

**MYTHE ET POLITIQUE
DANS LA PREMIÈRE ÉDITION
DE *DENIER DU RÊVE* :
GABRIELE D'ANNUNZIO ARCHÉTYPE
DE LA MYTHOGRAPHIE FASCISTE**

par Maria Rosa CHIAPPARO (Caen)

Comme on le sait, la première version de *Denier du rêve* a été ébauchée vers 1932 en Italie¹, en plein régime mussolinien, bien que les premiers jalons de l'œuvre remontent à 1922, lors du premier voyage en Italie de Marguerite Yourcenar². L'œuvre évoque l'atmosphère de la Rome fasciste, non seulement parce qu'elle traite d'un sujet situé dans l'Italie de l'an XI de l'ère fasciste, mais surtout parce qu'elle est née comme une réaction à la mise en place de la dictature. À cet égard, la critique a longuement débattu sur l'apport du mythe et du réel dans l'élaboration de *Denier du rêve*, et donc dans l'analyse du fascisme italien que Yourcenar nous propose dès 1934, privilégiant la dimension symbolique plutôt que la dimension politique, tout en négligeant les renvois à la réalité présents dès la première version du roman.

Notre intention va dans le sens inverse. Nous voulons montrer que c'est justement la composante mythique qui confère un fort sens

¹ La première édition de *Denier du rêve* sort chez Grasset en 1934. Yourcenar décide de republier l'ouvrage chez Plon en 1959 et à cette occasion, elle apporte des corrections considérables au texte originaire. En 1971, elle adapte le roman pour le théâtre, adaptation qui sort chez Gallimard, avec le titre de *Rendre à César*.

² Yourcenar apprend toute jeune l'italien en lisant directement en langue originale des chefs-d'œuvre de la littérature italienne. Elle commence ensuite à voyager en Italie : entre 1922, date de son premier voyage en Italie du Nord, et 1939, elle séjourna plusieurs fois et pour de longues périodes dans la péninsule. Cela lui permit d'avoir une connaissance directe du pays, de la vie sociale et culturelle, et non seulement de la politique, ayant même l'occasion d'assister 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*, éd. du Livre de Poche, p. 36). Pour plus de précisions, voir Marguerite YOURCENAR, « Chronologie », dans *OR*, p. XIII-XXI ; Josiane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar*, Gallimard, 1990, p. 75 ; Françoise BONALI FIQUET, « Voyage et écriture. La découverte de l'Italie dans les années de l'entre-deux-guerres », dans *Fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999, p. 9-23.

politique à l'œuvre, plus que les précisions historiques apportées postérieurement, utiles essentiellement à contextualiser l'histoire plus qu'à renforcer la critique du fascisme. Car si dans la version de 1934 Yourcenar insiste sur l'élément mythique³, il est vrai qu'elle s'en sert comme d'un filtre à travers lequel observer la réalité et l'histoire contemporaines. De cette manière, elle crée un effet de dépaysement permettant de dévoiler les aspects les plus sournois de la dictature⁴.

La présence de la figure du poète italien Gabriele D'Annunzio dans l'édition de 1934 de *Denier du rêve*, le seul personnage à être identifié dans le roman par son propre nom, est à cet égard emblématique. Dans la reconstruction allégorique de cette esquisse de la Rome du début du siècle, Yourcenar ne manque pas de saisir l'influence exercée sur la masse par les nouveaux mythes nationaux, auxquels appartient D'Annunzio, mythes exploités pour favoriser une morale du sacrifice et de l'abnégation dans le culte de la nation⁵.

Dans la première version de *Denier du rêve*, Yourcenar introduit le personnage de D'Annunzio dans les réminiscences romaines du vieux peintre Clément Roux, souvenirs évoqués lors de la conversation avec Massimo, le jeune espion slave :

Penses-tu ! Ils sont propres, mes souvenirs... Ceux du temps de Villa Médicis : je me révoltais contre l'art officiel [...]. J'ai habité pendant trois mois une trattoria dans le vicolo delle Fiamme... On l'a démolie, passons, c'est pas à cette patère-là que je pourrais accrocher mon ombre, si jamais je me l'enlevais des pieds... Ceux du temps de Sabine Bagration... (Tiens, une compatriote à toi !) et la villa qu'elle avait louée à Frascati, et d'Annunzio qui venait lire des vers, et le portrait que j'avais fait d'elle, nue, jaune, longue à n'en pas finir, avec son nez camus, ses pommettes hautes, et son pékinois sur ses genoux, et l'odeur fade, douce, un peu stagnante du temps d'avant-guerre, et le soir où elle m'a tiré dessus, parce que je la désirais trop, et le matin où

³ En parlant de la composition de la première version de *Denier du rêve*, elle affirme que : « À cette époque-là ma métaphysique s'exprimait par la recherche du mythe [...]. Le mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou, si vous voulez, un grand mot, d'éternel » (YO, p. 87).

⁴ J'ai déjà abordé ce sujet dans une étude précédente (« *Denier du rêve* et la démystification de la Rome fasciste », *Bulletin de la SIEY*, n° 24, décembre 2003, p. 29-48), à laquelle je me permets de renvoyer.

⁵ Sur ce sujet, voir Erasmo LESO, « Momenti di storia del linguaggio politico », in *Storia della lingua italiana*, Luca SERIANNI et Pietro TRIFONE (éds), Torino, Einaudi, 1994, vol. II, p. 703-755 ; Hans Ulrich GUMBRECHT, « I Redentori della Vittoria : on Fiume's place in the genealogy of fascism », *Journal of Contemporary History*, 31, n° 2, mars-avril 1996, p. 253-272 ; *Der Dichter als Kommandant : D'Annunzio erobert Fiume*, Hans Ulrich GUMBRECHT (éd.), München, Fink, 1996.

elle a voulu se noyer, dans l'étang de la Falconieri, parce je ne la désirais plus [...]. (DR 34, p. 206)

Le poète italien n'est mentionné que comme représentant de cette Rome mondaine et byzantine de la Décadence qui était en train de changer, de se perdre dans les nouveaux intérêts culturels du régime. Toutefois, si l'on pense que dans le roman, D'Annunzio est le seul personnage identifié par son propre nom et non par les procédés de falsification ou bien de mystification dont Yourcenar se sert tout au long de l'œuvre⁶, on pourrait supposer que l'introduction de ce personnage, dont le rôle est presque imperceptible dans l'économie de l'histoire, au contraire, a une fonction précise dans la reconstruction de la dimension mythique de cette ébauche de la Rome du début du siècle. Cherchant les voix qui pouvaient le mieux évoquer l'atmosphère de l'époque, Yourcenar attribue à D'Annunzio le rôle d'élément référentiel dans la construction du roman, représentatif du régime et de sa culture⁷.

Le fait que le nom du poète disparaisse de la version définitive du roman justifie notre supposition selon laquelle, dans la première version de *Denier du rêve*, D'Annunzio constituerait pour Yourcenar un de ces mythes à travers lesquels elle reproduit l'atmosphère du régime mussolinien, contribuant à enrichir le côté allégorique de l'œuvre. Dans l'édition de 1934, le personnage de D'Annunzio ne serait qu'un mythe moderne, fruit du caractère mondain du poète⁸, jailli du principe de la visibilité propre à la nouvelle société de la reproductibilité où il vit et qu'il a su dominer⁹; il est présenté comme

⁶ Il s'agit d'un expédient dont Yourcenar se sert presque toujours pour dérouter les lecteurs et dissimuler ses sources d'inspiration.

⁷ La référence à D'Annunzio en tant qu'archétype du fascisme n'est pas arbitraire, si l'on pense à l'aura de légende qui accompagnait le poète italien de son temps, en Italie et en France, légende qui fut revigorée grâce à son engagement passionné pour l'entrée en guerre de l'Italie aux côtés de la France. Nous citons, à titre d'exemple, une lettre envoyée à D'Annunzio par Paul Adam pour le remercier de sa prise de position en faveur de la France : « Nous relisons sans cesse, et les larmes aux yeux, l'*Ode* qui transporte les cœurs autant que l'esprit. Pour nos idées latines, pour leur objectivité dans l'alliance des nations formées par Vénus-Uranus, votre génie fait le miracle. Que c'est beau, que c'est grand ! Chacune de vos paroles illumine l'avenir ! Merci à genoux » (in Guy TOSI, *La vie et le rôle de D'Annunzio en France au début de la grande guerre 1914-1915 : exposé chronologique d'après des documents inédits*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 24-25). Voir, à ce propos, les poèmes *Ode pour la Résurrection Latine* (1914) et *Sur une image de la France croisée* (1915), in *Canti della guerra latina*, le livre V de la *Laudi*, dans *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, coll. "I Meridiani", 1995, vol. II, p. 764-771.

⁸ Pour le concept de mondanité chez D'Annunzio, nous renvoyons à François LIVI, « Tra modernità e mondanità : D'Annunzio nella cultura francese », *Il Ponte*, 45, n° 1, janvier-février 1989, p. 108-126.

⁹ Voir Walter BENJAMIN, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », (première version de 1935), dans *Gesammelte Schriften*,

une figure de la modernité¹⁰ et archétype du fascisme¹¹. En cela il compléterait la fresque de la Rome fasciste.

L'introduction de D'Annunzio dans le roman permet à Yourcenar d'insister sur l'idée d'aliénation atteinte par la société moderne, victime du sentiment d'assurance et de supériorité que lui procurent les moyens techniques, ainsi que du sentiment de précarité et d'isolement suscité par le revirement de l'ordre social et intellectuel intervenu tout au long du XIX^e siècle, conséquences de la laïcisation des mentalités et de la rationalisation du monde. D'Annunzio, étant un personnage célèbre et mondain, incarne toutes les contradictions du monde moderne : il a créé son personnage et sa légende à laquelle il croit et sur laquelle il façonne sa vie, poussant aux extrêmes la confusion entre la réalité et l'imaginaire. Il a comblé le vide spirituel propre à la modernité en mettant son art au service de la politique, en enrichissant le credo de la nation par ses actions et par ses écrits, devenant lui-même expression des revendications du nationalisme de l'après-guerre. Son image publique domine la scène politique et culturelle italienne, subjuguée par la grandiloquence de ses discours et par son héroïsme ostentatoire. Son but est de s'élever au-dessus des masses qu'il prétend éduquer en élargissant sa conception théâtrale du monde imaginaire au monde réel, en encadrant ces masses grâce à une liturgie laïque¹².

Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1972 ; éd. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Rainer ROCHLITZ, *ibidem*, p. 84-113 ; IDEM, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » (Dernière version de 1939), *ibidem* ; éd. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Maurice GANDILLAC, revue par Rainer ROCHLITZ, *ibidem*, p. 286-316.

¹⁰ Pour le concept de "modernité", nous renvoyons essentiellement à Hans BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, éd. fr. *La légitimité des Temps modernes*, trad. par Marc SAGNOL, Jean-Louis SCHLEGEL et Denis TRIERWEILER, avec la collaboration de Marianne DAUTREY, Paris, Gallimard, 1999.

¹¹ Voir Gianna PIERACCINI, « Il superuomo dannunziano come archetipo dei miti dell'ideologia di destra », *Strumenti Critici*, X, n° 3, septembre 1995, p. 387-415.

¹² D'Annunzio fut une figure centrale de la "révolution conservatrice", véritable initiateur de l'esthétique de l'action et d'une éthique aristocratique et populiste à la fois, dont le fascisme se servira. Partisan de la guerre et défenseur d'un modèle de vie exceptionnelle consacrée à l'art et à l'action, il incarne l'image du poète soldat prêt à donner sa vie au nom de la patrie, valeur suprême de la nouvelle morale laïque. Il représenta, de surcroît, le grand héros du régime transfiguré en mythe national et en source d'inspiration de la mythographie fasciste. Ses prises de positions politiques dans le *maggio radioso* de 1915, contribuant à l'entrée en guerre de l'Italie, mais surtout ses revendications politiques et militaires contre ce qu'il définit au lendemain du Traité de Versailles comme *una vittoria mutilata*, le firent s'engager dans la folle entreprise de l'occupation et de la Régence de Fiume de 1919, frayant le chemin aux revendications nationalistes et créant un important précédent mythique. Ce geste sera par la suite

Mythe et politique

En effet, par sa vie excentrique et son besoin d'action, expression d'une conception élitiste du monde et de l'art, D'Annunzio s'était imposé dans l'imaginaire collectif comme un héros de la patrie, comme un modèle à suivre qui incarnait les principes mêmes de la révolution conservatrice¹³, donnant ainsi une forte impulsion au mouvement fasciste naissant qui, par ailleurs, s'appropriait son langage. Les éléments qui ont fait du poète italien le symbole du fascisme sont multiples et tiennent de sa capacité à communiquer et de sa volonté de s'imposer en tant que guide. D'Annunzio voulait élever la masse de sa condition d'infériorité par la magie de la parole et du geste, afin de l'effacer dans son projet onirique d'œuvre "sublime" de communion entre l'art et la vie¹⁴. Il était conscient du pouvoir de séduction qu'il exerçait sur le public, et donc sur le peuple, en le sollicitant dans son

exploité dans l'hagiographie fasciste pour justifier les actions et les récriminations du régime dans sa poursuite vers la construction d'un État totalitaire et belliqueux. L'épisode de Fiume, avec ses rites et ses cérémonies, fournit à Mussolini un nouveau style de politique de masse qui devait aboutir à l'identification de la population au leader charismatique, au nom de la grandeur de la nation. Le fascisme s'appropriait le langage liturgique des discours dannunziens, conçu plus pour susciter des émotions et des réactions "passionnelles" que pour argumenter ses revendications, ou pour justifier ses actions militaires, transformant ainsi la politique en mise en scène du geste héroïque et du culte de la nation. Cette "spectacularisation" de la politique, adoptée du moins dans ses manifestations extérieures, servait à rassembler des prosélytes, à donner une visibilité au fascisme et à susciter dans le "nouvel homme" fasciste le sentiment d'appartenance au projet téléologique de création de la Grande Italie. Mussolini allait façonner sa marche sur Rome à partir de la marche sur Fiume, récupérant le modèle rhétorique de la harangue, ainsi que de la sacralisation de la nation. Sur ce sujet, voir Antonio GRAMSCI, « "La settimana politica" : L'unità nazionale », *L'Ordine Nuovo*, I, 21, 1919, p. 159, repris dans Paolo SPRIANO (éd.), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, "L'Ordine Nuovo" (1919-1920)*, Torino, Einaudi, 1963, p. 300-301 ; Emilio GENTILE, « Fascism as Political Religion », *Journal of Contemporary History*, 25, n° 3, mai-juin 1990, p. 229-251 ; George L. MOSSE, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from a the Napoleonic Wars through the Third Reich*, éd. it. *La nazionalizzazione delle masse : simbolismo politico e movimenti di massa in Germania, 1815-1933* (1974), trad. par Livia DE FELICE, Bologna, Il Mulino, 1994.

¹³ Voir Zeev STERNHELL, *La droite révolutionnaire 1885-1914. Les origines françaises du fascisme*, Éditions du Seuil, 1984 ; Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 1991, p. 35.

¹⁴ Dans son libelle contre le fascisme publié en 1937, Borgeese affirme : « Par le truchement de l'Italie fasciste, il [D'Annunzio] étendit sur l'Europe et sur le monde son pouvoir de suggestion. À partir des dernières années du XIX^e siècle et jusque vers 1920, il fut, avoué ou méprisé, derrière tous les mouvements spirituels, derrière toutes les modes » (Giuseppe Antonio BORGESSE, *Goliath, or the march of the fascism* (1937), éd. fr. *Goliath, La marche du fascisme*, trad. par ETIEMBLE, Paris, Desjonquères, Les chemins de l'Italie, 1986, p. 26).

côté irrationnel¹⁵, en l'emportant par la voix et le génie de l'artiste, par un discours plus "sentimental" que rationnel¹⁶. Ce qui l'a amené à pousser loin sa recherche théâtrale, appliquant à la politique les principes sur lesquels il avait fondé sa réforme de la scène¹⁷.

L'aristocratismes décadent qui l'avait conduit à confondre la vie et l'art et à rejeter la réalité, l'interprétation superficielle du concept nietzschéen de Surhomme et l'influence de la conception wagnérienne du théâtre¹⁸, le culte de la patrie et la morale élitiste, la capacité d'utiliser les nouveaux instruments de l'industrie de la culture¹⁹ et de

¹⁵ « Dans la communion entre son âme et l'âme de la foule, un mystère était survenu, presque divin ; [...] il lui semblait qu'un pouvoir inconnu convergeait en lui, abolissant les limites de son être et conférant à sa voix solitaire l'harmonie d'un chœur. Il y avait donc dans la multitude une secrète beauté d'où le poète et le héros pouvaient seuls tirer des éclairs. Quand cette beauté se révélait par la soudaine clameur poussée au théâtre ou sur la place publique ou dans la tranchée, alors un torrent de joie gonflait le cœur de celui qui avait su la provoquer par le vers, par la harangue, par le signal de l'épée. La parole communiquée à la foule était donc un acte, aussi bien que le geste du héros. Elle était un acte qui, de l'obscurité de l'âme innombrable, faisait jaillir une beauté soudaine [...]. Alors cessait le silence étendu comme un voile sacré sur le poème accompli. La matière de la vie n'était plus évoquée à l'aide de symboles immatériels ; c'était la vie même qui se manifestait intégralement par le poète : le verbe se faisait chair, le rythme s'accélérait dans une forme respirante et palpitante, l'idée s'énonçait avec la plénitude de sa force et de sa liberté. » (Gabriele D'ANNUNZIO, *Le Feu* (1900), trad. de l'italien par Georges Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, [1901] 1949, p. 132-133 ; à une coupure près, nous reproduisons cette traduction parce qu'elle a été revue par d'Annunzio lui-même avec un soin quasi maladif).

¹⁶ Selon la grande intuition de Sorel, dans l'organisation politique d'un État à l'ère de la culture de masse, il était nécessaire de tenir compte de la psychologie des foules. Les mythes servaient à unir les masses dans un seul but, permettant ainsi de combattre la parcellisation sociale entraînée par l'individualisme. Sur les rapports entre l'idéologie de Sorel et la conception politique de D'Annunzio, voir Gian Biagio FURIOZZI, « Sorel e D'Annunzio », *Rassegna storica del Risorgimento*, LXXXVII, 1, janvier-mars 2000, p. 61-74.

¹⁷ Sur ce sujet, voir Giovanni DESTRI, « La poetica drammatica di G. D'Annunzio », *Rassegna della letteratura italiana*, LXXIII, n° 1, 1970, p. 61-89.

¹⁸ Les articles que D'Annunzio consacre au "cas Wagner" – à savoir, la féroce critique de Nietzsche à l'égard de Wagner, considéré par le philosophe comme le plus grand corrupteur du siècle –, éclairent la question concernant les rapports entre l'artiste et la foule. D'Annunzio partage la conception aristocratique de Nietzsche, mais il la banalise, confondant le pouvoir matériel avec l'idée de supériorité souhaité par Nietzsche. La sensibilité dannunzienne se rapproche plutôt du côté "mage" de Wagner, il se rapproche justement de cet aspect de la conception théâtrale wagnérienne que Nietzsche condamnait parce que expression de mystification de la réalité (Voir G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, Paola SORGE (éd.), Roma - Bari, Laterza, 1996, p. 71-73).

¹⁹ À propos de la nouvelle culture de masse, Ezio Raimondi montre comment D'Annunzio a su "inventer" en Italie l'industrie culturelle grâce à son engagement personnel dans le monde de la production et de la communication. Voir Ezio RAIMONDI, « D'Annunzio : una vita come opera d'arte », in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 42-47.

profiter de la massification de la communication²⁰, sont des éléments qui ont fait de D'Annunzio l'archétype de la culture de droite et du fascisme²¹. Le double langage de la modernité et du classicisme, employé par le poète italien, évoque aussi la manière sournoise dont le régime s'est servi de la tradition pour s'insinuer dans la modernité²². En effet, il construit sa modernité à partir de la revalorisation du passé qu'il défendait de manière acharnée et qui lui vaut la reconnaissance en tant qu'*artifex* de la "Renaissance latine"²³. De son côté, le fascisme résout la restauration-révolution, qui avait inspiré le "retour à l'ordre" de l'après-guerre, dans le simple affichage pompeux de la romanité et dans une utilisation instrumentale et rhétorique du passé. Tous ces aspects ont fait de D'Annunzio l'archétype du fascisme italien, le modèle du poète-héros qui se transfigure dans la gloire de la Patrie.

Chez Yourcenar D'Annunzio constitue le symbole du fascisme, de son côté illusoire, de la dichotomie profonde entre la réalité de la situation politique italienne et l'image que le régime affiche, devenant presque l'emblème de ses velléités. Pour sa fonction d'archétype et de mythe de la modernité, Yourcenar le présente comme un personnage passif, un simple compare. Toutefois, le poète a une fonction essentielle dans cette reconstruction d'une tranche de vie quotidienne dans la Rome fasciste : il en complète l'ample panorama sociologique²⁴, en faisant ressortir le côté théâtral du régime, la tromperie et l'auto-tromperie inhérentes à la vision du monde du fascisme. Si Yourcenar ne pouvait pas connaître en profondeur les implications du rapport entre D'Annunzio et la dictature mussolinienne, néanmoins, la volonté de désigner le poète par son propre nom signifie l'élever au rang de symbole *ante litteram* de la Rome fasciste. Par cette référence, elle fait allusion à la présence débordante du poète dans la vie culturelle italienne, de même qu'à l'influence qu'il exerça sur les milieux intellectuels, politique et mondains, lui confiant le rôle d'élément de transition qui illustre le passage du moment essentiellement esthétique de la pensée de droite

²⁰ Voir Giorgio FABRE, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Napoli, Liguori, 1981, p. 26-30.

²¹ Voir Emilio GENTILE, *Le origini dell'ideologia fascista* (1975), Bologna, Il Mulino, 1996.

²² Voir IDEM, « The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism », *Modernism/Modernity*, 1, septembre 1994, p. 63.

²³ Voir, à ce propos, Melchior DE VOGÜÉ, « La Renaissance latine », *Revue des deux Mondes*, 1^{er} janvier 1895, p. 187-206 ; Théodore DE WYZEWA, « Une enquête littéraire italienne », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1895, p. 451-462.

²⁴ Anne-Lise THURLER-MULLER, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordre et désordre », *Équinoxe*, n° 2, automne 1989, p. 113-123.

de l'avant-guerre, à sa concrétisation dans la politique fasciste²⁵. Elle indique ainsi un autre aspect de la révolution conservatrice qui amena au fascisme, à savoir l'héroïsme *superhomiste*²⁶ de ces "clercs" qui crurent atteindre l'idéal de perfection par la mystique de l'action, soulignant la nature hétéroclite du régime. Dans le roman, le fascisme est présenté comme un mouvement qui avait intéressé les aspects les plus différents et les plus variés de la pensée et de la vie italienne de l'époque, convergeant dans un vaste courant européen de la pensée.

Dans la reprise de *Denier du rêve* de 1959, Yourcenar ne modifie pas la structure du roman et elle garde aussi le même ton de critique à l'égard du fascisme²⁷. Les personnages ne changent pas, ils se succèdent suivant le même ordre, se déployant autour de l'épisode de l'attentat contre Mussolini en 1933. Les corrections et les ajouts qu'elle apporte au texte de 1934 ne dénaturent pas l'œuvre, visant essentiellement à mieux contextualiser les événements narrés pour focaliser la réalité de l'époque. Par conséquent, elle allège l'aspect allégorique de l'histoire, comme elle-même le dit, essayant d'en

²⁵ « *Fiat ars, pereat mundus* », tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. *L'art pour l'art* semble trouver là son accomplissement. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art* » (Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), *op. cit.*, p. 113 ; IDEM, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *op. cit.*, p. 316). C'est l'auteur qui souligne. Du même auteur, voir aussi « Theorien des deutschen Faschismus » (1930), dans *Gesammelte Schriften*, *cit.*, t. III, éd. fr. « Théorie du fascisme allemand », trad. par Pierre RUSCH, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 198-215.

²⁶ Ce terme dérive du calque de l'italien *superomismo* qui indique les attitudes et les velléités du Surhomme nietzschéen. En utilisant ce terme, on tient compte plus du nietzschéisme que de la véritable pensée de Nietzsche. Nous l'utilisons en l'extrapolant du système philosophique nietzschéen et en tenant compte surtout des interprétations que l'on donna au début du siècle de ce concept, ainsi que des appropriations idéologiques de la pensée nietzschéenne par les mouvements conservateurs de droite. En ce sens, le surhomme devint banalement un conducteur de peuples, un créateur de valeurs inédites, refusant le passé chrétien assimilé à la morale des faibles. On tendait à négliger que chez Nietzsche cet aspect prométhéen concernait essentiellement le projet de la connaissance de l'homme par lui-même (l'esprit libre de la *Gaia Scienza*) plutôt qu'une réforme totalitaire de l'état et de la société. Voir Karl LÖWITZ, *Von Hegel zu Nietzsche* (1941), éd. fr. *De Hegel a Nietzsche*, trad. par Rémi LAUREILLARD, Gallimard, 1969 et Anne-Lise THURLER-MULLER, *op. cit.*

²⁷ Dans les deux cas l'histoire est constituée par neuf épisodes, dont la subdivision est soulignée par un espace blanc laissé entre la fin et le début de chaque épisode, où l'on retrouve les mêmes personnages, introduits suivant le même ordre chronologique.

simplifier la composante mythique. La tendance à comparer ses personnages avec des héros mythiques est atténuée ; elle y transpose plutôt la valeur symbolique sur des références réelles, liées à l'Italie fasciste²⁸. Bizarrement, le nom de D'Annunzio, le seul à ne pas être falsifié, est effacé de la version finale du roman, ainsi que de son adaptation théâtrale. Dans le travail de contextualisation de l'histoire et d'allègement de la composante mythique, il disparaît pour laisser la place aux précisions historiques. Cela nous permet d'affirmer que la figure du poète italien relève plus du mythe que du réalisme de la deuxième version de *Denier du rêve*.

Néanmoins, dans l'édition de 1959, on peut repérer une vague référence au *Vate* dans le nom de l'ivrogne Oreste Marinunzi, comme l'a montré Erin G. Carlston²⁹. Cela conforte notre idée initiale : l'introduction de la figure du poète italien n'a aucune fonction dans l'économie de l'histoire, mais elle a une importance considérable dans la reconstruction du langage autoréférentiel et de la dimension allégorique du régime. D'Annunzio intervient dans l'histoire en tant qu'archétype du fascisme, père spirituel et initiateur de la rhétorique de la séduction et de la mise en scène sur laquelle se construit la politique de masse du régime. Il est doublement lié au fascisme : parce qu'il contribua concrètement à la mise en place du régime et parce qu'il en devint le symbole ; il est en outre doublement représentatif de l'atmosphère ambiguë et de la mentalité de l'époque pour ses propos de révolution nationaliste et autoritaire, inclus dans un projet beaucoup plus vaste d'une révolution culturelle. Pour cette raison, bien que dans l'édition définitive du roman Yourcenar procède à une sorte de camouflage de la figure du poète, sa présence reste du moins perceptible.

²⁸ Voir, à ce propos, la transformation du nom du personnage de Marcella, exemple emblématique de la volonté de l'auteur de rapprocher le plus possible ses « êtres de fiction » de l'histoire. Initialement indiquée par le diminutif de Cella, mot italien qui signifie « cellule d'une prison », renvoyant de façon trop éloquente à la dimension étouffante du huis clos où se déroule cette journée particulière, de même qu'à la fermeture propre de toute forme de régime totalitaire, par la suite, Yourcenar préfère se référer à ce personnage par le patronyme « Ardeati », qui évoque de manière évidente les horribles représailles nazies des Fosses Ardeatines du 24 mars 1944, où furent tués trois cent trente-cinq Italiens, pour venger les trente-trois Allemands morts lors de l'attentat de la via Rasella à Rome.

²⁹ Nous reprenons ici l'idée de Erin G. Carlston, selon laquelle ce patronyme, né de la fusion du nom de Marinetti avec celui de D'Annunzio, pourrait être considéré comme une autre référence au contexte culturel italien de l'époque, humus de la pensée fasciste. Voir Erin G. CARLSTON, « Neither right nor left: Marguerite Yourcenar and the crisis of liberalism », in *Thinking fascism : sapphic modernism and fascist modernity* (Djuna Barnes, Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf), Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 128.

D'autres échos dannunziens peuvent en effet être saisis dans la coloration du roman. La polémique sur la dégradation de Rome³⁰, nouvelle capitale de l'Italie unifiée et modèle autoréférentiel du régime mussolinien, utilisée comme toile de fond du roman, en témoigne. Toutefois, l'empreinte la plus profonde de la présence dannunzienne pourrait se reconnaître dans la métaphore théâtrale dont Yourcenar se sert pour sa reconstruction du fascisme, qui évoque les mécanismes d'autopromotion mis en place par le poète, de même que son idée de théâtre de liturgie. En effet, la conception théâtrale de D'Annunzio laissait présager l'utilisation instrumentale des arts de la part du régime dans la communication avec les masses, tout en évoquant le décalage existant entre réalité et fiction, entre l'être et le paraître propre à la société moderne de la reproductibilité, dont le fascisme constitue le paroxysme. D'Annunzio, ayant pressenti la puissance de l'application du langage dramatique à la politique³¹, avait songé à transformer le réel grâce à l'action de l'art, en façonnant le monde selon ses rêves sublimes d'une existence supérieure. Ses projets de rénovation de la scène comportent de précises conséquences politiques³², préfigurant l'annulation de l'individu dans une masse homogène : ses spectacles se voulaient de véritables célébrations rituelles visant à mélanger réalité et fiction, où les spectateurs devaient se sentir partie intégrante du jeu. La réalisation du théâtre de fête et de liturgie était le but central de l'avant-garde théâtrale du début du siècle qui visait à une sorte de fusion "mystique" entre la scène et le public, entre le texte littéraire et le jeu dramatique, dans un élan unique vers la poésie. Si cette nouvelle conception théâtrale

³⁰ Les références aux travaux d'aménagement de la ville en pleine époque fasciste, à peine mentionnées dans la première version, sont amplifiées par la suite, précisant les enjeux du nouveau plan urbanistique de Rome. Rome, lieu privilégié de la création dannunzienne et point de repère culturel essentiel dans la formation yourcenarienne, devient l'emblème du revirement des mentalités, de la nécessité de repenser le monde face à une tradition culturelle qui n'est plus en mesure de donner des réponses à l'homme moderne. Si la Rome galante et mondaine du docteur Sarte ou d'Angiola Di Credo dans *Denier du rêve* évoque le décor de *Il Piacere*, les considérations du peintre Clément Roux sur les changements subis par la ville renvoient directement à la raison principale qui a poussé Claudio Cantelmo, protagoniste de *Le Vergini delle Rocce*, à fuir la ville et à se réfugier dans une villa en pleine campagne, pour échapper aux conséquences de la modernité et trouver abri dans un lieu pur presque abstrait, symbole de cet idéal de civilisation classique dont les deux auteurs s'inspirent. Voir G. D'ANNUNZIO, *Le Vergini delle Rocce* (1895), *Prose di Romanzi*, op. cit., v. II, p. 19. p. 42-43 ; M. YOURCENAR, *DR* '59, p. 262-263.

³¹ Voir George L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse...*, op. cit., p. 34.

³² Voir G. D'ANNUNZIO, «La Rinascenza della tragedia», *La Tribuna*, 3 août 1897, recueilli dans Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 80.

montre un mépris absolu pour le réalisme politique, néanmoins, dans l'aspiration à l'effacement de l'individu, elle envisage déjà le rapport de séduction entre le leader charismatique et les masses qui sera à la base de la rhétorique mussolinienne.

On peut dire alors que l'introduction du personnage de D'Annunzio dans le roman naît de la volonté de notre auteur de connaître à fond le terrain où le fascisme a pu se développer, pour en dévoiler toute l'ambiguïté qui lui était propre. Yourcenar présente le poète italien par son image mondaine. Elle lui attribue tous les éléments qui ont contribué à créer sa légende, le montrant en tant que mystificateur, adonné au plaisir des sens et aux rêves de grandeur, au culte de la Beauté et de l'exceptionnel plus qu'à des projets politiques concrets et, finalement, pris dans le piège de ses propres rêves. Comme elle le dira beaucoup plus tard dans son essai sur Mishima :

D'Annunzio, Cocteau, Mishima, sont de grands poètes. Ils surent aussi organiser leur publicité. Chez D'Annunzio, le style à la grande manière baroque peut se comparer à celui de Mishima [...] ; le goût d'annunzien des sports ressemble, au moins superficiellement, à la passion de reforge son corps par une discipline athlétique ; l'érotisme, mais non le donjuanisme de D'Annunzio, se retrouve chez Mishima et plus encore son goût de l'aventure politique, qui mènera l'un à Fiume, l'autre à la protestation publique et à la mort. Mais Mishima échappe à ces longues années de réclusion et de « chambrage » camouflé sous les honneurs, qui font de la fin de D'Annunzio une dérisoire tragi-comédie³³.

Pour Yourcenar D'Annunzio devient le protagoniste d'une dérisoire "tragi-comédie", symbole d'une époque où l'image commence à prendre le dessus sur la profondeur de la vie, dominant la communication et détruisant "l'aura" des œuvres d'art et l'authenticité des expériences humaines. De même que les rêves de grandeur et d'omnipotence du fascisme se résolvent dans une vision du monde faite du culte de l'autochtone et de la tradition devenant stagnation, et que l'élitisme aristocratique débouche sur le nationalisme le plus farouche, de même la vie idéale de D'Annunzio ne reste qu'un rêve, se concluant dans une fumeuse mise en scène de l'héroïsme national du *poeta vate*. L'engagement politique de D'Annunzio reste un geste artistique, un trompe-l'œil qui se plie tacitement à la politique instrumentale du fascisme. Sa déconfiture est évidente : il continue à vivre énumilé par

³³ M. YOURCENAR, *Mishima ou la Vision du vide* (1980), *EM*, p. 207-208.. À partir de cette étude, il y a eu d'autres enquêtes sur les rapprochements entre D'Annunzio et Mishima (voir Daniela DE PALMA, « Vita e mito in D'Annunzio e Mishima », *Il Veltro*, XXXII, n° 5-6, septembre-décembre 1988, p. 549-559).

le rêve d'empire du régime, acceptant ses hommages en tant que "Père de la Nation", tout en restant en marge de cette réalité. Ses projets grandiloquents se terminent dans l'isolement de sa demeure somptueuse de Gardone Riviera, une sorte de prison dorée où il a accepté tacitement de vivre, en retrait de la vie active. Dans ce choix final, D'Annunzio montre le décalage entre sa grandeur affichée et son incapacité à intervenir dans la vie réelle de ce régime qu'il avait contribué à fonder, qu'il représentait et qui se révèle un de ses rêves "nietzschéens". Sa fin dérisoire et "tragi-comique", dont parle Yourcenar, rappelle le dédoublement presque schizophrène des personnages de *Denier du rêve*, le décalage entre l'être et le paraître qui est à la base de la désintégration des points de repère sur lesquels l'homme avait fondé sa perception du monde : l'image et la représentation ont pris le dessus dans la vie du poète et le côté théâtral domine sa quotidienneté.

La théâtralisation de la politique et de la vie constitue le concept de fond au tour duquel Yourcenar élabore, dans *Denier du rêve*, sa stigmatisation du fascisme italien, ainsi que de la précarité de la vie dans la nouvelle société de masse. La théâtralité est considérée comme une composante essentielle de la culture de masse et pour cette raison elle est placée à la base de sa reconstruction de la Rome fasciste³⁴, dont le théâtre devient la métaphore et D'Annunzio le symbole. La vie du poète italien, sa conception de la scène et surtout sa mystique de l'action et de la politique offraient à Yourcenar la possibilité d'insister sur le côté théâtral du régime et sur la précarité de la vie moderne.

Si Yourcenar affirme avoir été obligée d'ajouter dans la réédition de 1959 des détails afin de rendre la reconstruction plus précise et mieux identifiable, dans le but d'alléger la composante allégorique de son roman et de plonger l'intrigue dans la réalité, certes dès la première version du roman, la critique du fascisme est prégnante, justement parce qu'elle est fondée sur le dévoilement du langage mythique utilisé par le régime. Bien qu'elle avoue dans la préface de *Rendre à César*³⁵, sa vision partielle de l'histoire à l'époque de la composition du roman, Yourcenar laisse transparaître les liens entre ses choix stylistiques et la rhétorique fasciste. *Denier du rêve* avait été conçu dans un contexte où les mythes « affleurent » presque

³⁴ Voir YO, p. 185-187.

³⁵ Voir dans « Histoire et examen » de *Rendre à César*, Th 1, p. 15, le passage « Il y eut pourtant quelques exceptions [...] sou l'épais vernis romanesque et littéraire ».

naturellement, comme elle le dit³⁶, pas seulement pour l'héritage historico-culturel de Rome, mais surtout pour la volonté du régime de se servir de mythes pour communiquer, pour afficher une image presque sacrée de soi et pour créer un nouvel imaginaire qui puisse façonner l'homme nouveau du fascisme³⁷. La dominante mythique de l'œuvre s'expliquerait alors par une contamination de la réalité, constituant un des traits distinctifs du régime, que D'Annunzio représente.

D'Annunzio, mythe moderne, symbole de la tromperie de la nouvelle politique de masse, dont Yourcenar se sert pour stigmatiser la décadence des valeurs et du monde classique, avec son idéal de vie supérieure, poursuit un modèle de beauté suprême qu'il croit réalisable par la mise en place d'un État totalitaire. Le poète italien constitue un mythe de l'épopée fasciste, à la fois le héros qui défie la morne réalité bourgeoise et l'homme aliéné de cet univers privé de dieux, à partir duquel Yourcenar a entamé sa connaissance du monde. En introduisant dans l'histoire un personnage extrait de la réalité et qui déjà à l'époque jouait un rôle essentiel dans la rhétorique du régime, Yourcenar insiste sur le jeu de séduction utilisé par le pouvoir pour manipuler les foules, afin de dévoiler le système trompeur sur lequel se basait le discours de la "nouvelle" politique. D'Annunzio devint alors chez Yourcenar l'exemple de la vie consacrée à la gloire de la Patrie et de l'action, dans la panoplie de mythes et de héros de la nation. Il devint la métonymie de l'obnubilation totale des esprits qui permit la réalisation d'idéologies totalitaires et téléologiques.

³⁶ Voir dans *YO*, p. 81-82, le passage : « [...] il y a aussi dans *Denier du rêve* un désir très fort de rapprocher ces gens-là du mythe grec [...]. Et j'ai tâché de remplir le livre, le plus que j'ai pu, des réalités de ce temps-là, de celles dont je me souvenais » (*YO*, p. 82).

³⁷ La nécessité d'offrir des mythes forts aux masses afin de les lancer dans l'action avec un type de discours plus "sentimental" et émotif que rationnel avait été la grande intuition de Sorel qui, dans son interprétation du marxisme remplaça l'économie par la psychologie comme base du mouvement révolutionnaire. Sorel estimait nécessaire de tenir compte des éléments irrationnels de la vie humaine dans l'organisation politique d'un État à l'ère de la culture de masse. Les masses pouvaient être dominées à l'aide de la psychologie et des mythes, comme cela avait été le cas pour la grande civilisation grecque, pour la chrétienté ainsi que pour la Révolution française et pour l'empire napoléonien. « Le mouvement s'exprime surtout au moyen d'images [...], les formules mythiques sont celles dans lesquelles s'enveloppe la pensée fondamentale d'un philosophe et [...] la métaphysique ne saurait se servir du langage qui convient à la science » (Georges SOREL, *La Décomposition du marxisme*, Paris, Marcel Rivière, 1908, p. 60).