

Le théâtre idéologique du nouveau régime mussolinien dans le contexte politique des années trente.

Au cours des années cinquante et soixante du XXème siècle, les historiens italiens avaient peur de découvrir une culture fasciste et de constater un compromis entre les intellectuels et le régime ; ce qui constituait un tableau complexe de la réalité culturelle italienne pendant la période totalitaire.

Heureusement, aujourd'hui, du point de vue de l'historiographie contemporaine ¹ et grâce à plusieurs ouvrages critiques², on a entrepris de combler certaines lacunes sur cette époque-là.

L'objectif de cette présentation est de vérifier à partir de cinq exemples de pièces théâtrales de l'époque les fondements de l'inspiration idéologique du régime fasciste et leurs influences sur la propagande théâtrale des années trente.

Voilà la liste des spectacles du théâtre de propagande idéologique fasciste, pris en considération:

Fiamme nere – (Les flammes noires) de G. Bucciolini et M. Foresti (1934) ³,

Giovinezza in marcia – (La jeunesse en marche) de I. Righi (1934) ⁴.

La morte degli eroi – (La mort des héros) de L. Borghi (1935) ⁵,

Popolo che difende il suo pane – (Le peuple qui défend son pain) de R. Righetti (1936) ⁶,

¹ R. De Felice, *Mussolini il duce, Gli anni del consenso 1929-1936*, Einaudi, Torino, 1974.

² M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Napoli 1978.

D. Biondi, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Firenze, Vallecchi, 1967.

³ G. Bucciolini, M. Foresti, *Fiamme nere*, ACS.MCP, cens. teatr., f 4879, 1934.

⁴ I. Righi, *Giovinezza in marcia*, ACS.MCP, cens. teatr., 1934.

⁵ L. Borghi, *La morte degli eroi*, ACS. MCP, cens. teatr., f. 4968, 1935..

Fede e Patria – (La Foi e La Patrie) de E. Piccioli (1937) ⁷,

Avant de commencer cette analyse, il faut d’abord recourir au classement historique du drame italien qui le regroupe en trois étapes.

La première concerne les années 1918-1930 et englobe le théâtre grotesque bourgeois italien représenté par: L. Chiarelli, L. Antonelli, E. Cavacchioli, L. Pirandello, P. M. Rosso di San Secondo, M. Bontempelli, F. T. Marinetti. Les éléments thématiques constitutifs pour ce genre de théâtre évoquent fondamentalement la même satire des conventions sociales qu’on pratiquait dans le théâtre du XIX-ième siècle et surtout celle qui était déjà contenue dans le théâtre futuriste de F. T. Marinetti et dans le théâtre « absurde » de L. Pirandello ⁸.

Le vieux drame ou la vieille comédie de la fin du XIXème siècle, obtiennent une nouvelle face et les nouvelles caractéristiques basées sur la contradiction entre «être» et «paraître» et ce «fameux triangle» de l’adultère bourgeois.

Par contre, la deuxième, embrasse les années 1930-1935 et concerne le théâtre de propagande idéologique du nouveau régime fasciste en plein essor, représenté par un groupe des dramaturges de cette époque-là, c’est-à-dire : L. Borghi, G. Gherardini, G. Forzano, G. Gerardi, R. Farinacci, R. Righetti, F. de Robertis, voire B. Mussolini ⁹.

La dernière période s’étend entre les années 1936 et 1943, et elle donne le jour au théâtre léger de variété, des sketches, des «roses écarlates et des téléphones blancs» ¹⁰ pour exciter la fantaisie et conditionner le comportement du nouveau public pendant le régime fasciste. Il regroupe trois grands noms : M. Galdieri, A. de Benedetti et S. Pugliese.

Chacune de ces étapes comporte des significations politiques particulières, mais notre but est de nous concentrer sur la deuxième décennie de l’ère fasciste qui sera illustrée par des exemples les plus connus.

⁶ R. A. Righetti, *Il popolo che difende il suo pane*, ACS. MCP, cens. teatr.,f 3937 1936.

⁷ E. Piccoli, *Fede e Patria*, ACS. MCP, cens. teatr.,f - 1868, 1937.

⁸ L. Pirandello, *Le maschere nude a cura di S.D.Amico*, Milano, 1986.

⁹ G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna, 1994.

¹⁰ G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del 900’*, Roma, 1988.

On tentera ensuite de préciser les idées principales du régime mussolinien, qui ont influencé le théâtre italien de ce moment-là. Il sera intéressant aussi, lors de cette présentation, d'étudier le rapport entre le théâtre, la censure théâtrale et la culture au cours des années trente.

Mais, avant d'entreprendre une analyse détaillée du théâtre idéologique fasciste, nous allons essayer de caractériser en quelques mots la situation politique et sociale en Italie au début des années vingt qui a énormément influencé les changements du secteur théâtral.

Après la première guerre mondiale, les classes dirigeantes libérales de G. Giolitti (le premier ministre choisi à plusieurs reprises entre 1904-1906, 1911-1914, 1916-1918) n'étaient plus en état de contenir les tensions sociales et politiques en Italie. La situation politique devenait de plus en plus compliquée. Le pays était en pleine agitation. Les changements des gouvernements qui se succédaient l'un à l'autre, de V. E. Orlando à F. S. Nitti, de G. Giolitti à I. Bonomi jusqu'à L. Facta, créaient ainsi un dangereux vide au pouvoir. Même les partis politiques les plus importants, tels que le Parti Socialiste fondé par A. Gramsci (devenu en 1921 Parti Comuniste) et celui de L. Sturzo : le Parti Populaire, marquaient leur scepticisme à l'égard des institutions libérales et démocratiques du pays.

Et, c'est pourquoi, dans la période suivante (automne 1920-1922), compte tenu de la faiblesse du pouvoir politique, le mouvement fasciste de l'ex socialiste B. Mussolini a réussi à s'insérer.

Ce mouvement était de caractère nationaliste, militant, dirigé contre l'aristocratie et les ouvriers, et organisé en structure paramilitaire.

Le futur parti fasciste, donc, était formé des candidats de la nouvelle classe émergente – de la bourgeoisie urbaine, des ex-combattants, des agriculteurs et des futuristes.

Cette organisation fasciste de combat était considérée comme le paladin de nouvel ordre social dans le but de défendre les intérêts des élites industrielles et des propriétaires contre les tentatives «subversives des rouges» qui ont provoqué des émeutes et causé bien des victimes dans la Vallée de Padoue en deux ans entre 1919 et 1920.

Etant toléré et plus : favorisé par des couches sociales libérales et modérées qui pensaient de se servir de ses partisans contre les ouvriers, soutenu par le roi Vittorio Emanuele III, l'armée et par l'élite industrielle du Nord d'Italie, le fascisme a organisé la marche sur Rome le 28 octobre 1922.

Alors B. Mussolini réussit à s'emparer du pouvoir en formant un nouveau gouvernement. Cet événement est considéré comme le début de la dictature totalitaire. Le dux – Duce est devenu premier ministre et a commencé à «fasciser» l'état, en légitimant la milice fasciste, en liquidant les prérogatives du parlement, et en réformant à son profit la loi électorale. Grâce à cela et surtout aux élections de 1924, B. Mussolini détient dans ses mains le pouvoir total.

Et c'est pourquoi, le 3 janvier de 1925 dans son discours tenu au parlement, il est passé de la phase de «fascisation» de l'état et de tous les domaines de la vie publique, compris la culture, à celle du «fascisme» comme régime totalitaire sans liberté politique, liberté de la presse, des grèves et des organisations politiques.

Mais en Italie, dans les années vingt, aux temps de la conquête du pouvoir politique par les fascistes, la politique culturelle du nouveau gouvernement était comme «dépourvue» d'aspects idéologiques.

Pour que le régime fasciste devienne fort et reçoive l'acceptation de la majorité, B. Mussolini cherchait à contrôler toute la société d'une façon totale. La violence institutionnelle de 1922 et de 1925 avec les répressions de 1924 et l'assassinat de G. Matteotti (homme politique, député au parlement en 1919 qui devient secrétaire du Parti socialiste en 1924, en démasquant les violentes méthodes fascistes, en conséquence, assassiné par un groupe fasciste en 1924), constituaient des éléments primaires du nouveau régime totalitaire.

Cependant, pour arriver à une vraie intervention du régime fasciste dans les domaines de la culture et de l'information, il fallut attendre le moins d'août 1933, quand Galeazzo Ciano, le gendre de Mussolini, prit dans ses mains la direction du Service de presse. Le Service de presse (transformé en Ministère de la presse et de la propagande en 1934), était structuré en secteurs¹¹: le premier pour la presse étrangère et intérieure, le second pour les affaires militaires et le troisième pour la censure, y compris la censure théâtrale¹².

¹¹ P. V. Cannistraro, *La fabbrica ...*, op.cit.

¹² En 1931, le Duce avait cédé la censure théâtrale au commandement de la Police – A. Bocchini qui avait chargé L. Zurlo d'organiser et puis de contrôler tout le secteur théâtral. Le censeur L. Zurlo était un fanatique fasciste, exécutant des ordres supérieurs du Ministère de la propagande. A partir de 1931 jusqu'en 1935 sur 4.625. textes dramatiques examinés, 468 étaient interdits pour représentation et 215 considérés comme « dangereux pour le régime »,

Donc l'entreprise de G. Ciano, soutenue au ministre de propagande allemande Joseph Goebbels, consistait en particulier à prendre possession de tous les instruments de contrôle et de propagande, ceci dans le but de promouvoir le nouveau régime.

A partir de ce moment-là, grâce aux mass media : la radio et le cinéma, utilisés pour la première fois dans la campagne de propagande, et contrôler la presse et le théâtre, le Service de presse connaissait un grand développement sur le plan politique, intérieur et international.

Mais, pour obtenir l'approbation de la part des masses, le régime expérimentait les nouvelles formes de contrôle social, en s'appuyant sur les organisations fascistes des jeunes, comme par ex. : celles des fils de loup ou bien balilla. C'étaient des organisations à caractère collectif qui se réunissaient le samedi, pendant les manifestations culturelles ou les fêtes nationales comme le 21 avril – la création de la Rome antique, les manifestations sportives ou bien les cérémonies solennelles (par exemple l'adunata – le rassemblement paramilitaire en mai de 1935 – à la veille de la guerre en Ethiopie, de 1936 – pendant la proclamation de l'Empire mussolinien et en 1938 quand Hitler était venu à Rome).

Mais quel rôle a joué le théâtre italien dans les activités culturelles des fascistes? Quels étaient les rapports entre la scène théâtrale et le fascisme?

Le théâtre italien, à la fin des années vingt et au début des années trente, tendait à occuper un espace spécialement important dans l'idéologie du régime mussolinien. Il s'adressait en particulier au public de la petite bourgeoisie urbaine et au prolétariat, coupant définitivement les liaisons avec le théâtre grotesque bourgeois. A cause des problèmes de nature économique (la grande crise mondiale de 1929 et surtout la concurrence de la part de la machine des rêves de Hollywood), on a assisté à une intervention du régime fasciste pour «que le théâtre ne meure pas»¹³.

par contre entre 1935-43 sur 11.025 textes de théâtre 532 interdits et 415 „dangereux”, L.Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale del ventennio*, Roma 1952.

¹³ L. Pirandello dans G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo fascista*, Il Mulino, 1994.

«Cette réforme» dans le sens burlesque, préparée par le Ministère de la Culture Populaire et de l'Education Nationale, était basée sur le système de divers soutiens économiques pour les compagnies théâtrales¹⁴.

Pourtant, toutes les décisions dépendaient surtout de deux institutions, c'est-à-dire du Ministère de la Culture Populaire et de Service d'Inspection (fondé par G. Ciano en 1937) qui contrôlaient la distributions des subventions, les compagnies théâtrales¹⁵, le répertoire théâtral, les textes dramatiques ou le programme des groupes avant leur présentation à l'étranger.

Et dans ce contexte politique, le théâtre du nouveau régime est devenu idéologique, de propagande et de masse.

Cette doctrine politique a essayé de faire fusionner d'une manière totale l'institution idéologique d'état – le théâtre de l'empire mussolinien - avec la «nouvelle nation» de l'Italie fasciste et de forger un nouveau citoyen fasciste qui s'identifiait aux projets sociaux, éducatifs et politiques du régime.

La jeune génération italienne acceptait les paroles et les promesses du Duce avec leur caractère dogmatique, utopique, on y croyait et en même temps, on créait le mythe d'un grand homme politique, d'un homme envoyé par la Providence. C'était l'une des images de propagande fasciste, à laquelle maintenant nous nous référerons.

¹⁴ Pour la compagnie théâtrale de Dina Galli et la pièce théâtrale *Quattro donne in una casa – Quatre femmes dans une maison* de P. Giacometti, on a demandé une subvention de 10.000 de liras, mais le Ministère de la presse et de la propagande, en a attribué la moitié. Pour être bien ancré dans le contexte de cette époque-là, il faut dire qu'au cours des années trente, sur le marché italien, un kilo de pain coûtait 2 lire, le loyer d'une maison 200 liras, l'achat d'une radio 100/150 lire(s), le salaire d'un ouvrier 400 liras par mois, mais d'un employé 600 liras, G.Venè, *Mille lire al mese. Vita quotidiana della famiglia fascista nell'Italia fascista*, Milano, Montadori, 1988.

¹⁵ En avril de 1922 il y avait 22 complexes professionnels de l'art dramatique et en 1929 il y en avait 29, G. Pedullà, *op.cit.*

Ici, il convient de citer *La jeunesse en marche*¹⁶ où l'un des personnages principaux DANIELE dit : «Jacopo è partito per l'Africa, infiammato di altissimo amore, e il suo gesto è il tipico gesto del giovane di oggi, cresciuto nell'ambiente sano della nuova Italia fascista [...] Guardate generale più addentro alla dottrina, all'ideale, all'amore immenso che spinge tutta la gioventù verso la Patria [...] La gioventù una volta si limitava a pensare. Oggi occorre agire e creare! [...] Jacobo è partito per combattere. Lui è la nuova Italia! [...] Ha le tradizioni di Roma Imperiale, lo spirito avventuroso dei cavalieri del Medio-Evo. [...] Continuità Italica [...]. L'Italia ha missione di civiltà e di saggezza, è il «magister mundi»¹⁷.

Dans ce fragment, on remarque que la décision de partir pour l'Afrique orientale de ce jeune fasciste acquiert le caractère d'une mission exceptionnelle. Daniele critique les idées des positivistes des générations précédentes (en particulier les idées de B.Croce, l'auteur d'un manifeste antifasciste) et opte pour une action même si elle est violente. Dans le drame, il exalte le nom de l'Italie fasciste, répété à plusieurs reprises, en soulignant le caractère idéal et religieux de la Patrie, voire du fascisme qui est aperçu «comme une foi énergique, violente et où le Duce est pris pour le Sauveur»¹⁸.

Ce sacrifice pour la Patrie est soumis à une idée de propagande : Agir, Combattre, Vaincre où l'individu peut trouver une raison de vivre et sa liberté.

La répétition sans fin de cette phrase Agir, Combattre et Vaincre, constitue l'essentiel de l'éducation politique des jeunes fascistes italiens, vu que dans la jeunesse se reflétait la notion du nouvel Italien, toujours prêt à rendre la vie au nom de la patrie et pour le Duce. Daniele est

¹⁶ I. Righi, *La jeunesse en marche*, op.cit.

¹⁷ Jacobo (Jacques) est parti comme volontaire pour l'Afrique orientale, enflammé d'un grand amour (pour la Patrie), son action est une décision typique de la part des jeunes fascistes. Il a vécu dans une nouvelle ambiance d'Italie fasciste. Mon Général, il faut regarder et analyser la doctrine, l'idéal et l'amour immense pour la Patrie qui pousse toute la jeunesse à l'action. Mais aujourd'hui, la jeunesse ne se limite qu'à penser. Il faut agir et créer la nouvelle réalité avec une potentialité (force). Jacobo est parti pour se battre. Il représente la nouvelle Italie. Il est continuateur des traditions de la Rome Impériale avec son esprit guerrier des chevaliers de Moyen Age. L'Italie a une nouvelle mission: porter la civilisation et sa culture (en Afrique). Elle est le « magister mundi ».

¹⁸ G. Gentile dans E. Papa, *Storia di due manifesti*, Feltrinelli, Milano 1958.

un héros civil, il n'est pas un soldat, qui est devenu aveugle en sauvant la vie d'une femme d'un incendie.

Mais, à vrai dire, qu'est-ce que les personnages entendaient par «la foi et la patrie»? Nous trouverons plusieurs réponses à cette question dans le théâtre fasciste. L'analyse des pièces théâtrales choisies, nous permettra de préciser et de distinguer quelques variations de ces significations.

Dans *Les flammes noires*¹⁹ la foi peut signifier un ensemble de principes, suivi dans la politique et la philosophie fasciste²⁰, l'adhésion inconditionnelle au parti fasciste, une idée déterminée par les motifs idéologiques, voire l'honnêteté, la loyauté, la confiance en tous les fascistes et en particulier la fidélité vis-à-vis les compatriotes et la patrie pour laquelle on meurt ou on vit,

CAMILLO ... Ah, Marco, bisogna aver lottato per capire...

MARCO ... La coscienza, il dovere, la disciplina. Sì, ma che cosa sono dinanzi alla morte? Era qualcosa di più, qualcosa di miracoloso, d'immortale, una voce che veniva dal fondo!... Questo era!...

MADRE La fede!

MARCO Sì mamma. Quella che se Dio vuole, non è ancora morta!... [...]

MADRE Marco ha ragione... La fede, l'unica cosa che ci fa vivere... Quella che ha reso possibile di combattere... [...] La fede è più grande di noi... [...]»²¹.

Ici, la parole «la foi» est de caractère mental, émotif, qui est liée directement à la participation de Camille à la guerre. Camille tout au long du texte drammatique répète à plusieurs reprises la même parole.

Pourtant, dans ce contexte la foi peut avoir un autre sens plus vaste, c'est-à-dire peut signifier la patrie qui ne représente pas seulement la terre où les protagonistes sont nés, mais qui nous indique généralement un espace humain, (de tous les hommes). Cet espace est perçu dans un aspect éthique et morale de la nouvelle idéologie mussolinienne, exprimée bien par Romano

¹⁹ G. Buccio-Foresti, op.cit.

²⁰ G. Gentile, op. cit.

²¹ G. Buccio-Foresti, ibid.

²² pour qui la vie, la foi et la patrie ne doivent pas être déterminées par les facteurs économiques, mais par les émotions, les sentiments, les raisons du cœur:

ROMANO Tu vivi istintivamente!

PROSPERO E come si dovrebbe vivere? Scusa...

ROMANO Spiritualmente!... [...] Nulla... per voi non conta che il denaro. E esso è la vostra forza e la vostra infamia!... Il soldato vi disprezza, ma è grande: soffre e muore anche per voi!... E con questa forza vinceremo il nemico, e voi... La nostra volontà è inesorabile. Noi siamo un nuovo mondo!...»²³.

Nous trouverons le même message dans une autre pièce à caractère idéologique, intitulée *Le peuple qui défend son pain*²⁴ où l'action se déroule pendant la première guerre mondiale jusqu'à la guerre en Afrique.

Le dramaturge accuse l'égoïsme et l'avidité de la bourgeoisie qui est responsable de la misère du peuple (ici on parle d'un seul groupe social : les ouvriers).

Le contenu de ce drame repose sur l'opposition de deux mentalités: d'une part Giacomo Montefari, un entrepreneur avide et égoïste et le fils Giorgio, qui vit dans un monde hypocrite et faux et qui est séduit par les modes de la vie mondaine; d'une autre part, on assiste à un nouveau climat d'Italie fasciste où Curio Romani, dès le début est devenu fasciste, et a participé à la guerre, sa soeur Elena, qui est aussi une vraie femme fasciste, vulnérable aux douleurs des pauvres, optant pour un changement radical de la situation politique et sociale:

ELENA E' incredibile, mostruoso. Gli operai, ridotti alla miseria, sconvolti, disorientati incattiviscono. E gli industriali, invece, di scongiurare questo pericolo, si accordano per aggravare ancora più la situazione, sabotando le loro industrie per il loro interessi, incuranti di questa gente che riducono alla fame e costringono a sfondare ogni barriera di onestà. [...]

²² L. Borghi, *ibid*, Le protagoniste principal qui meurt, tué par les rouges, en défendant la Maison des fascistes.

²³ L. Borghi, *ibid*.

²⁴ R. A. Righetti, *ibid*.

Perché non c'è una legge che tuteli quei disgraziati che debbono vivere alla giornata, del loro lavoro?»²⁵.

Dans un autre drame d'esprit fasciste *La foi e la Patrie*²⁶, le personnage principal Mario a combattu les ennemis pendant la guerre et les rouges au temps du fascisme, et qui appartient à une nouvelle élite aristocratique et guerrière, celle qui avait participé à la grande guerre, à la révolution fasciste et à la guerre en Afrique: «tu appartiens alla più alta nobiltà... tu hai fatto la guerra... Non conosco maggiore nobiltà di questa»²⁷, et qui parallèlement montre en temps de paix le sens de son sacrifice pour la patrie «faccio tutto per l'Italia fascista et per il Duce»²⁸.

Dans ce sens, il est évident que le régime mussolinien a reçu des résultats satisfaisants, en donnant aux Italiens une nouvelle notion de la culture populaire ou bien de la culture pour les masses²⁹ et surtout en créant la nouvelle foi religieuse des Italiens, basée sur les dogmes du régime: CREDERE in Duce (Dio), OBBEDIRE al Duce per tutta la vita, COMBATTERE pel Duce e per la Patria, c'est-à-dire : Croire en Duce (Dieu), Obéir au Dux, Combattre pour le Dux et pour la Patrie. Et voilà, un autre exemple de ce fameux Credo³⁰ récité en classe par des italiens, dans les écoles en Lybie et en Tunisie:

Credo – Profession de foi

Io credo nel sommo (le plus haut) Duce – Je crois en un seul Dieu

Creatore delle camicie nere – créateur du ciel et de la terre.

E in Gesù Cristo suo unico protettore – je crois en un seul Seigneur, Jésus Christ.

²⁵ R. A. Righetti, *ibid.*

²⁶ E. Piccioli, *ibid.*

²⁷ E. Piccioli, *ibid.*

²⁸ E. Piccioli, *ibid.*

²⁹ Au lieu d'employer la parole – la propagande, l'euphémisme « culture populaire ou la culture pour les masses » était utilisé par le régime fasciste. Etant donné que le terme de propagande était discuté dès le début des premières années trente, quand on avait suggéré pour la première fois de l'effacer du vocabulaire officiel. En 1933 Zurlo avec Polverelli avaient remarqué que le terme « propagande » était une sale parole et devrait être rejetée.

³⁰ D. Biondi, *La fabbrica del Duce*, Firenze 1974.

Il nostro Salvatore fu concepito – le Fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles:

Da buona maestra e da laborioso fabbro – Il est né de Dieu, lumière, née de la lumière.

Fu prode soldato, ebbe dei nemici – Pour nous les hommes, et pour notre salut.

Discese a Roma: il terzo giorno ristabili lo Stato, sali all'alto ufficio – Fut mis au tombeau. Il réssuscita le troisième jour, et monta au ciel,

Siede alla destra del Sovrano – Il est assis à la droite du Père.

Di là ha da venire a giudicare il bolscevismo – Il reviendra dans la gloire, pour juger les vivants et les morts.

Credo nelle savie leggi – Je crois en le Saint-Esprit,

La comunione dei cittadini, la remissione delle pene – je crois en l'Eglise, sainte, catholique et apostolique,

La resurrezione dell'Italia, la forza eterna, così sia – J'attends la résurrection des morts et la vie du monde à venir. Amen.

Dans ce cas là, il y a beaucoup de calques linguistiques. Le Credo mussolinien voulait remplacer la profession de foi catholique, mais à vrai dire en lisant cette idolâtrie, on ne comprend pas de quoi il s'agissait : de Dieu ou de B. Mussolini ... Il suffit de rappeler une phrase: «Discese a Roma: il terzo giorno ristabili lo Stato». C'est une phrase répugnante du point de vue de l'éthique et de la religion.

Or ce fragment nous fait voir la force de la foi catholique et l'importance de l'église catholique en Italie, à ce moment-là.

Le Credo fasciste peut avoir une autre signification, c'est-à-dire qu'il évoque les origines du fascisme et le culte du Dux.

Un autre exemple, celui du nouveau fanatisme religieux fasciste et d'une certaine vision mystique de Mussolini, se fait jour dans les dernières scènes de *La Foi et La Patrie*³¹ où la foule exclame: «Duce !, Duce !» et l'attend impatiemment sur la place principale de Milan:

MARIO ...Verrà un uomo veramente grande che ristabilirà l'ordine in Italia.

³¹ E. Piccioli, *ibid.*

CONTE (sospirando) Ah! ... (in lontananza si sente Duce !, Duce !, si ode il canto di: Giovinezza, giovinezza...), (mormorando con voce fioca) Giovinezza ... giovinezza ... (si alza, fa alcuni passi barcolando, è in mezzo alla scena, guardando verso il balcone, fa il saluto romano)³².

Mussolini se présente comme le Sauveur³³ et le défenseur des humbles, prophète, nouveau Moïse pour le peuple italien, «buono e generoso»³⁴. Il veut conduire toute la nation vers la nouvelle terre promise, vers l'Italie rêvée.

Et le peuple italien était à tout prix capable de défendre la patrie et mourir pour le Dux, parce que « nel fascismo è la slavezza della nostra civiltà »³⁵.

«Ecco... acclamano tutti!... Un uomo è comparso là, contro la mole immensa di un tempio!... Lo conosco!... E lui!... Ha sul volto i segni di una volontà tenace!... Coll'ampio gesto impone il silenzio!... la folla tace. E LUI parla!... La sua parola è aspra, breve, decisa!... il gesto è imperioso!... La folla acclama.. le mani, proteste, sembrano offrire beni ignoti... i giovani, inebriati, cantano... [...] In quell'alone di luce, passano correndo le veloci antiche legioni!... Corrono tutti verso le nuove mete gloriose!... E quante bandiere!... Sono i morti che le recano qui!... è piena la piazza fino al cielo, fino alle stelle! E guariscono come per una vittoria nuova!...»³⁶.

³² E. Piccioli, *Fede e Patria*, ibid.

³³ E. Piccioli, ibid.

³⁴ E. Piccioli, *Fede e Patria*, ibid.

³⁵ *Giovinezza, Canti fascisti*, Roma, 1938, Col pugnale nella mano, con la fede dentro cuore, che s'avanza e va lontano pien di gloria e di valor, Giovinezza, Giovinezza, primavera di bellezza, nel fascismo e la salvezza della nostra civiltà, la mia splendida bandiera, l'ho difesa con onor, e una fiamma tricolore che divampa in ogni cuor.

³⁶ L. Borghi, *La morte degli eroi*, ibid. (le protagoniste principal est en train de mourir sur le champ de bataille et a une vision de Mussolini qui parle à la foule. Dans ce fragment le passé se confond avec le présent).

Et aussi dans *Le peuple qui défend son pain*³⁷ apparaît l'image providentielle du dux. La foule entend le discours solennel de Mussolini avant d'attaquer l'Éthiopie en 1935:

«Camicie Nere della Rivoluzione! Uomini e donne di tutta Italia! Italiani sparsi nel mondo... ascoltate. Un'ora solenne sta per scoccare nella nostra storia della Patria. Venti milioni di uomini occupano in questo momento le piazze di tutta Italia. Mai si vede nella storia del genere umano, spettacolo più gigantesco. Venti milioni di uomini: un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola.

La loro manifestation deve démonstrare e démonstra al mondo che Italia o Fascismo costituiscono un'identità parfaite, assoluta, inalterabile.

Possano credere il contrario soltanto cervelli avvolti nelle nebbie delle plus stultes illusions... [...] Da molti mesi la ruota del destino, sotto l'impulso della nostra calma determinazione, si muove verso la metà: in queste ore il suo ritmo è più veloce e inarrestabile ormai! [...] Ma come in questa epoca storica il Popolo Italiano ha rivelato le qualità del suo spirito e la potenza del suo carattere. Ed è contro questo. Popolo al quale l'umanità deve talune delle sue conquêtes, ed è contre questo popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi... e contre questo popolo che si osa parlare di sanctions.

Italia proletariata e fascista, Italia di Vittorio Veneto e della Rivoluzione, in piedi! Fa che il grido della tua decisione riempia il cielo e sei di confronto ai soldati che attendono in Africa: grido di guistizia, grido di vittoria!»³⁸.

Mais aussi, au cours des années trente, le ducé propageait à l'échelle internationale l'image du fascisme. Et, c'est pourquoi les pièces de théâtre servaient à la propagande fasciste comme moyen d'exporter ses produits.

En 1927, au Théâtre de la Madeleine, on a organisé 31 présentations du théâtre de pantonime italienne³⁹, et au Théâtre des Champs-Élysées, pendant les saisons de 1922-1935, on a présenté 40 répliques d'une seule pièce de L. Pirandello *Six personnages en quête d'auteur*.

³⁷ R. A. Righetti, *ibid.*

³⁸ R. A. Righetti, *ibid.* 1

³⁹ Cette représentation théâtrale était une expression de jeux mimique de la notre époque qui offre un essai vital du théâtre italien plein d'audace, de forces potentielles et créatrices, plein

Cependant, un vrai caractère d'«italianité et potentialité fasciste» se voit dans le spectacle *Les Cent Jours – Campo di maggio*⁴⁰ de G. Forzano et B. Mussolini, adapté par Firmin Gérnier et présenté à Paris, au Théâtre Ambigu-Comique en 1931 avec un grand succès.

P. Brisson l'un des critiques de théâtre de cette époque-là, dans le quotidien *Le Temps*⁴¹ a écrit: «M. Mussolini et M. Gérnier fraternisant à l'Ambigu pour célébrer Napoléon. Merveilleuse époque! Nous avons tout vu... Pour Gérnier la chose surprend davantage. Les ardeurs de sa voix se sont prodiguées à gauche plutôt qu'à droite. Il y avait même en lui un éloquent champion-voyager de l'Internationale populaire des théâtres». On a continué «qu'à travers la lecture de cette pièce théâtrale, on trouve non seulement un exposé du projet scénique, mais aussi la charpente solide d'un drame, avec une réputation juste des tableaux. Le scénario était si parfait qu'il y eut rien à changer»⁴².

Donc, le nom de B. Mussolini apparaissait officiellement dans toutes les affiches européennes. C'était une sorte d'opération de propagande fasciste, organisée à l'étranger, la plus consistante que nous ayons jamais vue.

A travers la figure du Duce, perçue comme auteur, mais en particulier comme un alter ego symbolique de Napoléon et Cavour, on a fait la promotion des doctrines d'Italie fasciste sur les scènes du monde entier, par exemple ce spectacle a été représenté à Londres en 1931, à Budapest en 1931, à Vienne et à Varsovie en 1932, à Berlin et à New York en 1934.

Pour conclure, la naissance du théâtre fasciste en Italie au cours de 1930-43, avec les pièces à vision idéologique, n'a pas trouvé de vraie correspondance de goût parmi les spectateurs. Même, pendant les années de l'empire africain (1936-43) où le régime a trouvé le majeur consensus dans la société, le théâtre fasciste, à vrai dire, n'a pas donné une pièce digne d'être remarquée.

d'une nouvelle inspiration, R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France (1855-1940)*, Paris, Armand Colin, 1959.

⁴⁰ Campo di maggio, représenté pour la première fois au Théâtre Argentina, à Rome, en 1930, dans *la Coemedia*, 1930

⁴¹ *Le Temps*, 16 novembre 1931, dans G. Pedullà, op.cit.

⁴² *La Liberté*, 5 novembre 1931, dans G. Pedullà, ibid.

Toute la dramaturgie fasciste représente un théâtre médiocre du point de vue artistique et structurel.

Les drames ou bien les comédies mis en évidence, sont divisés en trois actes, trois moments historiques, trois images de la vie italienne qui encadrent la période de 1915 à 1935. L'action se passe en ville dans *la Morte degli eroi* (1915-1919), à Milan dans *Fede e Patria* (1919, 1920, 1934), à la campagne dans *la Giovinezza in marcia* (au printemps de 1935), à la fois en ville, près de Milan et en province dans *Il popolo che difende il suo pane* (1919, 1922 et 1935), par contre dans *Le fiamme nere* dans une centrale électrique des Alpes (1919, 1929, 1933).

Les dramaturges donnent des informations précises en ce qui concerne l'action des textes, mais quel dommage que les didascalies implicites et explicites soient fragmentaires ou descriptives.

Le nouveau personnage fasciste devient toujours porte-parole du régime mussolinien et revit les sentiments reprouvés par les combattants de la guerre. Oubliant la grisaille de la vie quotidienne, il exprime, aussi, le moment exceptionnel dans l'histoire de la nouvelle Italie «proletaria e fascista»⁴³ de B. Mussolini, c'est-à-dire de la révolution fasciste de 1922 et de la proclamation de l'empire africain. Le nouveau protagoniste essaye de démontrer sa force dans chaque moment de la vie, même si c'est le dernier instant de son existence terrestre (cela se voit dans la dernière scène de *La mort des héros*).

Pour atteindre le but précis, le régime mussolinien a utilisé la langue de bois⁴⁴. Cette langue a une seule fonction, c'est-à-dire sert comme un véhicule à mettre en marche l'idéologie fasciste⁴⁵. Et, ce phénomène paradoxal, on le voit à travers le champ lexical, présenté avec une simplicité de lexique et de syntaxe, vu comme une affirmation et une répétition des mots: nation, patrie, devoir, actualité, potentialité, développés à grande échelle et militairement «chargée» d'adjectifs. Ce procédé, on le voit dans le fameux discours pathétique de

⁴³ R. A. Righetti, *ibid.*

⁴⁴ F. Thom, *La langue de bois*, Julliard, Paris, 1987.

⁴⁵ Par l'idéologie on entend une pensée de type gnostique qui fonde une doctrine du salut sur des prétentions scientifiques, dans F. Thom, *ibid.*

Mussolini, cité dans *Le peuple qui défend son pain*⁴⁶ et dans *La mort des héros*⁴⁷. Ici, on s'aperçoit que ce texte est rédigé en langue de bois dès les premiers mots, avant de dévoiler le sens du discours tout entier. Voilà les caractéristiques en petit nombre, présentées au niveau syntaxique et lexical.

L'absence d'embrayeurs.

Selon R. Jakobson⁴⁸ les embrayeurs constituent cet ensemble de signes vides, non référentiels par rapport à la réalité et qui deviennent disponibles dans chaque instance de son discours. Donc, il s'agit de ces groupes des mots qui changent de sens selon le contexte ou selon la situation du lecteur.

Les adverbes de temps ou de lieu sont souvent des embrayeurs dans la langue naturelle, mais la langue de bois les utilise dans le sens absolu. Ici «maintenant» signifie «un'ora solenne, nella nostra storia, in quest'ore, in questa epoca»⁴⁹ et «demain» veut dire dans l'avenir ou à l'avenir.

Il est intéressant, aussi, d'observer que le pronom de la première personne «je-io» et surtout de la deuxième personne «tu-tu» qui constituent les embrayeurs, ont complètement disparu.

Par contre, les pronoms «nous-nostro/a» et «vous-vostro/a» sont employés à chaque ligne et ils se réfèrent à l'Italie fasciste - l'Italia proletariata e fascista⁵⁰, à l'union de la foule, en stimulant les mêmes questions, en faisant crescendo jusqu'aux derniers cris de la foule: grido di giustizia ! grido di vittoria ! a noi !⁵¹.

Les comparatifs et le mode impératif, par exemple: «spettacolo più gigantesco, il ritmo più veloce» et «fa che il grido della tua decisione riempia il cielo»⁵².

⁴⁶ R. A. Righetti, *ibid.*

⁴⁷ L. Borghi, *ibid.*

⁴⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, v. I.

⁴⁹ Une heure solennelle, dans notre histoire, dans chaque instant, à notre époque.

⁵⁰ R. A. Righetti, *ibid.*

⁵¹ R. A. Righetti, *ibid.*

⁵² R. A. Righetti, *ibid.*

Ici, on remarque que ces comparatifs n'ont jamais de complément exprimé et se concentrent dans l'abstraction. En revanche, l'usage du mode impératif évoque une certaine manie du comparatif qui est fréquente dans les discours journalistiques et en particulier pédagogique.

La métaphore de l'organisme.

Elle nous présente l'image inestimable de l'idéologie mussolinienne, en faisant un ensemble des expressions inspirées par l'analogie organique. Cette métaphore organique permet de saisir l'imagination fondamentale du régime fasciste, parce que l'image des organes humains impose à l'esprit l'idée du déterminisme et en particulier elle prouve la persévérance d'une nature donnée dans son être: «Popolo Italiano ha rilevato le qualità del suo spirito e la potenza del suo carattere»⁵³. L'activité vitale amène le progrès: «un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola, una identità perfetta, assoluta, sotto l'impulso della nostra calma determinazione»⁵⁴.

Alors, la vie et la force créatrice occupent une place identique et importante dans la langue de bois d'Italie mussolinienne.

Le langage de Mussolini ne ressemble pas du tout au langage ordinaire, mais dans son discours, on peut distinguer des mots et des phrases radicalement étrangères. Son discours contient beaucoup d'allusions, de descriptions, d'informations qui se réfèrent à plusieurs reprises à l'actualité quotidienne.

Il ne faut pas oublier que le théâtre était destiné au public pour propager les mythes, les symboles et les paroles idéologiques de propagande fasciste.

Mais pour quelqu'un qui se spécialise dans ce domaine, ce genre de théâtre offre au spectateur seulement la possibilité de présenter l'image collective de la foule, l'image dogmatique du fascisme avec la naissance d'un nouveau culte de Mussolini et de la nouvelle religion du régime.

⁵³ R. A. Righetti, *ibid.*

⁵⁴ R. A. Righetti, *ibid.*