d'intervention sur la réalité afin de dessiner son image officielle. C'est à propos des travaux d'aménagement du territoire et d'urbanisme que l'on peut parler d'art fasciste, plus que pour la peinture ou même pour la littérature. L'urbanisme donnait à voir immédiatement la volonté du régime, il frappait aisément les imaginaires, imposant surnoisement la nouvelle conception de l'État. En cela l'Italie mussolinienne montrait une tendance à l'esthétisation de la politique²³ et une volonté de contrôle total du territoire.

À partir de 1926, une nécessité pressante de stabilité interne et une évidente finalité propagandiste avaient donné une forte impulsion aux travaux d'aménagement du territoire, tant dans les villes que dans les campagnes²⁴. Avec ces interventions, le régime voulait relancer l'économie et trouver une réponse

²² Nous renvoyons au travail de Giorgio Ciucci sur l'intérêt du régime pour l'architecture moderne et rationaliste. Ciucci met en évidence la connotation politique que cette dernière avait acquise dans les projets d'aménagement du territoire élaborés pendant le fascisme, projets devenus véritable expression du pouvoir. Cf. Giorgio CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989. À ce propos voir aussi Micol FORTI, « Potere e architettura nella Roma fascista », *Terzo Occhio*, XX, n° 2 (71), giugno, 1994, p. 3-5 ; D. VENERUSO, *op. cit.*, p. 154-184.

²³ Nous renvoyons à la définition d'esthétisation de la politique élaborée par Walter Benjamin. Cf. Walter BENJAMIN, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », (Première version de 1935), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1974-1989, vol. I ; éd. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Rainer ROCHLITZ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2000, vol. III, p. 66-113 ; ID., « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », (Dernière version de 1939), *ibid.* ; éd. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Maurice GANDILLAC, revue par Rainer ROCHLITZ, *ibid.*, p. 269-316.

²⁴ Le discours sur la politique d'urbanisation du régime prononcé par Mussolini au Capitole le 31 décembre 1925, à l'occasion de l'installation du nouveau gouverneur de Rome, est très éclairant à ce propos : cf. Benito MUSSOLINI, *Opera Omnia*, Edoardo e Duilio SUSMEL éd., Firenze, La Fenice, 1957, vol. XXII, p. 47-48.

concrète au problème du déplacement des masses rurales vers les centres urbains, consolidant en même temps son image. Les grands travaux publics²⁵ créaient un réseau de communication dont le but fondamental était l'intégration nationale des masses²⁶, ainsi que la mise en place des services qui permettaient d'éduquer la population italienne, marquée par de fortes identités régionales. À côté de cette raison essentiellement sociale, il y avait une raison politique²⁷ : il fallait laisser des signes évidents facilement reconnaissables par la population, des témoignages de la grandeur de l'État fasciste à l'intérieur duquel la communauté nationale devait se reconnaître²⁸.

Yourcenar semble particulièrement sensible à cet aspect de la politique mussolinienne, strictement liée à ce qu'elle définira plus tard comme « la façade boursouflée du fascisme » (*DR* '59, p. 164). Tout au long de sa vie elle s'intéressera aux effets de la modernisation sur les villes du passé. Rome occupe une place

²⁵ D. VENERUSO, *op. cit.*, p. 174-175.

²⁶ Nous utilisons cette expression, inspirée d'un article de Franco Gaeta (« Dalla nazionalità al nazionalismo », *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Firenze, Olschki, 1981, p. 21-46), pour traduire le terme anglais "nationalization" dans l'acception que lui a donnée G. L. Mosse dans ses travaux, en particulier dans *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from Napoleonic Wars through the Third Reich* (New York, H. Fertig, 1975, éd. it. *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)* (1975), trad. par Livia DE FELICE, Bologna, Il Mulino, 1999). Zeev Sternhell a traduit le terme "nationalization" par "nationalisation", faisant un calque de l'anglais (*La droite révolutionnaire. 1885-1914 Les origines françaises du fascisme* (1978), Paris, Gallimard, 1997, p. XLII). Nous proposons, à notre tour, de rendre ce concept en français par cette circonlocution qui permet de mieux en éclaircir le sens, évitant des malentendus. Pour Mosse, le phénomène d'intégration nationale des masses correspond à l'entrée dans la vie politique de couches sociales les plus humbles, de plus en plus conscientes de leur poids dans le fonctionnement de l'État, après la proclamation de l'idée de "souveraineté populaire" qui avait fait écho à la diffusion des principes de la Révolution française. Cette prise de conscience des masses populaires poussa les politiciens à tenir compte du fonctionnement des foules, et sous l'influence de la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon (Paris, Alcan, 1895), ils s'intéressèrent au rapport masses-pouvoir pour canaliser ces nouvelles forces émergentes, transformer les foules en masses ordonnées et pouvoir s'assurer ainsi le contrôle du pouvoir.

²⁷ D. VENERUSO, *op. cit.*, p. 175.

²⁸ Le projet d'entamer des travaux à Rome suscita une vague de polémiques, parfaitement résumées dans cet article de Cipriano Efisio Oppo : cf. Cipriano Efisio OPPO, *La Fiera letteraria*, 7 febbraio 1926, cité dans <http://www.scuolaromana.it/crono/1926.htm>.

centrale dans ses réflexions, ce qui montre une Yourcenar particulièrement sensible aux questions concernant l'urbanisation.

Elle met en évidence la lente dégradation de l'image de Rome depuis la réalisation de l'Unité italienne, tout en évoquant le charme de cette ville qui porte en soi les traces du temps. Rome, ville éternelle en constante transformation, est désormais la capitale de l'État national qui va la façonner à son gré. Pour Yourcenar, la Rome de la modernité, celle des Savoie et de Mussolini, ne saura pas égaler la Rome classique ; elle est en effet présentée comme l'expression de la décadence de la splendeur classique et non pas, comme l'auraient voulu les fascistes, comme l'expression de la grandeur du régime²⁹.

Dès la première version de *Denier du rêve*, on retrouve plusieurs renvois à la politique de réorganisation de la structure de la capitale. La question de l'urbanisme et de l'architecture de Rome fasciste semble bien connue par notre auteur. La référence à la croissance anormale de la population, en est un exemple. Yourcenar la suggère à travers de brèves allusions au processus d'urbanisation des périphéries et à la relégation loin du centre de la population moins aisée entrepris par le régime³⁰,

²⁹ Nous rappelons que dans les travaux d'aménagement de Rome, entrepris pendant le fascisme, des quartiers populaires au cœur de la ville furent complètement détruits pour laisser la place à d'importantes artères qui devaient relier les lieux les plus représentatifs du régime, comme ce fut le cas pour la démolition des zones urbaines de *Piazza Argentina*, du *Teatro Marcello*, du *Foro di Cesare* et de celui de *Augusto*, ainsi que des travaux de démantèlement de la *spina di Borgo*, quartier populaire qui s'étendait autour du Vatican, pour l'ouverture de la *via dell'Impero*, aujourd'hui *via della Conciliazione*. Sur ce sujet, voir : M. FORTI, « Potere e architettura », *op. cit.*, p. 3-5 ; G. CIUCCI, *op. cit.*, p. 77-105 ; Fabrizio BRUNETTI, *Architetti e fascismo*, Firenze, Alinea, 1998², p. 65-72 ; Marla STONE, « A flexible Rome : Fascism and the cult of romanità », *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Catharine EDWARDS éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 205-220.

³⁰ « Elle habitait loin du centre » (*DR '34*, p. 17). Il s'agit de Lina Chiari, la prostituée représentante du sous-prolétariat urbain romain. Bien que brève, cette phrase pourrait faire penser au processus d'urbanisation des périphéries et à la relégation loin du centre de la population moins aisée entrepris par le régime et qui transforma profondément la structure de Rome. Le passage concernant la description du milieu socio-économique où vit Giulio Lovisi, petit commerçant nouvellement enrichi, nous donne aussi quelques renseignements. « Et, pendant ces trente ans, obséquieux fournisseur de beauté féminine, il avait réussi à mettre de côté assez d'argent pour se faire bâtir une villa sur la plage d'Ostie, et il était resté fidèle à sa femme Giuseppa » (*DR '34*, p. 37). Giulio Lovisi, comme tant d'autres Italiens de la petite bourgeoisie fasciste, s'offre une villa sur le littoral d'Ostie. Si d'un côté, on peut voir dans ce passage une

ce qui transforma profondément la structure de la Ville. Toutefois, les renvois les plus intéressants concernent les projets d'aménagement du patrimoine artistique romain, question qui intéressa de près la politique fasciste. Yourcenar prend ainsi une position précise de critique dans la polémique sur la modernisation de Rome, née après l'unification du pays³¹.

Les travaux de restauration du centre historique de Rome et la récupération des vestiges classiques furent intégrés dans la politique propagandiste, et les archéologues, plus que les architectes, donnèrent substance au climat d'exaltation impériale voulu par le régime³². Ces travaux devaient témoigner de la splendeur renouvelée de la Rome fasciste et dans ce sens ils furent menés afin de réaliser la nouvelle capitale. Yourcenar montre son désappointement pour ces projets de re-fondation de Rome qui représentent à ses yeux une sorte de profanation des lieux sacrés de l'histoire. Elle fait exprimer à un des personnages, le peintre Clément Roux, tout son désaccord vis-à-vis de la politique d'urbanisation et d'aménagement du centre historique de Rome menée par le régime, montrant sa réprobation pour l'opération de falsification, habilement cachée derrière l'excuse de la recherche et des études.

Suffoquant, il [Clément Roux] dut s'agripper à la balustrade du Forum de Trajan dilaté par de récentes fouilles, grand ouvert comme une bouche de mort. Il se souvint avec dégoût que pour faciliter ces travaux qui, *au nom d'un passé plus ancien, détruisaient un passé tout proche*, on avait dû massacrer les chats qui vivaient par centaines dans la vaste fosse de Trajan. (DR '34, p. 199)³³

indication sur la mentalité petite-bourgeoise de cette tranche sociale particulièrement importante dans le mouvement de soutien au fascisme, d'un autre côté l'auteur aborde la question de l'agrandissement du centre urbain de Rome, avec un mouvement d'expansion de plus en plus dirigé vers des zones périphériques qui conditionna profondément l'évolution de la ville, dessinant sa nouvelle configuration sociale. L'aménagement du territoire de la nouvelle capitale n'est pas conçu comme un projet homogène et cela provoque non seulement des déséquilibres dans les travaux, mais aussi des interventions arbitraires qui, dans le seul but de donner à la ville une image représentative de l'unité du pays, détruisent des quartiers entiers de la ville. Voir, à ce propos, G. CIUCCI, *op. cit.*, p. 78 ; Umberto SILVA, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973, p. 13.

³¹ Cf. Amerigo RESTUCCI, « L'immagine della città », *Storia e geografia, L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, « Letteratura italiana » III, 1989, p. 203-212.

³² G. CIUCCI, *op. cit.*, p. 88-89.

³³ C'est nous qui soulignons.

Denier du rêve et la démystification de la Rome fasciste

Au-delà du détail de couleur locale, ce qui nous intéresse est la prise de position de Yourcenar contre l'utilisation instrumentale de l'histoire particulièrement évidente dans les travaux de récupération archéologiques promus par le régime. Les études sur l'ancienne Rome furent en fait centrées sur les exigences "impériales" de la dictature et participèrent à son programme de propagande, permettant la destruction de toutes les parties de la Ville ne rentrant pas dans le cadre représentatif et de célébration de la nouvelle grandeur du régime. Critiquant la lecture fasciste du passé, Yourcenar prend ses distances par rapport aux manifestations d'autocélébration de la politique mussolinienne, politique présentée comme une œuvre de mystification de la réalité.

Dans l'édition de 1959 l'auteur précise sa critique de la politique d'aménagement du territoire mené par le régime³⁴. Néanmoins, dans la brève allusion de 1934, on peut déjà saisir la volonté de stigmatiser la manière dont le régime se servait de l'histoire pour imposer son autorité. Yourcenar vise à dévoiler la rhétorique propre au langage du fascisme, afin de montrer l'imposture sur laquelle se fondait le régime. Le rite collectif des *adunate* sur la place Venezia où la population était harangué par le *duce* offre l'occasion à notre auteur de critiquer un autre aspect de la dictature. La rhétorique s'exprimait dans sa force la plus accomplie dans les innombrables discours du *duce*. Dans *Denier du rêve*, cet aspect est aussi illustré dans la description du décor de la place où a lieu le discours de César, comme elle appelle Mussolini³⁵, et où Marcella tentera de réaliser son attentat contre ce dernier :

³⁴ DR '59, p. 262-263. Les considérations intimes de Clément Roux sur la ville, constituant une sorte de monologue intérieur, sont insérées dans le dialogue avec Massimo où le vieux peintre exprime ses idées sur le monde : « Et voilà près de trente ans que je n'ai pas revu Rome. Changée en laid, comme toute la terre... Oh! Je suppose qu'un type jeune, comme toi, trouve à ça une beauté tout autre que tu regretteras aussi dans trente ans », (DR '59, p. 264). Et encore : « Cette rue, pense-t-il, je n'y repasserai sans doute jamais plus... Et cette Rome... Regarder un peu autour de soi... D'autant plus que, tout de même, c'est beau... Ces courbes insensibles des façades qui modèlent l'espace... », (DR '59, p. 269).

³⁵ Ce ne sont pas seulement les personnages du livre qui se réfèrent à Mussolini en l'appelant César. Yourcenar aussi, ou bien la voix hors champ à travers laquelle elle raconte l'histoire, utilise cette métaphore pour parler du *duce* : « César dormait, oubliant qu'il était César » (DR '34, p. 227). Cette considération sur le dictateur insiste sur la dichotomie entre l'être et le paraître, ainsi que sur

À l'angle d'une rue, une place s'ouvrit comme une trappe de marbre. D'un regard, Marcella embrassa la façade décorée de drapeaux, la loggia d'où la foule, chassée maintenant par l'émeute du ciel, venait d'être haranguée par son dieu, des phares d'automobiles embrumés par la vapeur d'eau, un petit groupe de policiers et de chauffeurs aveuglés se réfugiant sous la colonnade du porche. Les torrents de pluie noyaient pêle-mêle les derniers échos du discours, les acclamations, et le silence qui toujours succède au bruit. (DR '34, p. 152)

Le fascisme est représenté ici à travers les attributs extérieurs avec lesquels il s'affichait : les drapeaux décoratifs des manifestations publiques, et donc le côté de mise en scène qui lui était propre ; l'éloquence du *duce* qui harangue les masses ; la foule qui se laisse transporter par ce personnage charismatique et qui acclame ses discours dans une sorte de célébration "laïque" ; le déploiement de forces de police, symbole à la fois de sécurité et de suspicion ; et surtout la divinisation de Mussolini, devenu le symbole et le sens même de la dictature. Tous ces éléments servent pour constituer une mythologie fasciste³⁶ qui mène à une liturgie politique³⁷ : la sacralisation des gestes entre dans le cadre ample de la sacralisation du régime³⁸, conçue dans le but de créer un langage qui touche la population. Cette sacralisation de la politique expliquerait l'engouement et la folie collective des masses pour le *duce* et la riche participation aux manifestations publiques et à la vie du régime. Par cette référence, Yourcenar laisse entendre l'ambiguïté de ces manifestations publiques qui représentaient un des moyens les plus puissants dont les fascistes se sont servis pour parvenir à la constitution d'un État totalitaire.

Yourcenar met l'accent aussi sur les réactions de la masse au nouveau langage du fascisme et sur sa contribution à la mise en place de la dictature.

la schizophrénie de l'homme, et par lui du régime fasciste, qui chaque jour interprète le rôle qu'il s'est attribué.

³⁶ U. SILVA, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ « Fascism [...] was based upon nationalism as a civic religion, and its aesthetic articulated this faith just as it did for the older established religions », (G. L. MOSSE, « Fascist Aesthetics and Society : some Considerations », *Journal of Contemporary History*, 31, n° 2, 1996, p. 251).

³⁸ Cf. U. SILVA, *op. cit.*, p. 145.

Denier du rêve et la démystification de la Rome fasciste

Il [Alessandro Sarte] rouvrit les yeux : des acclamations retentirent comme s'il tonnait dans sa mémoire ; [...] le grand geste des drapeaux passait et repassait sur une façade de pierre ; un personnage trapu pêchait des enthousiasmes dans le plancton des foules [...] ³⁹. (*DR* '34, p. 168)

Il s'agit d'une véritable représentation métaphorique du régime mussolinien, une sorte de description de la "mise en scène" du fascisme⁴⁰. Yourcenar suggère le rapport d'interdépendance entre le dictateur et la foule, montrant comment cette foule est à la fois source de pouvoir, – la force sur laquelle compte le régime –, et instrument utilisé pour la réalisation de l'État totalitaire. Mussolini est devenu le *duce* parce qu'il a su gérer les masses et imposer sa politique de révolution nationale ; en même temps, il existe en tant que dictateur parce qu'il a pu compter sur le consensus des masses. Entre le *duce* et les masses s'instaure un pacte qui se rapproche du « contrat passé entre les praticiens et les spectateurs »⁴¹ et qui permet aux uns et aux autres d'être acteurs de la représentation, les uns et les autres étant nécessaires pour que le jeu se réalise. La *Terza Roma*, capitale du nouvel État fasciste, devient alors le théâtre de l'action politique, à l'intérieur duquel chaque citoyen était appelé à jouer son rôle.

³⁹ Ces passages suggèrent un aspect important du fascisme italien, et des régimes totalitaires modernes en général, à savoir la fonction de l'esthétique dans la création d'un État totalitaire, le besoin de 'spectaculariser' la politique pour faire des citoyens les interprètes d'un rôle de toute manière essentiel à l'unité de la pièce, les rouages d'un organisme complexe dont la présence reste nécessaire pour le bon fonctionnement de l'ensemble. Si les études concernant le fascisme ont souvent été menées selon des approches idéologiques ou bien psychanalytiques, aujourd'hui on s'intéresse aussi aux problèmes de réception et aux questions d'esthétique. Aux références déjà données, on peut ajouter encore le numéro spécial de la revue *Journal of Contemporary History*, 31, n° 2, 1996, totalement consacré à l'esthétique du fascisme italien. Pour des questions d'interprétation et d'historiographie, nous renvoyons à *Il fascismo. Dizionario di storia, personaggi, cultura, economia, fonti e dibattito storiografico*, Alberto DE BERNARDI et Scipione GUARRACINO éd., Milano, Bruno Mondadori, 1998 ; Claudio PAVONE, *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, Enzo COLLOTTI éd., Roma-Bari, Laterza, 2000.

⁴⁰ Cf. G. L. MOSSE « Fascist Aesthetics and Society : Some Considerations », *op. cit.*, p. 251. Voir aussi, Nicola MAZZANTI – Gian Luca FARINELLI, « Lo spazio scenico del balcone », *Il cinema dei dittatori : Mussolini, Stalin, Hitler*, Renzo RENZI éd., Bologna, Grafis Ed., 1992, p. 269-288.

⁴¹ Pour mieux comprendre la question de la théâtralité de *Denier du rêve*, ainsi que pour éclairer les rapports d'interdépendance entre le *duce* et la population, nous renvoyons aux analyses de Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), Paris, Belin, 1996, p. 253-287.

Les interventions concrètes sur les lieux et l'exploitation de symboles du régime permettent la création d'un langage totalisant qui enveloppe les masses et les intègre dans la représentation du concept d'État fasciste⁴², dans lequel le *duce* était à la fois *primo attore, capocomico* et metteur en scène.

Dans la version de 1934, on relève une définition de Rome qui résume, en quelque sorte, toute la symbolique liée à la ville, à laquelle Yourcenar a fait appel :

[...] La Ville... L'endroit où les hommes rêvent de puissance, et bâtissent des murs, de Dieu, et voilà des églises, d'art, et ... [...] Et de gloire, et c'est un cimetière, et d'argent... Et leur sale argent ne leur sert qu'à acheter des *ersatz* de rêves... Et de plaisir, et ils se font bétail, et de discipline, et les voilà pierre... Pouah ! Toute cette chair humaine où s'engendre la vermine des Dieux. Et, par-ci, par-là, des ruines, comme les détritrus de rêves morts... Cette fumée de pierre, ce grouillement de songes... Ces songes devenus pierres... (DR '34, p. 219-220).

Rome, la Ville par antonomase, et tout particulièrement la Rome fasciste représente le lieu de l'aliénation car elle n'est qu'un simulacre de la gloire et de la puissance du régime, conditionnant les rêves de l'entière population. Voulant montrer l'aliénation de l'homme moderne, Yourcenar choisit de faire revivre ses personnages dans cette Rome mussolinienne, insistant sur le rôle du fascisme dans la dérive de la modernité. Elle condamne ainsi les velléités de la dictature en montrant le décalage entre l'image qu'elle affiche et sa véritable essence, de la même manière qu'elle dévoile la dichotomie entre l'être et le paraître de ses personnages. On peut dire alors que dès la première édition de *Denier du rêve*, les intentions de l'auteur étaient manifestes : stigmatiser le fascisme par ses propres composantes, se servir de son aspect "boursoufflé"⁴³ de mise en scène du pouvoir, pour exprimer la vacuité de la vie. Le choix de Rome a été certainement déterminé non seulement par des raisons contingentes, puisqu'elle est au cœur de la révolution fasciste, mais aussi par sa fonction symbolique, par sa valeur mythique de Ville de Dieu et Ville de César. Sans doute, ce

⁴² Cf. G. L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, op. cit. p. 34.

⁴³ Il s'agit de la définition que Yourcenar donne du fascisme italien dans la préface à *Denier du rêve* de 1959. L'auteur parle de « la creuse réalité cachée derrière la façade boursoufflée du fascisme » (DR '59, p. 164), expression qui montre sa méfiance vis-à-vis de la présumée modernité de la dictature.

Denier du rêve et la démystification de la Rome fasciste

choix a-t-il été suggéré par la manière dont la dictature fasciste s'est servie de l'héritage historico-mythique lié à l'image de Ville éternelle, qui devient instrument d'endoctrinement et de domination des masses. Rome "capitale-symbole" de l'Italie fasciste, était devenue une sorte de vitrine du régime mussolinien, se confondant de plus en plus avec le régime lui-même. En situant là sa représentation de l'aliénation de l'homme moderne, Yourcenar fait de *Denier du rêve* le point de départ pour la critique d'un système de pouvoir et d'une conception politique qu'elle ne partage pas et qu'elle veut blâmer.