

Mussolini, Duce du fascisme : l'artiste face à la glaise. Les représentations iconographiques du Duce et des foules pendant le Ventennio

Samantha Wharmby

▶ **To cite this version:**

Samantha Wharmby. Mussolini, Duce du fascisme : l'artiste face à la glaise. Les représentations iconographiques du Duce et des foules pendant le Ventennio. Histoire. 2008. dumas-00345334

HAL Id: dumas-00345334

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00345334

Submitted on 10 Dec 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Samantha WHARMBY

MUSSOLINI DUCE DU FASCISME: L'ARTISTE FACE À LA GLAISE.

LES REPRÉSENTATIONS ICONOGRAPHIQUES DU DUCE ET DES FOULES PENDANT LE *VENTENNIO*



VOLUME I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales », mention Histoire et Histoire de l'art.

Spécialité : Histoire des relations et des échanges culturels internationaux

Option : Parcours Master International Franco-italien (MIFI)

Sous la direction de **Mme Marie-Anne MATARD BONUCCI**

Session de juin

Année universitaire 2007-2008

Remerciements.

D'infinis remerciements à Mme Marie-Anne Matard Bonucci
pour son aide au cours de ces deux années de Master,
ainsi que pour sa patience et sa disponibilité
lors de la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci au Prof. Bruno Tobia
Qui a accepté de partager son savoir
avec enthousiasme et passion.

Dédicaces.

Mum and Dad

Thank you for trusting me enough to let me spread my wings and fly away.

I'll always remember where home is!

A ma soeur et amie, Erica

Merci de tout cœur d'avoir accepté de relire ce travail.

Merci d'être là pour moi, attentive et disponible,

Merci de m'avoir changé les idées, de m'avoir fait rire,

Et enfin, merci pour tes cafés, toujours les bienvenus !!

A mes neveux, Léna et Yanis,

parce que vos sourires dévoilent de la vie sa vraie beauté.

A Sophie, Pierre et Christopher,

Ce fut un honneur d'être dans le même bateau que vous !

E per ultimo, all'angelo mio, cui esistenza giustifica tutto…

Con questa tesi si chiude un capitolo della mia vita.

Un capitolo che è stato bellissimo, fatto di studi, viaggi, scoperte, sorrisi e amore.

Grazie per essermi stata vicina durante questi anni, per esserci sempre.

Y sí, fuiste conmigo durante este último mes…te sentía a mi lado en cada instante !

Con tutto il mio cuore, dedico questa tesi a te.

If you can keep your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you,
If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too;
If you can wait and not be tired by waiting,
Or being lied about, don't deal in lies,
Or being hated, don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise:

If you can dream - and not make dreams your master;
If you can think - and not make thoughts your aim;
If you can meet with Triumph and Disaster
And treat those two impostors just the same;
If you can bear to hear the truth you've spoken
Twisted by knaves to make a trap for fools,
Or watch the things you gave your life to, broken,
And stoop and build 'em up with worn-out tools:

If you can make one heap of all your winnings
And risk it on one turn of pitch-and-toss,
And lose, and start again at your beginnings
And never breathe a word about your loss;
If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they are gone,
And so hold on when there is nothing in you
Except the Will which says to them: 'Hold on!'

If you can talk with crowds and keep your virtue,
' Or walk with Kings - nor lose the common touch,
if neither foes nor loving friends can hurt you,
If all men count with you, but none too much;
If you can fill the unforgiving minute
With sixty seconds' worth of distance run,
Yours is the Earth and everything that's in it,
And - which is more - you'll be a Man, my son!

Rudyard Kipling, 1895_If.

INTRODUCTION

Le 28 avril 1945, le corps sans vie de Benito Mussolini est exposé à piazzale Loreto, à Milan. Aux côtés de seize hiérarques fascistes 'justiciés' par les partisans, le Duce, en l'occurrence son cadavre, attire pour la dernière fois les regards de la foule massive rassemblée pour *voir* l'écroulement définitif du mythe mussolinien. La réaction de la multitude, qui avait pendant longtemps applaudi les succès du fascisme et adoré l'idole Mussolini, prend le chemin d'une fureur vindicative[1]. Le dernier contact entre le Duce et les Italiens se déroule ainsi dans un climat de colère, de haine, mettant fin à un rapport qui a duré plus de deux décennies. L'événement est cristallisé par l'objectif des photographes, fournissant alors une trace visuelle au dénouement de la relation. Les images informent le monde entier de l'achèvement du fascisme, à travers son incarnation déchue.

En procédant à un retour dans le temps, pour nous trouver dans les premières années du gouvernement fasciste, divers éléments mentionnés sont déjà présents dans les dynamiques du régime : l'exposition du Duce, l'envie de voir de la foule, la photographie qui cueille les événements historiques. De cette manière, les figures de Mussolini et de la foule se distinguent en tant que acteurs d'un binôme protagoniste sur la scène fasciste. Quant à la photographie, il s'agit d'un des instruments privilégiés pour analyser l'évolution de cette union si particulière. Deux aspects essentiels apparaissent : dans un premier temps, la question du rapport entre le dictateur et la foule représente un point cardinal de la recherche si l'on souhaite appréhender la nature profonde du fascisme en tant que mouvement puis régime de masse. Le second point d'intérêt est la représentation de ce rapport, et l'éventuelle possibilité de lire une histoire nouvelle dans les photographies qui cueillent les moments de contacts entre les acteurs.

L'historiographie du fascisme a subi au cours du vingtième siècle une évolution extrêmement importante, s'attachant au fur et à mesure davantage aux caractères spécifiques du fascisme italien. Si l'importance de la 'masse' a été prise en compte dès les années 1930,

[1] MILZA, P., « Benito Mussolini », in DE GRAZIA, V., LUZZATTO, S., *Dizionario del fascismo*, vol. 2, Einaudi, Turin, 2005, pp. 194-195

par des auteurs tels que Wilhelm Reich ou Erich Fromm[2], l'historiographie contemporaine au fascisme a eu tendance à mettre l'accent sur les éléments communs aux différents fascismes et à sous-estimer les différences, à travers une résolution en clés démonologiques du phénomène[3]. Après la chute des dictatures totalitaires, la recherche se poursuit dans une optique majoritairement antifasciste, une perception engagée qui en rend discutable la valeur historique, si par cela l'on entend l'objectivité dont doit faire preuve l'historien. Toutefois, Renzo De Felice, dans *Les interprétations du fascisme*, en 1969, souligne l'intérêt des interprétations dressées par cette historiographie, qui en réalité pose les bases à une étude plus poussée, entreprise dans les années 1960 et 1970[4]. Au terme de ces réflexions, les historiens des années '70 parviennent à dresser une analyse plus précise du phénomène fasciste italien, en prenant en compte ses spécificités et son originalité, grâce, entre autres, à une recherche pluridisciplinaire. Ainsi s'impose l'idée que nonobstant les analogies, chaque fascisme est caractérisé par un contexte national particulier, entre les deux guerres mondiales, en Europe. L'importance des racines européennes dans le processus de transformation que subissent les sociétés d'Occident au lendemain de la première guerre mondiale, ainsi que le passage à une société de masse[5] permettent d'appréhender les origines des fascismes. Il ne s'agit pas dans cette étude de détailler les sources du fascisme italien, les recherches complexes à ce propos étant nombreuses et particulièrement claires. Toutefois, au cours de ce mémoire, nous aurons l'occasion de voir, à travers les images, comment le mouvement fasciste s'approprie de ces racines italiennes, pour créer une sorte de continuité historique.

La pluridisciplinarité qui caractérise la recherche historique depuis les dernières décennies du siècle passé a donc permis d'appréhender le fascisme dans sa complexité. A titre d'exemple, les apports de la sociologie ont largement concouru à l'ébauche d'explications en rapport avec l'adhésion sociale et populaire au mouvement guidé par Benito Mussolini. Cela nous intéresse précisément en vue d'une approche sociohistorique à la foule, une des protagonistes de notre étude. En effet, d'un point de vue théorique, le lien entre le Duce et la foule est extrêmement difficile à définir, en raison de sa nature psychologique, intime, émotionnelle. Toutefois, en faisant appel aux différents domaines des sciences sociales, il sera

[2] REICH, W., *Psychologie de masse du fascisme*, 1933 ; FROMM, E., *Psicanalisi della società contemporanea*, Milan, 1960
[3] DE FELICE, R., *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, Bari, 2007 (1969)
[4] *Ibid*., pp. 12-14. Les interprétations classiques que cite De Felice sont les suivantes : tentative de réduire le fascisme à une manifestation de la lutte des classes à l'intérieur et de l'impérialisme à l'extérieur ; résoudre le fascisme dans le national socialisme ; refus intransigeant de prendre en considération la possibilité d'une explication qui prenne compte de ces arguments.
[5] *Ibid*., pp. 21-22

possible d'émettre de nombreuses hypothèses, qui seront ensuite validées ou infirmées par nos recherches.

Dans la continuité du raisonnement sur la pluridisciplinarité, il est nécessaire de citer la contribution essentielle de l'histoire de l'art. En effet, la question des représentations du fascisme implique une analyse des images, une prise de conscience des spécificités du langage iconique et une méthodologie de lecture de la production figurative. En l'occurrence, notre attention s'est portée sur la photographie, un outil moderne que le fascisme a su plier à son projet culturel. Les recherches dédiées aux photographies du fascisme ne sont pas extrêmement nombreuses, mais il faut cependant souligner l'expansion de ce champ de la recherche culturelle à partir des années 1980. En réalité, l'historiographie a entrepris une évolution progressive, s'intéressant en premier lieu à la place à accorder à l'image comme source documentaire, puis à la question précise de la photographie. Dans l'ouvrage de Liliana Lanzardo, *Immagine del fascismo. Fotografia, storia, memoria*[6], l'historienne fait le point sur les difficultés qui ont précédé l'inclusion de la photographie dans la liste des sources historiques reconnues par la communauté des historiens. La première approche à ce support de la part de la communauté scientfique a lieu dans le cadre d'une histoire de la photographie[7]. En réalité, la photographie, reconnue en tant qu'instrument exceptionnel de reproduction du visible et du réel, est exclue du champ de la recherche historique en raison de sa difficulté d'évaluation. Adolfo Mignemi justifie cette complexité par le caractère de 'nouvelle source' de la photographie[8]. Il dresse une liste de cinq facteurs inhérents à l'existence même de cet instrument et à l'origine du trouble des historiens: sa récente naissance qui lui confère une légitimité moindre par rapport aux sources écrites; son instabilité temporelle et sa valeur économique; les formes particulières d'accumulation et de dépôt (qui implique obligatoirement les archives publiques); les difficultés techniques d'accès aux sources (l'évolution des technologies et la difficulté d'archiver ces documents) ; et enfin, la difficulté 'culturelle' des historiens dans l'approche à ces sources ainsi que l'absence d'une formation technique adaptée. De plus, le caractère ambigu et manipulable de l'image contribue à créer une opinion négative quant à sa possible utilisation comme source directe. Afin de pouvoir conférer cette place à la photographie, il est essentiel de tenir compte des modalités d'analyse de l'image, du message qu'elle contient, au delà de la représentation de la

---

[6] LANZARDO, L., *Immagine del fascismo. Fotografia, storia, memoria*, Franco Angeli, Milan, 1991, pp. 11-16

7 SCHWARTZ, A., *La fotografia in Italia tra le due guerre*, 1983

[8] MIGNEMI, A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Turin, 2003, pp.11-17

réalité qui s'en dégage à première vue. Effectivement, la notion de subjectivité est inconciliable avec les exigences de l'historiographie. Cependant, la photographie possède un statut à part, distant de la méthodologie d'analyse du document écrit. Comme l'indique Liliana Lanzardo, « le problème de l'utilisation de la photographie par l'historien réside dans la tendance à vouloir l'utiliser comme le document écrit [9]». Maints débats ont traversé la communauté scientifique à ce propos, mais la ligne qui en ressort victorieuse est celle indiquée par Roland Barthes, à savoir une étude qui alterne la valorisation de l'aspect symbolique et émotive de l'image, *punctum*, et la lecture liée au *studium*, interprétation historique et sociale en accord avec les cognitions d'une époque donnée. [10]

Dans cette perspective, en ce qui concerne l'historiographie du fascisme dans la photographie des années 1980 à nos jours, les publications se multiplient[11]. Graduellement, la photographie cesse d'être une source secondaire qui illustre les faits historiques et devient le point de départ de la recherche. La reconnaissance de ce support comme source historique permet de développer la recherche sur les représentations en élargissant l'analyse à différentes formes d'iconographie, et en s'intéressant aux politiques culturelles fascistes qui ont touché la production figurative pendant le *Ventennio*. Notre étude se place par conséquent dans la suite des recherches qui au cours de la dernière décennie se sont focalisées sur les photographies du fascisme. Après la question de la représentation du Duce dans les photographies de l'Institut LUCE traitée par Sergio Luzzatto[12], celle de la monumentalité fasciste dans ces mêmes sources de Bruno Tobia[13], notre étude se consacrera aux représentations de Mussolini et de la foule dans les photographies de l'Institut LUCE.

A ce point de l'introduction, il s'avère fondamental d'accomplir une réflexion sur la définition de la foule. L'apport majeur à cet aspect de notre étude se trouve dans *La psychologie des foules*, de Gustave Le Bon, publié à la fin du XVIIIe siècle[14], un travail connu des dictateurs du XXe siècle, notamment de Mussolini. L'ouvrage de ce psychologue social et sociologue met l'accent sur la nature des foules, au moment même où celles-ci acquièrent une

[9] LANZARDO, L., *Op. Cit.*, p.22
[10] *Ibid*., p.25
[11] A titre d'exemples : ARMELLINI, G., *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fratelli Fabbri, Milan, 1980; LISTA, Giovanni, *Futurismo e fotografia*, Multhipla ed., Milan, 1979 ; BERTELLI, C., BOLLATI, G., (coor.), *Storia d'Italia*, Annali 2, L'immagine fotografica, 1845-1945, Einaudi, Turin, 1979; DE FELICE, R., GOGLIA, L., *Storia fotografica del fascismo*, Laterza, Rome, 1981
[12] LUZZATTO, S., *L'immagine del Duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Ed. Riuniti/Istituto Luce, Rome, Mai 2001
[13] TOBIA, B., *Salve o popolo d'eroi. La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Rome, 2002
[14] LE BON, G., *Psychologie des foules*, Ed. Félix Alcan, Paris, 1905 (9° éd)

place considérable dans la vie politique, à travers les démocraties de masse et les mouvements politiques de masse. Par le moyen de l'explication des raisons historiques du nouveau statut des foules, Le Bon précise la nature, la typologie et le potentiel de celles-ci en tant qu'acteur social et politique. Pour cela, il distingue deux significations du terme : la première définition, ordinaire, désigne donc « une réunion d'individus quelconques, quels que soient leur nationalité, leur profession ou leur sexe, et quels que soient aussi les hasards qui les rassemblent[15] ». En revanche, la définition psychologique de la foule a une signification tout autre, qu'il nous importe de citer :

> Dans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux des individus composant cette agglomération. La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. Il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité est alors devenue ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la *loi de l'unité mentale des foules*. Mille individus accidentellement réunis sur une place publique sans aucun but déterminé, ne constituent nullement une foule au point de vue psychologique. Pour en acquérir les caractères spéciaux, il faut l'influence de certains excitants dont nous aurons à déterminer la nature[16].

Ainsi la notion de foule a-t-elle une signification particulière qui dépasse le rassemblement d'individus et implique une situation psychologique d'union. Dans le contexte italien, la question de la réunion du peuple italien dans une optique nationale est intrinsèquement liée aux décennies post-unitaires. Nonobstant l'Unité italienne, les hommes politiques italiens du tournant du siècle sont habités par la volonté de créer une identité nationale, une collectivité consciente de citoyens. Sans retracer l'histoire du processus unitaire de la péninsule, il nous est possible de constater qu'à l'aube de la première guerre mondiale, le peuple italien est encore caractérisé par un fort sentiment régionaliste, voire municipaliste. Si la classe politique cherche à inculquer la pleine conscience de l'identité nationale, le mécanisme est lent et peu productif. Ainsi, ce n'est qu'au moment de la guerre que les Italiens se trouvent confrontés à une idée nouvelle, l'appartenance de tous à une même Patrie. Maints historiens reconnaissent que le conflit mondial est le facteur déclencheur d'une union des Italiens, dans le sang et le sacrifice, au nom de l'Italie. La naissance du mouvement fasciste s'intègre pleinement dans ce contexte et, à travers le nationalisme qui sera une de ses

[15] LE BON, G., *Op. Cit.*, p.16
[16] *Ibid.*, p.19

fondations, offre aux Italiens la possibilité de s'unir pour la Patrie, de participer à sa défense et à sa construction. Dans *La nationalisation des masses*[17], l'historien George L. Mosse guide la recherche historique vers ce thème de la naissance de l'identité nationale. A travers une étude du binôme masse/politique, en Allemagne, l'auteur met en évidence la particularité du contexte historique pour les pays européens qui s'ouvrent, à la fin du XIX siècle, à l'unité et à l'intégration de la population dans la vie politique. Ainsi, démocraties de masse et mouvements de masse ont cette même dynamique qui rapproche les masses du pouvoir, à travers la diffusion de la valeur d'appartenance nationale. Le fascisme exploite et développe le thème de l'identité nationale, à la recherche d'une foule psychologique, unie par son italianité. Les analystes de la foule, depuis Le Bon à Mosse, soulignent l'importance du cérémonial national dans l'obtention de cette *unité mentale* de la foule. Ainsi, comme cela a été mis en valeur par Emilio Gentile[18] notamment, la question des rites qui unissent la foule, sous l'égide d'un guide, prend une dimension essentielle dans la 'nouvelle politique', ce style politique moderne qui entend intégrer le peuple, et par conséquent les foules, dans la vie publique du pouvoir. Ces notions seront approfondies dans le cours de notre recherche, ainsi évitons-nous de nous y attarder présentement. Néanmoins, leur évocation à titre introductif est primordiale, dans l'intention de justifier la valeur historiographique de notre sujet.

Sous quelle forme se présente le rapport entre Mussolini et la foule dans les photographies du régime ? A travers les informations fournies par nos recherches, nous avons pu mettre en évidence une tension dialectique entre ces deux acteurs. Le fascisme, à l'instar des totalitarismes qui dominent le vingtième siècle, trouve sa légitimation majeure dans son rapport avec la foule. Qu'il s'agisse de contrôle, d'adhésion, de justification, le régime agit sur et en rapport à la foule. Plus encore, le Duce Mussolini se fait le principal interprète du fascisme, créant ainsi un binôme composé du chef et de la foule, dont les représentations en photographies composeront le point clé de notre analyse. L'étude de ce rapport peut se placer sous la problématique suivante : Comment la foule est-elle représentée, utilisée, mise en scène et invoquée par Mussolini dans la politique culturelle photographique du Régime ?

L'importance de l'image dans le régime fasciste est un fait reconnu par tous. Les politiques culturelles engagées au cours du *Ventennio* mettent l'accent sur le pouvoir inhérent

[17] MOSSE, G., *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna, 1975, pp.25-48
[18] GENTILE, E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Rome-Bari, 1993

à l'image, notamment pour atteindre la conscience des Italiens. Ainsi est-il fondamental d'insister sur le contrôle de la production culturelle par le fascisme, et par Mussolini lui-même. Les cadres institutionnels culturels du fascisme exercent un rôle dominant fait de choix, d'ordres et de censure, qui influe sur la production effective vue par le peuple. En ce qui concerne la photographie, l'Institut LUCE occupe un statut privilégié. *L'Unione di Cinematografia Educativa* est créée à la fin de l'année 1924, sur ordre du régime, qui souhaite avoir un centre de production d'images statiques et animées sous son égide. Cette institution sera l'objet d'un chapitre de notre recherche, afin d'illustrer ses objectifs, son fonctionnement et son pouvoir dans la politique culturelle du régime. Toutefois, il convient d'ébaucher une réflexion sur cet aspect du fascisme, à savoir son implication dans le domaine culturel et artistique. Certaines institutions font de la politique de l'image un aspect essentiel de la politique culturelle fasciste. Laura Malvano en dresse un inventaire dans *Fascismo e politica dell'immagine*, en précisant quelles sont ces structures officielles qui interviennent dans la gestion de la culture au cours du *Ventennio*[19]. Pour en dresser une brève chronologie, nous pourrions citer tout d'abord *l'Ufficio Stampa*, dirigé par Mussolini en personne jusqu'à la fin de 1923, organe de contrôle de l'information nationale, et surtout lieu d'élaboration de thèmes propagandistes, slogans et paroles d'ordre, visant à forger l'esprit de la nouvelle Italie mussolinienne[20]. Pendant cette période sont élaborés les thèmes nationaux qui marqueront la propagande fasciste au cours des années du régime, tel que le culte du Duce. En 1934, *l'Ufficio Stampa* devient le *Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda* sous la direction de Galeazzo Ciano, gendre de Mussolini. Quelques années plus tard, en 1937, Ciano organise la création du Ministère de la Culture Populaire. Dès lors, les lignes générales de la politique de l'image se précisent et la culture devient un instrument essentiel de l'organisation du consensus[21]. A travers ces institutions, le fascisme déploie sa politique de masse, en exprimant ses messages idéologiques par l'intermédiaire des images, le support privilégié.

L'historien qui se confronte à la politique de l'image du fascisme doit parallèlement faire face à la question de la propagande. En effet, la politique culturelle du régime est-elle propagande ? Est-elle seulement propagande ? Les thèses de Jacques Ellul sur la propagande font date[22]. Il met en évidence les origines anciennes de la propagande, et sa modernisation corrélativement aux nouvelles dimensions prises par les sociétés européennes du XXe siècle. De cette manière, il distingue deux typologies de propagande : l'une de type persuasive et

[19] MALVANO, L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1988
[20] *Ibid.*, p.31
[21] *Ibid.*, p.33
[22] ELLUL, J., Histoire de la propagande, paris, Puf, 1967.

l'autre de type émotionnelle, obéissant toutes deux à des stratégies. Pour citer Ellul, la 'propagande' fasciste a la caractéristique suivante:

> « Cette propagande est marquée par son caractère massif : l'on ne cherche plus à atteindre quelques individus particulièrement influents, importants, bien placés, une élite de gouvernement, mais de modifier une opinion publique dans son ensemble pour obtenir des comportements de masse. En même temps, l'on cherche à utiliser le phénomène de masse en tant que tel pour favoriser la propagande. Ce caractère est provoqué non seulement de l'évolution globale de la société, au sein de laquelle les masses participent toujours plus à la vie politique, mais aussi de l'emploi, comme principal moyen de propagande, de la communication de masse [23]».

Chaque système politique use donc des techniques de propagande, non seulement les dictatures. Nonobstant cette idée, les historiens tendent à appliquer automatiquement l'étiquette de propagande à la communication dans les régimes autoritaires et totalitaires de masse modernes. A ce propos, Luigi Goglia et Renzo De Felice préconisent la voie ouverte par George Mosse, à savoir la nécessité de se placer dans une optique interne à la réalité des ces régimes de masse. Ainsi, il est fréquent que la notion de propagande soit incorrecte, et qu'à la place de celle-ci l'on puisse parler plutôt de langage spécifique à une réelle culture, qui reflète le désir de la masse[24]. Parler de propagande implique d'établir de la part de 'l'expéditeur' une volonté politique d'influencer, convaincre le 'destinataire'. En revanche, dans le cas du culte de Mussolini et des nombreux mythes de sa personne que nous détaillerons dans le cours du mémoire, les messages promus par le régime coïncident avec les croyances de la foule. Un des enjeux de ce travail de recherche sera de mettre l'accent sur la forme puis le contenu des messages qui composent la dite propagande des images, ainsi que leur perception et réception par le destinataire, en ce cas la foule.

> « Le XXe siècle, l'époque de la politique de masse et de la culture de masse, a préféré compter sur l'image plutôt que sur la parole imprimée. Cette tendance à utiliser l'image a toujours existé au sein

[23] *Ibid.*, "Questa propaganda è segnata dal suo carattere massiccio: non si cerca più di raggiungere alcuni individui particolarmente influenti, importanti, ben piazzati, un'élite di governo, ma di modificare un'opinione pubblica nel suo insieme, di ottenere dei comportamenti di massa. Nello stesso tempo si cerca di utilizzare il fenomeno di massa in quanto tale per favorire la propaganda. Questo carattere è causato a sua volta non solo dall'evoluzione globale della società, in cui le masse partecipano sempre più alla vita politica, ma anche dall'impiego, come principale mezzo di propaganda, della comunicazione di massa".
[24] DE FELICE, R., GOGLIA, L., *Storia fotografica del fascismo*, Laterza, Rome, 1981

d'une population en grande partie analphabète, mais aujourd'hui, suite au perfectionnement de la photographie, du cinéma et du rituel politique, celle-ci est devenue une force politique considérable[25] ».

L'étude entreprise dans ce mémoire se place donc dans une perspective d'histoire culturelle, puisqu'il s'agira de travailler sur les représentations du Duce et de la foule. La réflexion sur ce binôme aura pour sources les figurations iconographiques sur support photographique, consulté dans trois fonds différents. Il serait exhaustif de citer ici la totalité des sources qui forment notre corpus d'étude, puisqu'une liste complète figure en fin de volume. En revanche, il convient de préciser la nature des divers fonds et les enjeux de leur analyse.

Nous avons mentionné le rôle essentiel de l'Institut LUCE dans la production culturelle fasciste. Pour cette raison, les sources principales sur lesquelles se base notre recherche sont 56 photographies appartenantes aux archives photographiques de l'Institut. La consultation de ce fond s'est déroulée à la fois au siège de l'*Istituto LUCE*, à Rome, et sur la base de données en ligne des archives. Nous avons sélectionné un corpus d'image couvrant une période comprise entre 1923 et 1943. Toutefois, il est important de souligner que les deux photographies datées 1923 ont été choisies à titre de comparaison. En effet, la première limite chronologique de notre étude a été fixée en 1925. Une date particulière celle-ci, non seulement parce qu'elle voit l'Institut LUCE faire ses débuts dans le cadre d'une réelle politique de production et de contrôle de l'image, mais aussi en raison d'un tournant historique pour le fascisme, représenté par le discours du 3 janvier 1925 de Mussolini à la Chambre des Députés. Face aux réactions survenues après la découverte du cadavre du député socialiste Matteotti, le 24 août 1924, Mussolini doit affronter une opposition grandissante qui le considère responsable des faits survenus. Le bref discours du 3 janvier est marqué par une prise de responsabilités par rapport au 'délit Matteotti', suivi d'une série de menaces qui permet à Mussolini de voir la Chambre approuver sa proposition d'un renvoi et d'une nouvelle convocation 'à domicile'. De cette manière, la Chambre approuve l'acte de naissance de la dictature, à travers l'effacement des forces politiques de l'opposition. Cet épisode constitue une rupture, pas encore sur le plan constitutionnel, mais pour la gestion du gouvernement du pays par le fascisme[26]. Dans cette même logique, la seconde limite

[25] MOSSE, G., *L'uomo e la masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Bari-Roma, 1982, p.13: "Il XX secolo, l'epoca della politica di massa e della cultura di massa, ha preferito affidarsi più all'immagine che alla parola stampata. Questa tendenza a servirsi dell'immagine è sempre esistita in mezzo ad una popolazione in gran parte analfabeta, ma oggi, in seguito al perfezionamento della fotografia, del cinema e del rituale politico, essa è diventata una considerevole forza politica".

[26] DE FELICE, R., *Breve storia del fascismo*, Il Giornale_biblioteca storica, 5, 2000

chronologique indique la rupture définitive de la gestion fasciste du pays, le 25 juillet 1943, lorsque le Grand Conseil du Fascisme contraint Mussolini à la démission.

Les photographies ont été choisies en fonction de leur correspondance au thème de recherche. Ainsi, chaque image représente Mussolini et la foule, et un effort majeur a été fourni afin que tous les aspects de ce rapport soient identifiables dans le corpus. Nous avons procédé, dans un premier temps, à l'analyse détaillée des représentations photographiques, en identifiant la nature des images, le contexte de leur production, les thématiques présentes dans ces exemples de production iconographique du régime, et en construisant une réflexion sur leur signification et le dessein visé par le pouvoir dans leur production et reproduction. L'analyse des images a permis de dresser un appareil métatextuel conséquent, composé d'un tableau récapitulatif des thèmes présents dans les photographies, de graphiques, et de fiches descriptives d'un grand nombre des photographies. Ce matériel d'analyse a permis de mettre en évidence les dynamiques, les thèmes, les lieux et les atmosphères des différents 'événements photographiques[27]'.

Afin de saisir le rôle donné aux photographies, parallèlement à cette recherche, nous avons décidé d'élargir le corpus des sources à deux domaines de la culture qui permettent de concevoir l'utilisation des photographies dans la politique culturelle fasciste. Dans un premier temps, nous avons consulté un échantillon de publications éditoriales du régime, tels que les manuels scolaires, les livres photographiques ou les catalogues d'exposition, aux archives de la Bibliothèque d'Histoire Moderne et Contemporaine de Rome. A travers une double analyse, des pages de couverture et des photographies présentes à l'intérieur des ouvrages, nous sommes parvenus à mettre en valeur un certain nombre d'informations importantes sur la contribution des images à exprimer la nature des messages transmis par les images aux lecteurs, suivant la volonté du Duce.

Enfin, dans le dessein de proposer l'usage de ces sources photographiques, nous avons voulu effectuer une recherche dans la presse. Notre choix s'est arrêté sur l'hebdomadaire *L'Illustrazione Italiana*, et le quotidien *Il Popolo d'Italia*. Après avoir dressé une chronologie de dates importantes et d'années sélectionnées au cours du Ventennio, la consultation des microfilms a permis de noter la présence, absence, fréquence ou rareté des photographies sur ce support. Pour certaines dates, les sources étaient indisponibles, et par conséquent les données pour ces périodes sont absentes de notre annexe. Pour compléter la recherche sur les images dans la presse, la consultation d'un certain nombre de documents du Ministère de la

[27] MIGNEMI, A., *Op. Cit.*, p.26

Culture Populaire et du Secrétariat personnel du Duce aux Archives Centrale d'Etat à Rome a permis de mettre en valeur les logiques de contrôle et de censure qui ont existé entre les institutions et les secteurs de production. Il apparaît extrêmement utile d'unir ces deux moyens de diffusion des photographies, l'édition et la presse, puisque cela nous informe sur la destination des images. Sans cela, un facteur important, la visibilité, serait occulté par notre étude.

Il s'agira, à travers l'étude détaillée des photographies, d'utiliser ces sources pour produire une réflexion sur le rôle conféré à l'outil photographique dans la conquête puis le maintien d'un rapport intime entre Mussolini et les masses. En quoi l'analyse des photographies officielles du régime fasciste nous permet-elle de mettre en évidence la nature du lien entre Mussolini et les masses ? Ces sources peuvent elles être considérées comme illustrations des différents aspects composant cette relation ? En quoi l'iconologie représentant le Duce et la foule apporte-t-elle des indices quant au consensus qui entoure le chef du fascisme ? Peut on y distinguer des moments de transition, d'évolution, de renouveau dans la politique de l'image du régime fasciste ? Les moyens utilisés par le régime pour promouvoir le fascisme représentent-ils une révolution dans la conquête d'un consensus ? Est-il possible de déterminer la présence de courants culturels hérités ou d'avant-garde dans le style des photographies exécutées par les responsables de la propagande du régime fasciste ? A quoi ressemblent les foules ?
Ces questions et bien d'autres trouveront une réponse dans notre travail de recherche, contribuant à la question principale. Comment la foule est-elle représentée, utilisée, mise en scène et invoquée par l' 'artiste', Mussolini, dans la politique culturelle photographique du Régime?

La question du lien entre le Duce et les masses dans la représentation iconographique implique une analyse de différents points relatifs au mythe personnel du Duce, au consensus populaire autour de ce mythe et aux mises en scène de Mussolini et de la foule, impulsées par des décisions de politique culturelle qui visent l'utilisation de l'image du Duce à des fins de conquête puis de maintien du pouvoir fasciste. L'étude se divise en deux parties, qui développent la réflexion autour de la question centrale : le rapport entre Mussolini et la foule.

Dans un premier temps il s'agira d'étudier le phénomène de la photographie au cours de la première moitié du XXe siècle ainsi que son utilisation par les régimes politiques de nature totalitaire. En procédant à la mise en évidence de courants culturels photographiques, nous nous interrogerons sur le potentiel de cet outil de communication de masse. Dans la

continuité de cette idée, nous insisterons sur l'utilisation de la photographie par le pouvoir fasciste à travers une réflexion diachronique qui met en relief la progressive évolution qui caractérise le rapport du fascisme à l'image. En cela, le travail de l'Institut LUCE sera évidemment détaillé, avant de nous pencher sur la question de la diffusion et du contrôle des photographies par le régime, en nous focalisant plus particulièrement sur l'édition officielle et la presse.

Ensuite, la recherche se focalisera sur les représentations des deux acteurs du binôme. A travers l'analyse des sources photographiques, nous identifierons les multiples caractéristiques des représentations de Mussolini et de la foule afin d'appréhender le rôle attribué à l'image dans la formation d'un rapport particulier, puis la nature de ce même rapport. Cela impliquera aussi une analyse des photographies du binôme vouée à mettre en valeur l'existence d'un nouveau langage politique, d'un rapport particulier entre les Italiens et Mussolini à travers un idiome symbolique qui transmet les principes du projet mussolinien.

Nous souhaitons, grâce à cette problématique, souligner le rôle fondamental d'un moyen de communication nouveau comme la photographie dans l'histoire du fascisme, en nous focalisant sur le rapport entre les foules et le DUCE, certainement un des aspects plus intrigants et difficiles à évaluer de la période fasciste.

PARTIE I.

LE FASCISME ET LA PHOTOGRAPHIE : NAISSANCE, DÉVELOPPEMENT ET CONTRÔLE DE LA PRODUCTION ET DIFFUSION DE L'IMAGE.

CHAPITRE I.
L'OUTIL PHOTOGRAPHIQUE AU SERVICE DU RÉGIME FASCISTE.

REPRÉSENTATIONS DU POUVOIR DANS LA PHOTOGRAPHIE AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE.

Le potentiel de l'instrument photographique.

« Parmi les divers moyens de propagande, il a été retenu opportun de donner la préférence à ceux plus précisément visuels (photographies, illustrations, films, documentaires, etc.), pour lesquels il a été reconnu une efficacité majeure et plus directe sur les masses[28] ». Cet extrait d'un rapport officiel de la Direction Générale de la Propagande, un organe placé sous la direction du Ministère de la Culture Populaire, indique le statut de la photographie dans la politique propagandiste du régime fasciste pour l'année 1940. Un élément essentiel pour comprendre la place occupée par l'instrument photographique dans le régime est exprimé en ces lignes : le potentiel, propre à l'image, de reproduction de la réalité, à travers une représentation figurative dont la compréhension est accessible à tous. Parmi l'extrême variété de supports figuratifs à travers lesquels s'exprime l'idéologie fasciste, l'image photographique est considérée comme la plus apte à refléter la complexité du régime et son évolution. Dans un premier temps, l'utilisation de la photographie par le fascisme dérive de la volonté de fournir une alternative aux documents écrits et de produire une trace visuelle des événements. En effet, les avantages d'un tel support iconique sont innombrables, à commencer par la majeure accessibilité et la diffusion simplifiée de l'idéologie. Il est important de rappeler que lorsque le mouvement fasciste entre dans le cercle du pouvoir, en 1922, l'Italie est encore un pays dominé par les dialectes et un fort taux d'analphabétisme. A travers les supports visuels, le fascisme trouve un moyen de transmettre ses messages et ses valeurs dans un langage figuratif qui ne nécessite pas l'alphabétisation pour être compris. La composition de ce langage sera l'objet d'une réflexion approfondie qui constituera une part importante de ce travail de recherche. Toutefois, en ce lieu, il nous semble essentiel de fournir quelques informations sur le potentiel communicatif de la photographie, et par conséquent sur

[28] ACS, Ministère de la Culture populaire, dossier 177, Rapport sur l'activité de la Direction Générale de la propagande, du 1° janvier au 15 août 1940 : « Tra i vari mezzi di propaganda si è ritenuto opportuno dare la preferenza a quelli più propriamente visivi (fotografie, illustrati, film, documentari ecc.) dei quali è indubbia la maggiore e più diretta efficacia sulle masse »

sa prédestination à devenir l'instrument majeur dans les politiques de l'image des dictatures totalitaires du début du vingtième siècle.

Le perfectionnement technique de la photographie est un souci permanent au cours du XIXe siècle et les progrès effectués en cette période permettent à cet outil d'aborder le tournant du siècle avec un nouveau statut. Les nouvelles techniques facilitent en effet l'utilisation des appareils photographiques, étendant ainsi leur maniement à une sphère plus importante de la population. La photographie se présente, en ces premières années du vingtième siècle, comme l'objet d'une diffusion « planétaire[29] », en tant que moyen de documentation et moyen de communication de masse. Nonobstant le contexte culturel photographique des années 1920, l'outil reste tout de même 'un produit de luxe', dont l'accès est limité pour des raisons économiques. Le fascisme toutefois cueille immédiatement l'opportunité d'utiliser la photographie comme son moyen d'expression prédominant.

Dans son étude de la photographie en tant que source historique, Adolfo Mignemi accorde une place de taille à la nouveauté et à la modernité qui caractérise l'outil photographique en cette époque[30]. A travers une diffusion progressive, l'image photographique influe majoritairement sur les esprits, donnant lieu à une transformation rapide des façons de concevoir le réel, consolidée par ce nouveau moyen de représentation de la réalité. Se forme dès lors un moyen innovateur de communication, un nouveau langage, et aussi de nouveaux imaginaires visuels. A ce sujet, George L. Mosse écrit que « les masses ne croient pas en la réalité du monde visible, en leur propre expérience, elles ne se fient pas de leurs yeux ni oreilles, mais seulement de leur imagination[31] ».

L'intérêt premier des nouveaux moyens de communication de masse, photographie, cinéma et radio, réside en leur capacité intrinsèque d'exprimer les nouvelles modalités de communication entre les sujets. Pour le régime fasciste, la photographie représente donc un support idéal pour atteindre les esprits de millions d'Italiens, et pour diffuser messages et valeurs fascistes à une échelle nationale. Puisque la réception des messages est garantie par la mutation de la sphère des représentations et des imaginaires, la photographie incarne le véhicule qui transporte une nouvelle image de la réalité, en ce cas la réalité fasciste. Dans la nature même du support figure en première place la fonction médiatrice entre celui qui crée et produit l'image photographique et celui qui la reçoit. Ainsi, dans une étude sur le rapport

[29] A.A.V.V., *L'Universale_Enciclopedia tematica, L'Arte*, vol. I , Garzanti, Milan, 2003
[30] MIGNEMI, A., *Op. Cit.*, p. 9
[31] MOSSE, G.L., *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionalistiche*, Laterza, Rome-Bari, 1982 : « le masse non credono nella realtà del mondo visibile, della propria esperienza, non si fidano dei loro occhi e orecchi, ma soltanto della loro immaginazione »

entre Mussolini et la foule, il apparaît logique de s'appuyer sur l'élément physique qui exprime au mieux le contact et la communication entre ces deux acteurs.

L'attention se porte donc sur les caractéristiques principales du support photographique : l'accessibilité et la pertinence de l'image visuelle, qui facilite la réception de la photographie, la polysémie qui caractérise le message transmis dans l'image, selon le récepteur, le potentiel de représentation de la réalité, etc. Deux éléments en particulier représentent les fondements qui motivent une appropriation de la production photographique dans les systèmes politiques tel le fascisme : son potentiel à exprimer les messages de celui qui le produit et sa capacité à être lue d'une certaine manière par son récepteur. Dans le cadre d'un régime politique à caractère totalitaire, il paraît dès lors évident que la photographie est un élément puissant au service d'un régime dont la survie dépend en grande partie du consensus de la population.

En partant de ces éléments constitutifs de la photographie, il nous est possible d'étudier son utilisation concrète par les dictatures de la première moitié du XXe siècle. Si le fascisme représente ici notre priorité, il est toutefois intéressant de nous intéresser brièvement aux phénomènes qui le précèdent dans l'emploi de la photographie pour exprimer et diffuser des messages politiques. Dans cette idée, il est important d'insister sur le fait que, en tant qu'instrument de reproduction et de diffusion d'une image, la photographie s'intègre dans ce qui est appelé la 'nouvelle politique', une conception de la politique développée à partir de la fin du XVIIIe siècle, fondée sur l'idée de la souveraineté populaire. George L. Mosse, à nouveau, en étudie les origines et le développement dans son ouvrage *La nationalisation des masses*[32], consacré au cas particulier de l'Allemagne. L'idée d'une nouvelle politique émerge parallèlement à un nouveau rôle du peuple, des masses, dans la vie citadine. En se concevant comme les citadins d'une nation, les individus se rassemblent dans une forme de culte du peuple. Celui-ci s'assimile au culte de la Nation, au moment de l'obtention d'une unité nationale, et trouve son expression dans un nouveau style politique, qui devient ce que Mosse appelle une religion laïque. Nous reviendrons sur la notion de religion et de liturgie politiques ultérieurement, à travers les exemples concrets des photographies. Néanmoins, il paraît primordial de comprendre que la photographie appartient entièrement à cette nouvelle conception de la politique, et que les représentations de Mussolini et de la foule sont des illustrations de la question de l'union des masses dans un processus de 'nationalisation'. Les origines du fascisme comme mouvement de masse expliquent certains aspects du chemin suivi par le régime par la suite. De cette manière, les représentations photographiques du

[32] MOSSE, G., *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologne, 1975

pouvoir au début du XXe siècle sont caractérisées par la notion de communion du peuple autour d'un chef, qui est l'incarnation de la Nation. Les régimes totalitaires mobilisent savamment la question de l'inclusion des masses dans la vie politique, à travers une participation que nous pourrions définir de spectateur. Les Italiens, par exemple, sont présents dans les représentations du régime, mais sous la perspective de la légitimation du pouvoir total aux mains de Mussolini. De même, comme nous le préciserons par la suite, le peuple, en tant que destinataire des représentations, est sollicité en permanence grâce aux détails qui composent le nouveau style politique. Dans le cas des dictatures de la première moitié du siècle, l'image a une fonction à la fois esthétique, communicative, unificatrice et autoritaire. La représentation sur les divers supports se doit d'exprimer la grandeur de la Nation, mais surtout le pouvoir du Chef. Trois exemples se démarquent en étudiant l'utilisation de l'image dans les régimes de ce genre : l'URSS, l'Allemagne Nazie et évidemment l'Italie Fasciste.

L'utilisation de la photographie par les dictatures : la création de courants culturels.

Le gouvernement politique de nature dictatoriale qui anticipe de peu le fascisme dans l'utilisation de l'image est le régime communiste de l'Union Soviétique, autour de la figure principale de Lénine. La propagande de l'état soviétique s'appuie essentiellement sur la photographie pour diffuser l'image du chef et promouvoir l'union du peuple autour de celui-ci. La nature politique des messages diffusés est évidente, mais les supports utilisés constituent une réelle nouveauté. A partir des années 1920, les artistes qui travaillent dans la production des représentations iconiques de Lénine forment une avant-garde dont l'innovation et la créativité influencera l'histoire de la propagande par les images du vingtième siècle. Deux noms flamboyants se consacrent à la photographie, Rodchenko et El Lissitzky. Les photographies de Rodchenko[33] présentent une volonté de mutation des perceptions visuelles et l'utilisation de moyens techniques pour fournir à l'image un dynamisme qui traduit celle de la révolution bolchevique. Ainsi inaugure-t-il le style des angles obliques, dynamiques, qui définit une esthétique expérimentale faite de perspectives en mouvement. Son implication politique est, certes, la base de nombreuses de ses œuvres, mais il est important de souligner son indépendance créative. En ce sens, Rodchenko n'obéit pas aux ordres d'un organe de propagande, ce qui laisse la voie libre à son talent et pose les bases d'un style photographique qui se répand en Europe dès la seconde moitié des années 1920, cette fois au service du pouvoir. Cette dissertation peut sembler hors propos. Toutefois, nous nous devons de mettre

[33] LAVRENTIEV, A., *Rodchenko. Photographies 1924-1954*, Gründ, Paris, 1995

en évidence l'influence de l'avant-garde soviétique dans les photographies du *Ventennio*. A titre d'exemple, les photographies sources montrent l'importance de l'utilisation d'angles obliques, qui créent une structure dynamique portant le regard hors de l'espace de la photographie. Appliqué souvent à la foule, cela provoque une impression de continuité, d'ascension, d'extension. Comme nous aurons l'occasion de voir, ces idées sont essentielles pour appréhender la volonté du régime dans les représentations de la foule. De la même façon, les forts jeux de contraste, les jeux de lumière, et la vue en contre-plongée sont des procédés inaugurés par l'avant-garde soviétique et appliqués par les photographes du fascisme.

Il faut aussi citer El Lissitzky, dont le rôle fondamental concerne le domaine du travail postérieur à la prise des photographies. L'artiste, lui-même sous influence du mouvement constructiviste, s'attache à l'utilisation des négatifs pour produire des compositions photographiques tels les photomontages. La découverte par le régime fasciste de ces possibilités d'exploitation de la photographie mène à une utilisation considérable des techniques avant-gardistes soviétiques, dans ce qui seront appelés les *fotomosaici*. En partant du potentiel réaliste de la photographie, le photomontage possède de grands avantages communicatifs, dont l'illimitation des possibilités créatives, ainsi que la transmission d'un message direct aux masses. A titre d'exemple, la comparaison de deux photomontages, l'une soviétique et l'autre fasciste permet de mettre en valeur l'ampleur des échanges culturels entre les deux régimes. Malheureusement, les références précises de ces images n'ont pas été trouvées : la première, une photographie de propagande léniniste, est utilisée par l'artiste du numérique Grégory Chatonsky dans le cadre d'une réflexion sur l'art et la multitude[34]. La seconde, une source L.U.C.E., est citée par Renzo De Felice et Luigi Goglia dans *Mussolini, il mito*[35]. Nonobstant les différences techniques des deux images, nous y percevons la similarité dans l'expression d'un message politique clair. Ainsi, les deux compositions sont constituées d'une base photographique consacrée à la foule, surmontée du visage de Mussolini et de Lénine. Le premier photomontage reprend un rassemblement fasciste à Gênes, avec le faciès de Mussolini en superposition, grâce à la technique photographique de l'incrustation. En partant de deux négatifs, l'artiste est parvenu à insérer un élément du premier sur le second. Ainsi apparaît une foule immense, contenue dans la place génoise, composée d'individus amassés, désindividualisés. La figure de Mussolini est caractérisée par une dimension

[34] Consulter le site de Grégory Chatonsky: http://incident.net/users/gregory/wordpress/20-le-peuple
[35] DE FELICE,R., GOGLIA, L., *Mussolini. Il mito*, Laterza, Rome, 1983

imposante du point de vue proportionnel. Le regard sévère, le Duce est au centre de l'image, et se place au dessus des manifestants réunis.

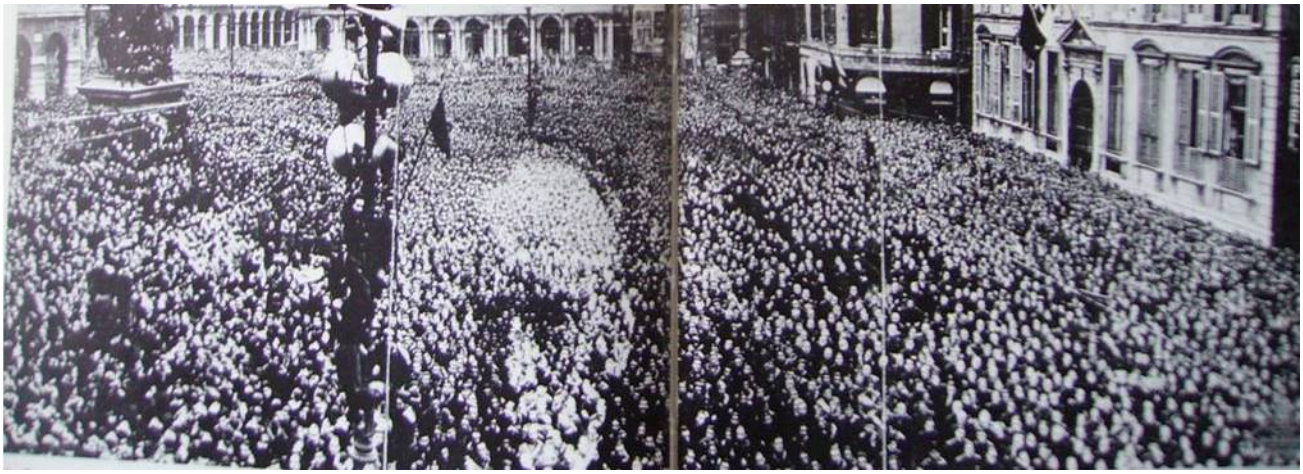


Figure 1. Photomontage du visage de Mussolini superposée sur la foule rassemblée lors d'une manifestation fasciste à Gênes, in De Felice, R., Goglia, L., *Op. Cit.*

Le sens profond de cette image est la domination de Mussolini sur les Italiens, mais aussi, à travers le contraste entre multitude et unicité, la communion de tous en la personne du Chef du fascisme. Toutefois, pour intégrer ce commentaire dans notre propos, il est nécessaire de mettre ce photomontage en rapport avec la seconde image : une composition bolchevique qui utilise non pas les mêmes procédés techniques mais la même idée de fond. L'on y retrouve en effet le visage du chef superposé à une foule immense. En cette occasion, la base n'est pas une photographie de place emplie, mais le cadrage particulier d'une foule, dépersonnalisée, caractérisée seulement par son nombre. La vision d'ensemble de ces deux photomontages est différente. La composition fasciste accorde une majeure importance à l'extension géographique, et donc numérique, de la foule, qui plus est contenue dans une place dont les édifices adjacents renforcent l'impression d'encadrement. En outre, la ligne oblique formée par la foule produit le sentiment de continuité dont nous parlions précédemment. Celle-ci paraît en mouvement et dynamique, tel un cours d'eau, et est couronnée par le visage de Mussolini, qui veille, contrôle et domine. Dans le cas de Lénine, la

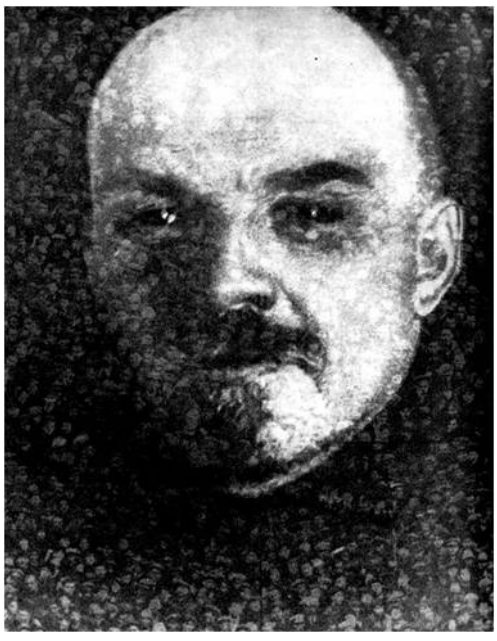


Figure 2. Photomontage bolchevique: le visage de Lénine est superposé sur la foule.

foule acquiert une place mineure dans la composition, puisqu'elle est en grande partie couverte par l'ombre du visage du chef. Il faut souligner en effet la nature ombrée du faciès de Mussolini, qui permet à la foule de transparaître sous ses traits, tandis que le visage de Lénine, opaque, laisse à peine percevoir la présence de la foule. Si les similarités entre les régimes fasciste et soviétique se fondent surtout sur la réalité politique de ces derniers, nous sommes parvenus à mettre en évidence une certaine analogie dans les techniques de propagande, notamment photographiques.

A l'influence soviétique s'ajoute celle de l'avant-garde allemande. Dans les années 1920, l'Allemagne demeure en effet l'un des plus grands foyers de création photographique. Le contexte culturel tend au rejet du romanticisme lyrique qui a dominé jusqu'alors les Arts, et la photographie s'attache à présenter les sujets avec une majeure précision et objectivité. L'on s'intéresse aux hommes, aux aspects physiques et psychologiques de ces derniers, avec un détachement accru. Certes, les photographies du fascisme ne sont pas habitées par la même objectivité, mais les photographies de l'Institut LUCE des années 1920 se basent souvent sur un modèle de référence 'allemand' : reprises à hauteur d'homme, compression des espaces, changements de perspectives[36]. Nonobstant les différences entre ces deux avant-gardes, la photographie italienne des années 1920 parvient à fusionner les techniques russes et allemandes, en fournissant un amalgame d'effets visuels variés, qui s'adaptent aux multiples situations.

L'arrivée au pouvoir du national-socialisme en 1933 a toutefois des conséquences non négligeables sur ce berceau artistique allemand, à travers la rigide limitation et censure des représentations du régime. A nouveau, il nous faut faire appel aux travaux de George L. Mosse[37] pour appréhender les logiques de la propagande allemande et le rôle occupé par l'image dans ce processus. Sans nous lancer dans une réflexion trop détaillée, nous nous efforcerons de citer les facteurs principaux de la politique de l'image de l'Allemagne Nazie. Dans son travail de recherche, Mosse s'intéresse à la question de l'idée nationale sous sa forme nouvelle, celle du style politique innovateur qui apparaît avec l'entrée dans la vie politique des masses, comme nous l'évoquions précédemment. Dans le cas de l'Allemagne, l'historien met en évidence une autonomie de la liturgie politique, dont Hitler ne fait qu'hériter pour ensuite l'adapter, sans la créer. Pour cette raison, le style esthétique qui caractérise le Nazisme a pour but d'intégrer la figure d'Hitler et sa fonction dictatoriale dans le rituel politique préexistant. Le lien entre le Führer et le *Volk* ne doit pas être de type

[36] LUZZATTO, S., *Op. Cit.*
[37] MOSSE, G., *La nazionalizzazione... Op. Cit.*

personnel, pour éviter de créer un traumatisme après sa disparition. Seule de cette manière l'idéologie peut survivre à son fondateur. Malgré cela, il est évident qu'Hitler fait l'objet d'un culte de la personnalité, au même titre que Mussolini. La différence réside dans la mobilisation volontaire ou involontaire de celui-ci. La politique de l'image et de la propagande en Allemagne accorde une centralité inférieure à la personne d'Hitler, nonobstant sa forte présence sur divers supports figuratifs. Là où Mussolini cherche à promouvoir son image, les représentations d'Hitler ne semblent pas habitées par ce même projet. Néanmoins, si le style des images varie, la similarité réside dans la traduction en images d'éléments caractéristiques du régime et de la culture nationale des deux pays. Aussi, la conscience du pouvoir des représentations est identique. La mise sous contrôle des médias et la gestion officielle de la photographie par exemple sont des éléments intrinsèquement liés aux régimes de type totalitaire, diffusant ainsi une image des hommes selon les canons de représentation définis par le régime.

Le dernier élément qui influence la photographie fasciste est le futurisme italien, sous l'égide de Marinetti, un mouvement qui revendique un titre d'avant-garde au sein de la culture officielle du régime. Le refus de l'image photographique comme miroir naturaliste de la réalité porte les futuristes à une recherche d'altérations significatives de l'image, qui tend à en expliciter les contenus latents ou à donner une synthèse cognitive de la réalité représentée. Ainsi, superpositions, transparences et juxtapositions donnent lieu à des compositions photographiques complexes, qui répondent à une précise fonction propagandiste[38]. De concert avec le photomontage d'inspiration russe, la première application de telles représentations iconographiques a lieu seulement au début des années 1930, plus particulièrement en 1932, lors de 'l'Exposition de la révolution fasciste'.

Les éléments qui mettent en valeur les influences de divers courants culturels relatifs à la photographie seront illustrés par le travail d'analyse des photographies qui composent notre corpus de sources. Il ne s'est agit ici que de souligner l'importance du contexte culturel des années 1920, puisque la production et l'utilisation fasciste de la photographie se place dans le sillon à la fois de la nouvelle politique, de l'expérience propagandiste russe, et des innovations artistiques dans le domaine de la photographie, produits des années de l'après guerre.

[38] LISTA, Giovanni, *Futurismo e fotografia*, Multhipla ed., 1979

VERS L'ORGANISATION D'UN CENTRE DE PRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE DU REGIME : L'ISTITUTO L.U.C.E.

L'étude des manifestations de la politique fasciste de l'image comporte la conscience de la nature *in fieri* du phénomène. Malgré la centralité démontrée du support photographique dans les représentations du régime, de nombreuses thématiques se manifestent au cours du *Ventennio* à l'intérieur même de cette catégorie. Deux facteurs se montrent essentiels pour appréhender les dynamiques qui habitent l'évolution des représentations. En premier lieu, elles dépendent des sphères du pouvoir, à travers les canons de la représentation que le fascisme souhaite donner de soi, et parallèlement, du bas de l'échelle sociale, de la foule, qui la détermine puisque bien souvent l'image s'adapte à l'humeur dominante au sein de la société, sujette elle aussi aux changements et évolutions. Si le premier aspect est perceptible dans les photographies sur lesquelles se basera notre recherche, le second reste toutefois plus complexe à définir, appartenant au domaine des idées, des sentiments et des perceptions.

Dans la tentative de mettre en valeur le rôle de la photographie au cours du *Ventennio*, nous nous devons de procéder à une réflexion diachronique. Il est possible d'insister, dès les premières photographies du fascisme, sur le fait que ce support iconographique exprime et véhicule un pouvoir fort même si celui-ci n'existe pas politiquement. En effet, si nous pouvons parler de dictature dès 1925, d'un point de vue constitutionnel cela est plus tardif. La réelle prise de pouvoir par le fascisme a lieu trois ans après la Marche sur Rome. Cette date marque le début de nos recherches et le premier pas dans la politique de l'image gérée par l'*Ufficio Stampa* de Mussolini, comme cela a été indiqué en introduction. La nature 'nouvelle' du fascisme s'affirme au cours des années, à travers une fusion d'anciennes et de nouvelles techniques de pouvoir et de propagande. Ainsi, la photographie sert le principe fondamental des premières années de gouvernement, le maintien du pouvoir à travers des stratégies complexes. Dans ce contexte, et en ce qui concerne plus particulièrement les premières représentations du fascisme, il est important de souligner que celles-ci se développent simultanément à des mesures violentes prises pour atteindre cet objectif, telles les représailles de la Milice, la mise au silence de l'opposition, etc. Contrairement à ce côté obscur du pouvoir, l'iconographie fasciste insiste sur les aspects positifs et rassurants du régime. Toutes les interventions du pouvoir fasciste dans la vie italienne sont présentées sous la forme de progrès, de modernisation. Le contrôle progressif de tous les secteurs de la vie quotidienne des Italiens s'effectue au nom de l'idéologie et surtout sous la main de Benito Mussolini. En effet, l'adhésion progressive de la population au régime s'explique en grande partie à travers

sa personne. Les efforts de la propagande officielle se consacrent dès 1925 à diffuser les représentations de Mussolini, en confirmant son statut de guide de la Nation. En cela, la conscience de ses capacités physiques et personnelles représente une fondation solide sur laquelle ériger les stratégies communicatives du régime, en l'occurrence à travers les photographies. Ainsi la personne du Duce est-elle non seulement fondamentale dans l'histoire politique du fascisme, mais aussi dans l'acquisition puis le maintien du consensus populaire, nécessaire à la stabilisation et au développement du régime. La fascination personnelle qui lui est reconnu est donc un facteur essentiel à cette fin et détermine la politique de l'image fasciste. Dès lors, l'omniprésence des représentations de Mussolini dans toute la nation n'est plus à prouver. De nombreux témoignages insistent sur l'importance de ces images dans la diffusion des idéaux fascistes, mais aussi dans la construction de mythes personnels de Mussolini, qui devient le symbole de son mouvement, de la période historique que traverse le pays et du peuple italien dans sa globalité.

> Mussolini est partout, en nom et en effigie, en gestes et en paroles_ plus encore que Kemal en Turquie et plus encore que Lénine à Moscou. Ouvrez un journal quelconque : voilà reproduit, commenté et célébré un discours *genialissimo* du Duce... Un magasin: on nous montre le grand homme encadré par des fleurs et des autographes. Où que vous dirigiez le regard ou menez vos pas vous trouverez Mussolini, encore Mussolini, toujours Mussolini. Sans arrêt l'on vous parlera de lui, dans des termes dont l'exaltation ou la prudence pourront confondre l'étranger que vous êtes, récemment tombé de la lune démocratique et libérale... Non seulement les cafés et leurs habitués, les journaux et leurs vitrines, les librairies et leurs étagères, mais aussi les murs, les murs nus, les clôtures des chantiers ne cessent de proclamer sa gloire et son nom. Quant aux cartes postales et aux photographies de propagande, l'on peut s'en faire une idée grâce aux expositions où l'on voit le chef du gouvernement dans tous les costumes et toutes les poses, en redingote, en uniforme de timonier, en aviateur, en cavalier, avec un tricorne de plumes sur la tête, avec des bottes à revers, pilote d'une voiture de course, pendant qu'il saute les obstacles, ou harangue la foule, ou bat le blé, ou reboise en Calabre, ou salut, ou goûte la soupe des bersagliers, ou dompte les fauves, ou marche sur Rome, ou joue du violon… Après sept ans d'instantanées et de stéréotypie, la profusion de ces portraits est vraiment incroyable. L'image du Duce fait partie de l'existence : elle domine tous les événements de la vie quotidienne, de la vie de la rue[39].

Ce court extrait de *Ce que j'ai vu à Rome*, écrit par le français Henri Béraud en 1929 nous illustre l'étendu du phénomène. A travers les yeux d'un étranger, nous percevons la métamorphose qu'a subit la capitale italienne. Son témoignage est d'une grande valeur puisqu'elle nous permet d'appréhender à la fois la quantité d'images de Mussolini et leur

[39] BERAUD, H., *Ce que j'ai vu à Rome*, Les éditions de France, Paris, 1929

contenu. Dans cette idée, l'insistance sur la multiplicité des représentations du Duce met en évidence un facteur qui a été souligné dans l'analyse de nos sources. Les multiples facettes du chef de l'Etat couvrent un champ de représentations considérable, que la seconde partie du mémoire mettra en valeur. Au cours des sept premières années passées au gouvernement, la politique de l'image du régime, centrée sur les représentations du Duce, est parvenue à pénétrer dans le quotidien des Italiens et à envahir leurs esprits. Pourtant, la réussite de cette stratégie iconique n'est pas le fruit de démarches autonomes et sporadiques, bien au contraire.

Afin de réaliser le projet fasciste, la nécessité d'un organe centralisé qui domine à la fois la production visuelle ainsi que sa diffusion est évidente. Ce n'est que tardivement, dans la seconde moitié des années 1930, avec la création d'un Ministère de la Culture Populaire, que cette visée sera accomplie. En observant ces données, il nous est possible d'avancer l'idée selon laquelle, malgré les efforts du régime en matière de diffusion de l'image, le réel contrôle de l'ensemble des secteurs de la propagande est un objectif inatteignable. Pourtant, les efforts du régime dans ce domaine sont nombreux. En 1924 voit le jour l'Istituto L.U.C.E., *L'Unione Cinematografica Educativa*, à laquelle est confiée la gestion de l'image du Duce. La fondation du LUCE a une importance significative pour le régime, puisqu'elle représente la tentative de contrôler la production puis la diffusion de la photographie et de la cinématographie « d'actualité », qui jusque alors avaient de rares canaux d'expression pour des raisons techniques et de marché. Le potentiel de ces deux moyens de communication avec les masses, précédemment évoqué, attire le régime. Dans *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*[40], nous pouvons lire l'anecdote qui porte à la création de l'Institut. Nous nous situons en juillet 1924, dans une Italie dominée par la crise Matteotti, un moment de mise à l'épreuve du pouvoir mussolinien. Le Duce se trouve à Naples lorsque le journaliste Luciano De Feo l'implique dans la vision de quelques films réalisés par une petite société de production. Il découvre alors le pouvoir suggestif de l'image en mouvement. Dans les mois suivants, plusieurs dispositions sur les représentations sont prises pour relancer le mythe personnel de Mussolini, afin de reconquérir l'appui du peuple. Ainsi, l'Agence photographique Stefani se voit conférer un nouveau directeur, Manlio Morgagni, un fidèle de Mussolini, et les journaux doivent affronter les premières mesures restrictives. Par la volonté du Duce, l'Institut pour la cinématographie éducative de De Feo devient un organe de la Présidence du Conseil, d'où le lien indissoluble entre l'Institut LUCE et l'*Ufficio Stampa* du

[40] DE LUNA, G., D'AUTILIA, G., CRISCENTI, L., (sous dir. de), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, t.1_ Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Einaudi, Turin, 2005, pp. 91-311

chef du gouvernement. Ainsi, l'Institut Luce naît comme expression du chef du gouvernement et produit la première image institutionnelle systématique. La mission qui lui est confiée est « la diffusion de la culture populaire et de l'instruction générale par le moyen des visionnages cinématographiques[41]». Ainsi, Mussolini opte pour le support cinématographique dans la diffusion de son image personnelle. Dans cette optique, cinéma et radio, au même titre que la photographie, fonctionnent comme des instruments modernes d'information et d'instruction « de masse ». Dans les années 1920 et 1930, ce sont en effet les deux moyens 'en mouvement' qui représentent les principales sources d'information populaire des Italiens. La photographie doit attendre 1927, avec la création du *servizio fotografico* à l'intérieur de l'Institut, pour couvrir entièrement l'actualité de la vie fasciste, à travers les images publiées sur différents supports, tels les journaux quotidiens et les revues illustrées. Cette date marque le début de la production photographique du LUCE sur Mussolini et démontre la conscience moderne de son potentiel, malgré le manque d'un réel projet culturel auquel devraient répondre les images. Parallèlement, l'Institut devient la grande agence photographique nationale, par la volonté du Duce, ce qui permet l'acquisition de moyens techniques plus importants ainsi que l'obtention de privilèges accordés par le régime. Le statut à part de ce centre de production officiel du régime en fait le principal fournisseur de représentations du fascisme sur support photographique, tout au long du *Ventennio*.

En procédant avec attention à l'utilisation du terme 'propagande', dont le sens exact a été indiqué en introduction, nous nous trouvons à devoir définir le statut réel des représentations iconographiques du régime. Elles sont à inclure dans le projet plus global et proprement fasciste d'éducation des Italiens. En ce sens, les productions de l'Institut LUCE sont à considérer comme des instruments didactiques au service de la pédagogie fasciste. La simplicité politique et culturelle des images photographiques les rend accessible à un vaste public, souvent peu cultivé. L'affirmation des valeurs positives du fascisme et l'insistance sur la personne de Mussolini ont pour dessein la réalisation d'une union nationale sous la gouverne de son régime. L'Institut se base sur des représentations mentales du Duce préexistantes à sa création, afin de les nourrir et de les diffuser, permettant ainsi l'obtention d'un lien particulier des individus avec le Chef.

[41] MALVANO, L., *Op. Cit.*, p.32: « la diffusione della cultura popolare e dell'istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche ».

Quelques chiffres nous permettent de relever l'importance du travail du LUCE dans le domaine de la production photographique. En 1927, l'année de naissance du service photographique, sont produits 1590 négatifs et 10 000 copies positives. En 1935, le chiffre monte à 10 000 négatifs et 290 000 copies positives, avant de diminuer en 1942, avec la production de 25 000 négatifs[42]. Ces données illustrent les changements qui interviennent au sein de l'Institut, changements qui sont intrinsèquement liés à la sphère politique fasciste. De fait, nous avons mentionné la dépendance de la structure aux décisions du régime. La forte croissance relevée en 1935 démontre l'attention majeure de Mussolini envers les représentations, tandis que la baisse de 1942 coïncide avec le conflit mondial et la revalorisation des priorités. A la récolte de ces fruits participe le personnel du LUCE, qui est composé surtout d'hommes de confiance du régime. La substitution progressive des photographes originels de l'Institut par des fidèles de Mussolini lui assure une production en sa faveur et qui obéisse aux ordres fournis[43]. De cette façon, les employés de l'Institut se trouvent à la conjonction de deux voies, celle de la création artistique et technique, et celle des directives du régime. Le travail des photographes du LUCE est soumis en permanence au visa du Duce, qui possède les pleins pouvoirs en ce qui concerne la production de son image et de celle du fascisme. Au-delà des directives précises qui anticipent et guident la capture des événements photographiques, les interventions de l'Etat se traduisent aussi par l'interdiction de certaines images. Mimmo Franzinelli s'est justement intéressé au 'Duce interdit' en analysant les photographies de Mussolini qui furent refusées de sa main[44]. Celles-ci donnent, selon l'historien, des représentations alternatives du Duce, celles que l'on ne souhaite pas diffuser, qui démontrent des manies et projections de grandeur non soutenues par les résultats. A travers ce travail, il apparaît encore plus clairement que l'image de Mussolini représente la priorité absolue de l'Institut LUCE.

Concrètement, les photographes de l'Institut LUCE répondent aux ordres de l'*Ufficio Stampa* du Duce, puis du Ministère de la Culture Populaire. Ils doivent être présents lors de toutes les manifestations qui impliquent le Chef du fascisme, tels les déplacements, les visites, les inaugurations ou encore les discours. Plusieurs documents des Archives Centrales de l'Etat de Rome permettent d'éclairer l'organisation des déplacements des photographes par les

[42] DE LUNA, G., D'AUTILIA, G., CRISCENTI, L., *Op. Cit.*, pp. 90-114
[43] *Ibid.*, passim
[44] FRANZINELLI, M., MARINO, E.V., *Il duce proibito : fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*,Mondadori, Milan, 2003, passim

Ministères. A titre d'exemple, le 27 juillet 1941, le Ministre de la Culture Populaire Pavolini envoie un télégramme au préfet de Mantoue[45], où il indique les procédures à suivre pour accueillir les chargés de la photographie d'une cérémonie prévue le 29 du mois.

> Pour manifestation mardi 29 Institut National Luce enverra trois opérateurs et deux photographes pour appareillage d'enregistrement sonore (.) Pour déplacement rapide de ces derniers sont nécessaires deux voitures (.) Vous êtes prié de bien vouloir procurer deux voitures requises et faciliter aux techniciens mentionnés accomplissement mission (.)
> Ministre Pavolini

Ainsi nous voyons que les événements sont précédés de mesures préparatrices qui doivent garantir leur bon déroulement, ainsi que la possibilité pour les photographes de capter au mieux les manifestations. Il nous semble ici opportun de citer une controverse qui eut lieu en octobre 1941, lors d'un voyage du Duce à Littoria, reflétée dans la correspondance échangée entre le Chef du Cabinet Luciano, le Ministre de l'Intérieur Pavolini et l'Institut LUCE. Le débat concerne les photographies manquées du Duce au cours de cette visite, en raison d'un mauvais placement du camion de l'Institut et des opérateurs. Pendant une semaine, les trois organes s'échangent des communiqués afin de découvrir la source du problème et sa résolution. Suivons pas à pas l'épisode. Le 26 octobre 1941, dans le compte rendu de la visite du Duce à Littoria pour le Chef du Gouvernement, une anormalité est signalée en rapport avec l'emplacement du camion LUCE, qui a empêché la prise de photographies de Mussolini lors d'un de ses arrêts :

> Depuis la ville de Littoria jusqu'à la gare (9km de distance) le camion Luce ne précédait pas la voiture du Duce. Ainsi, il n'a pas été possible de prendre une photographie d'un arrêt effectué par le Duce devant le nouveau stade de Littoria (qui se trouvait sur le chemin vers la gare) où étaient déployés Petites et Jeunes Italiennes, en tenue sportive, avec lesquelles le Duce s'est entretenue pendant plusieurs minutes, en rectifiant à certaines la position de l'épée, de l'arc, etc. […] Aux arrêts détaillés aux numéros 2 et 3, n'étaient présents ni l'envoyé de l'Agence Stefani, ni les journalistes[46].

[45] ACS, Minculpop, Gabinetto, dossier 36, fascicule 246 'Visites du Duce' : "Per manifestazione martedí 29 Istituto Nazionale LUCE invierà costi tre operatori e due fotografi per apparecchiatura ripresa sonore (.) Per spostamento rapido predetti sono necessarie due automezzi (.) Pregasi volere qualche modo procurare due automezzi richiesti et agevolare tecnici succitati adempimento missione (.)Ministro Pavolini". 27 juillet 1941

[46] ACS, Minculpop, Gabineto, dossier 36, fascicule 249, sous fascicule 5 : 2°) Dalla città di Littoria alla stazione (9km di distanza) il camioncino Luce non precedeva la macchina del Duce. Cosí non è stata presa neppure una fotografia di una sosta fatta dal Duce dinanzi al nuovo stadio di Littoria (che si trovava sulla strada verso la stazione) dove erano schierate Piccole e Giovani Italiane, in abbigliamento sportivo, e con le quali il Duce si è intrattenuto diversi minuti rettificando a talune la posizione della spada, dell'arco ecc. […] Alle soste di cui ai numeri 2) e 3) non era presente né l'inviato della Stefani né alcun giornalista.

A la suite de ce rapport, dont la copie est envoyée à l'Institut LUCE, le directeur se justifie, en soulignant les difficultés de travail des photographes et les limitations imposées par les autorisations nécessaires. Malgré les privilèges dont jouit la structure de par son statut d'organe officiel du régime, les mesures prises pour faciliter le déroulement de leurs opérations ne sont pas toujours adaptées à la situation. Voici le texte du mémorandum envoyé au Cabinet du Duce :

> Mémorandum du Luce, 29 octobre 1941 XX, en rapport avec la note 18856 Gab. du 28 octobre XX
> Le camion Luce ne put pas précéder la voiture du Duce à cause de l'interdiction absolue qui est faite dans le cas d'événements similaires de la part de la Police. A plusieurs reprises, l'on a demandé l'autorisation et au Ministère et à la P.S. pour qu'un camion Luce, avec opérateurs et photographes, puisse précéder la voiture du Duce aux fins des prises de vue. Il n'a jamais été possible de l'obtenir […]. L'autorisation est d'autant plus nécessaire que pour les opérateurs, désignés pour suivre le Duce, il est indispensable d'arriver toujours en premier sur les lieux, avant l'arrivée de ce dernier, pour des raisons de facile intuition. La manquante prise de vue à Littoria, contemplée dans la note citée ci-dessus, est la démonstration exacte des inconvénients qui fatalement s'observent par le manque de la susdite autorisation[47].

La dernière phrase replace cet épisode dans un cadre plus ample d'inconvénients rencontrés par les opérateurs de l'Institut et souligne ainsi la difficulté de conjuguer leur travail avec les directives du régime. Les citations ci-dessous démontrent l'intervention des Ministères afin de résoudre le problème, à travers un appel en faveur du LUCE et une lettre au Ministère de la Culture Populaire de la part du Ministre de l'Intérieur Pavolini. La première, datée du 4 novembre, prie la Direction Générale de la Police Secrète de « bien vouloir examiner avec bienveillance l'opportunité d'adhérer à la requête du Luce »[48]. La seconde, le 15 novembre 1941, adressée au Minculpop, prend des mesures définitives afin qu'un problème du genre ne se reproduise pas.

> Le camion Luce pourra précéder d'une certaine distance, de manière à ne pas entraver le service d'escorte. L'on pourra aussi permettre, quand cela est possible, et comme cela semble avoir déjà été fait

[47] Ibid., « Il camioncino Luce non poté precedere la macchina del Duce per il divieto assoluto che vige in simili avvenimenti da parte della Polizia. Più volte è stata richiesta l'autorizzazione e al Ministro e alla P.S. che un camioncino Luce, con operatore e fotografo, preceda la macchina del Duce ai fini delle riprese. Non è mai stato possibile ottenerla […]. L'autorizzazione è tanto più necessaria in quanto gli operatori, designati a seguire il Duce, è indispensabile giugano sempre sul posto prima dell'arrivo di questi, per ragioni di facile intuizione. La mancante ripresa a Littoria, contemplata nel foglio sopra citata, è la dimostrazione esatta degli inconvenienti che fatalmente si verificano per la mancanza di tale autorizzazione ».
[48] Ibid., « […] Si prega vivamente codesto Ufficio di voler esaminare benevolmente l'opportunità di aderire alla richiesta del 'Luce'».

quelques fois, que l'un des opérateurs puisse prendre place dans la voiture relais ou que le camion avance aux côtés de la voiture relais[49].

Que ce problème soit dénoncé par l'Institut LUCE de cette manière en 1941 peut sembler étrange. En effet, la structure exerce alors son activité sous l'égide du régime depuis plus de dix ans. Une hypothèse possible se réfère aux difficultés qu'elle rencontre dans l'application de la politique de l'image du régime en temps de conflit mondial. L'épisode manqué dont il est question est une rencontre entre Mussolini et un groupe de *Piccole e Giovani Italiane*, une organisation fasciste qui encadre les jeunes filles. L'insistance sur l'erreur des photographes met en évidence une volonté du Duce d'être photographié de préférence dans des situations où celui-ci est proche du peuple et montre une image sympathique et paternelle. Pour saisir ces actes spontanés de Mussolini, l'on exige des photographes que leur positionnement soit toujours parfait, que leur attention soit continue, afin de ne pas perdre de telles occasions.

Dans la continuité de cette idée, il nous est possible de souligner que les photographes du LUCE sont les envoyés officiels de régime lors de chaque déplacement et événement, qu'ils soient officiels ou pas. De cette manière, lorsqu'est prévu le voyage de Mussolini en Allemagne, le Secrétaire particulier du Duce Luciano envoie une convocation aux photographes : « Pour la visite en Allemagne, L'Institut National Luce commandera ses propres techniciens Cav. Spartaco Appetiti, photographe, et Vittorio Abbati, opérateur et Vittorio della Valle, opérateur[50] ». Ces deux noms appartiennent à la liste d'une dizaine de photographes officiels du régime. Le secteur photographique de l'Institut est composé en réalité d'une équipe de quarante photographes, provenant pour la majorité des organisations du Parti. Parmi ceux-là, le Duce avait sélectionné dix photographes, parmi les plus capables, dont la liste est la suivante : Spartaco Appetiti, Pietro Canton, Renato Cartoni, Cesare Colò, Tommaso Chisari, Edoardo D'Accursio, Ugo Isgrò, Remo Nassi, Guido Ungaro, Luigi Zavagli et Guido Giovinazzi[51]. A ces derniers s'ajoutent Costantino Ekberg et Lucio Parisi, chargés de porter les copies au Duce en vue de l'approbation et de la réception des ordres pour la publication[52]. En parcourant nos photographies/sources, sur la base de données de l'Institut LUCE, nous avons tenté de procéder à une recherche par photographe, afin de mettre

[49] Ibid., « Il camioncino Luce « potrà precedere di qualche tempo, in modo da non intralciare il servizio di scorta. Si potrà pure consentire, quando è possibile, e come risulta essere stato già fatto qualche volta, che uno degli operatori prenda posto nella macchina staffetta o che il camioncino procede a fianco della staffetta stessa ».
[50] Ibid. « Per nota visita in Germania l'Istituto Nazionale L.U.C.E. comanderà i propri tecnici Cav. Spartaco Appetiti, fotografo, e Vittorio Abbati, operatore e Vittorio della Valle, operatore ». 6 août 1941
[51] FRANZINELLI, M., MARINO, E.V., *Op. Cit.*
[52] *Ibid.*

en évidence les styles de chacun, les moments essentiels de leur carrière, etc. Toutefois, nous ne sommes parvenus à identifier qu'une seule des images de notre corpus en fonction de son auteur, la source n° 41, prise par Spartaco Appetiti. Ce dernier devient le photographe préféré de Mussolini, qui en 1942 l'assigne au service exclusif de sa personne. Certains de ces photographes vivent aux côtés du Duce, le suivant dans toutes ses actions. Ils développent ainsi une connaissance directe de son personnage, anticipent ses gestes et réactions, mais aussi, selon Mimmo Franzinelli, finissent par avoir une perspective moins enchantée et plus réaliste. Inspirés par les expériences artistiques russes, les photographes cherchent à définir un style personnel dans leurs travaux, mais se trouvent bien souvent confrontés aux limitations qui dérivent de la politique de l'image officielle. De plus, durant tout le *Ventennio*, la structure fatigue à trouver un équilibre entre les dépenses politiques imposées, les ordres donnés et l'exigence d'un bilan digne d'une agence moderne. A ce propos, à la fin des années 1930, les critiques envers l'inefficacité du message du Luce se multiplient, évoquant l'idée d'une impossible cohabitation des facteurs précédemment cités, malgré la place privilégiée de l'organe. Ainsi, en 1938, Dino Alfieri se plaint-il auprès de l'Institut LUCE de la monotonie des images publiées dans les journaux. Se faisant le porte-parole du Ministère de la Culture Populaire, il indique dans un rapport :

> Le Ministre a avant tout regretté que des photographies de moindre qualité soient publiées dans les journaux. Les journalistes présents se sont justifiés en indiquant que la raison principale est l'uniformité des photographies mêmes qui proviennent de l'Institut LUCE, qui travaille dans un régime de quasi monopole. Le Ministre a dit qu'il étudierait la possibilité d'utiliser le travail des photographes de confiance afin de susciter la concurrence[53].

La plainte du Ministère reflète la prise de conscience dans la sphère mussolinienne de la rare diversité des photographies publiées, ce qui est en réalité une conséquence des directives de ce même cercle de pouvoir. Comme nous le verrons dans le chapitre successif, les représentations du régime suivent des dynamiques changeantes, mais qui dépendent constamment de l'image que Mussolini souhaite diffuser. Ainsi, les ordres fournis aux photographes et à la presse les condamnent à l'obéissance, au risque d'être pénalisés, et limitent le travail autonome, créatif et original de ces deux catégories. En avril 1939, la

[53] ACS, Carte Morgagni, dossier 70, fascicule 9. « Il Ministro ha inanzitutto lamentato che nei giornali vengono pubblicate fotografie non troppo buone. I giornalisti presenti si sono discolpati dicendo che la ragione principale è l'uniformità delle fotografie stesse le quali debbono provenire dalla Luce la quale lavora quasi in regime di monopolio. Il Ministro ha detto che avrebbe studiato la possibilità di utilizzare il lavoro di fotografi provati in modo da suscitare la concorrenza ».

situation évoquée par Alfieri reste identique, et le président de l'Institut LUCE, le baron Giacomo Paulucci de' Calboli, la justifie dans un mémorial pour le Minculpop à l'occasion du vingtième anniversaire du régime :

> La critique d'une certaine monotonie, qui est souvent faite, n'est pas sans fondements ; mais ici les possibilités de l'Institut sont assez limitées, en partie parce que c'est la critère politique qui doit prévaloir, en partie parce que l'on ne pourra jamais faire des éliminations ou réductions jusqu'à ce que la méthode des recommandations, des pressions, et hélas, des ressentiments, à laquelle font appel les institutions et les hommes intéressés ne soit changée[54]. 8 avril 1939

Ce commentaire démontre clairement la tension qui caractérise la situation de coopération ou de collaboration entre l'Institut photographique et les hommes de pouvoir. Nous y retrouvons l'importance de l'aspect politique des images, à savoir le message qu'elles diffusent, leur adaptation à l'atmosphère nationale et surtout la représentation qu'elles fournissent de Mussolini. La valeur pédagogique que nous évoquions en ressort enrichie, et il nous est possible d'affirmer que la réussite du projet totalitaire fasciste passe aussi à travers la production puis la diffusion des photographies LUCE.

Nonobstant le succès de la politique de l'image fasciste, due en grande partie au travail de l'Institut, nous avons mis l'accent sur les difficultés rencontrées au cours de la période de production des représentations officielles de Mussolini et du fascisme. La dépendance de l'Institut de la sphère étroite du pouvoir nourrit les capacités et les fonds de la structure, mais fait aussi en sorte que les œuvres des photographes du LUCE soient l'expression directe de la voix du régime. Alain Jubert effectue une analyse relative à la falsification photographique de l'histoire dans le cas de la Russie soviétique, adaptable à l'Italie fasciste :

> Les images ne circulent plus à travers les photographes indépendantes ou les différentes agences, mais sont contrôlées par un unique centre. Elles sont l'émanation même du pouvoir totalitaire qui les confie à son avantage, les archive, les réordonne et les diffuse comme représentants de leur vérité. Aucune analyse ni critique, aucun doute n'est possible puisque le même organisme contrôle simultanément la circulation des images et lit, récrit, censure, autorise (ou interdit) tous les journaux[55].

---

[54] ACS, Ministère de la Culture Populaire, dossier 170, fascicule 20 : « Non è senza fondamento il rilievo, che spesso viene fatto, di una certa monotonia ; ma qui le possibilità dell'Istituto sono assai limitate, in parte perché deve prevalere il criterio politico, in parte perché non si potranno fare mai eliminazioni o riduzioni finché non trovi remora il metodo delle raccomandazioni, delle pressioni e, ahimè, dei risentimenti, nel quale si esercitano gli enti e gli uomini interessati ».

[55] JAUBERT, A., *Commissariato degli archivi. Le fotografie che falsificano la storia* , Milan, Corbaccio, 1993, p.14 : « Le immagini non circolano più diffuse da fotografi liberi o da agenzie diverse, ma sono controllate da un unico centro. Sono l'emanazione stessa del potere totalitario che le confisca tutte a suo profitto, le archivia, le

L’appareil de contrôle et de gestion de l’image du régime est sans précédent. La force conférée par le monopole de la communication, l’habileté des professionnels qui travaillent au service des institutions fascistes permettent la diffusion d’une seule image du régime : celle souhaitée par Mussolini et ses plus proches collaborateurs. Si l’analyse des photographies met en évidence, comme nous le verrons, une mosaïque de visages du fascisme et du Duce, il est évident que la nouveauté du phénomène fasciste italien réside dans cette utilisation des représentations. L’union de deux avènements historiques, les médias modernes et le régime politique fasciste, est mise au service du projet de transformation social et anthropologique des Italiens. La contribution de l’Institut LUCE dans ce domaine est indispensable.

Après cette analyse des modalités d’approche à l’image du régime fasciste, il est temps de nous intéresser à la mise en application concrète des politiques de l’image, à travers un aspect clé de ce processus : la diffusion et le contrôle des photographies. Nous aurons l’opportunité de découvrir les supports principaux des images, l’édition et la presse, accessibles à un public de masse et capable de répandre au sein de la Nation entière les valeurs qui caractérisent le fascisme italien, dans la perspective du visuel et de la visibilité.

riordina e le diffonde in quanto rappresentanti della *propria* verità. Nessuna analisi o critica, nessun dubbio possibile poiché è lo stesso organismo che contemporaneamente controlla la circolazione delle immagini e legge, riscrive, censura, autorizza (o priobisce) tutti i giornali ».

CHAPITRE II.

LA CONSCIENCE DU POUVOIR DE L'IMAGE : L'UTILISATION DES PHOTOGRAPHIES DANS LES PUBLICATIONS OFFICIELLES.

La réelle prise de conscience de la part du régime du pouvoir de la photographie se produit relativement tôt dans le *Ventennio*. La conception de cet outil comme un moyen de reproduction infini du visible laisse peu à peu la place à une idée nouvelle, celle de sa possible utilisation pour transmettre une myriade de messages de types différents, au bon vouloir de qui en ordonne la publication. L'exemple de son maniement par le régime soviétique et la modernisation des techniques photographiques contribuent à faire de cet instrument un moyen de promotion de l'idéologie fasciste au sein de la multitude. Le fait que la photographie soit réputée de facile compréhension le rend un puissant outil de communication pour le régime fasciste, ce qui a été mis en valeur à travers l'étude de la création de l'*Istituto L.U.C.E.* et de son travail. Les questions de la diffusion et du contrôle de l'image sont relatives à l'exploitation de cette nouvelle conscience, et se traduisent notamment à travers un emploi massif des photographies dans des moyens de communication de masse, telle la presse, l'édition, etc. En vérité, les supports possibles à cet effet sont innombrables, et consistent en tout ce qui occupe un rôle dans la vie quotidienne des Italiens. A titre d'exemple, nous pourrions citer les cartes postales, étudiées par Enrico Sturani[56]. Ce spécialiste des représentations figuratives insiste sur l'importance de ce support dans la diffusion d'un grand nombre d'images de Mussolini, des images qui représentent aussi les valeurs du fascisme. Ou encore les timbres, possibles supports pour une image statique du Duce, qui circulent à travers le pays et le monde entier, diffusant ainsi l'image du Chef. Les exemples sont nombreux, incluant les objets les plus insolites, tels les porte-cigarettes, les médaillons, etc.

En nous focalisant sur les supports privilégiés par le régime, de par leur majeure capacité à accueillir un grand nombre de photographies, notre choix s'est arrêté sur deux types de média : les publications du régime et la presse.

Sous le régime fasciste, le secteur éditorial est mis sous la dépendance des institutions culturelles. Bien que les maisons d'édition privées survivent, leurs activités doivent se plier

[56] STURANI, E., *Otto millioni di cartoline per il Duce*, coll. Immagini e Storia, Centro Scientifico editore, Torino,1995

aux ordres officiels. Les ouvrages traitant du Fascisme, de Mussolini, des œuvres du Régime, sont très nombreux. Du fait même de leur publication, nous savons qu'ils ont été autorisés par les structures chargés de la censure, et donc qu'ils répondent à la vision fasciste de la culture écrite. Dans le cadre de notre analyse sur les photographies de Mussolini et la foule, l'édition représente un secteur idéal pour qui souhaite observer l'utilisation nouvelle de l'outil photographique fait par le Régime. Afin d'appréhender dans leur globalité les logiques et dynamiques qui conditionnent l'utilisation de la photographie, nous devons en premier lieu effectuer un développement sur l'iconographie du Duce. Cela représente un passage obligé, notamment dans le secteur de l'édition, où les images sont rares et reflètent toujours un choix attentif. En cela, lorsque le responsable de la mise en page des couvertures s'interroge sur l'image à faire figurer, le conditionnement psychologique et culturel implique que Mussolini soit le représentant idéal du Fascisme et de l'Italie.

LA PHOTOGRAPHIE DANS LES PUBLICATIONS DU RÉGIME.

Le premier objectif visé lorsque nous avons choisi d'effectuer une recherche sur les ouvrages publiés par le Régime fasciste était d'en étudier les pages de couverture, afin d'observer une éventuelle présence ou absence des représentations de Mussolini. Nous avons dès lors ciblé la recherche sur les publications officielles, celles du Parti National Fasciste, de l'Institut LUCE, et d'autres organes fascistes. Toutefois, une fois confronté aux sources, il a été facile d'observer que les ouvrages dont la couverture revêt une photographie ou image de Mussolini sont rares, et plus intéressant encore, sont toujours publiés directement par les organisations fascistes ou par le Parti National Fasciste. Ainsi, parmi les ouvrages que nous avons consultés, beaucoup, dont la publication a été autorisée par les instances de censure du Régime, n'ont pas pu bénéficier du privilège d'afficher le Duce en couverture. De plus, maints ouvrages publiés par le Régime lui-même ne sont pas ornés par son image. De cette façon, il est difficile de parvenir à des conclusions en ce qui concerne la représentation de Mussolini sur ces premières pages, et par extension de celle du Duce et de la foule. Pour cette raison, nous essaierons d'analyser les quelques exceptions, en indiquant les grands points qui caractérisent ces couvertures. Cette réflexion accordera une place importante à la figure de Mussolini, le principal sujet des couvertures. Cela nous permettra à la fois de mettre en valeur quelques typologies de sa représentation, qui nous serviront par la suite, et aussi de constater en quoi ces représentations changent lorsque la foule fait son apparition en première page.

Les livres pédagogiques :

Une première tendance, qui n'implique pas les photographies, est la couverture illustrée, notamment par des créations graphiques, simples, colorées. Ceci est le cas des ouvrages destinés aux écoles en particulier. Nous pouvons par exemple insister sur la page de présentation de *L'Impero degli Italiani*[57] de Luigi Filippo De Magistris. En pleine Seconde Guerre Mondiale, le programme éducatif des classes élémentaires est renforcé par cet ouvrage, adressé aux élèves de la *Quinta classe elementare*, qui insiste sur les conquêtes du Fascisme et sur la grandeur de l'Italie dans le monde, acquise grâce à son Duce. La couverture montre une carte géographique, où seule l'Italie est mise en évidence. La coloration bleue domine l'illustration, conférant un sens marin et aérien à la conquête de l'Empire. Cela est renforcé par la présence d'avions militaires et d'une ancre qui s'impose sur la page. Enfin, la présence de ce que nous pourrions appeler des sceptres fascistes, couronnés de l'aigle aux ailes déployées, symbole de la gloire militaire romaine avant d'être réutilisé par le Fascisme, place l'Empire sous l'égide du Régime. A travers une illustration simple, le message atteint son destinataire.



Figure 3. De Magistris, *L'impero degli Italiani*, 1942, BSMC, Rome.

Ces graphismes mettent en valeur la puissance italienne sur les mers et dans les airs, ainsi que l'importance de l'Empire pour l'Italie fasciste. Ce genre de pages de couverture est appliqué à plusieurs ouvrages, transmettant avec simplicité les valeurs fascistes aux élèves. Rappelons que l'année de publication, 1942, correspond à la phase de défaites militaires subies par l'Italie. Lorsque nous nous intéresserons aux photographies, nous aurons la confirmation d'une tendance à la disparition de la figure de Mussolini. Si ici cela se fait au profit d'une illustration, dans d'autres cas, le bénéficiaire sera la foule.

Une seconde catégorie qui nous intéresse davantage est celle des premières pages où figure une représentation de Mussolini. Pour poursuivre dans le domaine de l'éducation et de la pédagogie fasciste, nous nous intéressons ici à une publication du Parti National Fasciste. *Il primo libro del fascista*[58] fut publié pour la première fois en 1937, puis réédité deux années plus tard. Dans la préface, l'on peut lire que la volonté du Parti est d'offrir aux fascistes et aux jeunes de la *Gioventù Italiana del Littorio* ce guide, qu'ils estiment nécessaire pour la culture de l'esprit et pour les rapports quotidiens de l'existence. L'ouvrage contient l'indispensable à

[57] DE MAGISTRIS, L. F., *L' impero degli Italiani*, la libreria dello stato, Rome, 1942
[58] PARTI NATIONAL FASCISTE, *Il primo libro del fascista*, Rome, An XVII (1939_ première édition 1937)

connaître au sujet de la Révolution, du Parti, du Régime, de l'Etat mussolinien. Il s'agit d'un résumé, sous forme de demandes et réponses, des aspects moraux, politiques, sociaux et organisationnels du Fascisme ainsi que les principes, instituts et ordonnances sur lesquels se base l'Italie, « dans sa nouvelle grandeur ». La préface se conclut en affirmant que « chaque Italien doit vivre consciemment dans le temps fasciste », et que « l'ignorance des bases de notre existence de Nation est inacceptable »[59]. La valeur pédagogique de ce livre est donc sans équivoque. L'aspect qui attire notre attention ici est la page de couverture, qui exhibe une silhouette faciale de Mussolini, avec un casque. Le choix de cette illustration n'est pas anodin. A l'intention éducative de l'ouvrage se joint une claire volonté de mettre en évidence la dimension militaire du Chef du Fascisme. En effet, en notant la date de publication, la Seconde Guerre Mondiale se profile lentement. Ainsi, le choix est celui de garantir un 'général' à l'Italie fasciste. Ce profil de Mussolini met en valeur les caractéristiques physiques qui contribuent à son autorité. De nombreuses descriptions du Duce insistent en effet sur ses mâchoires, sur la contraction des muscles faciaux[60], deux preuves de détermination et d'audace qui participent à faire de Mussolini le 'Guide' de la Nation. A cela s'ajoute le regard de ce portrait, fixé au loin, vers le futur. Ces éléments poursuivent ainsi l'objectif d'illustrer les priorités du fascisme, mais aussi la nature de celui qui l'incarne, en soulignant les capacités de Mussolini pour affronter les situations de politique étrangère qui se présentent à l'époque. Il est intéressant de souligner que ce profil s'apparente à une sculpture ; cela est le signe d'une évolution du rapport de Mussolini avec sa propre image. En effet, Dino Biondi, dans *La fabbrica del Duce*, cite la réaction négative de Mussolini lors d'une exposition de bustes qui le représentent en 1923[61]. Ce n'est ensuite que progressivement que le Duce accepte de poser pour les sculpteurs, le premier exemple étant un buste de Leonardo Bistolfi[62]. La réticence envers les représentations sculptées de sa personne relève justement de la sévérité qui se dégage de ces œuvres, visible aussi dans la page de couverture du 'premier livre du fasciste'.



Figure 4. PNF, *Il primo libro del fascista*, Rome, 1939

[59] *Ibid.*, p. 3
[60] ACS, Archives fascistes, Secrétariat particulier du Duce, *Carteggio ordinario*, b. 2766, 1922-1943
[61] BIONDI, D., *La fabbrica del Duce*, Vallecchi, Florence, 1967, pp.107-114
[62] *Ibid.*, pp. 117-121

Les catalogues d'exposition:

En partant de cette préoccupation de contrôle de l'image de Mussolini, il nous est possible d'en arriver à sa mise en scène volontaire. Nous aurons l'occasion de préciser tout au long de ce travail la progression qui caractérise la prise de conscience du pouvoir des images et du potentiel de diffusion de ces outils par le régime fasciste. Toutefois, dans le cadre du commentaire des premières pages de ces publications, il est une image incontournable, qui illustre dès à présent certains aspects de la politique de l'image mussolinienne que nous approfondirons ultérieurement. Cette image, un montage qui unit graphisme et photographie, occupe la page de couverture d'un catalogue d'exposition, le troisième groupe de publications qui s'est démarqué au cours de nos recherches. Le choix de cette couverture est motivé par son intérêt symbolique. En effet, parmi les catalogues d'exposition consultés, le seul dont la première page représente Mussolini est celui de la *Mostra Autarchica Minerale Italiano*[63], une exposition qui se tint au Cirque Maxime de Rome, entre le 18 novembre 1939 et le 9 mai 1940.

Avant de passer au commentaire de l'image, nous tenons à replacer la susdite exposition dans le contexte historique et politique, afin que soient mises en valeur ses implications et son sens pour le Régime. Dans un premier temps, il est nécessaire d'appréhender la valeur des expositions pour le Fascisme. En effet, celles-ci se placent à l'intérieur du programme d'esthétisation de la politique, illustré notamment à travers les fêtes organisées pour les commémorations de moments particuliers du fascisme. En réalité, ce programme ne se limite pas à ces rituels qui rassemblent la foule, mais s'étend aux expositions d'art et de photographie qui entrent à part entière dans la mise en spectacle de la vie publique et du temps libre. Ainsi, les expositions ont-elles le dessein de rendre visible au monde et à l'Italie entière la grandeur fasciste, grâce à des scénographies particulièrement impressionnantes et spectaculaires, dans une logique où l'évènement culturel devient une occasion pour célébrer le fascisme. La question des expositions fascistes sera développée ultérieurement dans le cadre d'une réflexion sur cette spectacularisation de la politique par le régime, mais dans le cas présent, il est important de fournir quelques informations sur l'exposition concernée par le catalogue dont la couverture nous sert de support pour illustrer l'utilisation de la photographie dans les publications du régime.

La *Mostra autarchica del Minerale italiano*, comme nous l'évoquions, est inaugurée en novembre 1939, et représente pour certains le summum de la politique d'exposition du

[63] *Mostra autarchica minerale italiano : Roma, Circo Massimo, 18 novembre - 9 maggio XVII*, Partito nazionale fasciste, Rome, 1939-1940

régime. Bien que l'Italie ne soit pas encore entrée en guerre, l'ombre du second conflit mondial pèse sur le pays, qui se trouve dans une période décisive face au choix d'un allié. Mussolini temporise, mais il est évident aux yeux de tous que l'Italie fasciste entrera en guerre aux côtés de l'Allemagne nazie, et cette fin d'année 1939 est caractérisée par une sorte de conditionnement psychologique de la population, dans l'effort de la préparer pour la bataille. L'exposition reflète parfaitement cette idée, à travers le pavillon des armes, qui met à nu les matériaux, les armes et le dessein politique fasciste, tourné vers la guerre. Pour Walter Benjamin, l'inéluctabilité de la guerre est le point central de toute esthétisation de la politique :

> Tous les efforts en vue d'une esthétisation de la politique convergent vers ce point. Ce point est la guerre. La guerre, et seulement la guerre, permet de fournir un but aux mouvements de masse de grandes proportions, à condition d'une préalable préservation des rapports de propriété traditionnels[64].

Le catalogue de l'exposition reprend et met en évidence le caractère principal de l'événement culturel : l'autarcie symbolise à la fois une autosuffisance nationale au niveau alimentaire et énergétique, mais aussi une capacité à fournir de manière autonome hommes et armes pour la guerre. La couverture de la publication est une composition photographique composée d'une superposition de deux éléments. La première, qui occupe l'arrière plan de l'image, est une photographie en contre plongée de la façade du 'pavillon de l'autarcie'. Spectaculaire est le mot juste : le *Padiglione Autarchia* domine les édifices alentours, et traduit concrètement le concept de la domination absolue accordée à l'indépendance économique, pour le présent et l'avenir d'une grande Nation. La façade ici montrée est surmontée d'un gigantesque aigle aux ailes déployées, qui serre entre ses pattes le faisceau du licteur. L'allégorie est claire : le rapace, un des principaux symboles utilisés par le fascisme, représente les idées de beauté, de force et de prestige. Par extension, depuis la Rome Antique, l'aigle est l'emblème des armées. La figuration de cet animal sur la façade de l'exposition indique clairement l'orientation belliqueuse dont nous parlions.

En effet, dans un but comparatif, nous pourrions mentionner la *Mostra della Rivoluzione fascista*, l'exposition qui eut lieu pour célébrer le dixième anniversaire du régime en 1932. La volonté de célébrer le fascisme à travers cet événement est indéniable, et le choix

[64] RUSSO, A., *Il fascismo in mostra*, Storia fotografica della società italiana, Ed. Riuniti, Rome, 1999, p.26 : "Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso questo punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grande proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà".

du symbole pour la façade s'arrête sur le faisceau, en réalité trois faisceaux géants qui dominent la scénographie extérieure de l'édifice alors choisi. Par conséquent, le fait que l'aigle soit pourvu d'une centralité symbolique indique précisément l'objectif de l'exposition. A noter par ailleurs que l'aigle ainsi que la façade sont revêtus d'aluminium, sur une base de porphyre rouge. Le catalogue explique la mise en avant de ces matières par la récente autosuffisance atteinte par le pays, qui jusqu'alors devait faire appel à l'importation[65]. Enfin, la partie inférieure de la façade est dominée par l'inscription 'Mussolini ha sempre ragione', qui souligne les idées d'obéissance, de foi, de dévouement total au Chef du Fascisme. Toutefois, sur la couverture du catalogue, la façade ne figure que dans sa partie supérieure.

La partie inférieure de la couverture est occupée par un profil de Mussolini à cheval, qui se dresse devant l'aigle impérial de la façade. La fonction emblématique du cheval dans l'iconographie est extrêmement importante. Dans l'histoire de l'art, le portrait équestre s'adresse à trois figures génériques : l'empereur (à l'instar du portrait de Marc-Aurèle sur le Capitole), le chrétien (le *miles Christus* tel saint Georges terrassant le dragon) et le chef, principalement militaire. A partir du XIXe siècle surtout, le portrait équestre est dominé par une symbolique exclusivement militaire, dans la continuité des statues des grands chefs à cheval[66]. La représentation de Mussolini dans cette image est ainsi amplement munie de symbolique. Dans l'iconographie fasciste, les représentations équestres de celui-ci contribuent à recréer la domination du chef, sa qualité de Duce, de guide. Quelques exemples concrets sont celles de son portrait à cheval, dressé sur un piédestal en hauteur, à l'intérieur du *Stadio del Littoriale*, à Bologne, en 1929[67], ou encore la statue équestre qui se trouvait à Piazza del Castello, à Tripoli, œuvre du sculpteur Quirino Ruggieri, inaugurée le 02 novembre 1938[68].

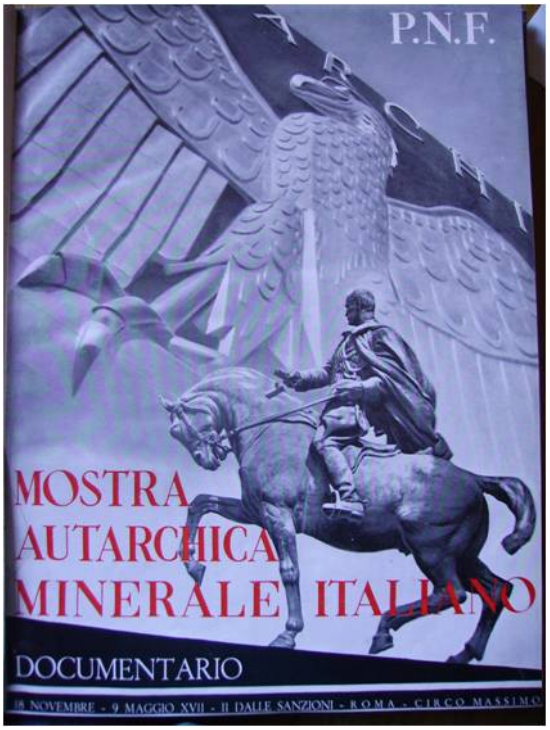


Figure 5. PNF, *Mostra Autarchica del Minerale Italiano*, 1939-1940, BSMC, Rome.

[65] *Mostra autarchica minerale italiano…*, *Op. Cit.*, p. 18
[66] HALL, J., *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Gérard Monfort Editeur, Paris, 1974, p.103
[67] Pour une photographie de la Torre Maratona, sur laquelle fut placée la statue, voir la photographie LUCE, fond LUCE, série L, n° L068/L00004585, 1929.
[68] Fond LUCE, subdivision Actualité, n° GP42/A00086852

La première rappelle l'inauguration du complexe sportif bolognais, lorsque la foule rassemblée pour l'occasion vit entrer dans le stade Mussolini en personne, à cheval. La seconde est caractérisée par son aspect massif dans la représentation d'un cheval non pas élégant mais féroce, monté par le Duce qui brandit une épée. Ainsi, il est clair que les statues équestres peuvent contenir un éventail de symboliques, au-delà de la qualité représentative d'une figure militaire.

Sur la couverture du catalogue de l'exposition, telle une statue équestre de *condottiero*, l'impression qui se dégage de cette figure est celle d'une certaine élégance, d'une autorité naturelle, d'une capacité innée à guider. Les deux acteurs de cette image, le cheval et le Duce, se dressent, fiers, prompts à affronter la bataille avec courage et dignité. La monture a une jambe levée, une posture qui évoque le trot. Aussi, le cavalier montre sa maîtrise de l'animal. De cette façon, avec sérénité mais détermination, le cavalier Mussolini guide la Nation. Ainsi est représenté le Duce dans son intention d'engager l'Italie fasciste dans la guerre mondiale. Il apparaît par ailleurs évident que le montage qui a produit cette couverture suit le dessein de l'exposition même, à savoir une utilisation de symboles allégoriques pour mettre en valeur le potentiel guerrier de la nation et la fiabilité du chef, en somme, pour mobiliser le pays face à la bataille qui s'annonce. L'utilisation de la photographie par le régime se perçoit ici clairement dans la création d'un montage qui exprime les valeurs et les priorités du fascisme, et qui accorde à Mussolini le rôle primordial de guide serein et capable.

Les livres photographiques :

La dernière catégorie relevée lors de l'analyse des publications du régime est celle des livres photographiques. Nous aurons l'occasion de voir comment ce genre représente une nouveauté dans l'utilisation de la photographie par le régime fasciste. Au cours du *Ventennio*, ce genre se limite principalement à trois livres : *L'Italia fascista in cammino*[69] publié en 1932, *L'Agro Pontino*[70], de 1940, et *I littoriali del lavoro*[71] de 1941. A l'instar de la fonction attribuée à la photographie pour les expositions du régime, les livres photographiques diffusent l'image que le régime souhaite donner de lui-même. Au sujet de ces ouvrages, Antonella Russo parle d'exemples « d'ingénierie sémiotique[72] », pour emphatiser le génie qui caractérise leur utilisation des images. Le contenu de la publication sera approfondi

[69] ISTITUTO NAZIONALE L.U.C.E, *L' Italia fascista in cammino*, Istituto poligrafico dello Stato, Rome, 1932
[70] OPERA NAZIONALE PER I COMBATTENTI, *L' Agro Pontino*, Colombo, Rome, 1940
[71] P.N.F., *Littoriali maschili e femminili del lavoro : Torino-Pisa-Milano, marzo-aprile-maggio 1941*, Edizioni della Segreteria di G.U.F., Rome, 1941
[72] RUSSO, A., *Il fascismo in mostra*, Storia fotografica della società italiana, Ed. Riuniti, Rome, 1999, p.30

successivement, mais nous pouvons identifier ce caractère ingénieux dès la couverture du livre. Deux facteurs d'importance attirent notre attention lorsque l'on commente celle-ci. Dans un premier temps, l'organe chargé de l'édition est l'Institut National L.U.C.E. En précédence, nous avons longuement insisté sur la fonction de cet institut, en particulier en ce qui concerne la production des photographies du régime. Aussi, la date de publication est significative. 1932, l'année du *Decennale*, le dixième anniversaire du fascisme au pouvoir. Si l'appareil scénographique et cérémonial développé à l'occasion des festivités est concentré notamment autour de l'Exposition de la Révolution Fasciste que nous évoquerons ultérieurement, de nombreuses initiatives furent prises afin de mieux valoriser les réalisations du fascisme au cours de cette décennie. Désormais, nous le savons, lorsqu'il s'agit de promouvoir l'image du fascisme et de Mussolini, l'image photographique est l'outil de prédilection. Ainsi, la couverture de cette publication est composée par deux photographies, dans une sorte de photomontage qui réunit le Duce et la foule. La page est divisée par une ligne oblique, sur laquelle Mussolini pose les deux mains. Ainsi il semblerait que ce dernier s'appuie à la rambarde du balcon de Palazzo Venezia. Cette image renvoie à de très nombreuses photographies commentées, qui cueillent des moments de discours du Duce, placé au balcon, qui s'adresse à la foule sous-jacente. Ici, Mussolini porte l'uniforme des Chemises Noires, probablement pour honorer le dixième anniversaire de la Révolution fasciste accomplie par les mêmes *Camicie Nere*. Nous retrouvons dans cette photographie le visage mussolinien que nous évoquions lors de la description du portrait sculpté qui orne la couverture du *Primo libro del fascista* (figure 2). En réalité, si le faciès du Duce est sujet à maintes transformations selon les situations, les allocutions de Mussolini sont synonymes de détermination, d'autorité, etc. Ainsi, l'événement reproduit dans ce montage est une allocution. La section inférieure de la couverture est consacrée à la foule, que l'auteur de l'image a voulu placer en dessous de Mussolini, recréant la réelle division des espaces. En dessous du 'balcon' du Duce, une foule importante de personnes, avec drapeaux et étendards, est rassemblée pour l'écouter. Cette

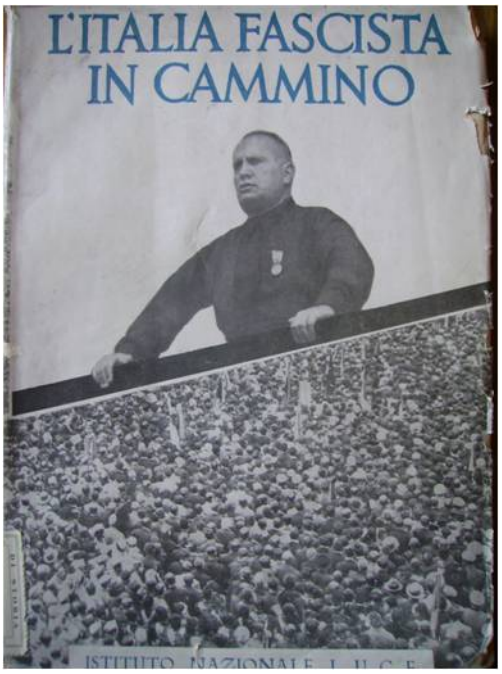


Figure 6. Institut L.U.C.E., *L'Italia fascista in cammino*, 1932, BSMC, Rome

photographie de la foule se poursuit sur la quatrième de couverture, participant à reproduire un effet de multitude, un océan de personnes unies pour l'occasion.

Nous sommes parvenus à identifier l'événement précis représenté. Il s'agit en fait du rassemblement d'ouvriers de l'usine FIAT, à Piazza Castello à Turin, dont les photographies figurent dans l'édition du 25 octobre 1932 du *Popolo d'Italia*[73].

Un commentaire détaillé de la couverture ne peut éviter de mettre en évidence la faible qualité du photomontage. L'auteur a privilégié la figure du Duce, qui occupe un espace important dans l'image, et cette mise en valeur réduit la place de la foule, altérant ainsi les possibilités de représentation. De cette façon, la foule, photographiée depuis le fond de la place, semble tourner le dos à Mussolini. Les lignes de structure créées par les regards des deux acteurs prennent une direction opposée, renonçant à produire l'union entre ces derniers. Malgré la tentative de mettre l'accent sur le lien qui unit le Duce et la foule, la réalisation du montage contribue en réalité, pour le spectateur attentif, à souligner la manipulation de l'image photographique, et à soulever un questionnement sur la sélection de celle-ci. Après avoir consulté de nombreuses archives, il nous est possible d'attester de la présence d'innombrables photographies qui représentent Mussolini et la foule réunis. Pourquoi alors opter pour un photomontage qui ne met pas réellement en évidence ce lien, ce consensus que la couverture cherche à avancer ? L'hypothèse qui paraît la plus vraisemblable est que le responsable de la graphique du livre ait voulu que le buste de Mussolini occupe une place prédominante sur la couverture. De cette manière, la composition souligne que 'l'Italie fasciste en chemin' a un réel guide en la personne du Duce. La présence de la foule sert à montrer que Mussolini bénéficie du soutien de celle-ci, mais aussi à présenter un rapport entre les deux acteurs du binôme qui se caractérise par la soumission des uns à l'autre, par la domination absolue du dictateur sur les Italiens.

Moyennant ces quatre exemples de couvertures de publications du régime fasciste, il nous a été permis d'identifier le même nombre de genres et de typologies. Il ressort de cette analyse un usage raisonné de l'image par le pouvoir politique et une grande capacité des organes fascistes à le moduler en fonction du message à transmettre. Aussi remarquons-nous la primauté de la figure de Mussolini, sujet modelable des photographies et photomontages. Les couvertures commentées présentent avant tout Mussolini comme un guide militaire. Cela se justifie par les contextes de publication des ouvrages, caractérisés par des situations

[73] *Il Popolo d'Italia*, 25 octobre 1932, pp. 1-3.

belliqueuses. En somme, les couvertures reflètent les utilisations de l'iconographie mussolinienne pour exprimer et diffuser les messages et les valeurs fascistes.

L'UTILISATION DES PHOTOGRAPHIES DANS LES PUBLICATIONS.

La seconde partie de l'analyse se consacre au contenu de ces publications dont la liste exhaustive figure à la fin de ce travail. Parmi les ouvrages publiés par le Régime ou ordonnés par ce dernier, nous nous intéresserons plus en détail seulement à quelques uns, qui présentent un intérêt particulier dans l'utilisation de photographies. Ainsi, deux catégories se distinguent : les livres photographiques[74] et les catalogues d'exposition[75]. Effectivement, nonobstant l'intérêt qu'aurait une étude consacrée aux nombreux livres de doctrine ou de pédagogie fasciste, la présence des images y est trop rare pour que nous puissions les inclure dans notre analyse. En revanche, en ciblant le corpus aux catégories indiquées ci-dessus, nous nous trouvons face à quatre publications où l'utilisation des images est extrêmement réfléchie et soignée. Ces deux genres sont en réalité similaires, puisque le catalogue d'exposition est une forme de livre photographique, à la fois guide de l'événement culturel et illustration de son contenu. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'exposition du fascisme, Antonella Russo met en valeur le rôle de ces publications et la nouveauté qu'ils constituent à partir des années 1930. Parallèlement à l'intensification de la politique de l'image du Fascisme et de Mussolini, les supports mobilisés qui permettent de diffuser cette image se multiplient. La condition *sine qua non* de la sélection est la visibilité et la facilité de compréhension. Ainsi, l'auteur suggère que les livres photographiques produits pendant les années Trente constituent la contre partie narrative des expositions du régime. La conscience que développe le pouvoir fasciste de cet outil mène à la création d'un nouveau modèle livresque, où la photographie remplace les illustrations traditionnelles et est aussi intégrée dans le texte, interagissant avec celui-ci, et créant une organisation de la page nouvelle et plus dynamique[76]. A l'aide de la reproduction et de la construction de photographies, les livres photographiques expriment les thèmes clés de la politique fasciste et célèbrent la modernisation et l'industrialisation du pays, tout en réitérant la représentation de la foule, du peuple mobilisé pour défendre l'idéologie fasciste et pour glorifier la personne du Duce. De concert avec la modernisation des moyens de diffusion

[74] ISTITUTO NAZIONALE L.U.C.E, *L' Italia fascista in cammino*, Istituto poligrafico dello Stato, Rome, 1932 et Opera nazionale per i combattenti, *L' Agro Pontino*, Colombo, Rome, 1940
[75] ALFIERI, D., FREDDI, L. (dir. de), Mostra della rivoluzione fascista : 1. decennale della marcia su Roma / guida storica, Partito nazionale fasciste, Rome, 1933 ; Mostra autarchica minerale italiano : Roma, Circo Massimo, 18 novembre - 9 maggio 17, Partito nazionale fasciste, Rome, 1939-1940
[76] RUSSO, A., *Op. Cit.*, p.30

de l'image, les possibilités productives et créatives de la photographie se transforment. Ainsi, le photomontage, la superposition de reproductions photographiques, et l'assemblage de foules diverses afin de produire l'image d'un rassemblement *oceanico*[77], deviennent le moyen privilégié d'expression, même dans les livres de propagande du régime. Cette juxtaposition d'images et la multiplication des points de vue rendent la photographie un moyen visuel plus efficace pour communiquer la simultanéité des changements et l'accélération de la modernisation du pays. Par conséquent, le photomontage devient un langage et une stratégie visuelle privilégiée dans les livres photographiques des années 1930. Chaque page de ces ouvrages est organisée en fonction d'une architecture précise qui articule une présentation d'images disposées en grille et complétées par des commentaires brefs mais concis. L'image n'est plus simplement une illustration du texte, mais contient le message réel du livre.

Dans un premier temps, la réflexion se focalisera sur les catalogues d'exposition, ce qui implique une analyse simultanée de l'événement en question et de la publication qui l'illustre. Notamment dans le cas du catalogue de la *Mostra della Rivoluzione fascista*, grand événement organisé pour le dixième anniversaire du régime en 1932, les photographies qui permettent une visite en images de l'exposition représentent en réalité les différentes salles du parcours de visite. Ainsi, l'intérêt réside plus particulièrement dans l'utilisation de la photographie au sein même de l'exposition, et dans l'effort esthétique fourni pour l'occasion. Avec le lancement des expositions pour célébrer le *Decennale* en 1932 s'affirme une logique de mise en spectacle de la culture. Avec la *Mostra* se définit un projet hyperbolique, qui garantit des foules de visiteurs. Selon Simonetta Falasca Zamponi, le modèle de spectacularisation sur lequel se base cette exposition est fixée par la première exposition internationale au Crystal Palace de Londres en 1851. L'auteur note que cette dernière a fondé un nouveau modèle d'exposition, basée sur des projets hyperboliques, définissant les modalités de bénéfices des expositions selon les règles naissantes de la consommation culturelle. Ainsi, l'exposition doit unir la politique de l'exposition et celle de la consommation, oscillant entre œuvres d'art et produits industriels, qui publicisent l'idéologie politique qui les inspire. Le régime fasciste utilise donc ce modèle, à travers une fascisation des œuvres d'art, de la photographie, de la technologie, en les exposant comme des signes de l'idéologie fasciste tout en étant impliqués dans la stratégie politique du régime. Chaque exposition représente un aspect de la vie publique de l'Italie fasciste et l'illustre en donnant à l'observation des visiteurs une série d'objets d'art, de documents, de drapeaux, et surtout

[77] Dans le langage fasciste, les rassemblements sont souvent assimilés à des *folle oceaniche*, des foules immenses, où l'adjectif océanique souligne son ampleur.

d'images puissantes qui deviennent la base de la diffusion de l'idéologie et du culte du fascisme. Ainsi, la *Mostra della Rivoluzione Fascista* devient le symbole du programme fasciste d'esthétisation de la politique. Ouverte en 1932, elle est caractérisée par un parcours thématique et une subdivision en diverses sections. Chacune de celles-ci est confiée à un historien et un ou plusieurs architectes et artistes, qui créent les décors et les salles de l'exposition en fonction du thème de ces dernières.

Le catalogue que nous avons consulté[78] fut préparé *a posteriori*, en 1933, avec la contribution du Parti National Fasciste. Y figurent toutes les informations techniques relatives à l'organisation de l'exposition. Ainsi, en ce qui concerne la photographie, la citation qui suit permet de relever l'ampleur du travail fourni et la forte présence de cet outil.

> A Via Cernaia fut improvisé dans deux amples locaux un laboratoire photographique extrêmement bien équipé, dressé avec une rapidité et une technique admirables par l'Institut L.U.C.E., qui s'est aussi chargé de le faire fonctionner avec son personnel spécialisé. Dans ce laboratoire, où l'on a travaillé nuit et jour au mois d'octobre, furent produites 3127 reproductions photographiques, 2170 m² d'agrandissements supérieurs à un mètre, 1030 photographies de formats allant de 50x65cm à un mètre carré, plus de 8000 photographies de formats allant de 13x18cm à 24x30cm[79].

Une sélection de quelques photographies qui figurent dans les pages du catalogue permet de relever deux éléments principaux. Dans un premier temps, les images de la façade sont nombreuses, reprise par des plans totaux, en contre-plongée, avec Mussolini qui monte les marches, avec les queues de visiteurs qui attendent de pouvoir entrer. La scénographie qui couvre la façade est en effet le premier élément vu par les spectateurs. Dans les faits, celle-ci se présente telle une entrée majestueuse dans le temple du fascisme, comme certains ont appelé l'exposition. Œuvre des architectes De Renzi et Libera, le décor agit sur le spectateur comme un aimant, une invitation à entrer, ce qui est démontré les propos recueillis par Liliana Lanzardo[80]. Elle indique que dans les témoignages qu'elle a rassemblés, beaucoup rappellent le moment de célébration que fut l'exposition pour le *Decennale* du régime, sans pour autant citer la photographie comme médium de diffusion de l'idéologie. En réalité, la photographie est intrinsèquement liée à la mise en scène monumentale des événements culturels fascistes,

[78] ALFIERI, D., FREDDI, L. (dir. de), *Op. Cit.*
[79] *Ibid.*, p. 63 : "[...] In via Cernaia venne improvvisato in due ampi locali un attrezzatissimo laboratorio fotografico, allestito con rapidità e tecnica ammirevoli dall'Istituto Nazionale Luce, il quale pure ha provveduto a farlo funzionare con suo personale specializzato. In detto laboratorio, nel quale s'è lavorato nel mese d'ottobre giorno e notte, vennero eseguite 3127 riproduzioni fotografiche, 2170 mq di ingrandimenti superiori al metro, 1030 fotografie di formati da quello di cm. 50x65 a quello di un mq., oltre 8000 fotografie di formati da quello di cm. 13x18 a quello di cm. 24x30".
[80] LANZARDO, L., *Op. Cit.*, pp.59 et suiv.

sans être distinguée de ces derniers. Nous pouvons indéniablement affirmer que cet instrument a contribué à rendre l'exposition ce qu'elle fut, et à créer l'atmosphère mystique et grandiose que tous soulignent. Evidemment, la photographie n'est que l'une des techniques auxquelles ont recours les artistes. Mais pour la première fois au cours du *Ventennio*, le Régime fait un usage perfectionné de l'image photographique, en l'adaptant parfaitement à l'événement célébré.

Les photographies de la façade qui figurent aux pages 66 et suivantes du catalogue sont accompagnées d'une brève description et d'un commentaire de l'auteur. Selon la légende, le mérite de cette façade est celui de marquer un moment du désir acharné qui tend vers la création et la définition de nouvelles expressions qui soient porteurs du signe et du caractère du temps fasciste[81]. Ainsi, la façade se compose d'un immense cube de 30 m², sur lequel se profilent quatre faisceaux géants, reliés par les marches d'entrée. Le cube, caractérisé par une pureté géométrique, représente la synthèse de la conception totalitaire du régime fasciste, et la couleur rouge symbolise la révolution en cours. Nous pouvons en conclure que la façade s'intègre dans un programme de nouvel 'art fasciste', à savoir un art qui symbolise et se construit en rapport aux valeurs de l'Italie fasciste. Sans nous éloigner de notre sujet avec l'analyse de l'architecture fasciste, il est toutefois possible d'évoquer, pour le préciser ultérieurement, la parallèle recherche d'un style fasciste, dans l'art et l'architecture, et donc aussi dans la photographie. Cette idée est entrelacée à celle de traduire et diffuser les messages du régime à travers des moyens visuels, accessibles à la masse.

Une seconde photographie du catalogue représente un mur de la Salle O, consacrée à l'année 1922, jusqu'au mois d'octobre, mois de la Marche sur Rome. La paroi de la salle est couverte par un *fotomosaico*, non pas un photomontage, mais une juxtaposition d'images, 'ADUNATE', de Giuseppe Terragni[82]. Pour ce projet, l'architecte fait appel aux divers courants qui l'influencent, entre constructivisme, relativisme et futurisme, afin de produire cet œuvre d'art mural qui se compose à la fois de juxtapositions, de transpositions et d'éléments iconographiques plastiques, qui émergent en relief par rapport à la composition. Il s'agit d'une fusion entre les bas reliefs, qui s'imposent et envahissent l'espace du spectateur, et le réalisme de la photographie[83].

[81] ALFIERI, D., FREDDI, L. (dir. de), *Op. Cit.*, p.66
[82] *Ibid.*, pp. 186-189
[83] LISTA, G., *Futurismo e fotografia*, Multhipla ed., 1979, p. 269

Dans l'angle inférieur droit, trois immenses turbines, recouvertes de bataillons et de drapeaux fascistes, tournent comme pour projeter la force et la volonté du peuple_ discipliné par la foi_ vers la conquête. De ces hélices se projette une forêt de mains, tendues dans le salut fasciste, vers un idéal commun et unique, à l'image de la volonté et de la discipline du peuple en marche vers Rome. Une forte illumination se concentre sur cette figuration plastique, pour souligner son aspect « dramatique et émouvant, suggestif et impressionant [84]». La figure d'un joueur de tambour, figure traditionnelle des bataillons du Risorgimento, marque le rythme de ces rassemblements du peuple et d'hommes armés, pour annoncer la conclusion victorieuse de la 'révolution' des Chemises Noires. Entre ces deux figures, nous percevons la reproduction d'un autographe de Mussolini: « Aux craintifs, aux diffamateurs, aux canailles, à tous ceux qui tentent avec des moyens déloyaux et criminels d'arrêter le Fascisme, nous pouvons répondre que, lorsque l'on se donne avec le sang à la roue en mouvement, l'on arrive à la destination suprême : la grandeur de la Patrie. Mussolini [85]». La formule, « lorsque l'on se donne avec le sang à la roue en mouvement » est en réalité une citation de Giosuè Carducci. Son utilisation ici fait allusion à une sorte de sacrifice des fascistes, et au pacte de sang qui mitige le militarisme représenté dans l'image. Cette composition photographique évoque donc les foules qui ont contribué à rendre possible la triomphe du fascisme lors de la Marche sur Rome, en octobre 1922. La figure de Mussolini, absente du montage, est présente à travers l'autographe. La photographie reproduit donc ici le

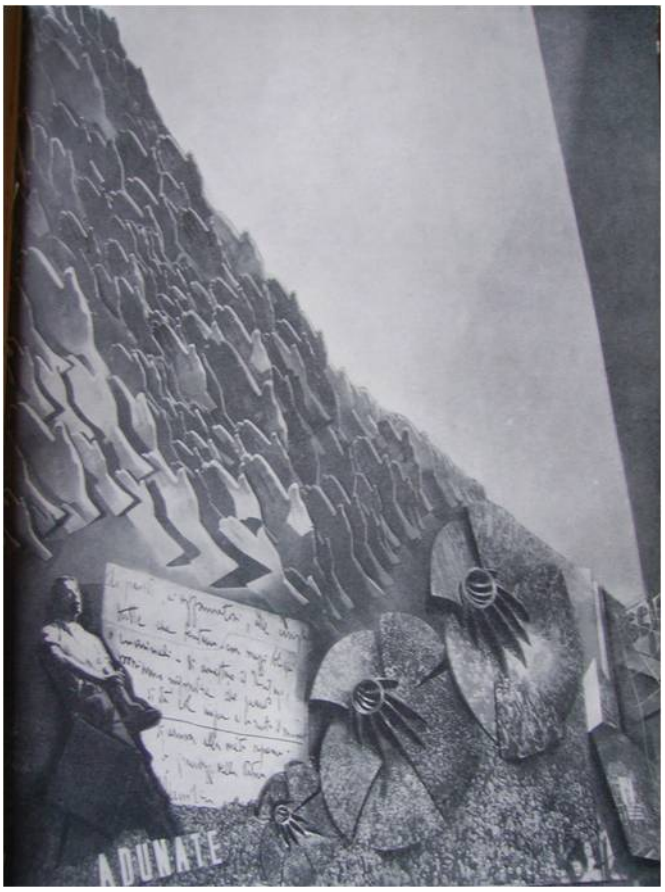


Figure 7. 'Adunate' de G. Terragni, Alfieri, D., Freddi, L., *Op. Cit.*, p. 189, BSMC, Rome

[84] ALFIERI, D., FREDDI, L. (dir. de), *Op. Cit.*
[85] *Ibid.*, « Ai pavidi, ai diffamatori, alle canaglie, a tutti che tentono con mezzi obliqui e criminali di arrestare il Fascismo, possiamo rispondere che, quando si "dà co'l sangue alla ruota il movimento", si arriva alla mèta suprema: la grandezza della Patria. Mussolini. »

lien entre le Duce et la foule, le premier dans le rôle de guide, et le second comme foule anonyme, fasciste, courageuse et prête au sacrifice pour la Patrie, qui suit son chef. Sont identifiables les valeurs fascistes qui trônent dans la composition, ainsi que les références historiques qui légitiment le mouvement et sa révolution : le Risorgimento en l'occurrence, et l'image des combattants qui ont lutté pour construire l'Italie. De plus, les hélices renvoient aussi bien au mouvement et au dynamisme qui caractérisent le fascisme, qu'à la modernité dont ce dernier est porteur. Enfin, en ce qui concerne le rapport entre Mussolini et la foule, une idée qui ressort de cette œuvre et que nous retrouverons par la suite est celle de la multitude anonyme soumise et obéissante devant son guide Mussolini, qui parvient par un regard, une parole, une simple évocation comme cela est le cas ici, à séduire et à fasciner la foule. Antonella Russo rappelle par ailleurs que la photo mosaïque de Terragni est similaire à un photomontage de Gustav Klutsis « Adempiamo il piano dei grandi progetti » qui date de 1930 et reproduit les mains levées d'une foule à l'intérieur d'une seule main. En 1934, John Heartfield produit une œuvre, intitulée « Tutti i pugni chiusi in uno solo » qui reprend cette idée. Ces deux exemples représentent la participation des masses à la vie politique. Toutefois, dans la création de Terragni, l'on note un usage fasciste de la photographie, à savoir que au lieu de représenter la participation de la masse à la vie politique, « Adunate ! » explicite le procès de modernisation agressive de l'Italie, auquel furent soumises les masses pendant les années du régime.

De fait, les masses étaient le thème principal de trois sections de la *Mostra*. Ces grandes compositions photographiques dominent le décor du palais, reproduisant les images de foules, de squadristes, de cortèges et de marées de participants aux « meetings » de Mussolini, des places pleines de manifestants, qui semblent se multiplier de salle en salle, donnant l'impression qui les visiteurs procèdent le long du parcours à ses côtés. La *Mostra* fournit une représentation efficace de ces foules, du mouvement fasciste avant et pendant le régime, intégrant l'image d'une marée humaine dans l'architecture de l'exposition et enfin donnant la perception et l'illusion d'un lien indissoluble entre les masses et le régime[86].

Après le détail de deux photographies importantes de par leur message et symbolique, nous pouvons dresser un bilan des images qui figurent dans le volume, afin d'appréhender au mieux leur dimension. La note post sommaire indique que, dans le texte, figurent 257 illustrations, dont 20 en rotogravure, et 237 en zincographie. De plus, le volume contient douze pages en couleur hors du texte, dont huit en trichromie, trois en offset, et une en

[86] RUSSO, A., *Op. Cit.*, p.16

rotogravure. Ces précisions nous permettent de confirmer la domination de la photographie dans le catalogue, mais aussi de mettre en évidence le poids de la modernisation technique dans la reproduction des images. En effet, les nouvelles techniques artistiques qui caractérisent le domaine de la photographie à partir des années 1930 sont des prolongements de la modernisation des techniques de reproduction de l'image. Dans une enquête sur les rapports entre la photographie et les autres disciplines artistiques dans les années '30, Walter Benjamin étend sa réflexion au processus radical de renouveau esthétique et social qui caractérise les arts en cette période[87]. Selon lui, la photographie est le symptôme par excellence de la nouvelle conception de la réalité visuelle, à savoir sa capacité à être multiplié indifféremment du souci de reproduction fidèle, et devient donc une forme symbolique de la distanciation de la représentation et de la promotion de l'image dans les moyens de communication de masse[88]. Les accélérations du langage technique et linguistique qui sont impulsées par les avant-gardes s'amplifient lorsque la photographie devient protagoniste des médias. Techniques modernes et possibilités d'expression à travers la photographie attribuent à cet instrument un rôle de premier plan dans la représentation iconographique du régime fasciste et dans la politique de l'image développée par Mussolini, qui inclut comme nous l'avons démontré les publications du régime.

Un second exemple d'utilisation particulièrement intéressante de la photographie est celle du catalogue de l'exposition que nous évoquions à travers l'analyse de sa couverture : la *Mostra Autarchica del Minerale Italiano*[89]. Auparavant, nous avons insisté sur le contexte dans lequel se place l'exposition, ainsi que sur la promotion de l'idée guerrière qui est inhérente à l'événement. Toutefois, le contenu du volume diffère du catalogue d'exposition traditionnel. En effet, ici nous pourrions parler de livre photographique. Certes, quelques photographies des salles de l'exposition sont présentes, mais peu s'il l'on procède à une étude quantitative sur le nombre d'images du catalogue. Celles-ci se trouvent principalement dans les premières pages du catalogue, et illustrent surtout les travaux qui ont précédé l'ouverture de l'exposition. Par la suite, le volume se divise entre chapitres informatifs sur les minéraux italiens, et de nombreuses photographies qui relatent le dynamisme du pays dans ce domaine (images de chantiers en cours, de travaux publiques, de machinerie, etc.). Lorsque la foule est présente dans les images, il s'agit d'une foule travailleuse, dans les vues d'usines dominées par une impression de discipline, ou bien d'une foule rassemblée pour voir et entendre le

[87] A.A.V.V., *L'Universale_Enciclopedia tematica*, L'Arte, vol. I, Garzanti, Milan, 2003, pp.415-420
[88] BENJAMIN, W., *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Ed. Allia, Paris, 2003
[89] *Mostra autarchica minerale italiano…, Op. Cit.*

Duce. A titre d'exemple, l'une des photographies LUCE qui compose notre corpus est reproduit dans ce catalogue. Il s'agit de la source n°33, qui représente l'inauguration de la ville de Carbonia, en Sardaigne, le 18 décembre 1938[90]. Le discours prononcé lors de cet événement insiste sur l'importance de l'autarcie italienne, et sur le dur labeur des habitants et des miniers. La construction de cette ville fut ordonnée par Mussolini, dans le but de fournir des habitations aux familles des miniers qui travaillaient aux mines de charbon, d'où le nom de la ville. L'extraction de charbon en Sardaigne est une partie intégrante de la politique d'autarcie suivie par le Régime dans la seconde moitié des années 1930. Ainsi, la ville est un signe de la promotion des travailleurs et de l'implication du Duce dans la production de matières premières italiennes. Cette idée s'intègre pleinement dans le thème de l'exposition. Dans cette image, Mussolini se trouve sur le balcon du *Municipio* sur la place centrale de la nouvelle ville. Le cadrage nous le montre de profil, au premier plan, à droite de l'image. Il adresse un salut romain à la foule sous-jacente, depuis le balcon qui est orné d'une séquence répétitive de l'inscription DUCE. Mussolini se trouve en hauteur par rapport à la foule, mis en valeur par une scénographie fasciste. Le premier plan ainsi que l'angle de prise de vue le rendent le seul personnage indentifiable, l'objet central de l'image. Derrière lui, nous voyons un *moschettiere* en garde, qui veille sur sa personne, et qui rejoint une ligne de *moschettieri* déployés sur le toit de l'édifice adjacent, décoré par des drapeaux italiens. La foule se trouve sous le balcon et occupe toute la place. Elle s'étend même derrière l'angle du cinéma, d'où il ne peut voir le Duce. Ainsi n'est ce pas seulement la vue de Mussolini qui intéresse la foule, mais plutôt le fait de faire partie du rassemblement comme le suggèrent les théories d'Emilio Gentile sur la communion de la foule à l'occasion des manifestations du régime. La voix de Mussolini est reçue par tous, d'où l'importance des techniques oratoires dans ses discours. Le contraste entre la visibilité de Mussolini et l'anonymat de la foule met en évidence le binôme du dictateur et de la 'masse', avec une position dominante conférée au Duce.

Les images du catalogue sont toutes assez similaires, en ce sens où elles représentent des moments de discours ou d'inauguration des nouvelles villes, où Mussolini se trouve au balcon, au centre d'une foule rassemblée, enthousiaste, composée souvent d'ouvriers. Contrairement au catalogue de la *Mostra della Rivoluzione fascista*, la sélection des photographies privilégie les représentations de Mussolini et de la foule, certainement pour insister sur le rôle fondamental du peuple dans la conquête et le maintien de l'autarcie, mais aussi, dans cette optique belliqueuse que nous évoquions, dans la capacité de la Nation à

[90] *Ibid.*, p.33

soutenir l'effort de guerre qui dériverait de l'entrée de l'Italie dans le conflit mondial. De plus, il s'agit évidemment d'insister sur l'union de la foule, et donc par extension du peuple, autour de la figure de Mussolini, une figure qui dans ce volume apparaît serein et souriant, qui cherche en quelque sorte à se montrer proche de la foule. A ce propos, dans la préface du catalogue, l'auteur nous indique que le but de l'ouvrage est de faire connaître aux Italiens un aspect nouveau de la Patrie, celle des matières premières. Il nous est par ailleurs indiqué qu'avant l'exposition, le Duce avait su rapprocher le cœur de la Nation et le souffle oublié des miniers, en diffusant une dite « conscience minière »[91]. Les objectifs idéologiques du catalogue et de l'exposition sont donc clairs, comme l'est l'utilisation de la photographie pour transmettre le message du régime.

Le moment est arrivé de nous focaliser sur les livres photographiques publiés par le régime. Avant tout, il est indispensable de souligner quelques différences entre les deux volumes sélectionnés. *L'Italia fascista in cammino*, publié à l'occasion du *Decennale*, retrace l'histoire de la décennie de pouvoir fasciste à travers les photographies, accompagnées de courtes légendes traduites en quatre langues, et de quelques passages de textes qui vantent les accomplissements du régime. Tous les secteurs de la vie politique et sociale sont représentées par les photographies : la bataille du grain, la célébration de la nature, l'industrie, la marine, la famille, la maternité, les organisations fascistes, les colonies, l'armée, les hôpitaux, les colonies de vacances, etc. Ainsi, le livre met en évidence la présence du fascisme dans tous les domaines, la fascisation de la vie quotidienne pourrions-nous dire. L'omniprésence de symboles et valeurs fascistes rend évident l'objectif de l'ouvrage : mettre en avant le contrôle du régime sur toute la population, dans la vie privée et publique, à travers le réseau d'organisations qui diffusent les principes fascistes et à travers la figure centrale de Mussolini.

En revanche, *L'Agro Pontino*[92] se consacre à une campagne précise du fascisme : la bonification des marais pontins et la création des nouvelles villes. Ainsi, les photographies sont sélectionnées en fonction du thème, tout en proposant sous une autre forme les valeurs fascistes. De cette manière, le travail, la famille, etc. sont promues, mais dans le cadre limité de la campagne et de l'agriculture. Les images mettent en évidence le rôle prépondérant du régime dans l'exploitation de la terre, notamment grâce à une série de reportages photographiques qui montrent Mussolini lors de sa participation aux premières récoltes effectuées sur les terres exploitées après l'assèchement des marais. En particulier, nous

[91] *Ibid.*, p. 14
[92] OPERA NAZIONALE PER I COMBATTENTI, *Op. Cit.*

pouvons faire allusion à deux images : la première illustre le battage du blé à Sabaudia[93], en juin 1935, une photographie appartenant à un service photographique qui inclut l'une de nos sources (n°24), et la seconde, le battage du blé à Aprilia, en juillet 1938[94]. Les images sont très similaires, nonobstant les années qui les distancient. En effet, au cours du *Ventennio*, l'engagement de Mussolini pour la fameuse bataille du grain est fréquemment évoqué. Les années culminantes sont les premières années Trente, après que l'Italie ait été touchée par la crise économique mondiale en 1929, puis lorsque des sanctions sont prises à l'égard du pays par la Société des Nations en 1935. La bataille du grain devient une vraie guerre ; elle sollicite des hommes forts et résistants qui doivent lutter pour la gloire de la Nation. La question du grain ne représente pas seulement un moyen de subsistance, mais aussi une victoire de l'homme sur la nature, tout en étant un geste de résistance à l'économie mondiale.

Les photographies ici reproduites furent prises dans deux des cinq villes pontines. Le Duce apparaît le torse nu, au milieu des paysans qui sont couverts et portent des chapeaux à bord large. Ainsi, un premier contraste se remarque dans la manière de se vêtir. En cela, nous pourrions avancer l'hypothèse de la volonté d'être vu de Mussolini, et de mettre en valeur de par sa tenue et sa position, une certaine image de lui-même : celle d'un homme physiquement en forme, travailleur manuel et non seulement intellectuel. Il montre en quelque sorte l'exemple de 'l'homme nouveau' fasciste, capable de s'acharner dans les travaux physiques éprouvants, afin de contribuer au développement de la Patrie. Contrairement à la source n°24, les photographies choisies montrent Mussolini au travail, concentré, tandis que les hiérarques fascistes présents sont à l'arrière-plan, en costume, en phase d'observation. De plus, la sélection s'est arrêtée sur les photographies où la foule s'est rassemblée pour assister à l'événement, indiquant un certain degré de mise en scène. Il est évident qu'à travers la participation du Duce à cet événement, puis la reproduction photographique de ce moment, le Duce tient à montrer son implication personnelle dans les travaux de bonification, qui dépasse donc l'intervention politique et atteint une dimension humaine, ajoutant à la liste des facettes de Mussolini celle de l'agriculteur, et de l'homme proche du peuple.

A la lumière de cette réflexion, il nous a été permis de souligner l'intérêt pour la photographie dans les publications du régime, aussi bien sur les pages de couverture de ces dernières, que dans le contenu. Les résultats de ce travail nous permettent de dresser d'ors et déjà quelques conclusions concernant à la fois le potentiel de l'image et la politique appliquée

[93] *Ibid.*, p.19
[94] *Ibid.*, pp. 31-34

dans la sélection de celle-ci. En effet, nous avons pu noter que deux genres de publications adoptent une utilisation particulière et innovatrice de la photographie : les livres photographiques et les catalogues d'exposition, tous deux produits surtout à partir des années 1930. La datation correspond à une évolution de la politique de l'image du régime, liée justement à une majeure prise de conscience quant au pouvoir de l'image comme instrument de diffusion des credo fascistes. Suite à cette nouvelle conviction, le régime participe vivement à la création de supports adaptes à reproduire les images, et à les diffuser : dans cette idée, les livres photographiques et les catalogues représentent l'équivalent textuel des expositions. Tous deux font appel à la photographie pour diffuser les valeurs et les messages du Fascisme. De plus, nous avons constaté la centralité de l'image de Mussolini, et la multiplicité de facettes qui lui sont attribuées. Depuis le portrait du chef militaire, du guide spirituel à l'agriculteur et bienfaiteur de la Nation, les représentations du Duce sont infinies, et toujours particulièrement bien mises en valeur par l'appareil photographique ou les montages successifs au développement de la pellicule. Enfin, la présence de la foule, le second acteur de la présente recherche, a été constatée, dans certaines images, et le rôle conféré à celle-ci a été mis en valeur. Avant d'approfondir ces questions, la réflexion sur la conscience du pouvoir de l'image se poursuit maintenant dans un second secteur des moyens de communication de masse : la presse.

CHAPITRE III.
L'IMAGE ET LA COMMUNICATION DE MASSE : LES PHOTOGRAPHIES DU BINÔME DANS LA PRESSE

LES PHOTOGRAPHIES DANS LA PRESSE : L'EXEMPLE CROISÉ DE *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA* ET DE *IL POPOLO D'ITALIA*.

La question de la photographie de presse pendant le *Ventennio* mériterait un travail de recherche spécifique. De fait, ce domaine représente certainement le meilleur exemple de l'application d'une politique de contrôle et de censure de la part du régime fasciste. La majeure diffusion des journaux à une échelle nationale et internationale en fait un réel canal de masse, et donc un défi de taille pour les organes de propagande. Toutefois, cela n'est pas le dessein de ce mémoire, et ici, la référence des journaux prend le sens d'une illustration concrète des mécanismes de la politique de l'image.

Nous avons donc sélectionné deux sources de presse, l'une hebdomadaire, *L'Illustrazione Italiana*, et la seconde, quotidienne, *Il Popolo d'Italia*. En plus de la fréquence de publication, ces deux journaux se différencient par leur nature profonde. *L'Illustrazione Italiana* a une mise en page qui privilégie, comme l'indique le titre même de l'hebdomadaire, les photographies. Il s'agit donc d'un média centré sur la relation des événements à travers l'image, comme l'étude démontrera. Quant au *Popolo d'Italia*, un journal fondé par Mussolini en 1914, ses origines et sa proximité du centre du pouvoir justifie l'application automatique des valeurs fascistes, sans besoin de directives particulières.

Dressons une brève chronologie des moments clés qui ponctuent la politique fasciste envers la presse. La première tentative d'organisation et de gestion des journaux publiés se déroule au cours de l'année 1923, sous l'égide de Cesare Rossi, chef de *l'Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio*. Au mois d'octobre de cette année, Rossi demande aux préfets de lui fournir un cadre détaillé des journaux diffusés dans chaque province, afin de les inscrire dans un fichier, enrichi par des informations concernant les directeurs, rédacteurs, tendances politiques, etc. Il s'agit d'un premier pas dans la prise de connaissance de la presse italienne, qui précède une ultérieure démarche. En réalité, au lendemain de la Marche sur Rome, la majorité des mesures prises dans le secteur de la presse tend non seulement à assurer un

certain consensus, mais surtout à réduire au silence les voix dissonantes. C'est alors que le fascisme fait appel à la violence des *squadristi*, puisque, comme l'indique Mussolini dans un article publié sur le quotidien fasciste *Gerarchia*, l'unique méthode efficace pour éviter la dispersion du mécontentement est l'utilisation de la force[95]. En cette année 1923, les changements touchent aussi les structures politiques, puisque Mussolini procède à une restructuration de l'Ufficio Stampa, un organe crée en 1906 sous la dépendance du Ministère de l'Intérieur. La décision de placer cet organe sous le contrôle direct de la Présidence du Conseil, et par conséquent sous son contrôle direct, en fait le principal centre d'émanation de la politique du régime dans le domaine de la propagande et de la culture. Toutefois, le réel tournant a lieu au lendemain du délit Matteotti, lorsque les cris de l'opposition dominent sur les premières pages des quotidiens. Le 8 juillet 1924, l'on met en application le décret du 15 juillet 1923, qui prévoit le séquestre des journaux qui s'opposent au régime. Au cours des années suivantes, les directeurs de l'*Ufficio Stampa* se succèdent, chacun contribuant en quelque manière à renforcer les stratégies fascistes dans le domaine de la propagande et du contrôle de la presse, mais la difficulté évidente d'exercer un contrôle centralisé sur toutes les manifestations de propagande nationales met un frein à l'efficacité de ces mesures. Il faut attendre 1933 et l'arrivée à l'*Ufficio Stampa* de Galezzo Ciano, le gendre de Mussolini, pour voir se produire un tournant majeur pour l'organisme. Après avoir dressé un rapport sur l'organisation du Ministère pour la propagande et l'éducation populaire allemand, Ciano procède à la réorganisation des procédures de contrôle de la presse, avec la création, en septembre 1934, du *Sottosegretaria per la stampa e la propaganda*, qui dépend du Chef du Gouvernement. Seulement à ce moment précis peut-on dire que le régime prend conscience du poids de la presse par rapport aux autres moyens de communication et de son rôle d'arme de propagande pour les masses[96]. Par la suite, cet organe sera amplifié et étendu avec la création du Ministère de la Culture Populaire en 1937. La restructuration de ce département et son passage au statut de ministère lui fournit davantage de moyens de contrôle, sur la presse en particulier, mais aussi sur tous les secteurs de la propagande fasciste.

La première décennie qui suit la Marche sur Rome est donc dominée par des efforts confus et peu organisés de contrôle de la presse. Ceux-ci portent néanmoins leurs fruits, en obtenant la mise au silence des journaux d'opposition, ainsi que la suppression d'un certain nombre de quotidiens anti-fascistes. L'appareil centralisé de gestion de l'information ne voit

[95] MUSSOLINI, B., « Forza e consenso », in *Gerarchia*, mars 1923

[96] FORNO, M., *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Rubbettino ed., 2005, *passim.*

le jour qu'au milieu des années 1930, conjointement avec la réelle prise de conscience du pouvoir de l'image et des possibilités de son utilisation. Les journaux publiés à ce moment-là sont caractérisés par un profil commun, où l'effort d'éduquer, d'orienter, de rassurer, et de rendre fier le peuple est le dessein principal, parallèlement à une exaltation continue de la figure du Duce.

Certains des journaux anti-fascistes continuent à être publiés. Le *Corriere della Sera*, menacé par les mesures restrictives, développe un degré élevé de non-dits et de silence. Il s'agit d'un journal vassalisé, mais qui ne milite ni contre ni en faveur du régime. Lors de nos recherches, nous avions prévu d'utiliser ce quotidien comme une source, en y observant l'utilisation de la photographie. Néanmoins, la consultation des microfilms a été infructueuse, puisque les photographies y sont absentes, tout au moins pour les années 1925, 1929 et 1932. Ainsi, les deux journaux sélectionnés ne représentent-ils pas l'ensemble de la presse du *Ventennio*, mais deux échantillons de journaux philo fascistes, qui sont soumis à la politique de contrôle et de propagande du régime. Il est important à nouveau de souligner que *Il Popolo d'Italia* est un quotidien crée par Benito Mussolini, le 15 novembre 1914 et représente l'organe de bataille à disposition du Chef du fascisme. Jusqu'en 1931, la direction du journal est occupée par le frère du Duce, Arnaldo Mussolini. Ainsi durant tout le *Ventennio*, du point de vue éditorial le quotidien a les caractéristiques et les tons typiques des publications officielles du régime, à savoir l'absence de dialectique interne et un niveau élevé de militantisme des collaborateurs, tous dévoués au Duce. De par ses origines, le journal peut être considéré privilégié, puisqu'il n'est aucunement touché par les directives du régime ni les représailles. Cela se conçoit facilement si l'on tient compte du fait que le contenu reflète parfaitement les convictions du Duce, en vue de la profonde implication fasciste des membres du journal[97].

L'étude de ces titres de presse s'est effectuée en choisissant certaines années en fonction de leur valeur symbolique et historique de tournant pour le régime fasciste.

Ainsi, à l'intérieur du cadre chronologique défini dans l'introduction, à savoir 1925-1943, nous avons sélectionné six années : 1925, lorsque le fascisme devient régime suite au discours de Mussolini à la Chambre des députés au début du mois de janvier ; 1929, quand le régime acquière une certaine stabilité après le plébiscite, et quand s'affirme la politique de contrôle de l'image de Mussolini; 1932, le dixième anniversaire du régime; 1936, date du 'retour' de l'Empire avec la conquête de l'Ethiopie; 1938, marqué par le rapprochement de

[97] *Ibid.*, p.163

l'Allemagne Nazie et de la guerre mondiale et enfin 1940, caractérisée par la situation de conflit et les défaites militaires italiennes, qui s'accompagnent de tentatives de maintenir un certain consensus, notamment à travers les moyens de communication de masse telle la presse. Suite à cela, nous avons également défini quelques dates récurrentes, qui ponctuent le calendrier fasciste : l'anniversaire de la Marche sur Rome, le 28 octobre ; l'anniversaire de la fondation des *Fasci Italiani da Combattimento*, le 23 mars; le 21 avril, *Natale* de Rome, et donc anniversaire mythique de la fondation de la ville. De plus, l'analyse s'est évidemment arrêtée sur les dates ponctuelles de célébration, lors des visites du Duce ou des inaugurations. Enfin, dans les deux journaux, nous avons observé quelques semaines choisies de manière aléatoire, afin de voir la représentation de Mussolini et de la foule dans un cadre 'normal'. Nous nous devons de préciser que la consultation des sources a été soumise aux difficultés des archives. En raison de l'endommagement, de l'indisponibilité, ou de la perte de certains microfilms, il a été impossible de consulter les journaux des douze mois de chacune des six années. La liste précise des dates consultées se trouve à la fin de ce volume. Aussi, en ce qui concerne les descriptions qui seront fournies lors de cette réflexion, il est important de souligner que les conclusions principales de l'étude des représentations de Mussolini et la foule seront détaillées lors des parties suivantes, grâce à l'analyse des sources photographiques. Il s'agit d'esquisser certaines pistes approfondies ultérieurement, et d'observer l'utilisation des images dans les sources de presse, dans les contextes particuliers précédemment définis.

L'année 1925 : les débuts du régime en images.

Tout d'abord, nous tenons à préciser que la consultation de *L'Illustrazione Italiana*[98] n'a pu concerner que le mois de janvier (jusqu'au 18) puis le dernier trimestre, à partir du mois d'octobre. Le premier mois de cette année ne comporte aucune photographie. La première et unique présence importante d'images de Mussolini se trouve dans l'édition du 1° novembre, en rapport aux célébrations du troisième anniversaire de la Marche sur Rome, le 28 octobre. La première page est entièrement occupée par une photographie de Piazza Duomo à Milan, du photographe Strazza. La troisième page comporte deux photographies panoramiques du même événement, puis les pages 4 et 5 montrent une composition de cinq photographies, qui représentent Mussolini dans diverses situations, à cheval, lors d'une inauguration, d'une remise de médaille, etc. Tous les aspects du voyage de Mussolini à Milan sont ainsi illustrés,

[98] BNR, *L'Illustrazione Italiana*, MF.P.388, 1925

avec une prédominance de l'image du chef des troupes fascistes. Les photographies de la foule, qui nous intéressent plus particulièrement, sont de deux types. La première est constituée de Mussolini, au balcon, en dessous duquel se place la foule, confuse et anonyme, puis les Chemises Noires, avec drapeaux et étendards, et enfin des hommes en uniforme, qui observent la scène. Ce type de cadrage est récurrent dans les sources photographiques de l'Institut LUCE, et souligne une certaine domination de Mussolini, et une trilogie de sentiments à son égard, qui équivaut aux trois groupes qui l'écoutent: enthousiasme et confusion de la foule dépersonnalisée, obéissance et respect des troupes fascistes, curiosité, admiration et peut être concurrence des hiérarques. Toutefois, la position de supériorité du Duce, qui le place au centre des regards, lui permet à la fois de se montrer, et de marquer son contrôle sur les divers groupes sociaux. Les deux photographies de la troisième page montrent l'immense rassemblement de foule et de Chemises Noires à Piazza Duomo, et la figure de Mussolini y est absente. Ce type de photographie, à nouveau récurrent dans nos sources, privilégie donc la foule ammassée pour voir le Duce, afin de souligner l'ampleur de sa popularité et du consensus. Quant à *Il Popolo d'Italia*[99], les images y occupent une place inférieure. A l'occasion du même événement, le 29 octobre, le quotidien publie en première page une photographie de dimension 10x15cm approximativement, qui représente la place entièrement occupée par la foule. Le lendemain, dans la partie inférieure de la première page, deux photographies panoramiques représentent Mussolini lors d'un passage en revue des troupes, à cheval, puis acclamé par la foule à Piazza del Duomo, avec une prise de vue similaire à l'image publiée par l'*Illustrazione Italiana*. Les données fournies par ces observations sont donc deux : la première met en évidence l'importance de cette date dans le rapport entre le Duce et les Chemises Noires, puisqu'il s'agit bien de célébrer la réussite de la Marche sur Rome, accomplie grâce à ce binôme. Il en ressort une relation de Chef face à ses troupes, des hommes fidèles à Mussolini et croyants en la foi fasciste. Le deuxième point d'intérêt est la présence de la foule, qui est mise en relief par la sélection des photographies et tend à souligner le consensus du peuple envers le fascisme. La présence de plusieurs images qui ne représentent que la foule renforce l'idée d'un réel appui à l'idéologie, puisque l'absence de la figure du Duce laisse la place au rassemblement, vantant ainsi le pouvoir attractif et unificateur du fascisme.

Par ailleurs, en observant diachroniquement l'année 1925, nous constatons une prédominance des représentations de Mussolini en costume, dans son rôle d'homme d'état,

[99] BNR, *Il Popolo d'Italia*, MF.P.1, 1925

dans son studio, ou encore lors de diverses inaugurations. Un détail particulier concernant *Il Popolo d'Italia* attire l'attention: le 6 novembre, après l'attentat échoué contre Mussolini, en première page nous trouvons une photographie déjà publiée le 27 mars dans ce même quotidien. Mussolini, seul, est debout dans son bureau. La légende fait ressortir l'engagement du journal : « Le Chef invaincu et invincible que nous félicitons avec le cœur jubilant et auquel nous renouvelons en ce moment_ interprètes fidèles du fascisme et de tous les bons Italiens_ l'expression de la plus absolue dévotion et de la respectueuse et extrêmement fidèle solidarité[100] ». Dans cette même logique, bien que les photographies de ce quotidien soient plus rares, elles tendent toujours à mettre en valeur Mussolini, que cela soit dans son rapport avec la foule, souvent souriant ou présenté lors d'une allocution qui impose l'autorité, ou bien dans son activité de Président du Conseil, impliqué dans la réalité du pays.

L'année 1929 : le Duce à la conquête des foules.

L'année 1929 marque politiquement le renforcement du régime fasciste, après les élections du 24 mars pour le renouvellement de la Chambre des Députés qui prennent la forme d'un plébiscite en faveur du régime fasciste. Nous avions avancé que cette date marquait aussi une majeure prise en contrôle des images du fascisme. Toutefois, en consultant les archives de cette année, il ne ressort en aucun cas que la présence de photographies s'y intensifie, nous pourrions presque affirmer le contraire. *L'Illustrazione Italiana*, consultée pour la période entre le 5 mai et le 3 novembre, ne contient que deux groupes de photographies[101]. Certes, les dates précises des cérémonies fascistes figurent en dehors de ces limites chronologiques, mais il est étonnant, nonobstant l'abondance d'images de l'hebdomadaire, que les représentations de Mussolini soient si rares. Néanmoins, les photographies présentes sont relativement intéressantes. La première, du 5 mai, montre Mussolini parmi les avant-gardistes du *Campo DUX*. Par conséquent, l'on perçoit un aspect de l'organisation fasciste du temps libre et de la jeunesse, la gymnastique, dont les manifestations répondent au projet de l'homme nouveau fasciste, notamment à travers l'ordre et l'esthétique des corps. Dans la continuité du rapport entre Mussolini et la jeunesse, la seconde série de photographies, sur l'édition du 2 juin aux pages 2 et 3, se consacre au rassemblement imposant qui eut lieu le 24 mai à Rome. Les trois photographies, dont la mise en page est perceptible dans le croquis suivant, relatent des moments variés de cette journée

[100] *Ibid.*, 6 novembre 1925. « Il Capo invitto ed invincibile con il quale ci felicitiamo con giubilante cuore ed al quale rinnoviamo in questo momento_interpreti fedeli del fascismo e di tutti i buoni italiani_l'espressione della più assoluta devozione e della rispettosa fedelissima solidarietà ».
[101] BNR, *L'Illustrazione… Op. Cit.*, 1929

au cours de laquelle le Duce a rencontré les étudiants universitaires à Piazza del Popolo. A nouveau, nous constatons la présence d'une organisation fasciste qui encadre ce groupe, la Milice universitaire, illustrant de cette façon la concrète diffusion de l'idéologie à travers un réseau étendu d'organes. La mention d'un « défilé des légions » indique par ailleurs que l'ensemble des organisations, à l'image des Balilla, sont structurées selon un ordre hiérarchique, voire militaire. De cette manière le rôle de Chef de Mussolini se réaffirme, ainsi que le permanent souci d'ordre et de discipline qui habite l'idéologie fasciste et sa conception de la société italienne.

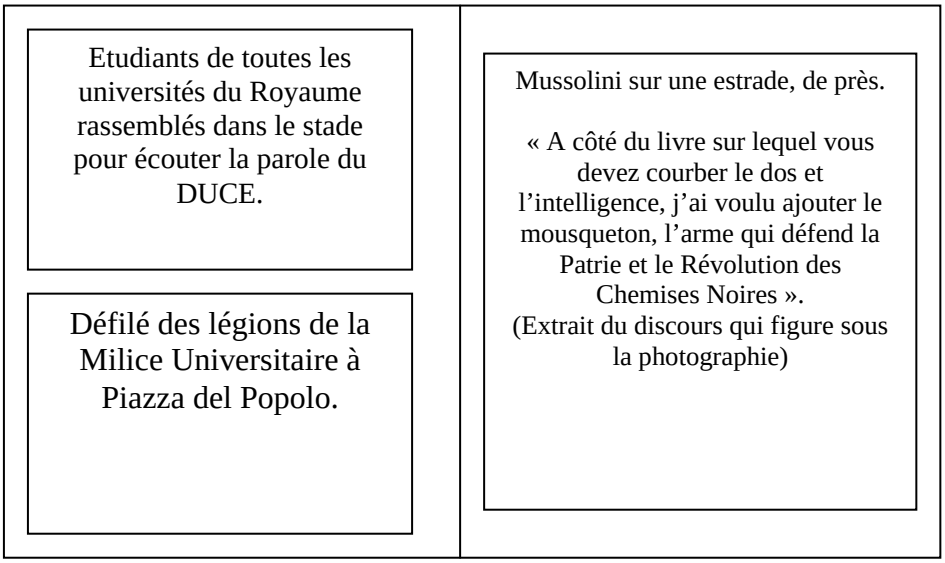


Figure 8. Configuration des pages 3 et 4 de *L'Illustrazione Italiana* du 2 juin 1929.

Quant à *Il Popolo d'Italia*[102], les photographies sont utilisées à nouveau avec parcimonie, et les dates symboliques du 23 mars et du 21 avril sont privées d'une preuve visuelle. Les représentations de la foule proprement dites sont deux : l'une, de petite taille, figure dans l'édition du 12 mars, en première et troisième page, et montre Mussolini lors de la lecture d'un discours à l'intérieur d'un théâtre, sans préciser l'occasion spécifique. La seconde, plus importante, est située en seconde et troisième page, le 3 novembre, et renvoie aux célébrations pour le VII anniversaire de la Marche sur Rome dans la capitale. La distribution de cette série de trois photographies est similaire à la précédente, puisqu'un effort est fourni afin de montrer les différentes facettes du Duce. La partie supérieure de la double page est occupée par une prise de vue de Piazza Venezia, où une foule immense emplit l'espace de la place, entourée par les monuments historiques qui produisent à la fois une

[102] BNR, *Il Popolo… Op. Cit.*, 1929

scénographie architecturale ainsi qu'une limite physique à l'extension des participants. Si les images de ce genre sont fréquentes dans les archives de l'Institut LUCE (certaines ont été sélectionnées comme sources), celle-ci a la particularité de voir Mussolini debout sur une tribune qui se trouve au pied de Palazzo Venezia.

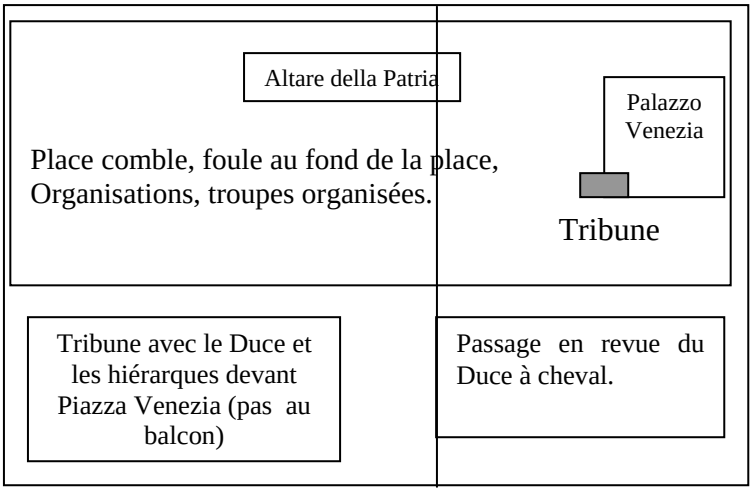


Figure 9. Composition des pages 2 et 3 de *Il Popolo d'Italia*, 3 novembre 1929

Comme nous le percevons dans ce schéma, le Duce prononce son discours au même niveau spatial que la foule, ce qui représente une exception dans la configuration habituelle de cette espace oratoire. Cela se justifie par la présence des troupes et organisations fascistes au premier plan. Ainsi, comme tel est le cas dans la majorité des photographies de passage en revue des troupes, le Chef se trouve sur une petite estrade, légèrement en hauteur par rapport au défilé. Ici, la présence de la foule pourrait être vue comme accessoire, tout au moins est-elle spontanée. Le réel motif de la cérémonie est à nouveau la réaffirmation du rapport entre Général et troupes, lors de l'anniversaire de la Marche sur Rome. Les deux images qui complètent la double page insistent en effet sur cet aspect, en montrant Mussolini, entouré des hiérarques, sur la petite tribune, et le passage en revue des troupes par le Duce à cheval, confirmant donc la nature militaire de l'événement.

En dressant un premier bilan de ces deux années, un réel contrôle de la diffusion des photographies n'est pas frappant. Toutefois, Mussolini est majoritairement représenté en uniforme en 1929, tandis que l'année 1925 le voyait vêtu en costume, ce qui indique un changement dans la nature du pouvoir fasciste, conséquent à sa transformation en dictature. La priorité est encore accordé à la relation entre le Duce et ses fidèles, incarnés par les Chemises Noires, puis davantage par les membres des organisations du Parti. Ici aussi, il nous

est possible de voir une évolution dans l'organisation du pouvoir, à travers un encadrement majeur et une volonté de diffuser parmi les différents groupes sociaux un mode de vie 'fasciste' où dominent les valeurs d'ordre et de discipline, de dévouement au Parti et au Duce.

L'année 1932 : les images du consensus.

Afin de rencontrer une réelle différence dans le choix et l'utilisation des photographies dans ces journaux, il nous faut nous projeter en l'an 1932, une décennie après la Marche sur Rome. Dans le cas de *L'Illustrazione Italiana*, le second semestre est malheureusement indisponible, d'où une étude partielle de cette source pour l'année en question[103]. Toutefois, dès les premiers mois, nous avons remarqué un décuplement notable des photographies qui représentent les deux acteurs du binôme qui nous intéresse. Deux occasions particulières permettent de souligner cette constatation. Tout d'abord, lors des célébrations pour le XIII anniversaire de la fondation des *Fasci Italiani di combattimento*, le 23 mars, un photographe inconnu a cueilli une vue de Piazza Venezia qui met en avant l'immense rassemblement de la foule. Publiée dans l'édition du 3 avril en première page, la légende ne précise pas que la place est emplie par les organisations fascistes, mais par 100 000 personnes, venues écouter le discours du Duce. Le cadrage de l'image propose une perspective similaire à la photographie de *Il Popolo d'Italia* précédemment citée, notamment en insistant sur la foule contenue à l'intérieur de l'espace délimité par les édifices historiques. Mais en ce cas particulier, c'est bien une foule anonyme qui est amassée au pied du balcon, depuis lequel Mussolini fait entendre sa voix. L'image proposée dans l'édition du 1° mai, qui se réfère au *Natale* de Rome, le 21 avril, reprend la même idée d'une foule contenue à l'intérieur d'une scénographie architectonique, en l'occurrence Piazza del Popolo, mais dans ce cas Mussolini s'adresse à la Jeunesse Fasciste, et donc à une organisation du Parti. Pour cette raison, la photographie de l'édition du 3 avril représente une nouveauté, à travers l'image, inédite jusqu'alors dans nos recherches sur la presse, d'une communion entre Mussolini et une foule composée de personnes quelconques, rassemblées en l'honneur de la fête du fascisme. Il est clair que cette transformation n'est pas uniquement dépendante d'un accroissement du consensus, mais plutôt d'une tendance à la mise en scène des cérémonies politiques par le fascisme, pour en faire une sorte de rite pour la Patrie, et pour Mussolini. Cela correspond en réalité à la mutation de la nouvelle politique que nous citions à propos de l'exposition de la *Rivoluzione Fascista*, visible dans le catalogue commenté précédemment. De plus, dans les deux

[103] BNR, *L'Illustrazione… Op. Cit.*, 1932

photographies, Mussolini est capturé lorsqu'il prononce le discours, en mobilisant sa gestuelle afin de rendre plus convaincant ses paroles. A titre d'exemple, le 21 avril, le Duce a le poing levé et la mâchoire serrée, deux caractéristiques qui illustrent ce que nous appellerons les gestes oratoires de Mussolini. Ces images reflètent à la fois sa conception du rapport avec la foule, ainsi que le pouvoir fascinateur qu'il exerce sur les Italiens, participant à créer un culte de la personne qui sera objet d'une analyse approfondie. Pour enrichir ce propos, à l'occasion du 23 mars, *Il Popolo d'Italia*[104] choisit aussi de montrer une photographie de Piazza Venezia, fort similaire à celle de *L'Illustrazione Italiana* de la même date, où l'on voit Mussolini au balcon, les mains sur les hanches et le visage assombri par la même expression.

L'année 1932 est effectivement dominée par les représentations de Mussolini et de la foule, avec des attitudes récurrentes : le Duce est souvent en hauteur par rapport à cette dernière, et prononce des discours ponctués de gestes oratoires ; la foule est nombreuse, anonyme, et manifeste son enthousiasme à travers des saluts fascistes, des drapeaux. La composition des foules est variée et nous est offerte grâce aux légendes : le 4 octobre il s'agit d'employés et d'artistes à Piazza Venezia, le 25 novembre à Milan d'ouvriers de l'usine FIAT, dans d'autres occasions, il s'agit de 'personnes', du 'peuple romain'. La tendance à ne voir représentées que les organisations fascistes est clairement dépassée. En cette année, Mussolini est montré en communion avec tous les secteurs de la population, et plus encore, le nombre des participants à chaque manifestation a subi une poussée en flèche. Dans les images décrites ici, il semblerait que Mussolini ne soit présent que dans les grandes villes italiennes. Or, le choix des photographies pour l'année 1932 met bien en évidence la dimension nationale du phénomène, avec par exemple du 29 octobre au 3 novembre une série de photographies de foules dans diverses villes italiennes, de petites dimensions. La foule, dans ces cas est évidemment moins nombreuse, mais la diversité de sa composition reste la même. De nouveau, les légendes de *Il Popolo d'Italia* permettent d'appréhender un réel changement. Lors des années précédentes, nous avons vu que la voix des collaborateurs du quotidien tendaient à s'exprimer dans ces quelques lignes. A présent, l'emploi de formules telles « démonstrations enthousiastes de dévouement et de foi[105] », « acclamations enthousiastes [106]» définissent le comportement des foules et insistent à la fois sur leur dimension ainsi que sur leur sentiment. Mussolini est devenu l'objet central des démonstrations du peuple, et l'incarnation de l'idéologie fasciste. Cette idée mène à une

[104] BNR, *Il Popolo… Op. Cit*., 1932
[105] *Ibid*., 4 octobre 1932
[106] *Ibid*., 8 octobre 1932

réflexion que nous aurons lieu d'approfondir par la suite : y a-t-il un lien entre la multiplication des cérémonies, le nombre croissant de participants à celles-ci, et le fait que Mussolini ait acquis un rôle central au sein du régime fasciste ? Un chapitre successif évoquera la question des mythes et du culte dont fait l'objet le Duce, et nous aurons l'opportunité de questionner le lien entre les trois aspects que les photographies de 1932 mettent en lumière.

L'année 1936 : l'apogée du Régime.

« Vues partielles de la grandiose et enthousiaste démonstration improvisée à Piazza Duomo par les Chemises Noires et le peuple pour la retentissante victoire des armes italiennes en Afrique[107] ». Ainsi la légende de la photographie située en première page de *Il Popolo d'Italia,* le 19 février 1936, nous présente-elle les premières célébrations pour la victoire militaire en Afrique. Il ne s'agit que de la première d'une longue série de photographies qui dans les deux sources de presse accompagneront les conquêtes italiennes jusqu'à la déclaration de l'Empire le 9 mai. En raison de la guerre d'Ethiopie, le premier semestre de l'année 1936 est entièrement empreint de tons militaires. Mussolini, lorsqu'il est représenté, est en uniforme, sérieux, entouré par des généraux ou des troupes. Les photographies de ce début d'année représentent davantage le champ de bataille africain, la puissance militaire italienne, les soldats organisés et déterminés sous l'égide de Mussolini. Les festivités fascistes du 21 février, du 23 mars et du 21 avril sont solennelles, et les photographies qui les illustrent tendent à souligner le soutien du peuple au Duce, à Piazza Venezia dans une perspective identique aux images déjà relevées, mais qui insiste davantage sur le nombre de participants, et sur la « foi patriotique et fasciste » de ces derniers. Naturellement, c'est au mois de mai que la présence de Mussolini et de la foule dans les photographies se fait plus imposante. Le quotidien *Il Popolo d'Italia* emploie des images dès le 6 mai, pour célébrer l'entrée du Général Badoglio à Addis Abeba, le jour précédent. Nous savons que le 5 mai, des rassemblements eurent lieu dans tout le pays, mais les photographies du phénomène ne paraissent pas immédiatement. Ainsi, le 6 mai, c'est un portrait de Mussolini, en uniforme, les bras croisés, avec l'inscription DUX en dessous, qui figure en première page du quotidien[108]. Le premier hommage rendu concerne donc uniquement la personne du Duce, l'homme à l'origine de la victoire italienne, et le représentant du nouveau statut impérial de l'Italie

[107] *Ibid.*, 19 février 1936 : « Vedute parziali della grandiosa entusiastica dimostrazione improvvisata in Piazza Duomo dalle Camicie Nere e dal popolo per la strepitosa vittoria delle armi italiane in Africa »
[108] *Ibid.*,6 mai 1936

fasciste. Il faut attendre le 7 mai pour voir les photographies, en première page, de la foule rassemblée à Piazza Venezia et devant le Quirinal, dans une célébration double de Mussolini et du Roi. Elles datent du 6 mai, et montrent l'immense rassemblement de personnes sous les balcons du Duce et du Roi, de jour comme de nuit. Comme dans les exemples déjà cités, ces photographies privilégient la place de la foule, son extension au-delà des limites architectoniques de la place, marquées par les édifices historiques, et met en évidence son caractère anonyme, dépersonnalisé, traduisant de cette manière l'effacement de l'individualité au nom de la Nation et de sa victoire. Dans les jours suivants, le quotidien tend à valoriser les représentations des deux hommes à la tête du nouvel Empire, le Roi Vittorio Emanuele III donc, et Mussolini, à travers des portraits en uniforme. En confrontant *Il Popolo d'Italia* à *L'Illustrazione Italiana*, il nous est possible d'observer la similarité dans l'emploi des photographies, nonobstant la temporisation différente due à la fréquence de publication. Ainsi, à un rythme hebdomadaire, *L'Illustrazione Italiana*[109] présente la victoire de l'Italie fasciste en alternant les deux représentations mises en évidence ci-dessus. L'édition du 10 mai consacre sa première page, ainsi que la première page du supplément, aux hommes providentiels, à l'aide des mêmes portraits en uniforme que *Il Popolo d'Italia* le même jour. Toutefois, sur le supplément, les profils des deux hommes sont superposés, Mussolini au premier plan, le Roi au second. Le Duce bénéficie donc d'un rôle principal dans la victoire, nonobstant l'hommage parallèle adressé au souverain. L'édition suivante, le 17 mai, abonde de photographies de Mussolini et de la foule. Si la première page est occupée par une image du Duce en uniforme colonial, à cheval, tel le guide militaire de la Nation, les pages intérieures se consacrent aux rassemblements de foule à l'occasion de la déclaration de l'Empire. Une double page montre la photographie de Piazza Venezia, identique à celle qui fut publiée dans le quotidien source, puis le reste du journal illustre les foules amassées dans différentes villes italiennes, par exemple Naples ou Turin. De cette manière, l'accent est à nouveau mis sur l'implication du peuple dans l'entreprise coloniale, sur la fierté et la satisfaction qu'il éprouve et sur le soutien unanime de ces foules à Mussolini, le 'fondateur de l'Empire'. A travers cette analyse, il nous est facile de constater que l'avènement de l'Empire représente l'apothéose du régime fasciste, qui à travers cette réalisation, réalise son souhait de rendre à l'Italie la grandeur d'antan. Le projet fasciste a mis en avant dès ses origines la volonté de faire des Italiens les dignes héritiers de la Rome Antique, un peuple héroïque, prêt au sacrifice pour la Patrie. L'importance de la guerre et de la promotion des valeurs fascistes a

[109] BNR, *L'Ilustrazione…Op. Cit.*, mai 1936

depuis le départ la vocation de diffuser dans l'âme des Italiens la conscience de la grandeur de la Nation, et la primordialité de l'union de tous autour de la personne du Duce, le seul capable de les guider vers une 'renaissance'. En mai 1936, ce projet se réalise et les photographies publiées par les deux journaux tendent bien à mettre à la lumière l'enthousiasme, l'implication de tous dans ce projet. Cet événement marque un tournant essentiel dans la politique de l'image fasciste, dès les mois suivants. En prenant l'exemple des photographies publiées à l'occasion du 28 octobre, notamment celle de *L'Illustrazione Italiana*, cela nous apparaît de manière claire. Si *Il Popolo d'Italia* privilégie une image de la foule rassemblée à Piazza Venezia, suivie d'une légende qui insiste sur la présence de tout le peuple de Rome et des représentants des Chemises Noires pour acclamer le Duce, fondateur de l'Empire[110], *L'Illustrazione Italiana* publie une photographie qui est centrée sur le balcon de Palazzo Venezia[111]. Comme nous le voyons dans le schéma ci-dessous, une attention particulière est accordée au décor, à la mise en scène. Certes, la présence de symboles fascistes, tel l'aigle impérial ou les drapeaux n'est pas une nouveauté dans la politique de l'image du régime, mais à l'instar de cette photographie, les années suivantes seront dominés par la présence de scénographies particulièrement imposantes lors des discours de Mussolini, des inaugurations de villes et ainsi de suite. Se renforce à partir de ce moment historique un schéma précis de mise en scène du fascisme, en faisant appel justement aux symboles historiques du mouvement, mais aussi à des efforts d'organisation de la 'scène' mussolinienne, qui lui fournissent le rôle de protagoniste et de meneur des foules.

Pour rendre plus facile la compréhension du schéma ci-dessous, décrivons sa composition en quelques lignes. Deux faisceaux géants encadrent la scène, ainsi que trois *moschettieri* de chaque côté, qui régissent des sceptres romains, des trombones et des drapeaux. La symétrie de la scène tourne autour d'un axe central, dont la partie supérieure est incarnée par Mussolini, au balcon, en dessous duquel, dans un alignement vertical, se trouve la représentation d'un aigle aux ailes déployées, qui tient entre ses pattes un faisceau. Cet axe qui émane du Duce est complété par la présence de la foule dans la partie inférieure de la photographie. Une certaine harmonie ressort de son observation, à travers la présence d'une ondée de mains levées dans le salut fasciste, de chapeaux et d'étendards éventés. Ainsi, Mussolini est à la tête du Fascisme, de l'Empire et de la foule, objet de l'enthousiasme et de la dévotion de tous. La tendance à la spectacularisation ne fera que s'accroître dans les mois

[110] BNR, *Il Popolo… Op. Cit.*, 29 octobre 1936 : « Un aspetto della grandiosa adunata in Piazza Venezia. Tutto il popolo dell'Urbe insieme con le rappresentanza delle Camicie nere convenuto da ogni parte d'Italia acclama il Duce, fondatore dell'Impero ».
[111] BNR, *L'Illustrazione…Op Cit.*, 1° novembre 1936

suivants, confirmant l'hypothèse que la conquête de l'Empire représente le paroxysme du régime, et du Chef.

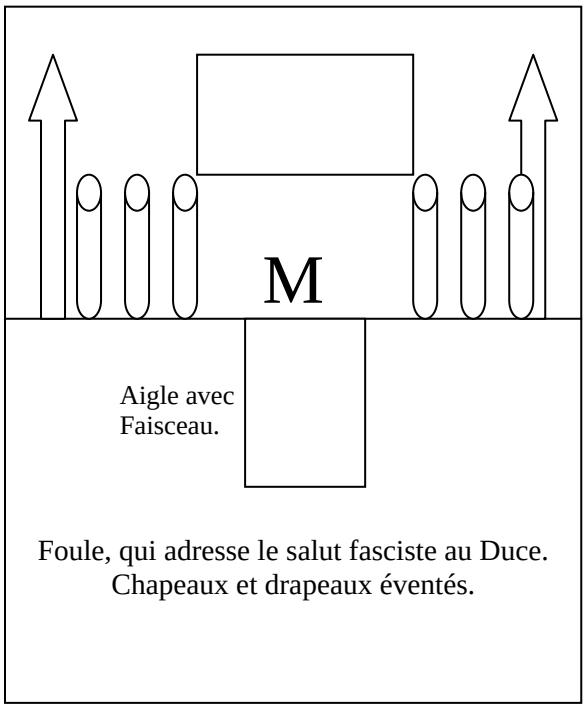


Figure 10. Schéma de la photographie présente en première page de *L'Illustrazione Italiana,* manifestation du 28 octobre, 1° novembre 1936

1938 : les tentatives de maintien du consensus.

Les photographies de l'année 1938 se placent dans la continuité de cette idée : Mussolini est partout, devant des foules de dimensions croissantes, au centre du cérémonial dressé pour chaque occasion. En uniforme de Premier Maréchal de l'Empire, le Duce développe le rapport avec la foule, tout en se tournant vers le prochain objectif de l'Italie : la guerre. En réalité, dès la conquête de l'Ethiopie, l'Italie est mobilisée en permanence par son chef, qui déplore la tendance pacifiste des Italiens, satisfaits d'avoir des colonies et opposés à une nouvelle guerre. L'engagement de Mussolini aux côtés de Franco pendant la guerre civile espagnole, puis la perspective d'un nouveau conflit mondial en tant que allié de l'Allemagne Nazie font en sorte que la photographie au cours de ces dernières années 1930 a une double face. La première est la centralité de la personne de Mussolini, et de son lien avec les foules ; la seconde est l'omniprésence de références guerrières, dans les discours mais aussi dans les mises en scène des événements. L'appétit de la victoire domine Mussolini, qui consolide le consensus à travers le rappel du statut impérial de la Nation, et aussi par le moyen d'une visibilité intense, promue par les journaux. Les photographies publiées sont nombreuses en

cette année 1938, notamment à l'occasion de la visite d'Hitler en Italie, au mois de mai. Par ailleurs, sans procéder à la description de chaque image, il nous est possible de mettre en évidence une série de catégories types. Tout d'abord, les photographies de défilés militaires et de passages en revue des troupes sont fréquentes, en particulier lors des célébrations centrales, comme le 23 mars, ou le 21 avril. L'accent est ainsi mis sur la préparation militaire de la Nation et sur la qualité de Chef des armées de Mussolini. Une seconde catégorie regroupe les photographies des visites et inaugurations de Mussolini, qui au cours de cette année sont multiples. A titre d'exemple, nous pourrions citer les photographies de Piazza della Vittoria à Gênes, qui couvrent quatre pages de *L'Illustrazione Italiana*, le 22 mai, et se concentrent sur la foule rassemblée à l'occasion du discours du Duce[112]. Mais encore, la visite à Trieste, en septembre 1938, au cours de laquelle Mussolini se consacre aux passages en revue, aux visites, aux inaugurations, et aux discours. Ou enfin sa visite à Vérone, dont la photographie publiée le 2 octobre, montre l'arène de la ville lors d'un de ses discours. Cette photographie, l'une de nos sources, sera longuement commentée dans une des parties successives, en raison de l'aspect artistique et symbolique de l'image, qui nourrit parfaitement la politique de la représentation de Mussolini et de la foule qui nous intéresse ici. Quant à *Il Popolo d'Italia*[113], les photographies sont plus rares, et cristallisent des moments différents de l'actualité. En plus des catégories précédemment citées, qui sont effectivement reprises par ce quotidien, nous constatons la présence d'une majeure quantité d'images représentant des inaugurations, par exemple le 22 avril, en première page, lorsque le Duce inaugure les travaux à la Via Imperiale, et le 26, quatre jours plus tard, lors de la cérémonie de pose de la première pierre à Pomezia. Le journal insiste par conséquent davantage sur l'implication concrète du Duce dans le développement des infrastructures du pays, que sur l'aspect militaire de sa vie publique. La foule est omniprésente désormais dans les représentations de Mussolini, comme pour s'assurer le maintien du soutien de la foule, nonobstant les perspectives qui s'annoncent peu heureuses.

1940-1941 : le poids de la guerre pour Mussolini et pour la foule.

Enfin, la dernière année de notre analyse a posé problème en raison de la disponibilité des sources. En ce qui concerne *Il Popolo d'Italia*[114], nous avons pu consulter sans difficultés l'année 1940, mais pour *L'Illustrazione Italiana*, celle-ci n'a pas été mise à notre disposition.

[112] BNR, *L'Illustrazione…Op. Cit.*, 1938
[113] BNR, *Il Popolo…Op. Cit.*, 1938
[114] *Ibid.*, 1940

Ainsi avons-nous décidé de consulter l'année 1941, pour obtenir un panorama plus ample, et observer par la même occasion les évolutions dans l'utilisation de la photographie. Les conclusions sont intéressantes. Si l'année 1940 commence avec les habituelles photographies de Mussolini lors d'inaugurations, le mois de juin est marqué par la déclaration de guerre de l'Italie à l'Angleterre et à la France. Alors, dominent les photographies de foules, de jeunes Italiens enthousiastes, de Mussolini avec les troupes dans une typique propagande de guerre qui met en avant la volonté du peuple italien et le soutien inconditionné au Chef. Dès lors, les images sont plus rares, et tendanciellement consacrées aux actualités du conflit. Mussolini apparaît peu, si ce n'est à l'occasion du 28 octobre, lors du passage en revue de troupes, ainsi que en compagnie de la foule. Toutefois, ces photographies montrent une insistance nouvelle et absolue sur l'ordre, la discipline et le dévouement, des troupes et des foules italiennes. Le temps passe et la guerre se poursuit. De cette manière, l'année 1941, dans *L'Illustrazione Italiana* est une année peu imagée[115]. L'hebdomadaire est dominé par la guerre, à travers les communiqués, et quelques photographies de Mussolini, toujours en uniforme, avec les troupes, ou en présence croissante d'Hitler. Les représentations de Mussolini diminuent, en dimensions et en fréquence, et laissent la place bien souvent à des photographies de la foule seule. Lorsque cela est le cas, les images sont reprises dans les archives, par exemple le 13 juin, lorsque le journal publie en première page une photographie de Piazza Venezia, bondée, le 10 juin 1940 lorsque Mussolini annonça la guerre. Ainsi, l'intention est de confirmer le bienfait de la guerre, et l'enthousiasme initial des Italiens pour cette solution, malgré la tendance à se raviser d'une majorité du peuple.

L'ATTENTION A LA FOULE DANS LES VELINE DU MINCULPOP.

L'observation des tendances qui dominent dans la diffusion des photographies nous porte à nous interroger sur le rôle du régime dans les décisions qui mènent à la sélection et à l'utilisation des images photographiques. L'historiographie récente a divulgué la connaissance des procédés des organes fascistes pour le contrôle de la presse et des médias de masse en général. Ainsi, dans un premier temps, comme nous l'évoquions en début du chapitre, *l'Ufficio Stampa* de Mussolini se charge de la gestion des quotidiens, notamment à partir de 1933 avec l'arrivée à sa tête de Galeazzo Ciano. Les moyens de contrôle des actualités publiées par les journaux se composent surtout de 'directives à la presse', dont les premières

[115] BNR, *L'Illustrazione…Op. Cit*., 1941

qui reflètent la réelle prise de conscience du pouvoir des images datent du début des années 1930.

L'analyse des photographies sources a mis en évidence l'importance de la foule dans les représentations de cérémonies fascistes. Les explications de cette présence sont de plusieurs natures, concernant à la fois la légitimation du pouvoir mussolinien, ainsi que la diffusion d'un sentiment unitaire parmi les manifestants. Il est évident que la foule est un acteur fortement recherché par le Régime afin de mettre en avant le consensus dont il bénéficie. En tenant compte des analyses photographiques, il est intéressant de voir comment les directives à la presse traduisent les priorités du régime lorsqu'il s'agit de représenter la foule.

La mention des *veline* en ce lieu se justifie par notre volonté de compléter l'analyse de la publication des photographies dans la presse. Nous nous appuierons en l'occurrence sur la bibliographie relative à ce thème[116]. Les ouvrages de Giancarlo Ottaviano reportent un certain nombre de ces directives[117], dont l'une nous intéresse particulièrement.

> Directive pour la presse de Polverelli, chef de l'Ufficio Stampa, 1931 : Les photographies des événements et panoramas italiens doivent toujours être examinées du point de vue de l'effet politique. Ainsi, si il s'agit de foules, écarter les photographies avec des espaces vides ; si il s'agit de nouvelles rues, de zones monumentales, etc., écarter celles qui ne donnent pas une bonne impression d'ordre des activités, de trafic, etc. (…)[118].

Ainsi, dès 1933, nous notons la volonté de diffuser certains messages dans les photographies. En ce cas particulier, il s'agit de montrer l'ordre et la discipline que le régime fasciste a diffusé dans toute la Nation, mais aussi à mettre en valeur l'immensité des foules, pour une raison esthétique (afin que les places soient harmonieusement emplies de personnes) et pour une raison politique (ne pas permettre de douter du consensus de la population). Certaines de nos sources semblent dériver directement de cette recommandation. En effet, les images de la foule des années 1930 représentent la masse compacte, *oceanica*, tandis qu'au cours des années 1920, nous avions pu observer des espaces vides entre les participants.

---

[116] Les directives du Minculpop ont représenté un réel problème lors de la consultation des Archives centrales d'Etat à Rome. En effet, la dispersion des archives ainsi que la non disponibilité de celles-ci nous ont empêché d'aller directement à la source. Pour cette raison, nous faisons appel aux ouvrages publiés sur ce thème.

[117] Ottaviano, G., *La cattura delle consenso: le veline*, Lalli, 2008; OTTAVIANO, G., *Il controllo del Minculpop sulla pubblicità, il cinema, la moda e la stampa*, Todariano, 2007

[118] *Ibid.*, Le fotografie di avvenimenti e panorami italiani devono essere sempre esaminate dal punto di vista dell'effetto politico. Così se si tratta di folle, scartare le fotografie con spazi vuoti; se si tratta di nuove strade, zone monumentali, ecc., scartare quelle che non danno una buona impressione di ordine di attività, di traffico, ecc. (…)

Ces directives sont générales, et s'appliqueront pendant tout le reste du *Ventennio*. Mais pour confirmer notre théorie sur la majeure fréquence de représentation des foules au cours des années 1940 et 1941, voici quelques directives, émanées du Ministère de la Culture Populaire, l'organe central de contrôle du domaine culturel.

> 1° février 1940: En parlant de premiers plans, il n'est pas nécessaire de montrer un type physique déterminé de bersaglier ou d'ouvrier, ou de marin, mais toujours des photographies de masses[119].
>
> 9 mars 1940: Les photographies d'hommes, il vaut mieux les faire lorsqu'il s'agit de masses imposantes et dans certains cas, elles doivent montrer notre race armée dans l'expression de sa fierté, son impudence et sa jeunesse et non pas comme une photographie parue sur la couverture de la revue *Tempo* qui il me semble fut prise à un funéraille[120].
>
> 13 octobre: Publier, si réussies et si elles mettent bien en valeur la dimension des manifestations, les photographies des rassemblements de propagande de samedi et dimanche[121].

A la lumière de ces exemples, nous percevons parfaitement la préoccupation des organes de contrôle de la presse et des photographies au sujet de la représentation de la foule. Ressort de ces quelques directives l'ordre de privilégier les images des rassemblements, si elles répondent aux critères fournis par le même Ministère de la Culture Populaire. Pour poursuivre l'illustration du contrôle du régime sur la presse, il est intéressant de faire appel à un dossier consulté aux Archives Centrales de l'Etat de Rome. Y figurent des rapports mensuels de la Direction Générale pour la presse italienne du Ministère pour l'année 1937. Afin de faciliter la lecture, nous ne reproduirons pas en ce lieu l'ensemble de la retranscription des documents, qui est toutefois consultable dans les annexes[122]. Cette source illustre l'étendu du contrôle effectué sur la presse, mais aussi en matière de l'image du Duce sur divers supports, dont les photographies reproduites sur des objets de la vie quotidienne. A cet égard, nous pouvons citer le rapport du mois de mai 1937, qui indique :

> S'est poursuivi la sélection des photographies du Duce, reçues pour l'examen des diverses préfectures, et tel triage a été étendue, au mois de mai, à d'autres objets, tels que les plaques, les médailles, les porte-cigarettes, etc., sur lesquels sont effigiés de manière réaliste ou symbolique, le Duce et les faits marquants de la vie fasciste et particulièrement la Guerre d'Afrique et la fondation de l'Empire. […]

---

[119] *Ibid.*, Per parlare di primi piani non è necessario far vedere un determinato tipo fisico di bersagliere o di operaio o di marinaio, ma sempre fotografie di masse...

[120] *Ibid.*, Le fotografie di uomini è bene farle quando si tratta di masse imponenti e comunque in questi casi debbono essere tali da mostrare questa nostra razza armata nella sua espressione di fierezza, baldanza e gioventù e non come una fotografia apparsa sulla copertina della rivista Tempo che credo sia stata presa ad un funerale.

[121] *Ibid.*, Pubblicare, se ben riuscite e se mettono bene in luce l'imponenza delle manifestazioni, le fotografie delle adunate di propaganda di sabato e di domenica

[122] Voir annexes

> Naturellement, les objets de bon goût, susceptibles de faire une propagande utile et efficace parmi le peuple, en divulguant concepts, hommes et faits du Fascisme, ont été laissés en circulation[123].

Les citations de cette nature sont infinies, d'où le choix de nous limiter à ces quelques données. Bien que cela puisse paraître peu conséquent, l'évocation de ces documents est nécessaire afin de se faire une idée de la nature du contrôle effectué par le Ministère de la Culture Populaire. Il est évident qu'au sein de ce travail de recherche, il nous est impossible d'effectuer une réflexion approfondie sur le thème, qui occuperait un espace trop important, et qui par ailleurs serait à traiter dans un travail indépendant et entièrement consacré aux *veline*, comme sont appelées ces directives. De plus, quelques historiens se sont voués à des recherches complexes sur cet aspect du régime fasciste, des travaux auxquels nous préférons renvoyer le lecteur, plutôt que d'entreprendre une analyse qui serait superflue[124]. Nous pouvons néanmoins conclure à ce sujet que l'attention des organes de contrôle du régime sur l'utilisation et la diffusion des photographies est extrêmement importante. De celle-ci dépend en effet l'effective application dans les journaux des priorités du régime, et ceci explique les diverses évolutions que nous avons mis en évidence dans le commentaire antérieur. Il apparaît évident que le régime veille sur la figure de Mussolini, dont la centralité a été longuement évoquée au cours de notre analyse, mais aussi sur celle de la foule.

Malgré la non exhaustivité de cette analyse, elle nous a permis de mettre en évidence de nombreux points essentiels pour appréhender l'utilisation des photographies par le régime fasciste, à travers leur diffusion dans ces deux sources de presse. Il apparaît évident que les images publiées sont la conséquence d'une sélection rigoureuse, qui se base sur le message que Mussolini souhaite fournir aux Italiens. Cela peut être attenant à la puissance militaire, à la motivation belliqueuse, au soutien du peuple et au lien particulier que celui-ci entretient avec le Duce, à l'implication de ce dernier dans la vie sociale et politique du pays. En somme, les facettes de Mussolini sont innombrables et les photographies permettent de mettre en avant l'une plutôt que l'autre, en fonction du contexte historique et de comment le Duce veut

---

[123] ACS, Ministère de la Culture Populaire, Gabinetto, Dossier 95, fascicule 424, Direction générale pour la presse italienne, 1938, MAI : E' proseguita la selezione delle fotografie del Duce, ricevute per l'esame dalle varie prefetture, e tale cernita è stata estesa, nel mese di maggio, anche ad altri oggetti, come targhe, medaglie, portasigarette, ecc, su cui sono effigiati in modo ora realistico ora simbolico, il Duce e fatti salienti della vita fascista e particolarmente la Guerra d'Africa e la fondazione dell'Impero. […]
Naturalmente vengono lasciati in circolazione gli oggetti di buon gusto, suscettibili di fare utile ed efficace propaganda tra il popolo, divulgando concetti, uomini e fatti del Fascismo.

[124] A titre indicatif OTTAVIANO, G., *Le veline del Minculpop: aspetti della propaganda fascista*, Todariana, Milan, 1999

se montrer aux Italiens. L'utilisation des photographies est donc le fruit de longues réflexions qui captent l'atmosphère nationale, et y répondent avec une politique de l'image qui s'y adapte. La photographie est ainsi clairement un outil de diffusion de messages, accessibles à tous, et soumis à la volonté du régime. Par ailleurs, le commentaire des différentes années a rendu possible la mise en évidence d'une certaine évolution dans le choix des images et dans leur fréquence de publication. A titre d'exemple, en temps de guerre, celles-ci sont extrêmement rares, privilégiant les nouvelles venant du front, dans une solennité qui rend hommage au courage des combattants. Mussolini se retire donc de la scène en quelque sorte, pour mettre en avant les héros du moment. En ce qui concerne les représentations de Mussolini et de la foule, celle-ci est aussi sujette à une évolution. La foule passe du statut de 'décor' pour les représentations de Mussolini, afin de souligner le consensus dont il bénéficie, au statut d'acteur des cérémonies fascistes, où elle est montrée dans le lien 'sacré' qui l'unit à Mussolini. La centralité du Duce subit aussi une évolution, lorsque celui-ci tend à laisser la place à la foule, certes, réunie pour lui. Son absence dans les images souligne à nouveau la qualité du rapport entre tous deux, puisque même invisible, sa présence se reflète à travers les rassemblements. Ainsi, cette augmentation des images de la foule uniquement peut démontrer le besoin de légitimation de Mussolini, correspondant à la mise à l'épreuve du régime à travers la guerre.

Les photographies de Mussolini et de la foule informent sur plusieurs facteurs qu'il s'agira d'analyser ou approfondir par la suite. En premier lieu, les représentations de Mussolini mettent en évidence la multiplicité des facettes du dictateur, et la tendance à 'changer de masque' en fonction du moment historique. La centralité qu'occupe progressivement Mussolini dans les photographies dépend elle de la croissante prise de conscience du pouvoir de l'image et de sa capacité à diffuser un certain nombre de messages et de valeurs fascistes, sans compter son apport au culte du Duce que les politiques de l'image du régime nourrissent. Cela prend appui sur la fonction de la foule, qui subit et produit les mythes de sa personne. Nous avons avancé l'hypothèse d'une utilisation de la foule par le régime, afin d'acquérir une légitimation. Cela est effectivement une possible interprétation, mais comme nous aurons l'occasion de le voir, le lien entre ces deux acteurs est complexe et fluctuant. Toutefois, il sera possible d'évaluer les thèmes clés de ce rapport et les dynamiques qui l'animent. L'appréhension de ces éléments passera par l'étude soignée des sources photographiques sélectionnées dans les archives de l'Institut LUCE.

PARTIE II.
MUSSOLINI ET LA FOULE : REPRÉSENTATIONS DU BINÔME DANS LES PHOTOGRAPHIES DE L'INSTITUT L.U.C.E.

CHAPITRE IV.
MUSSOLINI ET LES VISAGES DU FASCISME

PENSER LA FOULE : UN THEME DIACHRONIQUE DONT HÉRITE MUSSOLINI

Les termes qui désignent les formes contemporaines de pouvoir politique sont pour la majorité fruits de la réflexion entreprise par les théoriciens et philosophes de la Grèce Antique, à commencer par le mot <politique>, qui tire son étymologie du grec *polis*, la cité, à savoir la première collectivité à l'intérieur de laquelle naît la nécessité de gestion. A cette même période correspond l'apparition de la démocratie, qui se base sur *demos*, le peuple, protagoniste de l'organisation communautaire. La principale source de connaissance de cette époque est Aristote, qui dans les *Politiques*[125] est confronté à la nécessité de penser la masse de la population de la cité. Le mot le plus utilisé pour désigner la communauté citadine est *demos,* qui renvoie donc au groupe qui compose la cité en agissant politiquement. Toutefois, un second mot fait référence au même sujet, *plethos*, la multitude. L'étude de l'emploi de ces deux termes permet de mettre en évidence le double sens inhérent aux rassemblements de foule : *plethos*, la multitude à l'état brut, et *demos*, un groupe constitué avec un rôle politique à jouer. Le philosophe indique par ailleurs que la tâche du tyran est de laisser subsister le peuple comme foule, *plethos,* c'est-à-dire comme une multitude caractérisée par le nombre et non par une organisation collective. Pour conclure, le *plethos* englobe la population qui, à un moment donné, est réunie à tel endroit. Il faut ensuite l'institution et les lois pour passer au peuple, c'est-à-dire à une multitude organisée, articulée et déterminée dans son nombre et son lieu[126].

Si le régime fasciste représente l'antagoniste de la démocratie, la question du peuple dans un régime totalitaire conserve une similaire importance. Le concept de la foule qu'il nous est donné de traiter dans le cadre de l'étude de son rapport avec Mussolini dans les photographies assume une division similaire à celle mise en évidence par Aristote. Même dans un régime de nature dictatoriale, le représentant du pouvoir a besoin de la foule pour de nombreuses raisons. A des fins de légitimation ou de démonstration du consensus, le dictateur

[125] ARISTOTE, *Les Politiques*, Flammarion, Paris, 1990
[126] « Leçons de philosophie pour l'agrégation », Centre d'études en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées, http://www.cerphi.net/lec/foule2.htm

doit la mobiliser afin que celle-ci soit en sa faveur. En l'occurrence, c'est la foule dans le sens de *plethos* qui intéresse les dictateurs : seule celle-ci représente un récepteur neutre, malléable, en grade d'accueillir et d'adhérer inconditionnellement au message transmis. Les siècles ont prouvé que la foule spontanée et incontrôlée peut être à l'origine de désordres, voire de révolutions et de coups d'état. Lorsque le sociologue G. Le Bon, cité en introduction[127], procède à son étude sur la psychologie des foules, il met en valeur la caractéristique barbare des foules laissées à elles-mêmes et pour cette raison les place aux origines des grandes dissolutions de civilisations. Dans la conscience du péril de la foule, crainte de tous les hommes de pouvoir inconstitutionnel, Le Bon préconise la connaissance de sa psychologie. L'extrait suivant explique pour quelle raison :

> A dire vrai pourtant, tous les maîtres du monde, tous les fondateurs de religions ou d'empires, les apôtres de toutes les croyances, les hommes d'État éminents, et, dans une sphère plus modeste, les simples chefs de petites collectivités humaines, ont toujours été des psychologues inconscients, ayant de l'âme des foules une connaissance instinctive, souvent très sûre ; et c'est parce qu'ils la connaissaient bien qu'ils sont si facilement devenus les maîtres. La connaissance de la psychologie des foules est aujourd'hui la dernière ressource de l'homme d'État qui veut, non pas les gouverner - la chose est devenue bien difficile - mais tout au moins ne pas être trop gouverné par elles[128].

Ainsi, pour qui souhaite devenir le meneur des foules, une connaissance des sentiments et attentes de celles-ci est indispensable. Les réflexions du sociologue influencent fortement Mussolini et déterminent la conception de la foule que développe le futur Duce. Il serait possible de présenter Le Bon comme un des maîtres à penser de Mussolini. La foule telle que la décrit le sociologue assume plusieurs caractéristiques dont l'appréhension est fondamentale pour celui qui souhaite la diriger. En partant de sa nature de rassemblement non organisé, la foule représente une multitude sans réelles convictions et réceptive à toute suggestion, à condition que celle-ci revêtisse une forme adaptée au destinataire. Ce constat met en évidence deux points essentiels : la désindividualisation des composants singuliers et le potentiel réceptif des individus regroupés. La connaissance de la foule développée par Le Bon souligne l'importance des attentes de la foule, qui déterminent en réalité son potentiel à se laisser séduire par un meneur qui est capable de les comprendre et d'y répondre. Cette réponse ne peut se composer d'une argumentation raisonnée et complexe, mais de simplicité, d'images qui pénètrent dans les esprits et qui réveillent ses sentiments profonds. La foule ne représente un être uni que si l'on diffuse en son sein une idée commune, des valeurs qui

[127] LE BON, G., *Op. Cit.*
[128] *Ibid.*, p.15

rassemblent et lui donnent une identité. Ici intervient la notion de l'imaginaire, un moteur populaire, basée surtout sur la puissance et la force. En fonction de la nature des foules, il n'est possible de frapper son imagination qu'à travers des images saisissantes, nettes, dégagées d'interprétations accessoires. Ces images ne sont pas des éléments concrets, mais des évocations qui pénètrent l'inconscient des foules, à travers deux moyens principaux : la parole et les gestes. Tous deux acquièrent une importance capitale pour l'orateur qui veut convaincre un groupe d'individus rassemblé. L'affirmation est la technique oratoire plus commune puisque le meneur doit faire preuve de détermination, de force et de conviction. Pour devenir le guide que la foule souhaite voir, celui-ci doit faire recours en permanence à l'exagération, à l'amplification afin d'évoquer des images héroïques, puissantes, fascinantes. Seule une personnalité forte et autoritaire peut réellement conquérir la foule. La transmission des idées/images suit une logique sensorielle, en faisant appel à la vue et à l'ouie. Ces sens ont le pouvoir d'intégrer les impressions par le moyen des images et de l'imaginaire. Les éléments qui revêtissent une forme spéciale font l'objet d'une foi comparable au sentiment religieux[129]. En ce cas, le meneur est parvenu à conquérir la foule.

> Dans les foules humaines, le chef réel n'est souvent qu'un meneur, mais, comme tel, il joue un rôle considérable. Sa volonté est le noyau autour duquel se forment et s'identifient les opinions. Il constitue le premier élément d'organisation des foules hétérogènes et prépare leur organisation en sectes. En attendant, il les dirige. La foule est un troupeau servile qui ne saurait jamais se passer de maître. Les meneurs ne sont pas le plus souvent des hommes de pensée, mais des hommes d'action. Ils sont peu clairvoyants, et ne pourraient l'être, la clairvoyance conduisant généralement au doute et à l'inaction. Ils se recrutent surtout parmi ces névrosés, ces excités, ces demi aliénés qui côtoient les bords de la folie. L'intensité de leur foi donne à leurs paroles une grande puissance suggestive. La multitude est toujours prête à écouter l'homme doué de volonté forte qui sait s'imposer à elle. Les hommes réunis en foule perdent toute volonté et se tournent d'instinct vers qui en possède une[130].

Sans insister sur les termes plutôt péjoratifs employés par Le Bon pour décrire le caractère des meneurs, nous pouvons lire en ces lignes quelques aspects fondamentaux de la personnalité des meneurs qui confirment les propos tenus précédemment. La connaissance de la foule est un facteur essentiel pour qui souhaite la guider. Le processus s'effectue à travers une série d'attitudes qui permettent de réunir les individus rassemblés à travers la diffusion d'images qui parlent à l'inconscient de ces derniers. La force et la détermination du meneur sont nécessaires, afin que la foule identifie en lui leur représentant et lui accorde son soutien. Ainsi

[129] *Ibid.*, pp. 40-47
[130] *Ibid.*, p. 75

apparaît-il évident que tout homme politique a besoin de la foule. Grâce aux théories de Le Bon, au XXe siècle, il existe une réelle méthode pour la conquérir.

LA CONCEPTION DE LA FOULE DE BENITO MUSSOLINI : DU SOCIALISME AU FASCISME.

L'expérience politique de Mussolini débute au sein du Parti Socialiste à la veille de la Première Guerre Mondiale. C'est en effet en s'opposant véhément au conflit que celui-ci attire l'attention et l'admiration de nombreux manifestants. A deux reprises il participe aux Congrès du Parti à Reggio Emilia et à Ancône, respectivement en 1912 et 1914, et obtient un véritable triomphe grâce à ses capacités d'orateur, « exerçant sur les masses révolutionnaires une puissance fascinatrice et séduisante…avec sa figure d'ascète, sa voix, son geste de personne comme agitée en permanence par un cauchemar[131] ». Dès cette période, Mussolini est reconnu comme un homme politique différent, un vrai chef qui impose sa personnalité partout, en suscitant une grande sympathie parmi les membres du Parti, puis parmi les militants révolutionnaires[132]. Sans parler des idées politiques pour lesquelles il milite à l'époque (par exemple l'anti interventionnisme), qui en certains cas s'opposent aux valeurs fascistes, le charisme de Mussolini est reconnu par tous. Dès cette période celui-ci parvient à instaurer un rapport particulier avec la foule. La typologie des événements politiques du premier quart de siècle conditionne fortement ce fait, puisque le rôle des congrès, des « meetings » et des discours face à une foule immense est extrêmement important. Ainsi, comme le suggérait Le Bon, seul un bon orateur a le pouvoir de conquérir l'âme de la foule. Mussolini lui-même indique que ces capacités lui proviennent de son père, un militant socialiste engagé, qui affronte la prison pour ses idées. Le Duce raconte à Emil Ludwig, dans un entretien, l'épisode de la mort de son père, et ses funérailles auxquels assiste une foule de compagnons du Parti.

> Tout ceci me donna une forte impulsion. Avec l'exemple d'un autre père, je serai différent. Ainsi eus-je l'occasion de développer mon caractère chez moi. Qui m'observait de près alors pouvait déjà voir en moi, à seize ans, ce que je suis, avec toute la lumière et l'ombre. Le fait que je vienne du peuple m'a donné les plus grands atouts dans ma vie[133].

---

[131] DE FELICE, R., *Breve storia del fascismo*, Il Giornale_biblioteca storica, 5, 2000, p.6: « esercitando sulle masse rivoluzionarie una potenza fascinatrice e trascinante…con quella figura d'asceta, quella voce, quel gesto di persona quasi agitata sempre da un incubo ».

[132] DE FELICE, R., GOGLIA, L., *Mussolini. Il mito*, Laterza, Rome, 1983, pp. 7-8

[133] LUDWIG, E., *Op. Cit.*, p.27, « Tutto ció diede a me un forte impulso. Con l'esempio di un altro padre, sarei divenuto diverso. Cosí già in casa io potei formare il mio carattere. Chi mi avesse allora osservato più da vicino

Ainsi, après dix ans de pouvoir, le Duce retrace son parcours politique et personnel, en insistant sur l'importance de l'exemple paternel dans sa formation. La foule, dès son adolescence et l'épisode raconté, prend une valeur essentielle pour l'homme, qui réalise la nécessité d'être apprécié voire aimé par celle-ci si l'on désire la contrôler.

Il est possible de suivre la conception de la foule par Mussolini Duce à travers deux témoignages d'intérêt : le premier déjà cité, puis le second, la préface au livre *DUX* de Margherita Sarfatti, rédigée de la main du Duce pour l'édition de 1934[134]. Les *Entretiens à Mussolini* du journaliste allemand Ludwig constituent l'unique réel témoignage de la personnalité du Duce, recueilli en 1932 lors du dixième anniversaire du Régime. L'histoire de ces entretiens est dominé par une polémique éditoriale entre la maison d'édition Mondadori et la sphère du pouvoir de Mussolini qui risque de compromettre la diffusion de l'ouvrage. Toutefois, le livre obtient un grand succès, en raison de sa qualité mais aussi du savoir-faire de Ludwig, qui se montre doué dans l'art d'instiguer son interlocuteur pour obtenir des réponses explicites. Lorsqu'il reçoit la proposition de Ludwig, Mussolini connaît ses opinions politiques dissonantes. Dans un premier temps, il refuse, estimant que sa biographie ne devrait être écrite que *post mortem*. En effet, la seule exception est *Dux* de Margherita Sarfatti, un ouvrage biographique qui est considéré comme une erreur par le Duce. Toujours est-il que Mussolini accepte ensuite de s'entretenir avec Emil Ludwig au cours d'une série de rencontres qui dure douze jours, à raison d'une heure quotidienne de discussions. Le résultat final répond à l'objectif de l'auteur : celui-ci déclare être parvenu à dévoiler ce que l'interviewé cherche à cacher, en ses mots : l'égocentrisme, la théâtralité et l'insécurité. Selon les termes du journaliste Ludwig, le fascisme était uniquement Mussolini, avec ses humeurs et ses *ideuzze d'accatto* (petites idées de seconde main) dérivantes de la publicité française du XIX et XXe. Il ajoute même que Mussolini est conscient de ce fait et souhaite que cela en reste ainsi[135]. Malgré l'absence d'une valeur historiographique, il nous est possible de reconnaître un certain intérêt au travail de Ludwig, dont la pertinence des demandes conduit à des réponses précieuses pour l'historien qui désire découvrir davantage la personnalité du Duce.

Comme tout observateur extérieur du phénomène fasciste, Ludwig accorde une grande importance à la question de la foule dans la politique du régime. En effet, l'aspect

---

avrebbe già riconosciuto in me, a sedici anni, ció che io sono, con tutta la luce e l'ombra. Che io sia venuto dal popolo, ha dato alla mia vita i più grandi *atouts* ».

[134] SARFATTI, M., *DUX*, Mondadori, Milan, 1934

[135] LUDWIG, E., *Op. Cit.*, préface d'Indro Montanelli, décembre 1999, pp. VII-XII.

certainement le plus intrigant du régime est le consensus massif dont il bénéficie et qui est constamment mis en valeur dans les représentations visuelles. En parcourant les pages des *Colloqui a Mussolini*, trois réponses du dictateur illustrent sa vision de la foule. Il nous importe dans un premier temps de citer le texte dans sa traduction italienne, avant de procéder au commentaire des réponses mussoliniennes. Au cours d'une réflexion sur les grands hommes de l'Histoire, Ludwig cite Napoléon, César, avant de demander à son interlocuteur si un dictateur peut être aimé. La répartie de Mussolini est nette : oui, il le peut, lorsque la masse éprouve en même temps de la crainte. Il ajoute que la masse aime les hommes forts, de par sa nature féminine[136]. Plus loin, lors d'une question sur l'influence que peut avoir la masse sur lui, le Duce se lance dans une leçon de connaissance de la psychologie de la foule. Nous aurons recours à la citation, afin de lire son opinion dans ses mots.

> La masse pour moi n'est rien d'autre qu'un troupeau de moutons, jusqu'à ce qu'elle soit organisée. Je ne suis pas contre celle-ci. Je nie seulement qu'elle puisse se gouverner seule. Mais si on la conduit, il faut la diriger avec deux rênes : l'enthousiasme et l'intérêt. Qui n'utilise seulement un des deux court un danger. Les côtés mystique et politique se conditionnent mutuellement. L'un sans l'autre est aride, celui-ci sans celui-là se perd dans le vent des drapeaux. Je ne peux pas prétendre de la masse la vie inconfortable : celle-ci est seulement pour peu. L'influence réciproque dont vous parlez [adressé à Ludwig] consiste justement en cela. Aujourd'hui j'ai seulement dit quelques mots à la place, demain des millions de personnes pourront les lire, mais ceux qui étaient en bas [du balcon] ont une foi plus grande en ce que les autres entendront avec les oreilles, et je pourrais dire avec les yeux. Chaque discours à la masse a le double objectif de clarifier la situation et de suggérer quelque chose à la masse[137].

En plus de la conception mussolinienne de la foule, cette citation indique la connaissance psychologique de celle-ci que le Duce estime posséder. En dérive une série de lignes conductrices de sa politique et de sa représentation que nous approfondirons par la suite, mais pour le moment il nous est possible de confirmer la forte conscience qu'a Mussolini d'avoir besoin de la foule, même si celle-ci ne fait que suivre tel un 'troupeau'. En cela, il apparaît évident que pour le Duce, la nature de la foule est comprise dans le sens de

[136] *Ibid.*, p.48 : « Lo puó. Quando la massa nello stesso tempo lo teme. La massa ama gli uomini forti. La massa è una femmina ».
[137] *Ibid.*, pp.92-93 : « La massa per me non è altro che un gregge di pecore, finché non è organizzata. Non sono affatto contro di essa. Soltanto nego che essa possa governarsi da sé. Me se la si conduce, bisogna reggerla con due redini : entusiasmo e interesse. Chi si serve solo di uno dei due, corre pericolo. Il lato mistico e il politico si condizionano l'un l'altro. L'uno senza l'altro è arido, questo senza quello si disperde nel vento delle bandiere. Non posso pretendere dalla massa la vita incomoda : essa è solo per i pochi. L'infuenza reciproca della quale Lei parla, consiste precisamente in questo. Oggi ho detto solo poche parole alla piazza, domani milioni di persone possono leggerle, ma quelli che stavano lí sotto hanno una più profonda fede in ció che essi sentirono con gli orecchi, e potrei dire con gli occhi. Ogni discorso alla massa ha lo scopo duplice, di chiarire la situazione e di suggerire qualche cosa alla massa ».

plethos, des individus rassemblés sans réelle opinion et réceptifs au message de l'homme de pouvoir. Cette conception est renforcée par une ultérieure réponse de Mussolini, essentielle à notre analyse.

> Seule la foi déplace les montagnes, non la raison. Celle-ci est un instrument mais ne peut jamais être la force motrice de la masse. Aujourd'hui encore moins qu'avant. Les gens aujourd'hui ont moins le temps de penser. La disposition de l'homme moderne à croire est incroyable. Quand je sens la masse entre mes mains, comme elle croit, ou quand je me mêle à celle-ci et qu'elle m'écrase presque, alors je me sens un bout de cette masse. Et pourtant il réside en même temps un peu d'aversion comme la sent le poète face à la matière avec laquelle il travaille. Le sculpteur ne brise-t-il pas parfois le marbre, parce que sous ses mains elle ne se modèle pas exactement selon sa première vision ? Ici parfois la matière se révolte contre son modeleur. Tout dépend de cela, dominer la masse comme un artiste[138].

A travers les confessions de Mussolini, nous parvenons à dresser une série de conclusions quant à sa vision de la foule après dix ans au pouvoir. En comparant cette conception à celle de la période socialiste, nous remarquons une tendance au renforcement du mépris pour l'irrationalité et la sensibilité émotive des masses. Mussolini connaît la foule aussi à travers les leçons de Le Bon, comme nous le lisons dans ces données. L'on y retrouve la conviction que la foule a besoin d'un meneur fort, autoritaire, et que lorsque celui-ci parvient à la dominer, elle est prête à tous les sacrifices. En même temps, le Duce démontre la nécessité de la foule pour qui souhaite gouverner une Nation, en ce cas une foule dénuée d'esprit critique, séduite par la politique de conquête visuelle et émotionnelle. L'insistance sur l'implication populaire dans le fascisme s'accompagne de la désindividualisation de la foule, qui devient en réalité un objet, un matériau pour le dictateur dans son projet de transformation du peuple. Toutefois, le lien profond qui unit les deux acteurs comprend aussi une forte implication de la figure de chef. La préface que le Duce rédige pour la seule biographie de l'homme que nous citions précédemment, *DUX*, dans l'édition de 1934, met la lumière sur l'autre aspect de ce lien, le destin de l'homme public. Mimmo Franzinelli rapporte un extrait de cette préface, que nous nous proposons de reprendre en ce lieu.

---

[138] *Ibid.*, p.97 : « Solo la fede smuove le montagne, non la ragione. Questa è uno strumento ma non puó essere mai la forza motrice della massa. Oggi meno di prima. La gente oggi ha meno tempo di pensare. La disposizione dell'uomo moderno a credere è incredibile. Quando io sento la massa nelle mie mani, come essa crede, o quando io mi mescolo con essa, ed essa quasi mi schiaccia, allora mi sento un pezzo di questa massa. Eppure rimane nello stesso tempo un po' di avversione, come la sente il poeta contro la materia con la quale lavora. Lo scultore non spezza forse talvolta per ira il marmo, perché questo sotto le sue mani non si plasma precisamente secondo la sua prima visione ? Qui talvolta perfino si rivolta la materia contro il suo formatore. Tutti dipende da ció, dominare la massa come un artista ».

> J'ai parfois médité sur le grotesque et le sublime destin de l'homme public ! Mais je ne suis pas parvenu aux conclusions de genre, justement parce qu'il s'agit du destin. L'homme public naît public. Il s'agit d'un stigmate qui l'accompagne dès la naissance. C'est un signalement moral. L'on naît homme public comme l'on naît intelligent ou stupide. Aucun apprentissage ne réussit à faire devenir 'public' un homme qui tend à la 'domesticité'. L'homme public est comme le poète : il naît avec cette malédiction. Il ne s'en libère plus. Sa tragédie a une gamme infinie : elle va du martyre à l'autographe. Ma confession est un caprice. Je suis parfaitement résigné à mon sort d'homme public. Il arrive parfois que j'en sois enthousiaste […]. La pensée et la constatation réelle de ne plus appartenir à moi-même, d'être de tous _aimé de tous_ élément nécessaire à la vie d'autrui, me donne une sorte d'ivresse nirvanique. Et puis, lorsqu'on appartient à tous, on n'est de personne[139].

Le caractère explicite de cette déclaration est réaffirmé lorsque l'on lit la dernière phrase de la préface, rayée par la main de Mussolini, qui ajoute à la suite « l'on appartient à la foule[140] ». De ces observations naît la certitude que le lien entre Mussolini et la foule implique personnellement les deux acteurs. Si dans un premier temps nous pouvions privilégier la position de Mussolini, meneur de la foule, il est désormais clair que Mussolini subit, en quelque sorte, sa nature publique. Au cours de la réflexion il nous sera possible de mettre en évidence cette idée à travers l'évolution des représentations, notamment au cours des dernières années du régime. Toutefois, l'idée dominante de cette réflexion est la façon dont Mussolini conçoit la foule comme un objet entre ses mains. Sa mission consiste alors dans le remodelage de ses contours. Comme l'indique Simonetta Falasca Zamponi, le refus de l'individu en faveur de l'état prévoit une exception pour le sujet autoréférentiel : le « viril artiste politique »[141].

MUSSOLINI LE DRAMATURGE : LES EFFETS DRAMATIQUES EMPLOYES PAR L'ACTEUR.

Dans l'étude du rapport entre Mussolini et la foule, il a été clairement mis en évidence la propension dominatrice du dictateur sur celle-ci. La métaphore artistique qu'il emploie pour

[139] FRANZINELLI, M., MARINO, E.V., *Op. Cit.*, « Ho talvolta meditato sul grottesco e sublime destino dell'uomo pubblico ! Ma non sono arrivato a conclusioni di sorta, appunto perché trattasi di destino. L'uomo pubblico nasce pubblico. Si tratta di una stigmata che lo accompagna dalla nascita. E un connotato morale. Si nasce uomini pubblici come si nasce intelligenti o deficienti. Nessun tirocinio riesce a far diventare 'pubblico' un uomo che abbia tendenza alla 'domesticità'. L'uomo pubblico è come il poeta : nasce con quella maledizione. Non se ne libererà più. La sua tragedia ha una gamma infinita : va dal martirio all'autografo. La mia confessione è un capriccio. Io sono perfettamente rassegnato alla mia sorte di uomo pubblico. Accade talora che io ne sia entusiasta […] Il pensiero e la constatazione reale di non appartenermi più, di essere di tutti – amato da tutti- elemento necessario alla vita altrui, mi dà una specie di ebbrezza 'nirvanica'. E poi, quando si è di tutti, non si è di nessuno ».

[140] *Ibid.*, « Appartiene alla folla ».

[141] FALASCA ZAMPONI, S., *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, 1997, p.20

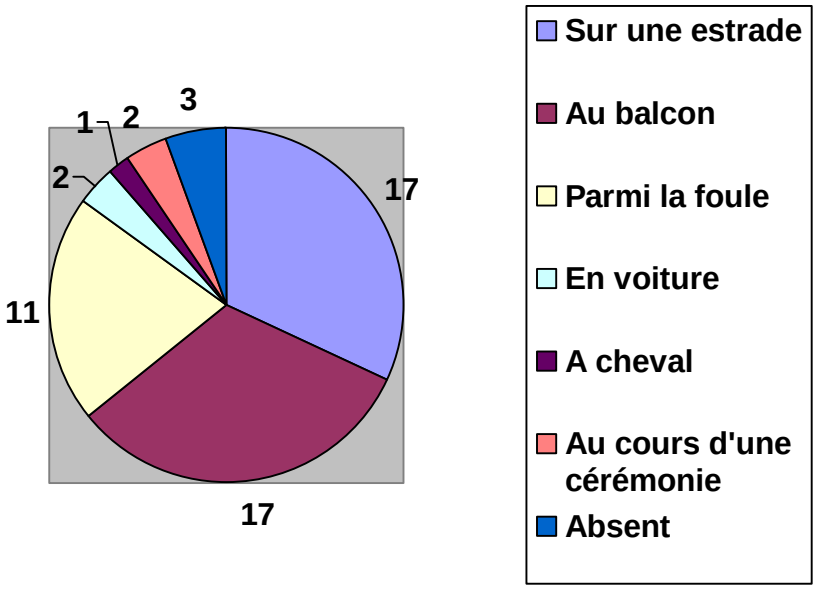
décrire sa conception de la foule souligne son rôle d'artiste qui dispose d'un matériau malléable, à modeler. Ainsi, ce thème entre dans la mission mussolinienne de transformation des Italiens, une transformation sous réserve de la conquête des esprits. Les régimes totalitaires sont réputés pour le contrôle qu'ils exercent sur la foule, souvent mis sous le compte de l'appareil répressif dont ils se dotent. Toutefois, les considérations faites sur la foule jusqu'à présent soulignent sa réceptivité accentuée à l'image, ainsi que sa recherche d'un guide qui reflète les idées et les désirs qu'elle cultive. En ce sens, la valeur de la force physique est atténuée en faveur d'une capacité développée de Mussolini à pénétrer visuellement l'âme de la foule. Dans cette idée, l'appréhension du rapport entre les deux acteurs passe notamment par la définition des modes adoptés par Mussolini pour atteindre son objectif. En effet, pour comprendre les dynamiques qui les relient, il faut tenir compte de l'attitude de chacun des protagonistes, l'image que tous deux veulent proposer à l'autre. Le contexte politique que nous avons évoqué auparavant détermine l'identité même de ce lien. La tendance de la foule à se réfugier dans une vision mythique de la politique pour résoudre les problèmes sociaux porte à l'évocation d'un homme providentiel[142]. Ainsi, comme l'évoque Simonetta Falasca Zamponi, les orateurs et protagonistes politiques développent une précise rhétorique et de nouvelles formes de symbolisme pour faire effet sur les émotions de la foule[143]. En procédant à l'analyse des photographies avec ces prémices en tête, il nous est facile de mettre en évidence plusieurs caractéristiques des représentations qui alludent à la théâtralité du Duce. Nous pourrions les subdiviser en différents groupes, relatifs aux techniques oratoires, à la gestuelle et à la position de Mussolini.

Les occasions de l'événement photographique : le cas des discours.

Les photographies qui composent notre corpus représentent Mussolini et la foule lors de diverses occasions, principalement des discours, des inaugurations, des voyages, et des cérémonies civiles ou militaires. En fonction de l'événement, les représentations varient, aussi bien celles de Mussolini que celles de la foule. En ce cas, il s'agit d'analyser le Duce dans les différentes circonstances, avec une particulière attention envers les éléments qui caractérisent sa mise en scène personnelle. L'étude des sources a permis de mettre en évidence des récurrences dans la position occupée par Mussolini lors des événements photographiés, parmi un échantillon qui se veut le plus représentatif possible de l'ensemble des archives LUCE. Les photographies choisies représentent pour la grande majorité les deux acteurs du binôme. Le

[142] DE FELICE, R., GOGLIA, L., *Op. Cit.*, p.6
[143] FALASCA ZAMPONI, S., *Op. Cit.*, p.17

Duce n'est absent que dans trois images, qui montrent seulement *la folla oceanica*, rassemblée pour écouter celui-ci. Dans ces cas, nous pourrions dire que sa présence est sous-entendue, puisque l'auditoire est réuni en son honneur. Quantitativement, les représentations de Mussolini sont divisibles en trois types principaux, auxquels se succèdent des images minoritaires bien que fort intéressantes. Principalement, Mussolini est représenté sur des estrades ou au balcon d'un édifice, puis au sein de la foule rassemblée. A ces catégories s'ajoutent des situations particulières, telle la représentation du Duce à cheval et en voiture, ou encore lors d'une cérémonie inauguratrice. Nous avons privilégié les images publiques de Mussolini, en raison de la présence recherchée de la foule. Chaque situation appartient à un programme particulier du régime, que nous exposerons à travers l'exemple des discours.



Graphique 1. La position de Mussolini dans les représentations photographiques.

En observant le graphique ci-dessus, l'on remarque qu'une situation en hauteur du Duce domine dans l'ensemble des photographies choisies, au balcon ou sur une estrade. Cela est à relier avec des moments de discours à l'occasion de cérémonies, d'inaugurations ou de visites, concernant au total 34 sur 56 photographies, soit 61%. En effet, nous avons pu constater que chaque déplacement de Mussolini s'accompagne d'une allocution du chef, bien souvent en présence d'une foule « océanique ». La position en hauteur apparaît comme un *topos*, qui subit quelques modifications selon les événements, mais conserve une symbolique de fond identique. Comme nous l'avons mis en évidence dans l'analyse de la photographie numéro 12, l'on pourrait penser que la situation du discours implique, quelque soit l'auditoire, un besoin de distanciation, de domination, et un besoin d'être vu. Cette idée est en réalité à

inclure dans le discours que nous tenions précédemment, à savoir l'importance des images pour la foule. Mussolini souhaite fournir aux individus présents une certaine image de lui-même, celle du chef absolu. Ainsi, sa position mais aussi les attitudes du Duce lors de l'allocution traduisent une réaffirmation de son autorité. Les microphones permettent de répandre la voix du chef sur des distances plus importantes, de sorte que *le folle oceaniche* puissent l'entendre. Ici entre en compte le pouvoir du langage mussolinien. Par ailleurs, pour les manifestants qui se trouvent à une distance faible de Mussolini, l'image directe du chef domine, à travers ses gestes physiques et son apparence. Ces deux phénomènes entrent à leur tour dans une symbolique plus ample, fondée par essence sur la puissance de Mussolini, un élément souligné par sa position et mis en évidence par les techniques photographiques. Le recours des photographes à la prise de vue en plongée renforce en effet l'impression de pouvoir absolu du Duce, seul guide d'une foule immense. Le meilleur exemple de cette technique est la source 27[144].



Figure 11. Source n°27. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualités, GP31/A00067746

La photographie représente un moment du discours de Mussolini à Piazza Maggiore à Bologne, le 30 octobre 1936. La photographie a été prise depuis un point plus élevé, certainement l'une des fenêtres de l'étage supérieur du Palazzo d'Accursio. Du côté gauche de l'image, nous percevons une partie du balcon où se trouve le Duce. Sous celui-ci, une foule immense s'étend. L'intérêt de l'image réside surtout dans l'angle de prise de vue et dans le cadrage. La hauteur permet de montrer Mussolini de dos, penché sur la balustrade tandis qu'il parle à la foule. Les participants sous-jacents forment une masse anonyme qui envahit toute la photographie. Trois facteurs intéressants se dégagent de celle-ci. Tout d'abord, en raison de la technique du photographe, la foule semble infinie. Elle s'étend, semblerait-il, sous le balcon (grâce à la source n°26 nous savons que cela n'est pas le cas) et sur toute la place. Son extension n'est aucunement limitée. Le second aspect important est la position de Mussolini, à qui cet angle de reprise confère une domination totale sur la foule. Non seulement il est en hauteur, mais il est réellement au dessus des participants, tel un chef suprême et absolu. Enfin, la réunion de ces deux idées porte à souligner le lien entre les deux protagonistes. En ce cas, sa nature implique l'idée d'une domination de Mussolini et

[144] Livret des Annexes, source 27

d'une soumission de la foule à sa personne. Pourtant la soumission n'est pas à entendre dans le sens négatif du terme, puisqu'il s'agit d'une dynamique qui voit Mussolini comme guide, et la foule qui l'écoute, le respecte et le vénère. Pour comprendre l'importance de ces moments, nous pourrions citer les paroles prononcées par le Duce le 25 octobre 1925 au peuple de Mantoue : « Certains relèveront que je prononce encore un discours. Je réponds que les miens ne sont pas des discours, dans le sens traditionnel du mot : ce sont des allocutions, des prises de contact entre mon âme et la vôtre, entre mon cœur et vos cœurs[145] ». Mais comment Mussolini parvient-il à s'imposer sur la foule immense dans les situations de discours?

Talent oratoire et gestualité : les accessoires privilégiés de Mussolini.

Mussolini est un homme charismatique. Cela est reconnu par tous, partisans et opposants de l'homme politique, dès la période socialiste. Il s'agit manifestement d'un avantage dans les années de la nouvelle politique. Grâce à sa formation politique inspirée par Nietzsche et Sorel, ainsi que par le travail de Gabriele D'Annunzio à Fiume, Mussolini conçoit le chef politique comme celui qui est au centre de la scène politique. Par conséquent, à l'instar de la scène théâtrale où le protagoniste du spectacle est le plus charismatique, le Duce de la foule doit posséder un don inné de fascination. Ce talent est la base du succès de Mussolini, au cours de la période socialiste, comme nous l'avons évoqué, et surtout pendant le *Ventennio*. Toutefois, le chef doit aussi conquérir l'âme des foules par les images. C'est ici qu'intervient la question de la gestuelle et du talent oratoire, notamment lors des discours, ces moments centraux de l'interaction entre l'homme et la foule. Les deux éléments sont complémentaires et participent à rendre exceptionnel le langage du Duce.

Figure 12. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1928, A27-086/A00006018



Lors de l'analyse des représentations, nous avons mis en évidence quatre éléments qui caractérisent la gestuelle de Mussolini, présents dans plusieurs images. La photographie numéro 4 par exemple montre Mussolini lors d'une cérémonie pour la récurrence de l'armistice de 1918, le 4 novembre 1928[146]. Photographié de profil, il se montre au balcon de Palazzo Venezia, appuyé avec les deux bras sur la rambarde, dans un élan oratoire perceptible à travers

[145] FALASCA ZAMPONI, S., *Op. Cit.*, p. 16, extrait de Mussolini, B., *Scritti e discorsi*, vol. V, p.151 : « Qualcuno rileverà che io pronuncio ancora un discorso. Rispondo che i miei non sono discorsi, nel senso tradizionale della parola : sono allocuzioni, prese di contatto tra la mia anima e la vostra, tra il moi cuore ed i vostri cuori ».
[146] Livret des Annexes, source 4

l'expression du visage, la bouche ouverte. Cette gestuelle est une des caractéristiques du chef du Fascisme et comporte une forme de théâtralité qui est présente dans tous ses discours. En effet, au-delà de la nature linguistique du discours, l'attitude, les mouvements du Duce sont une forme d'expression à ne pas sous-estimer. Nous retrouvons ici les principes de Gustave Le Bon[147], cités précédemment, appliqués dans l'intention de créer une image visuelle capable de transmettre la détermination, l'autorité et donc la force du chef. En prenant appui sur le balcon, penché vers l'avant, Mussolini projette ses paroles. En d'autres occasions, Mussolini a recours à des éléments plus expressifs, tel le poing levé de la source 10[148], un signe de détermination, ou la main dressé dans un salut fasciste à l'intention de la foule de la source 20[149], des gestes qui donnent un poids supérieur à ses paroles et renforcent son image de guide volontaire et puissant. Un dernier exemple est présent dans la source 18[150], où Mussolini se dresse, fier, les mains sur les hanches, dans une position qui rappelle la scénographie des discours de Gabriele D'Annunzio lors des événements de Fiume. En effet, Simonetta Falasca Zamponi mentionne l'importance de la figure de Gabriele D'Annunzio, le leader de l'épisode de Fiume, de septembre 1919 à décembre 1920[151]. Dans cette ville, au lendemain de la Première Guerre Mondiale, le poète se place à la tête d'une expérience nouvelle de gouvernement basée sur le dialogue avec la foule grâce à son habileté oratoire. Il est effectivement possible d'identifier en D'Annunzio un exemple, une inspiration pour Mussolini qui s'approprie progressivement de ses innovations. La principale leçon apprise de ce maître en communication que fut D'Annunzio est que dans la politique moderne l'essence du message réside moins dans son contenu que dans la manière dont il est transmis. Ainsi, la gestuelle de Mussolini visible dans ces images est un véhicule fondamental du message. D'Annunzio fut considéré comme un possible Duce des Italiens grâce à ces techniques. De cette manière, leur reprise entre dans la stratégie mussolinienne de conquête des esprits grâce à un procédé dont l'efficacité a été démontrée. Un échange de lettres entre les deux hommes permet de concrétiser ces observations. Daté du 27 août 1926, le courrier envoyé par le poète a un caractère de protestation et de revendication 'historique' de son œuvre, avec un particulière attention envers les « rythmes oratoires, les cadences puissantes et les

[147] LE BON, G., *Op. Cit.*
[148] Livret des Annexes, source 10
[149] Livret des Annexes, source 20
[150] Livret des Annexes, source 18
[151] FALASCA ZAMPONI, S., *Op. Cit.*

interrogations entraînantes[152] ». La nature des revendications de D'Annunzio concerne surtout les rites et le langage du fascisme, la base du rapport entre le chef et les masses. En ces quelques mots, le poète souligne l'importance des éléments de technique oratoire utilisés par Mussolini, dont il pense être l'inventeur.

Certes, il est évident que ces apports à l'idiome de Mussolini sont peu perceptibles dans nos photographies. Néanmoins, il s'agit d'un élément fondamental dans l'appréhension des procédés de conquête de la foule. En réalité, dans chacune de nos sources qui représente le Duce lors d'un discours face à la foule, ce langage est présent à la base des situations créées. Les représentations de Mussolini en hauteur, dominant la foule, mettent en évidence l'importance de la gestuelle mais aussi du langage, le seul élément qui permette de justifier l'étendu des personnes rassemblées. Cela est donc visible de manière indirecte, à l'instar de la source 33[153]. Lors de l'analyse de la photographie de l'inauguration de la nouvelle ville minière de Carbonia, en Sardaigne, le 18 décembre 1938, nous avons souligné la figure centrale du Duce. Celui-ci se trouve au centre de la place, sur le balcon du *Municipio*. Le cadrage le montre de profil, au premier plan, à droite de l'image. Il adresse un salut romain à la foule sous-jacente, depuis le balcon qui est orné d'une séquence répétitive de l'inscription DUCE. A nouveau, Mussolini se trouve en hauteur par rapport à la foule, mis en valeur par une scénographie fasciste. Le premier plan ainsi que l'angle de prise de vue en font le seul personnage indentifiable, l'objet central de l'image. La foule occupe toute la place, s'étendant même derrière l'angle du cinéma d'où il ne peut voir le Duce. Ainsi n'est ce pas seulement la vue de Mussolini qui intéresse la foule, mais plutôt le fait de faire partie du rassemblement. La voix de Mussolini est alors le seul élément qui est reçu par tous, d'où l'importance des techniques oratoires dans les discours et leur prise en compte dans cette réflexion.

En s'intéressant à la question du langage de ces deux guides que sont D'Annunzio et Mussolini, nous pouvons mettre en évidence des différences fondamentales, le premier ayant un caractère plus littéraire et raffiné, et le second une intonation élémentaire et populaire. Il est évident que pour tous deux, le discours doit répondre à l'exigence non pas de convaincre le public mais de l'exalter et le pousser à l'action, à travers des affirmations. Il s'agit encore une fois de mettre le spectateur « devant une galerie d'images et de sentiments qui touchent ses capacités de réaction[154] ». Toutefois, la méthode adoptée par le Duce trouve ses origines

[152] A.A.V.V., *Italia moderna, Immagini e storia di un'identità nazionale. Vol. II, Dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Electa editrice, Milan, 1983, p. 67, « non esiste l'inventore di certi ritmi oratorii, di certe cadenze possenti, di certe interrogazioni trascinanti ».
[153] Livret des Annexes, source 33
[154] A.A.V.V., *Italia moderna…Op. Cit.,* p.68

dans son enracinement social et se manifeste dès ses débuts dans la vie politique. Il est alors considéré comme un homme politique différent, ayant des liens sociaux et humains avec les masses qu'il tente continuellement de pousser à l'action. Son langage se concentre sur des procédés voués à établir une communication instinctive avec la foule. Le linguiste Michele Cortelazzo s'est intéressé aux éléments communs entre le Mussolini des périodes socialiste et fasciste[155]. Il indique que le premier emploie une syntaxe fragmentée, des phrases courtes, non reliées les unes aux autres mais juxtaposées, avec de nombreuses interrogations et exclamations. Cortelazzo y identifie des éléments d'autorité, de totalitarisme et de démagogie que Mussolini maintient dans la phase politique suivante. Son style nouveau exerce une fascination sur le destinataire, grâce à un parler direct et fonctionnel qui accorde une grande importance au ton et au rythme[156]. L'utilisation de paroles du peuple et non d'un vocabulaire raffiné permet à ses discours d'atteindre un public plus vaste et diversifié. Le Duce adopte au cours des diverses périodes politiques un parler qui suscite des comportements émotifs et favorise le consensus de la foule, dans la lignée préconisée par Le Bon. Ainsi la conception de la foule détaillée dans un premier temps détermine-t-elle le comportement de Mussolini envers celle-ci.

UN DICTATEUR À MULTIPLES FACETTES.

Au cours du second chapitre de ce travail, nous nous sommes intéressés aux représentations de Mussolini figurant dans les publications du Régime. L'étude a mis en évidence la présence de divers personnages mussoliniens, correspondant à différents moments et visages du fascisme. Appliquée à nos sources photographiques, cette idée prend une ampleur considérable. En tant qu'incarnation de l'idéologie fasciste, Mussolini en représente toutes les facettes. Il est le représentant maximum du style de vie fasciste, de l'Italien fasciste, de l'Homme nouveau que le Régime souhaite voir se réaliser. La visibilité du dictateur est une priorité constante au cours du *Ventennio,* tout comme sa représentation est une obsession. Les multiples facettes du Duce sont à considérer sous deux points de vue : ceux relatifs à des thèmes importants du mouvement et ceux qui concernent plus particulièrement l'homme et son image personnelle. Les études jusqu'à maintenant dédiées aux photographies de Mussolini ont mis en avant le grand nombre de rôles joués par celui-ci, en réponse à une attente de la foule, à un projet idéologique particulier, et à une volonté personnelle d'incarner

[155] *Ibid.*, p.70
[156] FALASCA ZAMPONI, S., *Op. Cit.*, p.137

le nouvel Italien. Cela est présent notamment dans l'ouvrage de Sergio Luzzatto qui analyse les portraits de Mussolini[157]. La logique de cette recherche suit un parcours similaire, d'où la grande contribution des thèses de Luzzatto lorsqu'il s'agit de nous concentrer sur les représentations de Mussolini. Malgré cela, en notre cas, la foule reste un élément omniprésent et inséparable de la figure du Duce.

Du chef militaire au père de la Patrie : les représentations de Mussolini.

L'historiographie a étudié les représentations du Duce seul, des représentations identifiées comme moteurs des nombreux mythes mussoliniens : le travailleur acharné intellectuel et manuel, le sportif, le soldat, le père de famille, etc. Tous ces aspects ont contribué à en faire l'homme providentiel, l'Italien compétent dans tous les secteurs, capable de tout grâce à la force de travail. La politique de l'image du Duce s'est concentrée dans un premier temps à nourrir ces représentations multiples, attenantes en priorité à l'identité même de l'homme. Dans le cas des photographies de Mussolini en présence de la foule, la perspective est bien différente, puisqu'elle est centrée sur l'homme public dans son rapport aux autres. Aussi, il est clair que dans les images en question Mussolini cherche à transmettre un message double, composé à la fois du sens donné à l'événement photographié au moment de la prise, puis d'un signifié ultérieur lors de la diffusion de l'image. Voyons donc quelles sont les représentations du Duce présentes dans nos sources en tenant compte de cette spécificité.

Dans un premier temps, nous pouvons insister sur les photographies du Duce chef de l'Etat. Pour ce faire, il est intéressant de procéder à la comparaison de deux sources, l'une datée de 1934, la seconde de 1939. Les contextes sont similaires si l'on tient compte de l'approche de deux guerres importantes pour le fascisme, la première en Afrique, la seconde étant la guerre mondiale. Néanmoins, les représentations de Mussolini sont différentes, tout en véhiculant un message fondamentalement semblable. La source 16 est datée du 24 mai 1934[158]. Elle montre le passage en revue des troupes fascistes, à l'occasion de la cérémonie de la VIIIe *Leva fascista*. Il s'agit ainsi d'une cérémonie officielle, à caractère militaire. Au premier plan sont déployés des *balilla moschettieri*, de dos, debout à côté de motocyclettes. Devant eux, à *Piazzale del Colosseo*, face à la Via dell'Impero, Mussolini et d'autres autorités, parmi lesquels on reconnaît De Bono, à cheval, passent en revue les jeunes fascistes. Enfin, à l'arrière plan se dresse le Colisée. La distinction de ces trois scènes est extrêmement

[157] LUZZATTO, S., *Op. Cit.*
[158] Livret des Annexes, source 16

importante pour comprendre le sens de la photographie, en cherchant au-delà de la représentation la signification. Notre attention se pose sur la scène centrale, les deux autres seront analysées dans les chapitres appropriés. Entre l'arrière plan et le premier plan, le passé et le futur, se trouve Mussolini. Lors du défilé à cheval, accompagné des hiérarques fascistes, le Duce montre le chemin. En uniforme, Mussolini se trouve donc à la tête du défilé, sur un cheval blanc, le seul de la parade. Le visage sérieux, avec une expression autoritaire et déterminée, il ressemble à cette statue de pierre à laquelle il a été comparé par de nombreux historiens de l'image[159]. Le fait que parmi ces cavaliers, seul l'un d'entre eux ne soit sur un cheval blanc tend à révéler la présence d'une certaine symbolique. En effet, dans de nombreux mythes, le cheval des Saints, Héros et conquérants spirituels est blanc, représentant alors l'instinct contrôlé et maîtrisé[160], une impression qui se transmet par l'expression même du Duce. La représentation met en valeur l'aspect militaire puisque Mussolini est comparable à un général romain, un grand guide militaire, autoritaire, digne, imposant. L'on ne peut éviter de comparer sa position à la statue de Marc Aurèle sur la colline du Capitole à Rome, l'exemple maximal de la gloire impériale romaine. La date de la photographie nous permet de rattacher cette thématique à la proximité de la guerre africaine, et à une tentative de réaffirmation de sa qualité de guide dans la conquête de l'Empire. En réalité, la mise en scène de l'image est toute destinée à cet effet.



Figure 13. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1934, GP18/A00054538

En vue de la clarté de la symbolique de cette image, il est intéressant de la comparer à une seconde représentation de Mussolini homme de pouvoir. La source 36 en effet date de mai 1939, lors d'un voyage de Mussolini en Piémont[161]. Nous y voyons le Duce debout sur le siège arrière d'un voiture ouverte, sur Via Roma, entre Piazza Castello et Piazza San Carlo, à Turin. L'événement photographique est un moment intermédiaire, qui sépare deux rencontres avec la foule prévues dans le programme de la visite. Mussolini est au premier plan de l'image, en hauteur grâce à sa position dans la voiture. Son regard se tourne vers sa gauche, hors du champ de la photographie. La voiture est suivie par un cortège d'automobiles et de

[159] LUZZATTO, S., *Op. Cit.*
[160] HALL, J., *Dictionnaire des mythes et symboles*, Gérard Montfort, 1994
[161] Livret des Annexes, source 36

motocycles, qui escortent le chef de l'Etat. A ce propos, la nature de cette représentation répond à un schéma encore actuel. Nous pourrions faire référence au défilé d'un Président de la République lors d'une cérémonie officielle par exemple. Il s'agit dès lors d'une représentation plutôt neutre de Mussolini chef de l'Etat, tout au moins est-elle sans artifices ni symboles qui se réfèrent à la nature dictatoriale du pouvoir. Cela peut être attribué au fait que l'image n'est pas celle d'un défilé, mais simplement d'un déplacement du Duce, et donc un moment où sa représentation n'est pas réellement prévue. Toutefois, celui-ci, même hors scène, conserve sa prestance. Le port de l'uniforme de Maréchal de l'Empire lui confère une certaine distinction complétée par sa posture. Le charisme de Mussolini est réaffirmé, mais dans une dimension presque démocratique, tout au moins dans la représentation. A nouveau, le contexte historique est important puisque nous sommes à la veille du second conflit mondial. Le rapprochement 'diplomatique' entre Mussolini et le Führer est connu de tous. En ce cas, l'image que le Duce souhaite véhiculer est celle d'un chef d'Etat autoritaire mais digne de confiance, qui ne mènera l'Italie à la guerre que si cela se révèle nécessaire. L'objectif de cette représentation est de tranquilliser les Italiens et d'apaiser les esprits inquiets. Certes, Mussolini croit en la guerre comme opportunité de renforcer l'âme des Italiens, mais sa connaissance des foules lui permet de percevoir le pacifisme ambiant. En l'occurrence, nous pouvons confirmer que l'image du Duce s'adapte effectivement au désir de la foule.



Figure 14. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1939, GP47/A00113972

Les deux représentations identifiées dans ces sources renvoient à l'aspect disons politique du régime et de la figure de Mussolini. Il s'agit en effet de moments d'affirmation du pouvoir du Duce, de visages figés et autoritaires du Fascisme. Mais les photographies de notre corpus sont pourvues de représentations bien différentes, qui répondent à la fonction de consolider diverses apparences du Régime. Mussolini se présente ainsi comme incarnation de priorités autres que politiques. Dans les sources auxquelles nous ferons appel ici, trois thèmes principaux sont mis en valeur à travers la présence du Duce. Il s'agit de visages sociaux, culturels et économiques du Fascisme dont Mussolini se fait l'interprète, à travers l'image de l'agriculteur, du père de la Patrie, et du cinéaste ou mécène.

Dans la première photographie qui nous intéresse, nous pouvons soulever la question de l'engagement du Régime dans le domaine économique. En réalité, avec la bataille du grain, comme nous le mentionnions précédemment, l'engagement n'est pas simplement économique, mais aussi idéologique. Mussolini souhaite souligner son implication dans le domaine agricole, à travers une action qui prend le sens d'une résistance à la crise économique et aux sanctions de la Société des Nations, et d'une promotion de l'autarcie. A l'instar des photographies publiées dans le livre photographique *L'Agro Pontino* et commentées dans une partie précédente, la source 24 appartient au service photographique effectué lors de la récolte du grain à Sabaudia, le 27 juin 1935[162]. Ici nous voyons Mussolini à bord d'une batteuse, torse nu, les mains sur les hanches, le regard dirigé vers la foule qui l'acclame. Autour de lui quelques agriculteurs sourient à l'appareil photographique, et saluent en éventant leurs chapeaux. D'autres regardent ailleurs ou baissent les yeux. Deux personnages se détachent de ce groupe. Debout sur l'extrême gauche de la batteuse, Mussolini est le seul au torse dénudé, le seul qui fixe la foule et la caméra de reprise, le seul en pose. A ses côtés, Di Crollalanza, sous-ministre des travaux publics de 1930 à 1935 sous le ministre Mussolini, porte un costume de ville. Il regarde autour de lui, quelque peu mal à l'aise. La foule est absente du cadrage, mais en observant le Duce, il est évident qu'il est 'sous les projecteurs'. De par sa tenue et sa position, il donne une impression de confiance en lui-même, de satisfaction. Fier de se montrer musclé et bronzé, il se présente comme le 'nouvel Italien'. Il s'agit bien d'une des images de lui-même que Mussolini souhaite montrer : un homme physiquement en forme, travailleur manuel et non seulement intellectuel, guide de tout le peuple, même des agriculteurs. Certains ont souligné le côté 'ridicule' de ces images, mettant en relief les sourires ironiques des paysans, les positions malencontreuses du Duce qui tente d'affronter certaines tâches. Ici apparaît seulement l'envie d'être vu, le désir de ressembler « à l'un d'entre eux ». Tant il s'efforce d'appartenir à la classe agricole, tant il se met en avant par l'exagération. Toutefois, en ce qui concerne l'analyse de cette représentation, il apparaît évident que ce visage de Mussolini est différent



Figure 15. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité, GP26/A00061380

[162] Livret des Annexes, source 24

des démonstrations de pouvoir. En effet, l'accent n'est pas mis sur l'autorité du dictateur mais sur sa proximité aux gens du peuple. Malgré les critiques, le Duce s'efforce de s'intégrer aux paysans, aussi bien dans la tenue que dans l'expression. Ce genre de représentation a pour objectif de souligner aussi bien les qualités physiques de Mussolini que son savoir-faire dans tous les domaines. La dimension idéologique qui motive sa présence n'est pas réellement perceptible dans la photographie. Ce n'est qu'au moment de la diffusion de l'image mussolinienne sur les divers supports que le régime procédera à mettre en valeur le Duce. L'instant photographique se caractérise alors par la rencontre avec des gens de campagne, par la présence de foules et de photographes. Cette idée atténue la sensation de spontanéité et de simplicité qui caractérise l'atmosphère, même si cela est recherché et utilisé par Mussolini afin de rendre plus authentique sa représentation. En outrepassant l'observation passive de la photographie, nous constatons la mise en scène qui est à l'origine de cette image, confirmant ainsi le rôle particulier conférée à cette source, ainsi qu'à l'ensemble de ce service photographique largement diffusé au cours des années 1930.



L'agrandissement d'un détail de la source 29, publié dans l'ouvrage de Sergio Luzzatto[163], permet de découvrir une ultérieure facette du Duce, Mussolini constructeur et fondateur. Les images de ce genre sont nombreuses dans les archives de l'Institut LUCE. En effet, à l'occasion de cérémonies pour la fondation de structures institutionnelles, de rues ou de monuments, nous percevons le Duce armé d'outils tandis qu'il fournit son aide aux ouvriers. En d'autres occasions, c'est la pose de la première pierre qui donne lieu à un événement symboliquement riche. De ce fait, la photographie ci-dessus reproduite est centrée sur la personne de Mussolini, en uniforme alors qu'il pose du ciment sur un bloc de pierre, orné d'inscriptions qui soulignent la solennité de la célébration. Même si le Duce est entouré de personnalités qui l'aident dans sa tâche, il reste le protagoniste de la scène. Ces images ont un double intérêt du point de vue de la signification et de la représentation du chef. Tout d'abord, en replaçant cette photographie dans l'ensemble des images similaires, il s'agit de souligner l'implication du Duce dans les projets de construction, un point clé de sa politique. Par construction, le fascisme entend aussi développement, modernisation, et propagande. C'est encore Mussolini qui se place à la tête de ces projets et

[163] LUZZATTO, S., *Op. Cit.*, p.213

s'engage personnellement dans leur réalisation. De fait, l'Italie fasciste se présente tel un immense chantier placé sous la surveillance d'un *capocantiere* unique. La mobilisation pour les travaux publics est abondamment mise en valeur par la propagande du régime, diffusant ainsi un lieu commun qui fait correspondre le mythe de la nouvelle Italie avec la réalité. Dans cette configuration, Mussolini incarne l'*Italiano nuovo,* un travailleur actif. De telles expositions du Duce visent à diffuser les attributs mussoliniens auprès de la population entière. En cela, il s'oppose au stéréotype traditionnel et promeut la représentation de l'Italien de l'ère fasciste, un exemple à suivre par tous. Le second intérêt de cette photographie concerne l'attention au secteur culturel. Ici, l'événement photographique est la fondation de l'*Istituto* LUCE, dont nous avons longuement expliqué le rôle dans la politique de l'image fasciste. Il s'agit en l'occurrence du premier moment de la construction d'un nouveau siège pour l'Institut National en 1937, lorsque la structure a prouvé son importance pendant plus d'une décennie. L'image de Mussolini à l'œuvre sous la charpente reflète donc son engagement en faveur de l'institution, ainsi que sa conscience de l'importance de la culture pour le fascisme. La source 29 possède un champ de reprise bien plus ample, qui permet de mettre en évidence la mise en scène dont bénéficie l'événement. Cet aspect fera l'objet d'une réflexion plus poussée dans la dernière partie du travail de recherche. Toutefois, il paraît d'ors et déjà évident que les photographies de l'Institut LUCE jouent sur un équilibre fragile entre mythe et réalité, entre la promotion des représentations du Duce et leur correspondance à un état de faits patent.

Intéressons-nous maintenant à un troisième type de représentation du Duce dans lequel est affirmée sa qualité paternelle. La source 8, comme une grande quantité de photographies, appartient à un service photographique effectué par des opérateurs chargés de suivre le Duce lors d'un voyage à Milan[164]. Dans le programme de ce voyage est inclus cette visite à la 'Casa del Sole', le 23.05.1930. Il s'agit d'une école à ciel ouvert créée en 1922 pour offrir une sorte de colonie citadine aux enfants de familles modestes. En été, l'espace ouvert est une colonie de récréation, de repos, d'héliothérapie, puis au cours de l'année scolaire, les enfants sont accueillis par des professeurs et suivent des enseignements comme dans toutes les écoles. Nous pouvons souligner le caractère social de cette institution, née pour affronter les conséquences de la Première Guerre Mondiale, et non œuvre du fascisme. La visite de Mussolini met pourtant en évidence son intérêt pour la jeunesse et sa foi en cette nouvelle génération d'Italiens, à travers l'appropriation et la fascisation d'initiatives précédentes. En

[164] Livret des Annexes, source 8

effet, l'image montre un rassemblement d'enfants, surtout de jeunes garçons, en uniforme scolaire. Parmi les personnes rassemblées, derrière les enfants, nous percevons des personnes plus âgées du côté gauche de l'image, certainement les professeurs, puis des officiels fascistes du côté droit, clôturant le groupe,. C'est avec difficulté que nous reconnaissons Mussolini au milieu de cette petite foule. Pour la première fois dans les sources décrites, Mussolini n'apparaît pas en position de relevance spatiale. Il est mêlé aux personnes qui l'entourent, en aucun cas mis en évidence. A nouveau, la légende permet de mieux diriger le regard vers sa personne, grâce à une précision vestimentaire « Mussolini avec un chapeau melon ». Ainsi reconnaissons-nous le Duce en tenue de ville, la tête baissée pour regarder un enfant, le visage peu visible en raison d'une faible luminosité. L'atmosphère de la photographie diffère énormément des images précédentes, la foule aussi. Il s'agit d'un rassemblement de peu de personnes, d'un Mussolini détendu en présence d'enfants. Cette remarque est importante. Au-delà de la foi de Mussolini en l'enfant futur homme fasciste par excellence, son attitude envers ces derniers souligne un trait particulier de son caractère_ une capacité à être proche des individus, de vouloir s'intégrer et non dominer. La proximité est ici relative aux enfants, mais comme nous le verrons par la suite, cette attitude est adoptée aussi en présence de villageois lors de ses déplacements dans les campagnes italiennes, en présence des agriculteurs, des miniers. Il serait alors possible d'émettre l'hypothèse d'une métamorphose du Duce en fonction des personnes auxquelles il s'adresse, selon le nombre et selon la nature. Ainsi, un tel comportement détendu, presque amical, pourrait être signe d'un masque qui tombe face à un public 'innocent' et politiquement inconscient. La présence des enfants confère un caractère spontané à cette foule. Les visages au premier plan, ainsi que ceux des jeunes filles à l'extrême gauche de l'image, sont tournés vers le photographe. Mussolini ne fait donc pas l'objet d'une fascination absolue. Les enfants du premier plan sont plus attirés par la vision d'un opérateur avec l'appareil photographique. Il ne faut pas en déduire que le mythe de Mussolini n'atteint pas la jeunesse italienne. L'éducation exerce un grand rôle dans la diffusion de l'admiration pour la figure de Mussolini, à travers les programmes scolastiques fascistes. En somme, cette photographie représente une nouvelle image de Mussolini et de la foule, dominée par une atmosphère de sérénité et complicité entre les protagonistes.



Figure 16. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1930, GP33/A00021225

« Aller vers le peuple », la recherche de l'intimité avec la foule.

Nous avons pu observer l'extrême variété de rôles joués par Mussolini, répondant ainsi à l'exigence de promouvoir les valeurs fascistes à travers le majeur exemple de l'Italien nouveau. Toutefois, afin de justifier le consensus qui entoure le Duce, il est essentiel de s'attarder sur certaines représentations qui mettent en avant une caractéristique originale du dictateur. Ainsi, il a été démontré que la politique de l'image du régime fasciste répond à l'ordre officiel d'aller vers le peuple. Sans nous étendre sur les dynamiques du rapport entre Mussolini et la foule, thème d'un chapitre ultérieur, une étude de l'attitude du Duce dans ces sources démontre un grand intérêt afin d'appréhender l'importance du phénomène que nous évoquions dans le paragraphe précédent. Nous pouvons partir de l'analyse de la source 32[165]. Il s'agit d'une représentation fréquente du Duce, au balcon du Palazzo Venezia lors d'un discours, en ce cas à l'occasion de la célébration du vingtième anniversaire de la victoire de 1918. Photographié de profil depuis une des fenêtres de l'édifice, Mussolini appuie les deux bras sur la rambarde du balcon. A la différence de la source 4 décrite auparavant, son attitude générale est caractérisée par une certaine décontraction. Le Duce ne prend pas appui sur le balcon pour mieux projeter son discours, mais cherche ici à se rapprocher de la foule sous-jacente. La ligne de structure qui part du regard de Mussolini le relie à une partie de la foule rassemblée, hors champ. De plus, il adresse un sourire, voire un rire à celui ou ceux qu'il regarde. Le tout crée une sensation de sympathie, de proximité malgré la distanciation physique. Nous pouvons déduire qu'il s'agit d'un moment hors du discours, en suivant l'hypothèse émise précédemment, à savoir que le discours est une circonstance qui requiert solennité et affirmation de pouvoir. En dehors de la phase oratoire, le Duce se rapproche du public dans un élan presque amical. A ce propos, nous pouvons citer les mots d'Emil Ludwig qui eut l'opportunité d'observer Mussolini face à son public lors des entretiens avec celui-ci. En cette citation nous reconnaissons clairement l'élément dramatique du Duce, sa manière de changer de visage en fonction des circonstances, son appartenance à la foule.



Figure 17. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1938, GP42/A00086913

[165] Livret des Annexes, source 32

> Lorsque je le vis s'avancer vers le balcon entre les acclamations renouvelées de la foule, je reconnus de nouveau dans son profil cette expression de père de la patrie, large et contente, qu'il prend quand il parle des travaux de construction. Tandis qu'il baissa le regard pour quelques minutes vers la foule bruyante, il avait les traits du dramaturge, qui vient au théâtre, et trouve ses acteurs impatients et prêts à répéter avec lui[166].

La recherche d'une certaine intimité avec la foule réside non seulement dans la sympathie de Mussolini à son égard mais aussi dans la quête de rencontres plus 'personnelles' avec les participants des manifestations. Ainsi, à plusieurs reprises dans notre corpus, nous nous sommes confrontés à des photographies qui présentent une situation de tête-à-tête entre Mussolini et une personne de la foule, le plus souvent une femme. La source 52 nous montre le Duce lors d'un voyage en Sardaigne[167]. Parmi la foule d'un village de la Gallura, celui-ci fait une halte pour parler avec une femme qui tient dans ses bras un nouveau-né enveloppé dans une couverture blanche. Les deux personnes sont liées par des lignes structurelles qui reflètent une réelle interaction. En effet, plusieurs sens sont mobilisés pour unir Mussolini et cette jeune mère : la vue, puisque les regards se rencontrent, le toucher, de par la main du Duce qui lui caresse la joue, et enfin l'ouïe, puisque la position de la bouche de Mussolini indique qu'il s'entretient verbalement avec son interlocutrice. L'impression qui se dégage de cette photographie est celle d'un chef du fascisme proche du peuple, attentif à chaque individu, en somme une image paternelle de Mussolini. La situation ici reproduite met en évidence la recherche d'un lien individuel avec les Italiens de la part du Duce ainsi qu'un sentiment d'affection des Italiens envers lui. Cette thématique confirme l'éventail de représentations que nous attribuons à Mussolini. De plus, elle ouvre la voie à une réflexion ultérieure sur les visages du Duce qui dépasse les représentations thématiques d'incarnation



Figure 18. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1942, A40-135/A00141261

[166] LUDWIG, E., *Op. Cit.*, pp.90-91, « […] Quando lo vidi avanzarsi sul balcone fra le sempre rinnovate acclamazioni della folla, riconobbi di nuovo nel suo profilo quell'espressione di padre della patria, larga e contenta, che egli prende quando parla dei lavori costruttivi. Mentre egli guardó giù per qualche minuto sulla folla rumoreggiante, presentava i tratti del drammaturgo, il quale viene in teatro, e trova i suoi attori impazienti e pronti a fare le prove con lui. »

[167] Livret des Annexes, source 52

de valeurs fascistes et s'attache à la double personnalité de Mussolini, entre autorité et sympathie, entre distance et proximité.

Pour conclure sur cette idée, nous pouvons évoquer une série de photographies prise en compte dans notre corpus, puisqu'elles illustrent de manière efficace divers aspects de la présente réflexion. Le traitement parallèle de ces images se justifie de par les indications qu'elles fournissent sur l'organisation des visites du Chef du Fascisme dans les régions italiennes, ainsi que sur les multiples visages de Mussolini en fonction des situations. Les images appartiennent toutes au service photographique effectué lors de la visite du Duce en Romagne, le 7 et 8 octobre 1941[168]. Mise à part la première image, à Bologne le 7 octobre, les six autres ont été prises à Parme le jour suivant. Nous y percevons le Duce lors de diverses rencontres, avec des foules variées. Son expression subit de véritables métamorphoses, tel un caméléon qui se confond dans son environnement. Non seulement cette idée confirme notre théorie sur la multiplicité des rôles et des visages du Duce mais elle nous permet d'ouvrir la voie à la question subséquente : en quoi la foule détermine-t-elle la représentation de Mussolini ? Est-elle un matériau entre les mains du Duce ou le principal faire-valoir de son image ? A travers l'analyse de cette série de photographies, entre autres, nous répondrons à cette interrogation.

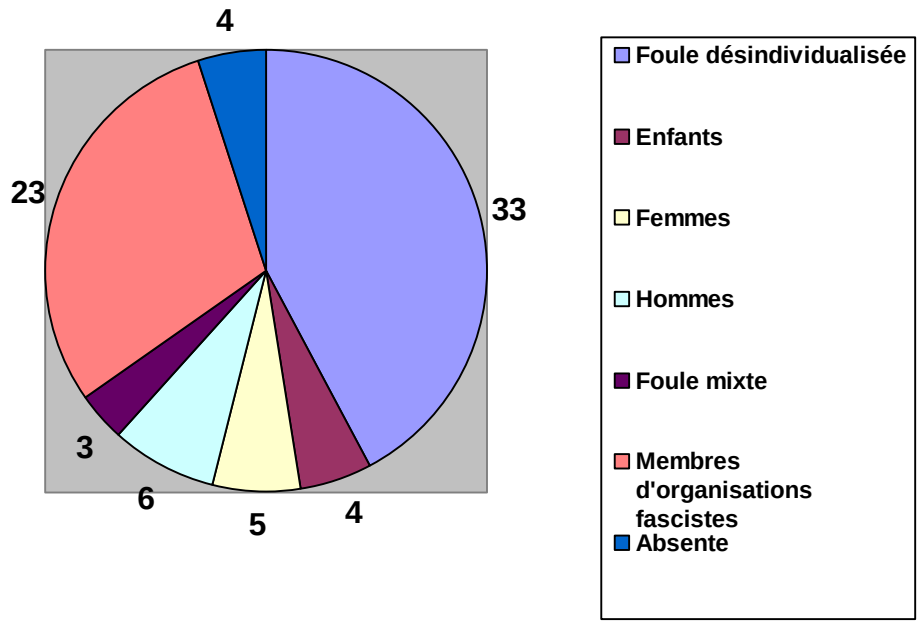
[168] Livret des Annexes, sources 43-49

CHAPITRE V.
LA FOULE : UN MATERIAU ENTRE LES MAINS DU DUCE ?

Mussolini se considère comme un artiste devant faire des Italiens un chef d'œuvre. Ses confessions à Emil Ludwig démontrent que sa conception de la foule en fait un matériau malléable, une glaise devant se plier sous les doigts du sculpteur. Dans cette idée prévaut un concept de domination, une conviction profonde de sa capacité à soumettre la foule à sa propre volonté. Ainsi, la réponse à notre question paraît claire, la foule est bien un matériau entre les mains du Duce. Toutefois, il serait trop précipité d'en arriver à ces conclusions sans avoir analysé tous les aspects de la problématique. En effet, d'ultérieures demandes se présentent, notamment concernant la place occupée par la foule dans les photographies, ainsi que les informations sur son rapport avec Mussolini fournies par sa présence.

LA COMPOSITION DE LA FOULE : MIROIR SOCIAL ET IDÉOLOGIQUE.

Bien que nous ayons jusqu'à présent employé le terme 'foule' de manière indifférenciée, l'observation de nos sources met en évidence une multiplicité de compositions. Le graphique ci après permet de voir les variantes ainsi que les différents groupes qui se constituent en foule lors des événements photographiés. Il convient de rappeler que certaines catégories sont présentes dans une même photographie. En cela, une foule composée d'hommes peut aussi contenir les représentants des organisations fascistes, tout comme la présence d'enfants peut impliquer un rassemblement de femmes. Une première lecture de cet appareil métatextuel consent de noter deux genres dominants, la foule désindividualisée et la foule composée de membres d'organisations fascistes. Les photographies d'une foule majoritairement masculine ou féminine, mixte ou d'enfants atteignent un nombre similaire. Enfin, dans quelques sources la foule est absente, tout comme l'est Mussolini parfois. Cela a pour objectif de souligner des attitudes ou caractéristiques propres à chacun des acteurs. Dans le cas des représentations de la foule, à l'image de celles du Duce, il faut tenir compte de l'évolution qui caractérise ces images, dépendamment des choix politiques et idéologiques du régime. En effet, nous avons souligné comment les photographies étaient les porte paroles du pouvoir. Ainsi, arrêtons-nous un instant sur les informations qui nous sont fournies par les différentes foules.



Graphique 2. La composition de la foule dans les photographies.

La foule désindividualisée ou le reflet du consensus absolu.

Un total de 33 sur 53 photographies analysées présente une foule *oceanica*, comme elle fut appelée par le régime. Cet adjectif insiste sur le nombre des participants et sur leur extension dans l'espace du rassemblement. A bien observer les images, ce type de foule incarne au maximum la dépersonnalisation, dans la lignée de la pensée de Le Bon. Les individus rassemblés tendent à perdre la conscience de leur individualité en faveur d'un sentiment unitaire, d'une conscience commune à l'ensemble de la foule présente : la fameuse 'unité mentale' de la foule. Nous avons vu que Mussolini s'est inspiré de ce concept pour mieux contrôler la masse des Italiens. Par conséquent, l'étude des photographies nous permet à la fois de confirmer cette supposition, mais aussi de l'approfondir. Quel est le sens à donner à cette représentation de la foule ? Qu'apporte-t-elle au régime ?

Si le discours est le moment de majeure communication entre Mussolini et la foule, le moment où le Duce emploie toutes les ressources nécessaires pour mieux s'imposer auprès de celle-ci, il est intéressant de voir comment les photographies représentent de telles circonstances. Le lien entre les techniques mussoliniennes et la création de l'union collective est évident. La foule représentée pendant les allocutions de Mussolini tend à incarner cette idée, de par l'effacement de toute personnalité et la confusion de tous en un seul être. La dépersonnalisation se reflète dans la tendance des photographes à reproduire la foule depuis des vues en plongée, depuis les édifices où le Duce prononce ses discours. La source 6

confirme ces propos[169]. L'événement représenté est un discours de Mussolini depuis le balcon de Palazzo Vecchio à Florence, le 17 mai 1930. Le balcon central de l'édifice accueille donc Mussolini et d'autres personnalités non reconnues. Le photographe a cristallisé l'allocution du Duce avec un angle de vue latéral, depuis une des fenêtres adjacentes, ce qui lui permet de cadrer à la fois Mussolini, dans l'angle supérieur droit de l'image, et la foule sous-jacente, qui est rassemblée sur la Piazza della Signoria. Cette image a la particularité d'accorder davantage d'importance à la foule, dans sa multitude. La perspective profonde souligne son nombre, bien que celle-ci soit désindividualisée et caractérisée par sa nature de 'masse'. Elle est contenue par les édifices qui bordent la place principale de Florence, qui par leur imposante hauteur semblent presque l'écraser. Les participants occupent le plan intermédiaire, de manière compacte, sans espaces vides, malgré la présence de la Fontaine de Neptune, dont la fondation est utilisée par certains spectateurs afin de se rapprocher du Duce. Nous remarquons que l'angle de prise de la photographie se caractérise par l'infériorité spatiale conférée à Mussolini, tandis que la foule est mise en valeur. Ainsi, la sensation de distanciation du Duce est amplifiée. Mussolini, bien que relié à la foule, apparaît lointain, inatteignable, intouchable, dominateur de la masse et de la nation. L'intérêt de l'image réside aussi dans les lignes de structure créées par les regards de ces derniers. Les yeux des participants sont tournés vers le haut, vers la figure du Duce au balcon, comme attirés par sa fascination et honorés de sa présence, plus rare qu'au Palais de Venise. Le regard de Mussolini se dirige au loin, vers la partie hors champ de la place. De plus, il semble se pencher pour mieux voir, pour voir plus loin. Ce détail renforce la sensation de multitude, puisque le Duce a le regard tourné vers la foule qui n'est pas représentée dans l'image. Il s'agit d'un « rassemblement océanique » pour un discours de Mussolini, ce qui, comme pour les précédentes images, soulève la question de la popularité et du consensus accordé au Duce par un grand nombre d'Italiens.



Figure 19. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1930, GP33/A00021009

Cette description met en évidence la question de l'interaction entre Mussolini et la foule, un élément qui fournit des informations non seulement sur la nature de leur rapport à travers

[169] Livret des Annexes, source 6

la représentation photographique, mais qui indique aussi l'attention du photographe envers la mise en scène de ce lien. Les images de la foule dépersonnalisées sont fréquentes et sont des exemples du grand travail de l'opérateur qui a pour mission de mettre en évidence l'appui porté au Duce par la foule. Ainsi, l'intention est à la fois celle de souligner le caractère de la foule comme *plethos*, un objet au service du fascisme, et d'accentuer la popularité de Mussolini. Dans le cadre d'un régime politique de nature personnel, il est évident que le consensus de la foule est fondamental. Sans ce soutien, réel ou figuratif, le Duce ne pourrait maintenir sa place à la tête du pouvoir. La conscience de cette idée fait en sorte que la représentation de la foule réponde aux besoins idéologiques du fascisme. Les représentations de telles circonstances deviennent alors des mises en application d'un *topos* photographique : à l'instar des images de Mussolini au balcon de Piazza Venezia, les moments de discours de celui-ci s'incarnent toujours dans ce même schéma. Mussolini est au balcon, ou en hauteur, et domine ainsi la foule, souvent désindividualisée, immense, et contenue dans une place. Au cours du *Ventennio*, cette représentation s'affirme comme le meilleur moyen de diffuser l'idée du consensus autour de la figure du Duce. En effet, le pouvoir communicatif de la photographie se base sur l'image dont la compréhension est immédiate. En ce cas, il n'y aucun doute quant à l'interprétation du destinataire. Mais toutes les foules ne sont pas représentées ainsi.

Une foule interprète des valeurs fascistes ?

La foule se fait souvent l'incarnation des valeurs du régime, dans un triangle où Mussolini incarne le fascisme, et le fascisme se reflète dans la foule qui devient ainsi un interprète de Mussolini. Cette idée est présente dans une majorité de nos sources, plus fréquemment dans les rassemblements dont les dimensions sont inférieures aux *folle oceaniche*. Le requis essentiel est la possibilité pour l'observateur de voir avec facilité la composition des foules dans les images. C'est alors que notre analyse des photographies a mis en avant l'intérêt de certaines d'entre elles, de par la présence de différentes « classes » réunies dans une même foule. Dans le cas de la source 19, le discours de Mussolini se fait face à un public particulier, dont la composition est le reflet d'une organisation précise de la foule[170]. Sur une estrade à Foggia, le 8 septembre 1941, Mussolini prononce une allocution comme il est accoutumé à faire. Mais lorsque l'on observe la foule attentive, nous remarquons que la lumière et la couleur, en ce cas les tonalités de noir, gris et blanc, mettent en évidence une foule divisée en

[170] Livret des Annexes, source 19

trois groupes. Au premier rang, nous trouvons les hommes du PNF, reconnaissables à l'uniforme du Parti. Leurs expressions sont sérieuses, ils sont attentifs aux paroles de Mussolini auquel ils sont reliés par la ligne de structure du regard, centré sur ce dernier. Au centre de ce groupe s'érige un étendard avec le symbole du Parti, le faisceau du licteur. Derrière eux se trouvent des membres de la Milice. La séparation entre ces deux unités est marquée par une légère distance ainsi qu'une séparation due aux couleurs des uniformes, et renforcée par des jeux d'ombre et de lumière. En somme, la succession de deux groupes différents est nettement repérable. Une affiche permet d'identifier les miliciens : 'Fascio di Lucera', une petite commune de la province de Foggia. Enfin, un troisième ensemble, plus vaste, se situe derrière la Milice. Dans ce cas, la ligne de séparation est encore plus évidente, puisque marquée par des officiels fascistes en uniforme noir. La majorité de ces soldats ou officiers est tournée vers le troisième groupe, les civils, d'où l'impression d'une large bande noire (photographiés de dos, les soldats ne sont visibles que par la couleur de l'uniforme) qui divise la foule civile des deux premiers groupes. Ainsi, la foule massive est reléguée à l'arrière plan. Celle-ci est beaucoup plus compacte que les autres groupes, et manifeste sa participation à l'aide de drapeaux et de banderoles.

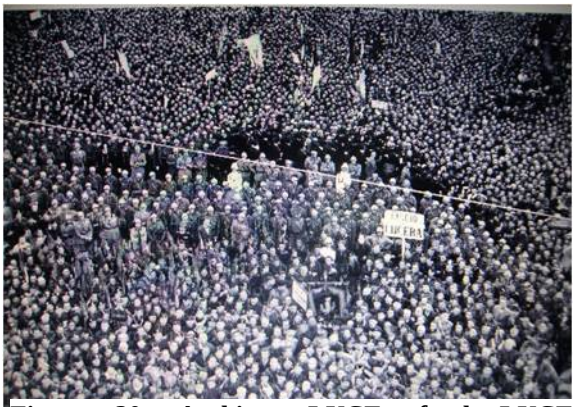


Figure 20. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1934, GP20/A00056559

Les trois demi cercles qui se forment autour de la figure centrale donnent une idée du rayonnement du Duce sur les trois groupes de la société, en premier sur le Parti, puis sur les Milices, puis sur le peuple, la foule, un pouvoir total sur tous. En observant attentivement l'angle de la prise de vue, et en comparant le dernier groupe aux deux premiers, la représentation de la foule semble quelque peu hors norme. Amassée, anonyme, les visages des participants sont de taille très réduite notamment à l'arrière plan, malgré le fait que l'espace occupé n'atteigne pas des dimensions qui justifient l'impression d'extrême distance produite. De plus, des espaces sombres, produits par des habits noirs, semblent montrer des manifestants plus écartés. En substance, des doutes nous viennent quant à une éventuelle manipulation de la photographie pour exacerber la présence de civils, d'autant plus qu'il s'agit d'une photographie prise dans une ville de taille réduite, ce qui impliquerait *a priori* une foule moindre.

De cette manière, la foule désindividualisée est seulement celle composée de civils ; les hommes proches du Parti ou politiquement impliqués dans la réalité fasciste conservent un

certain degré d'individualité, même si inclus dans une représentation générale de divisions fascistes. Leur individualité est quelque peu compromise par la soumission au Parti, l'inclusion dans un groupe social reconnu avec un moteur commun à tous, le fascisme. En ce qui concerne la foule de civils, ces derniers ont une place inférieure qui sert à souligner à nouveau leur consensus, leur soumission au Duce. Vus d'ensemble, ces trois groupes incarnent une des réalités du fascisme : la domination du Duce sur tous les secteurs de la société. Que le dessein du photographe soit volontaire, cela semble certain. Les divisions des « classes » ne sont pas fortuites. L'on pourrait relier cette image à une priorité qui s'affirme au cours des années 1930 : le rappel à l'ordre des Italiens, à travers la réaffirmation du pouvoir 'absolu' de Mussolini.

En poursuivant dans le thème de l'ordre, nous pouvons évoquer la foule en tant que réalisation principale du projet mussolinien de transformation des Italiens. Cela peut être résumé par le slogan fasciste *credere, obbedire, combattere*, croire, obéir et combattre. Toute la politique de représentation de Mussolini et de la foule se soumet à ces valeurs. De cette manière, la foule, principal matériau du Duce, se doit d'en être l'incarnation. Une observation diachronique des photographies met en évidence une adaptation progressive de la foule pour se plier à ces recommandations. L'éparpillement et la confusion qui caractérisent les masses des images de 1925 s'effacent lentement en faveur d'une majeure organisation, un ordre où la foule est soumise à une certaine hiérarchie. Nous commenterons les exceptions par la suite, mais il est important ici d'évoquer de quelle manière Mussolini parvient à modeler la foule aux valeurs fascistes. Les premiers exemples d'ordre absolu dans les images se trouvent dans les photographies des cérémonies militaires. Le fascisme débute en effet en tant que mouvement combattant, caractérisé par de nombreuses références à une structure militaire et hiérarchique. Les Italiens fascistes sont des combattants, pour la Révolution fasciste tout d'abord, puis pour la défense de la Nation et le retour de l'Italie impériale. L'inculcation de ces valeurs s'effectue à travers la pédagogie fasciste.

Dans le cadre de l'étude de la foule, nous pouvons constater en quoi la réussite de ce projet se perçoit dans les sources. Les foules immenses sont exclues de cette idée, puisqu'elles représentent des rassemblements de nature spontanée qui invalide la théorie d'une réussite totale du projet. Toutefois, dans le cas de cérémonies organisées, la foule de civils est tenue à se plier aux valeurs fascistes que sont l'ordre et la discipline, dans une mise en scène qui se veut la vitrine du projet mussolinien. La photographie 51 illustre très bien cette idée[171]. Lors

[171] Livret des Annexes, source 51

du XIXe anniversaire de l'Aéronautique, la cérémonie organisée à Piazza Bocca della Verità, le 28 mars 1942, réaffirme l'autorité de Mussolini sur ce corps armé. La photographie est prise depuis une certaine hauteur, possiblement depuis une fenêtre d'un édifice adjacent à la place. Celle-ci est occupée par un déploiement de soldats de l'Aéronautique, organisés par bataillons, ordonnés, en garde devant l'estrade où se trouve le Duce. Mussolini est donc en hauteur par rapport à ces troupes, entouré d'autorités du Parti et de l'Armée, et par les *moschettieri*. L'arrière plan de l'image est constitué des édifices qui bordent la place (Eglise de S. Maria in Cosmedin et le Palazzo dei Musei), aux pieds desquels est rassemblée une foule importante, malgré l'espace réduit qui est à sa disposition. En comparaison au rassemblement des troupes, la foule de civils acquière un caractère désorganisé, chaotique. Les participants sont désindividualisés et caractérisés par leur caractère de 'masse'. De cette façon, la volonté de restreindre l'espace occupée par la foule de civils est évidente ; cela répond à l'exigence de montrer l'ordre qui habite la société fasciste. L'observation attentive de la foule met en avant l'échec du projet, mais dans la vue d'ensemble, la photographie transmet bien l'image de la discipline des Italiens. Quant au caractère combattant de la foule, celle-ci n'est présente que dans les représentations de ce genre où le rôle de protagoniste est joué par les troupes fascistes. Pourtant, il est évident que les représentations de la foule subissent une réelle évolution, puisque l'on cherche à la rendre exemplaire dans la création d'une esthétique des masses. En effet, à travers cela, la foule se montre en tant que protagoniste de la scène politique, tout en étant l'interprète des valeurs du régime. Autant que cela s'intègre dans le projet mussolinien, la mise en scène de la foule obéit à des dynamiques complexes, qui relèvent de la psychologie de la foule, de l'image de celle-ci qui est fournie aux destinataires. A travers la représentation d'une foule ordonnée et soumise au chef, Mussolini souhaite exprimer son succès dans le rôle de guide de la Nation et, ce faisant, il fournit aux Italiens la représentation qu'ils souhaitent avoir d'eux-mêmes.



Figure 21. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1942, A40-122/A00139905

Mussolini : manipulateur des foules ?

Le terme « manipulation » peut surprendre dans une étude qui se veut objective. Par conséquent, il est important de définir ce que nous entendons par son utilisation. Lors de l'étude des photographies de notre corpus, il nous a paru clair que certaines foules étaient photographiées avec Mussolini pour répondre à un dessein précis du régime, pour exprimer un message particulier. Ceci est le cas notamment des femmes et des enfants. Dans l'esprit de Mussolini, ces deux publics représentent un réceptacle idéal. Tous deux sont plus sensibles, plus émotionnels et, de fait, plus faciles à convaincre de la validité des propos fascistes. Le comportement du Duce en présence de femmes et d'enfants est extrêmement différent que lorsqu'il s'adresse à un public masculin. Certes, certains thèmes, tels la détermination et la force, sont omniprésents. Pourtant, Mussolini mobilise des éléments particuliers dans le cas d'une rencontre avec les foules ici mentionnées. Ainsi, dans quelle mesure le Duce les manipule-t-il ? Comment parvient-il à créer un rapport unique avec les Italiennes ou les jeunes Italiens ? Et contrairement, à quel point la foule influence-t-elle la représentation de Mussolini ?



Figure 22. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1941, A40-090/A00136514

Au cours du précédent chapitre, nous avons ajouté aux visages mussoliniens celui du père des Italiens, suite à l'observation de la source 53. Une photographie similaire est prise lors d'un voyage de Mussolini en Romagne en 1941. Toutefois, la source 47 traduit plus qu'une image paternelle du Duce[172]. A Parme, le 8 octobre 1941, Mussolini rencontre des femmes et des enfants rassemblés sur la place de la ville, derrière des barrières qui les retiennent. La composition de la foule majoritairement féminine s'explique certainement par le fait que les hommes sont en guerre. Le premier plan est dominé par Mussolini, incliné vers une femme âgée qui lui parle à l'oreille. Cette situation de confidence, renforcée par l'expression visuelle du Duce, donne effectivement l'idée d'un homme proche du peuple, attentif à ses problèmes et inquiétudes. Autour, des femmes et des jeunes filles observent Mussolini, en souriant. Dans la lignée de la recherche d'intimité du Duce avec la foule, il semblerait que la foule elle-même cherche à créer ces instants de tête-à-

[172] Livret des Annexes, source 43-49

tête avec Mussolini. Ainsi, parler de manipulation n'est pas inexact, dans le sens où le Duce revêtit les habits de différents personnages, en fonction de la foule. Ici, il cherche à se rapprocher des femmes, dans un contexte de guerre et d'inquiétude nationale. En ce cas, il est évident que le soutien des femmes est fondamental pour Mussolini. Cela démontre que les valeurs du régime ont bien été transmises à la foule, puisque celles-ci semblent accepter que leurs hommes soient au front, sans éprouver de rancœur envers le responsable. De cette manière, le terme de manipulation apparaît excessif, puisque la foule éprouve un réel désir de considérer Mussolini comme un proche, un ami, un sauveur. Après vingt ans de gouvernement, le Duce est parvenu à poser les bases d'un consensus sincèrement ressenti.

De même, il se dégage un certain enthousiasme, entre applaudissements et sourires, dans les représentations de Mussolini avec une foule composée d'enfants. Le Duce paraît souvent détendu et souriant face à ce jeune public. Il s'en traduit un sens de complicité, déterminée par la nature de la foule, qui ne peut être source de critiques. Ce comportement se reproduit dans toutes les images de ce genre, où le Chef du Fascisme se montre davantage proche des enfants, malgré la conservation d'une certaine distance. En réalité, la manipulation des jeunes Italiens est relativement impossible, puisque chacune de leurs représentations est caractérisée par sa nature spontanée et enthousiaste. Sans nous étendre à la psychologie de l'enfant et au rôle de l'environnement familial et scolaire dans le développement d'une admiration pour le Duce, nous nous contenterons d'observer ces données, et de souligner l'impact qu'ont ces enfants sur le comportement et sur la représentation du Duce.

La question de l'utilisation de la foule par le Duce répond aussi à une volonté de mise en avant de certains aspects de sa personnalité ou de certaines priorités du régime. Il ne s'agit pas dans ces cas de manipulation, mais d'utilisation de la photographie pour transmettre un certain message. En l'occurrence, la foule est l'objet de ce procédé. C'est ainsi que la photographie 46, prise à Parme en octobre 1941, n'est pas seulement une image de Mussolini en pose devant un groupe de femmes en tenue folklorique[173]. Il s'agit par ailleurs d'un soutien figuratif à la culture populaire. En effet, Laura Malvano insiste sur l'importance que prend la culture populaire pour le fascisme. L'historienne indique que cet intérêt envers les arts populaires, dont le folklore est le principal exposant, sous entend une « volonté de célébration de l'identité nationale, exprimée à travers l'emphase des racines populaires et régionales »[174]. L'intention principale de cette promotion de la culture populaire est de fournir aux masses une certaine dignité. Ainsi, dans les propos de P. Cannistraro, « l'on souhaitait donner à la culture

[173] *Ibid.*
[174] MALVANO, L., *Op. Cit.*, p. 34

populaire une dignité adéquate à l'importance qu'avaient pris les masses dans l'idéologie fasciste, et pour cela, celle-ci ne devait pas être considérée moins importante que la culture des intellectuels »[175]. Le sens à attribuer au terme 'populaire' n'est pas limité aux masses paysannes, mais plutôt à l'ensemble du peuple. De fait, les éléments de la culture dite populaire composent les bases de la culture nationale. Il s'agit dès lors de mettre en valeur certains de ses composants, en les légitimant en tant que racines de l'identité nationale. Ainsi, la source citée illustre la mobilisation de Mussolini en faveur de la promotion du folklore. En observant la photographie LUCE, il apparaît évident que le groupe féminin pose pour l'opérateur, autour de la figure centrale de Mussolini. Certaines le regardent d'un oeil curieux, d'autres sont intimidées par la présence du Duce et de l'appareil photographique. Malgré la proximité physique, cette image ne donne en aucun cas l'idée d'une complicité de Mussolini avec ces femmes. Au contraire, les deux protagonistes semblent mal à l'aise, séparés par un monde. Une impression de curiosité plus que d'enthousiasme est présente. L'ensemble de ces données nous permet de confirmer la mise en scène qui réside derrière l'événement photographique, ainsi que l'utilisation d'une photographie pour exprimer un message fasciste, à travers la présence de la foule. Par ailleurs, la présente image soulève une nouvelle question, celle de l'organisation et de la spontanéité des situations reproduites sur support photographique.



Figure 23. Archives LUCE, fond LUCE, subdivison Actualité 1941, A40-090/A00136499

Les manifestations spontanées : démonstration d'un réel consensus.

Il est difficile d'appréhender avec exactitude les circonstances qui précédent le moment photographique. L'absence de précisions des photographes ou d'ordres des organes culturels nous empêche de retracer les motivations précises de chaque image. Toutefois, l'analyse des sources consent la perception d'éléments particuliers qui contribuent à l'ébauche d'interprétations quant à la nature organisée ou spontanée des situations photographiées. C'est en approfondissant ces détails que nous pouvons appréhender le sens qui se dissimule derrière les images. Ainsi, dans le cas des photographies où la foule semble rassemblée de manière

[175] CANNISTRATO, P., *La Fabbrica del consenso : fascismo e mass media*, Laterza, Bari, 1975 in *Ibid.*, p.34 : « Alla cultura popolare si voleva dare una dignità adeguata all'importanza che avevano assunto le masse nell'ideologie fasciste e, perció, essa non doveva essere considerata meno importante della cultura degli intellettuali »

spontanée, les deux acteurs montrent un visage différent que lorsque l'image est le fruit d'une organisation antérieure.

En continuant dans le thème de la culture populaire, nous pouvons nous intéresser à la photographie 42 de notre corpus[176]. Celle-ci cristallise à travers l'objectif la visite de Mussolini au quartier de Capannelle, le 4 août 1941, pour inaugurer le complexe des écoles Centrales des Services anti-incendie. En ce cas, il s'agit d'une rencontre avec la population locale après l'inauguration officielle. Le photographe a choisi une vue en plongée qui montre un rassemblement quelque peu chaotique, dans une zone de campagne dans la périphérie romaine. L'arrière plan est dominé par des arbres, devant lesquels se trouvent des bœufs tirant des charrettes, occupées par des femmes et des enfants, et ornées de grands drapeaux italiens, et de petits drapeaux allemands (n'oublions pas qu'à cette époque l'Italie est en guerre, alliée de l'Allemagne). La présence de ces animaux de trait confère à la scène un caractère populaire, rural. Ceci est rare dans les images où figure Mussolini, puisque ce dernier tient énormément à montrer une Italie modernisée, et donc une agriculture et des transports motorisés. Le paradoxe s'étend lorsque nous observons la foule amassée. Elle se caractérise par la juxtaposition étroite de gens de campagne, et d'autorités locales et du PNF. Nous voyons ainsi beaucoup d'uniformes, au milieu de ce groupe majoritairement féminin, d'extraction populaire. Parmi la désorganisation, nous percevons difficilement Mussolini, qui n'est ni en hauteur, ni à l'écart de la foule. En réalité, il n'est identifiable qu'à travers les lignes de structure créées par les regards des participants, tous dirigés vers un même point. Le Duce est au milieu du rassemblement, en uniforme blanc. Il semble s'être arrêté pour parler aux personnes rassemblées, en ce cas à une femme, photographiée de dos. Si la majorité des soldats qui l'accompagnent paraissent affolés par la vitalité des participants, Mussolini ne se laisse pas perturber par cette démonstration chaleureuse d'affection et de soutien. En relation à la majorité des photographies de l'*Istituto Luce* étudiées dans cette sélection, Mussolini est totalement intégré à la foule qui lui manifeste son consensus.



Figure 24. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1941, A40-068/A00134609

[176] Livret des Annexes, source 42

Nous pourrions y voir la mise en application d'une nouvelle politique de l'image du Duce, justifiée par les années de guerre. En effet, les Italiens sont mobilisés, humainement (de par la contribution à l'effort de guerre), psychologiquement et émotionnellement (puisque leurs maris et fils sont au front). Pour préserver le consensus jusqu'alors obtenu, Mussolini doit se montrer proche du peuple, solidaire, compatissant. En ces années de guerre, les photographies à caractère militaire sont certes nombreuses, pour démontrer la détermination et les ressources techniques et humaines nécessaires pour gagner la guerre, mais une nouvelle image de Mussolini apparaît fréquemment, celle d'un chef de l'Etat qui souhaite être aux côtés de son peuple en ces temps difficiles. De plus, nous remarquons que souvent, ces images représentent Mussolini en contact avec des membres de la classe populaire, peu éduquée, une catégorie possiblement analphabète, qui ne sait de la guerre que ce que le régime diffuse. L'intérêt est alors de souligner un caractère humain du Duce. Cela explique la croissance des visites à travers tout le pays aux locaux, même si rarement les manifestations sont aussi enthousiastes et désorganisées. Toujours est-il qu'en ce cas, le service d'ordre semble réellement dépassé, et la confusion de la photographie nous informe sur une manifestation spontanée et inattendue. La place de second plan occupé par Mussolini confirme cette idée.

Cela nous permet d'affirmer que le consensus que nous avons jusqu'à présent mis en relation avec la présence de la foule s'exprime de manière plus authentique lorsque celle-ci est spontanée, sans besoin de mise en scène du régime. A nouveau, nous percevons à quel point la 'popularité' du Duce est désormais un élément omniprésent dans l'esprit des Italiens. Les représentations des deux acteurs subit effectivement une transformation, qui peut être interprétée en ce cas comme le plus proche du visage naturel, habituel des protagonistes, sans pour autant signifier que ceci soit la norme. En effet, précédemment nous citions Mussolini à propos de sa nature d'homme appartenant à la foule. Dans ses mots transparaît la sensation que le Duce est en représentation en permanence et répond au désir de la foule dès que celle-ci s'exprime.

Pour confirmer cette théorie, nous pouvons faire recours à une seconde image, prise lors d'une visite de Mussolini à Mantoue en juillet 1941[177]. La photographie est de Spartaco Appetiti, le photographe de prédilection du Duce, comme nous le mentionnions au cours du premier chapitre. Le programme du voyage répond à la typologie habituelle des visites de Mussolini, avec des visites qui sont attentives à la fois à l'aspect social et politique des villes d'accueil, et au développement et à la modernisation, sans oublier la grande attention aux

[177] Livret des annexes, source 41

habitants locaux. Ce plan américain montre Mussolini à bord d'une voiture décapotée, qui salue la foule dans une des rues de Mantoue. Les personnes sont rassemblées de manière improvisée, chacun cherchant à entrer en contact physique avec le Duce. Nous percevons beaucoup d'uniformes, de *moschettieri*, de miliciens, d'officiers. Ainsi pouvons-nous dire que les participants à cette manifestation spontanée d'enthousiasme sont surtout des membres d'organisations fascistes, appartenant au Parti et disciples du régime mussolinien. Le rassemblement est placé sur une diagonale, qui donne l'idée de continuité. Les derniers participants visibles, à l'arrière plan, ne semblent pas appartenir aux organisations fascistes, mais sont de simples spectateurs venus voir le Duce en personne. L'enthousiasme du groupe se perçoit dans leurs visages et dans leurs gestes : sourires, saluts fascistes, et applaudissements. Leurs regards sont tous fixés sur la figure du Duce. Mussolini, en uniforme, est donc assis dans l'automobile. Son image domine la photographie, puisqu'il est la seule personne identifiable et qu'il attire toute l'attention au plan intermédiaire. Il est exactement au centre de l'image, et semble détendu, heureux de cette manifestation, même si effectivement, il conserve une certaine distance de la foule. Celle-ci n'est pas tant physique, puisque la foule assiège la rue et essaie d'être au plus près du Duce. Pourtant, Mussolini semble renfermé, protégé par ses gardes. Bien que satisfait de la réaction de la foule, il ne tente pas de créer une intimité, une atmosphère de confession avec les personnes autour de lui comme il a parfois pu le faire. Certainement cela relève-t-il de la nature fasciste de la foule et du fait que Mussolini a toujours insisté pour maintenir une certaine distance de sécurité par rapport à ses partisans. L'image illustre donc le paradoxe entre la distance et la proximité dans le rapport entre Mussolini et la foule à l'occasion d'une manifestation spontanée. Par ailleurs, la date nous en apprend davantage sur le moral des Italiens et l'état d'esprit des fascistes en ces années de guerre. En 1941, il semble que Mussolini bénéficie encore de la sympathie et du respect de la majorité, et émane la fascination dont nous avons déjà parlé, malgré les troubles liés à la guerre.



Figure 25. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1941, A40-066/A00134434

Le service photographique en Romagne : l'exemple de la mise en scène des rencontres.

Afin d'appréhender l'ampleur de la différence représentative entre les photographies de rassemblements spontanés et celles d'événements organisés, nous nous devons de faire appel à la série d'images produites lors d'un voyage de Mussolini en Romagne mentionnée auparavant. En effet, nous avons pu évoquer l'organisation des visites officielles du Duce dans les provinces italiennes. De fait, ce dernier parcourt l'Italie entière au cours du *Ventennio*, dans une tentative vouée à la fois à imposer sa présence physiquement auprès de la population et à créer puis maintenir un rapport particulier entre lui-même et les foules. Ce rapport est de type personnel et permet le développement d'un culte de sa personne. Les photographies occupent dans ce processus une place primordiale, puisque de par leur diffusion, elles favorisent la naissance d'une certaine image du Chef, posent les bases d'un consensus qui est ensuite consolidé par la rencontre directe. Le message promu par les images peut acquérir différentes natures. En ce qui concerne plus particulièrement la relation entre la foule et le Duce, il est évident que le choix des situations à photographier reflète une démarche antérieure à la visite. Celle-ci est clairement visible dans le service photographique dont sept photographies ont été sélectionnées pour notre corpus. Les images nous en apprennent davantage sur la typologie des programmes de visite de Mussolini lors de ses voyages dans les villes italiennes. La date des photographies est encore 1941, année de guerre donc, et de nombreuses défaites italiennes sur les divers fronts (en Grèce et en Afrique, pour ne citer que ceux-là). Les images peuvent être divisées en sous-catégories : la première en rapport avec la guerre, la seconde avec le soutien des organisations fascistes, la troisième avec les habitants de la ville de Parme. La caractéristique commune qui se dégage de l'observation est une impression de mise en scène. Les groupes qui rencontrent Mussolini dans ces images sont « thématiques » : blessés de guerre, gens de campagne, membres des faisceaux féminins, jeunes femmes en tenue folklorique, foule de femmes et d'enfants, famille de soldats morts au combat. Les différentes foules représentent ici les catégories sociales importantes pour le fascisme. Dans chaque image, les participants forment une ligne, devant laquelle le Duce défile, tout en les saluant. Cette ligne est diagonale, pour donner l'impression d'une continuité, d'une ligne qui ne s'arrête pas au cadre de la photographie mais se poursuit. Ainsi, si les foules réunies semblent de taille limitée, cette technique suggère en réalité un prolongement en longueur, et non en largeur. En fonction de la foule qu'il rencontre, nous observons comment le Duce modifie son expression, pour s'adapter à son public. Cette série de photographies permet donc de mettre en évidence la tentative de Mussolini de se rapprocher des Italiens, de sembler concerné par les différents problèmes, de diffuser diverses



Figure 26. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1941, A40-089/A00136430

images : ce sont donc les multiples facettes du Mussolini proche du peuple que nous percevons à travers l'analyse en parallèle ici entreprise, dans le cadre d'un programme défini par le régime pour répondre à ces fins. La similarité dans l'imposition des photographies ainsi que dans la réunion des individus en fonction d'un élément commun pour chaque groupe confirme la nature organisée des moments photographiques. Les foules sont mises au service du projet mussolinien : en effet, à travers ce

service photographique, en deux journées, le Duce réaffirme à la fois le soutien que lui accordent les organisations fascistes, en ce cas les faisceaux féminins[178], son intérêt pour les Italiens qui ont fait le sacrifice ultime au nom de l'Italie fasciste, à savoir des soldats rapatriés à cause de blessures et des familles de soldats morts au front[179], la classe populaire, avec les femmes en tenue folklorique décrites précédemment et un groupe de paysans[180], et enfin les citadins parmesans, notamment les femmes et les enfants[181]. L'organisation de ces situations n'exclue pas les manifestations d'enthousiasme des participants. Toutefois, les gestes de la foule se limitent à quelques applaudissements, à des saluts fascistes, à des sourires. En aucun cas nous ne percevons la spontanéité et la joie des manifestants. Certes, en fonction du public, les attitudes changent. La source 43 par exemple est emprunte d'une certaine sérénité : les mutilés sont regroupés dans le jardin du centre, certains assis à cause de blessures aux jambes, ceux qui le peuvent sont debout. Mussolini, accompagné d'autorités fascistes, tous en uniforme, salue les mutilés. Ces derniers portent de petits drapeaux italiens, comme pour réaffirmer leur dévouement à la Nation. Ils sourient, heureux de voir le Duce qui les a mené au combat, heureux d'être rentrés vivants du champ de bataille. Le Duce caresse la joue d'un mutilé assis au milieu de la rangée, obtenant un sourire enthousiaste et ému du soldat. Mussolini lui-même sourit, en regardant toutefois dans une autre direction. En effet, un mutilé qui lui adresse le salut romain attire son attention et son sourire. Cette démonstration de foi malgré les épreuves subies est une façon de montrer que les soldats revenus du front sont fiers d'avoir combattu pour l'Italie, et font encore confiance à Mussolini. De plus, pour ce dernier, il s'agit de montrer son implication et sa reconnaissance à ces derniers. L'image de Mussolini est celle d'un chef d'état proche de ses soldats, d'un père fier de ses enfants. Le traitement parallèle de la photographie source 49 met en évidence un autre aspect de la guerre : la mort au nom de la Patrie, le sacrifice ultime selon Mussolini. La scène se déroule à Parme. Mussolini passe devant un groupe d'hommes et de femmes, vêtus de noir, en signe de deuil. Il s'agit des familles des soldats morts au front. Le plan américain montre Mussolini entouré de ces personnes, le visage



Figure 27. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1941, A40-090/A00136530

[178] Livret des Annexes, sources 43-49
[179] *Ibid.*
[180] *Ibid.*
[181] *Ibid.*

lourd de chagrin semble-t-il. En réalité nous voyons comment le Duce adapte son expression à la foule réunie. Aucun signe de soutien ni d'enthousiasme n'est ici présent. Les visages sont tristes, perdus, désespérés. La majorité des personnes ne regarde pas Mussolini, mais baisse la tête. Une femme se trouve devant le Duce, les deux échangent un regard où l'on perçoit la tristesse, voire un reproche envers celui qu'elle juge 'responsable' de sa perte. Si l'objectif de Mussolini est de montrer sa compassion envers les familles, l'on n'observe pas réellement une émotion ressentie. Ces photographies démontrent l'utilisation de la foule, dans le cadre d'un événement organisé pour révéler l'intérêt et la solidarité de Mussolini envers les Italiens qui souffrent à cause de la guerre. Toutefois, malgré l'organisation, les réactions de la foule ne sont pas contrôlables ; ainsi les deux groupes réagissent-ils de manière différente. La seconde image nous permet d'avancer l'idée d'un changement dans le regard de certains Italiens envers Mussolini, paradoxalement exprimée dans une photographie voulue par le régime.

Dans cette série, le seul exemple de photographie qui mette en évidence la continuité de la foi fasciste est la représentation des membres des organisations fascistes, en ce cas un groupe de femmes inscrites aux *fasci femminili*, la version au féminin des *fasci di combattimento*. Mussolini, accompagné d'autorités fascistes, défile devant ces femmes en uniforme qui applaudissent son passage. L'une d'entre elle lui adresse un salut fasciste. Toutes sourient, admiratives, heureuses d'apercevoir leur guide et maître. Le fait que le Duce rencontre uniquement les femmes des faisceaux est évidemment lié à l'absence des hommes, au front. L'expression de cette petite foule reflète leur foi fasciste et la fascination qu'exerce sur elle le dictateur. Celui-ci leur adresse un sourire. Notons la différence de traitement entre les membres féminins et masculins des *fasci.* En cela, nous nous référons à l'attitude sérieuse, autoritaire, de Mussolini lorsqu'il passe en revue les hommes des faisceaux, et cela tout au long de la période que nous étudions. En revanche, ici, le comportement du Duce n'a rien d'autoritaire ; cela ressemble davantage à une parade de séduction, qui met en évidence tout de même la fidélité des *fasci femminili.*



Figure 28. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1941, A40-090/A00136494

Dans notre réflexion au sujet de la nature organisée ou spontanée des événements photographiques, nous souhaitions mettre en avant plusieurs points. Tout d'abord, dans le cas des manifestations spontanées, la foule manifeste un enthousiasme plus sincère, plus important. La représentation de Mussolini n'est plus dès lors soumise à la théâtralité

habituelle, mais s'adapte aux réactions de la foule, en s'abandonnant à elle. Dans les images de situations prévues par le régime, la foule se rassemble et joue le rôle qui lui est proposé, mais cela n'implique pas obligatoirement qu'elle exprime un soutien majeur au Duce. Bien au contraire, à travers ces pages, nous en arrivons à la conclusion contraire. Même en tenant compte de l'année du service photographique, qui ne correspond pas au summum du consensus, il apparaît clair que la mise en scène soumet le dictateur aux risques de l'inconstance de la foule. Ces hypothèses concernant les foules de taille réduite nous conduisent à réfléchir sur les *folle oceaniche* décrites auparavant. La question de l'enthousiasme exprimé par celles-ci ne dépend pas du nombre, ni de l'organisation ou de la spontanéité des rassemblements. Il semble effectivement que l'unité morale dont parle Le Bon soit réellement le moteur qui détermine le comportement des participants. Ainsi, selon le contexte politique national et international, et selon la représentation de Mussolini lors de ces rencontres, la foule peut être animée par la volonté collective de soutien du dictateur, mais peut aussi, pour les petites foules, montrer ses doutes. Il ne s'agit pas pour autant d'une remise en question du fascisme, mais d'une manifestation moindrement empreinte de ferveur mussolinienne.

L'ÂME DES FOULES : UN DÉFI PERMANENT POUR LE FASCISME.

Quelques exemples de sondages de l'humeur des Italiens.

La foule est sujette aux mutations. Nous avons insisté longuement sur l'importance pour les Chefs de régimes totalitaires d'obtenir le consensus de celle-ci, sans lequel le maintien du gouvernement est impossible. Ainsi, l'étude de l'humeur des Italiens est une préoccupation quotidienne du régime fasciste. Le consensus a souvent été étudié par les historiens, qui ont cherché à comprendre de quelle manière et jusqu'à quel point le fascisme bénéficiait du soutien de la population. Toutefois, dernièrement, l'on a atténué l'importance de cet élément, en insistant davantage sur les méthodes déployées pour pénétrer les esprits, pour diffuser les multiples facettes du régime, et pour impliquer les masses dans la vie publique de l'Italie fasciste. Dans la troisième partie de ce travail, nous nous focaliserons sur le langage fasciste ainsi que sur la mobilisation continue des citoyens, dans la lignée des nouvelles tendances historiographiques. Toutefois, pour conclure ce chapitre, il est important

de nous intéresser à quelques sources d'archives qui fournissent des informations quant à l'âme des foules.

Les organes fascistes sont chargés de rendre des rapports au Duce sur l'actualité du pays. Entre autre, ces notes informent Mussolini sur l'atmosphère qui règne en Italie, ainsi que sur les tendances dominantes au sein de la population. A titre d'exemple, nous pouvons citer un rapport présenté au Duce le 19 août 1938 par le Minculpop. Au lendemain d'un accident d'avion à Varese, Mussolini effectue l'un des nombreux vols qui lui sont attribués. Il s'agit là d'une activité que le Duce aime à pratiquer, un sport de plus parmi l'éventail des pratiques de Mussolini. Le rapport du 19 août reflète l'état psychologique de la population en relation avec cet événement :

> Il y aurait, à ce propos, un très intéressant chapitre de psychologie populaire à écrire, pour préciser les liens, intimes, profonds, et jaloux, d'attachement que le peuple ressent envers le Duce. C'est un sentiment complexe d'affection, de reconnaissance, d'orgueil, presque de protection, où il y a, je répète, une note de jalousie et de protection qui hier soir s'est exprimée de manière très touchante à Rome et, d'après ce que l'on me réfère, dans toutes les autres villes d'Italie[182].

Ces quelques lignes mettent à la lumière à la fois les sentiments des Italiens envers Mussolini et l'importance pour le Minculpop de référer l'humeur générale, tenue sous surveillance. Ainsi transparaît une admiration pour le Duce, un respect pour son audace, mais aussi une crainte pour sa vie. Il semble que nonobstant la grandeur de Mussolini, les Italiens cultivent des doutes quant à la tendance de l'homme à pousser jusqu'au-delà de ses limites, habité par une folie des grandeurs qui pourraient faire perdre à la Nation son guide.

Dans une optique différente, le Directoire Nationale du PNF reçoit un rapport de Mussolini, rédigé par le Chef du Cabinet, le 3 février 1940. Ce document est composé de façon plus politique et autoritaire. A la veille de l'entrée en guerre, l'entourage de Mussolini se consacre à rendre par écrit l'état psychologique de diverses catégories sociales, avant de proposer une solution à la crise de confiance qui se ressent.

> Moment international. La situation internationale apparaît toujours plus compliquée et grave. Lentement, la conviction qu'une guerre devra être combattue, tôt ou tard que cela soit, se développe.

[182] ACS, Ministère de la Culture Populaire, Cabinet du Duce, dossier 36, fascicule 151, Fascicules personnels du Duce, feuille 17, Note pour le Duce du Minculpop 19 août 1938 XVI : « Ci sarebbe, a questo proposito, da scrivere un interessantissimo capitolo di psicologia popolare per precisare quelli intimi, profondi, gelosi legami di attaccamento abbia il popolo per il Duce. E' un sentimento complesso di affetto, di riconoscenza, di orgoglio, quasi di protezione in cui vi è _ ripeto_ una nota di gelosia e quasi di protezione che ieri sera si è espressa a Roma e, da quanto mi viene riferito, in tutte le altre città d'Italia, in modo veramente toccante ».

> Particulièrement dans les couches intellectuelles, industrielles et commerciales, domine encore l'opinion que la force de l'or doive triompher et la conséquence est une incertaine mais tendancielle 'philie' vers l'occident. Ce sont encore les classes humbles qui donnent l'exemple de sérénité, de plus clair sens politique et de confiance inconditionnée en les dispositions du DUCE. Malgré cela, il persiste chez de nombreux fascistes qui ont des tâches de responsabilité un blâmable je-m'en-fichisme ou désir de vie tranquille ou manque de confiance dans les propres actions où ils ne savent intervenir avec énergie ni signalent-ils discussions, voix, nouvelles souvent mises en circulation avec l'intention diabolique de créer panique ou états d'âmes agités. Souvent cela dépend aussi du fait que peu savent distinguer ou comprendre ou dans tous les cas s'orienter dans le guêpier politique actuel, qu'une certaine presse ou la radio bien souvent ne contribuent pas à éclairer. Il serait très opportun par exemple de contrôler les titres, photographies et articles qui souvent dépassent les limites d'une objective et squelettique narration des faits[183].

Nous avons tenu à reproduire dans sa globalité le texte ci-dessus afin que le lecteur puisse percevoir un aspect de l'âme des Italiens dans ce contexte particulier. En effet, si le consensus atteint un pic au lendemain de la conquête de l'Empire, les mois qui précèdent l'entrée de l'Italie fasciste dans la Seconde Guerre Mondiale sont caractérisés par une lassitude générale. En ce cas, le document évoque les classes moyennes et hautes, ainsi que certains éléments des organisations fascistes. Face à de tels comportements, le Chef de Cabinet de Mussolini réaffirme l'importance d'une politique de contrôle des instruments de communication de masse. Celle-ci n'a jamais cessé, bien au contraire : dès la fin des années 1930 elle s'amplifie. Toutefois, il s'avère nécessaire dans certaines circonstances de relancer ce contrôle. De fait, au cours du conflit mondial, la politique de l'image de Mussolini subit de nombreuses modifications, afin que celle-ci soit adaptée à l'opinion publique. Nous avons pu démontrer cela lors de l'étude de la présence des photographies dans les publications du régime et dans la presse. Ces courts exemples mettent en valeur le rôle que tient l'esprit des foules dans la détermination de choix politiques et culturels du régime.

---

[183] ACS, Ministère de la Culture Populaire, Cabinet du Duce, dossier 36, fascicule 77, Rapports au Duce, feuille 21, PNF Directoire National, rapport du Duce (de la part du Chef du Cabinet), Rome, 3 février 1940 XVIII : « Momento internazionale. La situazione internazionale appare sempre più intricata e grave. Si fa largo lentamente la convinzione che una guerra dovrà essere combattuta, presto o tardi che sia. Prevale, ancora, specie nei ceti intellettuali, industriali e commerciali l'opinion che la forza dell'oro debba trionfare e la conseguenza è una incerta ma tendenziale « filia » verso l'occidente. Sono ancora le classi umili che danno esempio di serenità, di più chiaro senso politico e di incondizionata fiducia nei provvedimenti del DUCE. Malgrado questo, persiste in molti fascisti che hanno compiti di responsabilità un biasimevolo menefreghismo o desiderio di quieto vivere o sfiducia nella propria azione onde non sanno intervenire con energia né segnalano discussioni, voci, notizie messe sovente in circolazione con la diabolica intenzione di creare panico o stati d'animo inquieti. Spesso dipende anche dal fatto che pochi sanno distinguere o intendere o comunque orientarsi nel ginepraio politico attuale, che certa stampa o la radio assai di frequente non contribuiscono certo a chiarire. Sarebbe molto opportuno ad esempio controllare titoli, fotografie e articoli che spesso escono dai limiti di una obiettiva e scheletrica narrazione dei fatti ».

Une foule adoratrice ?

Aux Archives Centrales d'Etat de Rome, la documentation du Ministère de la Culture Populaire est conservée selon l'organisation d'époque mussolinienne et les dossiers ont préservé leurs appellations d'origine. De cette manière, nous nous sommes trouvé face à un fichier composé de centaines de dossiers, intitulé 'Sentiments'. La consultation de la globalité de ces documents n'a pu être effectuée, en raison du temps limité mis à notre disposition. Néanmoins, en ciblant une année particulière, 1939, il a été possible de recueillir quelques exemples des émotions éprouvées par la foule à l'encontre du Duce. Cette date est importante, puisqu'il s'agit du vingtième anniversaire de la fondation des *Fasci italiani di combattimento*. Le dossier se compose de nombreuses lettres reçues par Mussolini à cette occasion, des témoignages de soutien ou d'admiration. Les paroles et thèmes récurrents sont dévotion, sacralité, grandeur, guide, rénovation de la patrie, sacrifice, gratitude, et orgueil. En réalité, à la lecture de ces documents, envoyés de manière spontanée pour la plupart, nous pourrions dresser un bilan du sentiment des Italiens qui soit extrêmement favorable à Mussolini. Certes, la décision d'écrire à Mussolini implique théoriquement une conviction politique similaire. Mais cela peut surprendre de constater l'ampleur de la fascination qu'exerce le Duce. Ce ne sont pas de simples témoignages de congratulations pour l'anniversaire des Faisceaux, mais de véritables déclarations d'un dévouement éternel, sacré. Dans le dessein de préciser le rôle des photographies pour la population, nous pourrions citer la jeune Iris, une romaine âgée de 11 ans. A l'instar de nombreux écoliers, la jeune fille est incitée à rédiger une lettre au Duce par sa maîtresse d'école. Iris décide alors de demander à Mussolini une photographie dédicacée, de laquelle elle serait « si contente »[184]. Cela renvoie à une adoration mais aussi à une volonté de proximité du Duce, qui par l'intermédiaire de la photographie intègre l'ambiance familiale. Cette idée reflète effectivement la recherche d'une relation de type personnelle avec Mussolini.

Un second témoignage de ce dossier est frappant par le dévouement et la foi exprimé par un jeune étudiant membre des Jeunes Fascistes, Fernando Grassi. Son poème pour le Duce est écrit après une intervention de Mussolini à un « meeting » à piazza Belgioioso à Milan, le 24 mars 1939.

> Malheureusement, je ne vis ni n'entendis quoique ce soit. Je suis très jeune, et alors étais sans but, et j'attendais le souffle de la vie et un signe du destin qui me montre mon chemin et une touche de Foi qui

[184] ACS, Archives Fascistes, Secrétariat particulier du Duce, 1922-1943, Sentiments, dossier 2766, Lettre de l'enfant Iris, 11 ans, V élémentaire, Rome, 23.3.1939 XVII

> fuit toujours les vaines espérances. Mais maintenant je veux entendre et revoir que tout gagne et dépasse, vivre ces instants qui rendent l'homme divin, quand la peur l'éloigne et dans ses veines pulse le sang, et le but avec sa lumière éblouissante dissipe les Ténèbres.
>
> Ta voix puissante provoque un frisson, et le jeu des grandes flammes des torches attire continuellement les visages vers toi, fixement, et tes paroles fortes, décisives, justes et la Mort sur les fanions, et les poignards qui brillent dans l'ombre, et les mâchoires et les muscles contractés vainquent l'indécision et montrent, lumineux, sur, l'Avenir. Mais moi je n'y étais pas : l'ardent cri de dévouement ne put sortir de la masse, je ne pus te montrer mon visage qui ne tremblait pas, je ne pus chanter avec les autres l'hymne inaugural.
>
> Mais si, Duce, tu en avais besoin je suis là, à toi, tu verras, d'un trait trembler toutes mes profondes fibres, tu verras dans mes yeux briller l'éclair de la Fugna, tu verras le bras qui ne tremble pas, tu verras un des innombrables Italiens[185].

La récurrence de termes héroïques et dramatiques fait de ce poème une ode à la gloire de Mussolini. Nous y comprenons la nature mystique du lien entre le jeune étudiant et le Duce, basée, selon cette évocation, sur les qualités physiques de Mussolini, sur l'atmosphère de la rencontre imaginée par le jeune homme, et sur le sens de don de soi pour la Nation que le dictateur a su diffuser parmi les Italiens. Ces témoignages complètent le panorama dressé jusqu'ici concernant les représentations de la foule. Après avoir détaillé les différentes implications des photographies LUCE dans la perspective de la foule, il apparaît clairement que les images des protagonistes du binôme sont étroitement dépendantes, chaque acteur adaptant son jeu à celui de l'autre. Afin de produire une analyse complète qui appréhende la globalité des éléments présents dans les sources, nous tenons maintenant à nous focaliser sur les aspects de l'interaction, de l'interdépendance de tous deux, à travers les dynamiques qui traversent les photographies.

[185] *Ibid.*, « Nulla purtroppo io vivi e udui. Assai son giovane e allora senza meta era, e della vita l'alito attendea ; e il cenno del fato, che mostrasse il mio cammino e il tocco della Fede che fuga sempre le vane speranze. Pur ora voglio udire e rivedere che tutto vince e supera, vivere quegli istanti che rendono divino l'uomo, quando lo stolto timore l'allontana e nelle vene più pulsa il sangue e la meta con la sua luce prorompente, dissipa le Tenebre. La tua voce possente suscita un fremito e il giuoco tremendo delle vampe, delle torcie, convolve continuamente i volti verso di Te tutti fissi e le parole tue forti, decise, giuste e la Morte sul Gagliardetto e i pugnali che nell'ombra scintillano e la mascelle e i muscoli contratti superano l'indecisione e mostrano luminoso, sicuro, l'Avvenire. Ma io allora non v'era : dalla miagola non proruppe l'ardente grido di Dedizione, non ti potei mostrare il volto che non trema, non intonai con tutti gli altri l'inno inaugurale. Ma se, Duce, occorresse eccomi sempre a Te, vedrai, sí, d'un tratto fremere tutte le profonde mie fibre, vedrai negli occhi scintillarmi il lampo della Fugna, vedrai il braccio che non flette vedrai un degli innumeri Italiani ».

CHAPITRE VI.
LES DYNAMIQUES DU BINÔME LUES DANS LES REPRÉSENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES.

Jusqu'à présent nous avons focalisé notre attention sur les représentations des protagonistes du binôme étudié, à travers des réflexions indépendantes mais entrelacées. Il a été possible de mettre en évidence la présence d'une interaction permanente qui agit sur les images capturées par les photographes. En effet, il est impossible de traiter Mussolini ou la foule dans une perspective totalement individuelle. Les photographies sont parcourues par maintes dynamiques, certaines déjà évoquées, d'autres repérables dans les détails des images. Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de souligner la nature des forces motrices présentes, qui informent sur le rapport entre Mussolini et les foules.

DOMINATION ET APPARTENANCE.

Lors de l'analyse des photographies, nous avons pu souligner la récurrence de la position de supériorité spatiale de Mussolini accompagnée d'une infériorité de la foule. La réflexion a mis en valeur les significations de cette position, sur lesquelles il convient de revenir ici. Les événements sujets à ces représentations sont surtout les moments d'allocution du Duce, lors de célébrations, d'inaugurations ou de visites. Plusieurs typologies se présentent dans les photographies. Ces épisodes sont parfois capturés par le photographe dans un cadrage frontal, où la foule est montrée de dos et l'estrade, le balcon ou la scène du Duce est au centre de l'image. Dans ces prises de vue, l'opérateur emploie fréquemment la vue en contre-plongée, se plaçant ainsi au niveau de la foule. De cette manière, la photographie reproduit en quelque sorte la vision des participants, le visage tourné vers le haut, le regard centré sur Mussolini. L'espace occupé par celui-ci est donc à la fois synonyme de centralité et d'élévation. En cela, nous lisons le rôle fondamental de Mussolini en tant que représentant du régime fasciste, aussi bien dans la domination effective de la scène politique que dans le pouvoir qu'il exerce sur les foules. La position du Duce n'est pas seulement vouée à accroître sa visibilité, mais justement à renforcer l'impression de supériorité. Sa suprématie se traduit par l'occupation de l'espace supérieur de l'image, puisque le spectateur doit diriger son regard vers le haut, vers les cieux. Nous pourrions y voir une référence à la métaphore spatiale du haut, domaine des dieux et donc synonyme de valeurs positives.

La seconde tendance de la représentation de Mussolini lors de ces événements est la photographie prise depuis une fenêtre adjacente à l'espace oratoire du Duce. Ce faisant, le photographe accorde au dictateur une place au premier plan de l'image, majoritairement de profil, un mode de représentation emblématique qui évoque l'effigie des médailles par exemple. En ce cas, l'opérateur se place au même niveau spatial que Mussolini, dans une prise de vue à la fois externe à la situation et proche de l'orateur. Ces images tendent à souligner les procédés oratoires de l'homme, en scrutant son visage et ses gestes pour souligner l'importance du physique en ces occasions. Aussi, la foule est présente dans un angle de la photographie, le plus souvent dans l'angle droit. La place qui lui est réservée est plus ou moins importante. Les sources 3 et 5 notamment permettent uniquement de voir un angle de la foule, lointaine, confuse[186]. Au contraire, la photographie 13 de notre corpus lui accorde une place majeure, insistant sur l'importance de la foule ainsi que sa volonté de s'approcher du Duce, de par la présence d'un groupe sur un pont, à la hauteur de celui-ci même si décalé dans l'espace horizontal[187]. Les différentes manières de représenter la foule dans ces circonstances se chargent toutefois de renforcer la sensation de soumission de celle-ci au Duce. Que le photographe se place dans la perspective de la foule, ou dans une vue légèrement extérieure à l'épisode, les éléments présents dans la photographie changent. Tantôt l'on insiste sur l'attraction de la foule envers sa personne, tantôt l'on met en valeur la suprématie du Duce.

Un dernier cadrage intéressant est celui qui s'attache à reprendre l'événement photographique depuis une position extérieure à la scène. Ainsi, les images sont cristallisées depuis la hauteur, le photographe dominant spatialement la situation de communication. Dans ce cas aussi, l'opérateur peut choisir de se placer derrière la scène, comme cela est le cas dans la source 9, derrière l'estrade de Mussolini comme pour la photographie 27, ou enfin derrière la scène du Duce mais dans un endroit quelque peu en écart, afin de photographier l'événement depuis un angle. Dans ces images, il est possible de voir à la fois la foule et Mussolini, souvent en trois-quarts. Enfin, lors de grands événements, les photographes mobilisent de grands moyens pour se trouver au dessus de la foule, tout en étant au milieu de celle-ci. De cette manière, l'image produite semble prise depuis l'extérieur et depuis la hauteur. Ces divers procédés ont une visée similaire : ces prises de vue soulignent l'ampleur de la foule de par la présence de lignes diagonales qui caractérisent les rassemblements. Il

[186] Livret des Annexes, sources 3 et 5
[187] Livret des Annexes, source 13

s'agit à travers l'emphase mise sur l'espace occupée de promouvoir l'adhésion des Italiens au Duce.

Afin de mieux illustrer ces propos, nous pourrions procéder à la description de la source 17, où la foule est réunie sous le *Palazzo delle Poste e Telegrafi* de Lecce pendant le discours de Mussolini, le 7 septembre 1934[188]. Cette source appartient au service photographique qui illustre le voyage du Duce dans les Pouilles, en septembre 1934. L'originalité de la photographie réside dans le cadrage oblique et le champ très long, accentuant la sensation d'élévation du balcon et de profondeur de la foule. La bannière qui orne le balcon, noir avec le symbole de l'Italie au centre, contraste avec la façade blanche de l'édifice, et attire le regard vers cet angle de l'image. Sur le balcon, Mussolini semble dominer la foule, même si le photographe n'a pas cherché à en faire le point central de la photographie. Le choix de prendre une photographie avec un cadrage oblique reflète la volonté de montrer à la fois le Duce et la foule si nombreuse. Celle-ci occupe en effet le premier plan dans l'objectif du photographe qui est placé parmi la foule, légèrement au dessus de celle-ci. Grâce à la ligne diagonale qui s'étend jusqu'à la limite de la place, incarnée par les édifices qui se trouvent à l'arrière plan, la vision de la marée humaine s'étend. Le grand nombre de participants est accentué par une impression d'amassement. La limite de taille de la place ne semble pas être un obstacle à la volonté des participants de voir Mussolini, de telle manière que beaucoup se trouvent sur les balcons des édifices adjacents, voire sur les toits. Les participants portent des drapeaux italiens, des drapeaux noirs, des femmes éventent des mouchoirs blancs. L'image se caractérise donc par cette foule immense mise en valeur par le cadrage, qui envahit entièrement la place, attirée par la présence de Mussolini. Il s'agit d'une foule enthousiaste, prête à affronter tous les obstacles pour entendre ou percevoir la figure du Duce. Par ailleurs, dans le rapport entre les acteurs du binôme, ce genre de photographies met en valeur un portrait officiel de Mussolini, celle de l'homme politique tout puissant toutefois tenu à distance, et au centre de l'admiration de la foule.



Figure 29. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1934, GP20/A00056512

Ce portrait est complété par les nombreuses autres images du Duce promues par les photographies, qui dans leur globalité mettent en évidence la double image mussolinienne,

[188] Livret des Annexes, source 17

l'homme politique autoritaire et le chef d'état proche du public, dont il souhaite incarner les valeurs et les intérêts. La multiplicité des facettes commentées précédemment est toutefois représentée de manière similaire. En effet, ce côté proche du peuple s'incarne dans des dynamiques très différentes du Duce orateur. Mussolini est alors photographié au même niveau spatial vertical de la foule, souvent parmi celle-ci. Il est plus difficile de le reconnaître dans ces images qui n'expriment ni sa supériorité ni sa centralité. Néanmoins, l'analyse des lignes de structure créées par les regards des personnes rassemblées consent de noter que tous sont dirigés vers un même point, concrétisé par la personne du Duce. Ainsi, nonobstant l'absence d'une mise en scène spatiale pour imposer sa supériorité, les photographies d'un Duce plus spontané réaffirment sa centralité ainsi que l'attraction ressentie par la foule pour lui.

MUSSOLINI : UNE FORCE ATTRACTIVE.

A l'instar des phénomènes précédemment décrits, la personne de Mussolini exerce en toutes circonstances un effet quasi magnétique sur la foule. Certes, les mises en scène des discours, le charisme et la séduction de l'homme tendent à renforcer cette impression, parfois à tel point que l'on s'interroge sur la spontanéité du placement de la foule, et sur la production volontaire de cette dynamique. Il est vrai que l'organisation de certains événements tend à souligner le pouvoir attractif du Duce, mais il est aussi vraisemblable que Mussolini ait un authentique pouvoir de ce genre sur les Italiens. En réalité, le débat autour du consensus obtenu par le régime se base surtout sur cette idée, à savoir la difficulté d'appréhender l'âme de la foule, et donc de comprendre en quelle mesure la foule est utilisée, contrainte à soutenir le régime et en quel degré son enthousiasme et sa participation sont ressenties réellement. En renonçant à fournir des affirmations sur ces faits, nous nous contenterons d'étudier les dynamiques qui concrétisent dans l'image cette force attractive. Il s'agit surtout d'une alternance de dynamiques centripètes et centrifuges. La force centrifuge trouve son origine en la personne de Mussolini puis s'étend, en s'éloignant du Chef, se disperse dans la foule en produisant l'effet d'un rayonnement du Duce. Au contraire, la force centripète elle provient de la foule et trouve son point central auprès du Duce. Nous nous trouvons ainsi face à des dynamiques entrecroisées qui circulent entre les protagonistes du binôme. De la figure du Duce émanent des forces multiples : autorité, respect, courage, attraction, séduction, etc., en somme toutes les caractéristiques qui légitiment sa place de guide de la Nation. Le regard est souvent la source des lignes de structure créées. Dans le cadre de cette réflexion, nous pouvons les interpréter de deux façons. Tout d'abord, les photographies où le regard de

Mussolini croise ceux de la foule tendent à générer une impression d'union, de communion des deux acteurs. Dans d'autres cas, lorsque Mussolini regarde au loin, cela renforce l'idée d'une foule immense, mais ce regard semble aussi scruter l'avenir, ce qui lui fournit un caractère héroïque, en tant qu'incarnation de l'homme providentiel que cherchent les Italiens. Parallèlement, de la foule se dégagent des sentiments positifs dans la majorité des cas : enthousiasme, joie, exaltation, admiration, adoration. Ces émotions se dirigent évidemment au Duce, la cible de toute l'attention, la raison du rassemblement de la foule et le corps sacré à la base de ce nouveau sentiment politique.

Ces quelques données semblent indiquer que le consensus fondamental à la survie du fascisme n'est pas le seul produit des procédés de la politique officielle du régime, mais aussi le résultat d'une émotion génuine ressentie par les Italiens à l'égard de Mussolini. Cela soulève la question de la nature précise de ce lien exceptionnel, qui s'apparente à une foi en l'idole plutôt qu'à une simple admiration et adhésion idéologique de la foule.

UN LIEN SACRÉ ENTRE MUSSOLINI ET LA FOULE ?

> L'idéologie fasciste est exprimée esthétiquement plus que théoriquement, à travers un style politique nouveau et à travers les mythes, le rituel et les symboles d'une religion laïque, instituée en fonction d'un processus d'acculturation, de socialisation, d'intégration idéaliste des masses pour la création d'un homme nouveau[189].

L'historien Emilio Gentile fut un des premiers à parler du fascisme comme d'une religion politique. Avant de nous intéresser à ce que ce dernier a appelé la liturgie fasciste, il convient d'approfondir la réflexion sur les mythes mussoliniens ainsi que sur leur rôle dans le développement d'un culte de type personnel autour du Duce. En ce qui concerne le sujet des différents mythes, nous avons déjà procédé à leur étude dans les chapitres précédents. Quant à la naissance des mythes et à leur extension au sein de la société, cela n'est pas à voir comme un résultat de l'instauration de la dictature fasciste. En réalité, ces mythes mussoliniens précédent la montée au pouvoir de Mussolini et trouvent leurs racines dans sa carrière politique précédente. Par la suite, ceux-ci ne font qu'accroître leur importance, après leur prise en main par le régime fasciste instauré. Comme le précise Luisa Passerini, l'image de Mussolini se développe parallèlement à l'après guerre, lorsque les Italiens se voient réunis en peuple. Alors se pose le problème de l'insertion des masses dans la vie de l'Etat et de la

[189] GENTILE, E., *Fascismo, storia e interpretazione*, Laterza, Rome-Bari, 2002, p. 72: "l'ideologia fascista è espressa esteticamente più che teoricamente, attraverso un nuovo stile politico e attraverso i miti, i riti e i simboli di una religione laica, istituita in funzione di un processo di acculturazione, di socializzazione, di integrazione idealistica delle masse per la creazione dell'uomo nuovo".

Nation, dans un contexte de crise identitaire[190]. Les mythes mussoliniens offrent alors une solution en proposant aux Italiens désorientés un chef qui se réclame originaire du peuple, et propose une image nouvelle de l'Italie et une alternative radicale contre un futur incertain. Cela s'insère en réalité dans la conception de la politique moderne, où le mythe politique occupe une place essentielle. Pour cette raison, c'est encore Emilio Gentile à affirmer :

> Que le mythe soit une part intégrale de la *réalité* des mouvements politiques de masse en notre siècle et que ceci ait une influence d'intensité variable dans la promotion de la mobilisation et de la participation des masses, dans la définition du rôle à l'intérieur duquel les mouvements politiques de masses agissent, se considèrent, discriminent amis ou ennemis, organisent le régime après la conquête du pouvoir et cherchent à modeler la conscience des masses[191].

A ce propos, les historiens s'accordent pour préciser que l'accès des mythes à un statut de masse n'est pas justifiable seulement par la propagande fasciste, mais aussi par le fait que les images proposées touchent de nombreuses générations et influent énormément sur leur conception de la société et du régime en place. Dès lors, le Duce s'exhibe comme un homme providentiel, un pouvoir supérieur, comme nous le suggérions, répondant ainsi positivement à l'appel national. Avec astuce, cela est adapté à la mythologie populaire des masses, afin que le consensus soit profondément ressenti. A cela contribue le travail des organes culturels fascistes chargés de mettre en place la politique de l'image mussolinienne. De fait, l'organisation visuelle des mythes est postérieure à la naissance de l'Institut LUCE et s'attache à la reproduction de certains sujets et images qui permettent d'alimenter le culte du chef en faisant appel à l'instinct et non à la raison des Italiens. Dans ces propos, nous retrouvons les éléments fournis précédemment avec l'analyse du potentiel de l'image. Le mythe de masse de Mussolini concerne notamment l'idée d'un nouveau chef, d'un nouvel Etat à travers l'image de sa proximité. Renzo De Felice souligne dans *Mussolini Il Duce* que la conviction à la base de la politique mussolinienne est la volonté de durer, en renforçant le consensus avec une politique qui aille 'au peuple' et tienne droit le mythe charismatique du Duce.

---

[190] PASSERINI, L., *Mussolini immaginario, storia di una biografia, 1915-1939*, Laterza, Rome, 1991, pp. 66-69

[191] GENTILE, E., *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo*, Laterza, Roma, 1982, p. 269, in DE FELICE, R., GOGLIA, L., *Mussolini. Il mito*, Laterza, Rome, 1983, p.14: "...che il mito sia parte integrale della *realtà* dei movimenti politici di massa del nostro secolo e che esso abbia un'influenza di variabile intensità nel promuovere la mobilitazione e la partecipazione delle masse, nel definire il ruolo in cui i movimenti politici di massa agiscono, considerano se stessi, discriminano amici o nemici, organizzano il regime dopo la conquista del potere e cercano di plasmare la coscienza delle masse".

Les fondations de la politique de l'image mussolinienne dépendent en réalité de l'envie de faire adhérer les masses à l'évangile fasciste : autorité, ordre, justice et croire, obéir, combattre. Ensuite l'on vise la transformation du peuple italien, en créant de nouvelles générations, plus nombreuses, plus fortes physiquement et moralement 'fascistes', sans les limites de celle sur laquelle Mussolini avait du fonder son action[192]. Cette réflexion basée sur les travaux de spécialistes des mythes politiques nous a fourni davantage d'informations sur les implications de ces faits pour le régime.

En ce qui concerne les réactions du peuple, sans parler de manipulation volontaire, nous pouvons admettre que la politique de l'image entreprise par le régime répond effectivement à la demande nationale et s'adapte aux besoins psychologiques de la foule. Dans *La Fabbrica del Duce*, un ouvrage de 1967, l'auteur Dino Biondi cite une histoire du Fascisme antérieure écrite par Luigi Salvatorelli et Giovanni Mira. La citation s'attache à l'aspect que nous essayons de mettre en évidence : « cette dévotion et exaltation n'est pas toute une feinte utilitaire et une adulation courtisane, mais répond à un effectif engouement populaire et à une conception sentimentale non privée d'éléments mystiques[193] ». Ces données ne s'éloignent pas de notre sujet. En effet, pour comprendre le rapport entre Mussolini et la foule présentée dans nos sources, il est essentiel de procéder à une réflexion sur la question des mythes mussoliniens, pour appréhender par la suite la naissance de la foi fasciste des Italiens. Ces mythes participent à la création d'un cérémonial fasciste, riche en symboles, que nous analyserons dans la dernière partie de ce travail. Par conséquent, ils occupent une place centrale dans l'obtention de l'adhésion des masses, à travers la mise en forme de ses désirs[194]. En effet, le mythe est historiquement certifié en tant que force politique, dans la continuité des pensées de George Sorel, pour lequel le mythe consiste en images et symboles qui suscitent chez la masse la volonté d'agir, tel un moteur de l'action politique[195]. L'union d'éléments mythiques et de leur concrétisation physique et symbolique justifie la création d'un sentiment communautaire, à travers la croyance de tous en une idée, qui acquière le statut d'une foi. Cette dite religion fasciste se compose de deux aspects : le culte du Duce et le mythe du Duce,

---

[192] DE FELICE, R., *Mussolini il duce, vol.I, Gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Turin, 1974, pp. 49-50

[193] SALVATORELLI, L., MIRA, G., *Storia del Fascismo : L'Italia dal 1919 al 1945*, p.304, in BIONDI, D., *La fabbrica del Duce*, Vallecchi, Florence, 1967, pp. 177-181: "Questa devozione ed esaltazione non è tutta finzione utilitaria e adulazione cortigiana, ma risponde a una effettiva infatuazione popolare, e a una concezione sentimentale non priva di elementi mistici".

[194] GENTILE, E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Rome-Bari, 1993, passim

[195] SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence* [Ressource électronique], 1997, Gallica_Bibliothèque Numérique de la BNF, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k896980.item,

le second étant fondée sur le premier. Ce n'est qu'au moment où le régime fasciste met en place une organisation cérémoniale, avec la création de traditions, d'emblèmes, d'événements, etc. dont la valeur devient profondément identitaire pour les Italiens que l'on peut parler de culte du Duce et de religion fasciste. L'omniprésence figurative de Mussolini, exploitée par la politique de l'image fasciste sur maints supports, conforte sa centralité dans le régime et favorise aussi une approche massive et imagée aux mythes mussoliniens, permettant ainsi le développement et la diffusion de ce qui fut appelé le *mussolinismo*. Lors de son étude sur l'exposition de la révolution fasciste, Jeffrey T. Schnapp évoque ainsi les implications de l'image mythique de Mussolini.

> Parfois elle était présente entièrement, parfois en fragments ; parfois elle avait des ressemblances humaines, d'autres fois elle assumait des formes abstraites. La plupart du temps elle se réincarnait dans l'image de la façade : aérodynamique et fuselée comme une balle, monumentale et moderne. Cette omniprésence figurative de Mussolini attirait l'attention sur la fonction cruciale du leader fasciste dans le contexte de l'économie narrative et imagée de l'Exposition. Mussolini 'stabilisait' ; il fournissait un tissu connectif ; le sien était un *corpus mysticum*, individuel mais national en même temps. Le sien était le visage qui donnait singularité et identité à une révolution qui autrement serait des milles visages[196].

Mussolini nourrit par conséquent l'imaginaire populaire, volontairement, en diffusant ces images et presque involontairement, en incarnant l'*uomo nuovo*. A travers la représentation de l'homme providentiel, le Duce parvient à mobiliser de nombreux éléments de la culture italienne, en provoquant un phénomène d'identification parmi la foule. Les personnes qui assistent aux rassemblements, sans parler du peuple en général, aspirent à être un 'Italien de Mussolini', un exemple de l'homme nouveau fasciste, tout en applaudissant chez le dictateur les aspects qui leur sont communs. Ce rapport d'identification et d'amour des foules pour leur Chef est un élément omniprésent dans les images du binôme. Nous nous référons en ce cas précis aux photographies qui se focalisent sur la rencontre directe entre les deux acteurs, dans une situation caractérisée par une certaine proximité et complicité.

---

[196] SCHNAPP, J.T., *Anno X, La Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932*, Pise-Rome, IEPI, 2003, pp. 58-59 : « A volte era presentata intera, altre volte in frammenti ; a volte aveva sembianze umane, altre volte assumeva forme astratte. Il più delle volte si reincarnava nell'immagine della facciata : aerodinamica e affusolata come una pallottola, monumentale e moderna. Questa onnipresenza figurativa di Mussolini richiamava l'attenzione sulla funzione cruciale del leader fascista nel contesto dell'economia narrativa e immaginifica della Mostra. Mussolini 'stabilizzava' ; forniva il tessuto connettivo ; il suo era un *corpus mysticum*, individuale ma nazionale allo stesso tempo. Suo era il volto che donava singolarità e identità a una rivoluzione altrimenti dai mille volti ».

Le langage corporel.

Une étude du langage corporel des individus rassemblés en foule n'est possible que lorsqu'il s'agit d'une foule identifiable, par opposition à la désindividualisation qui caractérise un grand nombre des sources photographiques. Ces quelques mots sont destinés à refléter au mieux les réactions des participants face à la présence du Duce, selon les situations de rencontre et la nature précise de ce lien changeant au moment de la prise. Tout d'abord, les foules de taille réduite se caractérisent par une tension vers la figure de Mussolini. Dans la continuité de l'idée précédemment évoquée, les dynamiques qui émergent de la foule sont celles de l'attraction et de la volonté de se rapprocher du Duce. Cela est souvent renforcé par la confusion qui anime les rassemblements, chacun souhaitant être au premier rang pour voir le Chef de plus près. A nouveau, les réactions varient en fonction de la nature de la foule. De cette manière, les foules d'enfants sont plus expressives, les membres d'organisations fascistes se caractérisent par leur discipline et ordre, les femmes sont généralement expressives et émotives. Ainsi, les femmes cherchent des situations de complicité, sourient au Duce, avec le regard admiratif et ému. S'instaure alors un rapport plus intime basé sur une foi absolue en Mussolini et aussi sur un rapport de séduction, auquel participe le Duce par des sourires, des clins d'oeil, des regards ambigus. A l'intérieur de ce rapport entre Mussolini et les femmes, l'aspect tactile occupe une place primordiale. Différemment, dans les représentations de Mussolini avec des foules composées d'enfants, la confusion est omniprésente, dans les manifestations illimitées d'enthousiasme, conséquences du manque de retenu infantil. Le commentaire de la source n° 12 offre une illustration intéressante de ces propos[197]. L'objet de cette photographie est une visite de Mussolini au campement des fils d'Italiens résidents à l'étranger, dans le quartier Parioli (situé dans la zone nord de Rome), le 30.08.1930. L'atmosphère qui s'en dégage est contrastée. En effet, le côté droit de l'image est dominé par la figure de Mussolini, situé sur une petite estrade. Dressée en hauteur et surmontée par un étendard, ce podium compose une ligne verticale, un bloc qui s'élève au dessus de la

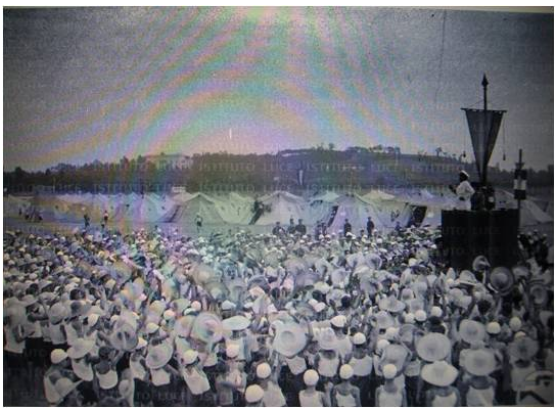


Figure 30. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1930, GP36/A00023819

[197] Livret des Annexes, source 12

foule sous-jacente. Les tons obscurs du podium contribuent à une séparation, une distanciation du Duce et de la foule, bien que l'uniforme blanc de Mussolini le mette en relation avec les tenues blanches des fils d'Italiens résidents à l'étranger. Les lignes horizontales de la photographie sont au nombre de deux, couronnées par une ligne courbe à l'arrière plan. Celui-ci est dominé par la colline appelée Fleming, qui caractérise le paysage du quartier Parioli. Soulignons le fait que l'étendard qui prolonge en hauteur l'estrade est supérieur à ce relief géographique. Les lignes horizontales sont concrétisées par les tentes des campements dressés sur le champ Parioli, puis par la dernière rangée de participants. Cette seconde ligne représente une des extrémités de la foule, l'autre se trouvant à la limite inférieure de la photographie. La foule peut donc s'étendre, hors champ, en longueur, mais non en largeur. Toutefois, entre ces deux lignes horizontales, l'on peut remarquer quelques enfants qui accourent vers le groupe, reliant ainsi la foule qui écoute le discours de Mussolini au campement. Ce dernier aspect s'ajoute à l'attitude des enfants face au discours de Mussolini pour mettre en valeur l'enthousiasme, la joie des enfants d'être en présence du Chef du Fascisme. Vêtus de la même façon (shorts, débardeurs et chapeaux à bord large ou bérets), les enfants manifestent pour la plupart leur contentement en éventant les chapeaux. Ainsi, à l'image de la source n°8, le caractère joyeux et enthousiaste des jeunes se manifeste par leurs gestes, spontanés. Notons donc qu'il s'agit d'un campement organisé et financé par l'Etat fasciste, d'où l'idée que les structures et les tenues des enfants, etc., sont une partie intégrante de la vision fasciste de l'éducation à l'amour de la Patrie. Les structures mises en évidence au cours de la description, telles les tentes visibles au second plan, et la tribune où se situe Mussolini, sont des aspects inhérents à cette organisation et signalent la responsabilité et l'autorité fasciste sur cette colonie et sur la jeunesse italienne. Pourtant, c'est bien la confusion et l'enthousiasme qui dominent l'image. Les applaudissements, les sourires et les chapeaux éventés sont des aspects du langage corporel des participants qui expriment leur joie et admiration envers Mussolini.

Les saluts fascistes sont aussi fréquemment utilisés par la foule pour rendre hommage de manière plus conventionnelle au Chef du Fascisme. En ces cas, l'on met en avant le soutien à l'idéologie ainsi que l'application des modalités d'expression instaurées par le régime. Mussolini paraît ainsi moindrement l'objet d'un mythe, d'une fascination personnelle, et davantage comme le guide du Fascisme, sous la perspective typiquement politique de sa fonction. En effet, dans les images de foules fascistes, à savoir celles composées par des membres des organisations officielles ou des corps fascistes de l'armée, etc., le salut romain est le principal élément de l'expression corporelle des manifestants.

Une photographie déjà mentionnée constitue une exception aux données ci-dessus présentées. La source n° 49, composant le service photographique en Romagne au cours de l'année 1941, est en effet la seule où le langage corporel des figurants exprime désaccord, tristesse, déception. Comme le révèle Mimmo Franzinelli[198], les images de ce genre font l'objet de censure de la part du régime, qui ne souhaite pas diffuser les visages négatifs du Fascisme. Malgré la compassion qui se lit dans l'expression de Mussolini, la petite foule qui le rencontre ne semble ni satisfaite, ni heureuse de voir de près le Duce. L'image joue alors à la défaveur du régime.

Par conséquent, le langage corporel des individus composant les foules exprime dans la majorité des cas l'enthousiasme de ces derniers et le soutien au régime. Nous pourrions y voir deux sortes de manifestations du consensus, celle de type personnel à l'intention de Mussolini lui-même puis celle plus officielle au régime fasciste.

L'appropriation des symboles par la foule: un moyen d'expression.

Dans l'évocation de la façon dont la foule exprime son humeur, nous nous devons d'analyser les éléments extérieurs qui contribuent à enrichir les facultés d'expression des participants. Ainsi, en plus du langage physique, les manifestants adoptent l'utilisation de symboles, inaugurés par le régime. En se dotant de ces objets, les foules réaffirment leur soutien au régime de par l'appropriation des symboles fascistes. Tout comme la foule s'identifie en Mussolini, le port de ces symboles est une façon de se sentir un membre de la communauté. La diffusion d'éléments figuratifs représentatifs du Fascisme leur confère un rôle important dans la construction identitaire des Italiens au cours du *Ventennio*. A titre d'exemple, la source 21 illustre ce phénomène[199]. En visite à Crémone le 7 octobre 1934, le Duce prononce un discours depuis une estrade devant le *Palazzo Comunale*. La foule est ici photographiée de dos. Son importance est ici mise en évidence, puisqu'elle est illuminée. Le photographe se trouve derrière elle, ou parmi elle, et choisit de centrer l'image sur la partie supérieure du rassemblement, qui en ce cas représente les bustes des participants. Ceci permet de souligner l'enthousiasme de ces derniers. En effet, le cadrage met en avant surtout les gestes de la foule,



Figure 31. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1934,GP20/A00057041

[198] FRANZINELLI, M., MARINO, E.V., *Op. Cit.*
[199] Livret des Annexes, source 21

et les symboles qu'elle porte, pour démontrer son soutien à Mussolini. En l'occurrence, l'on distingue de nombreux bras qui adressent au Duce le salut romain, et de nombreuses manifestations symboliques de soutien. Des étendards et des drapeaux dominent la foule. Les étendards en particulier sont intéressants, puisque la légende nous indique qu'il s'agit de *vessilum* et *labarum*, deux types d'insignes militaires inspirés de l'armée romaine. Parmi ces derniers, l'on remarque la présence d'une sorte de sceptre, couronné d'un aigle et d'une couronne de laurier, symboles là aussi repris de la Rome Antique, qui font référence à la gloire militaire due aux victoires, entre autres. Par conséquent, nous pouvons déduire que les participants ici photographiés sont des partisans du fascisme, peut être membres de la Milice, ou d'une autre organisation. En tout cas, l'attitude de la foule est clairement celle d'un soutien inconditionné à Mussolini, sous le thème de la guerre et de la victoire, grâce aux symboles. Ces objets sont par ailleurs présents dans la source n°1, qui est antérieure aux extrémités chronologiques de notre travail. Nous voyons par conséquent que ceux-ci étaient d'ors et déjà utilisés par les organisations fascistes, pour ensuite être promus au rang de symbole officiel du régime. Le faisceau du licteur et l'aigle impérial subissent le même sort, devenant des emblèmes symboliques du Fascisme et des bases pour la construction identitaire du peuple italien fasciste.

La réflexion de ce chapitre a été vouée en premier lieu à mettre en évidence les différentes dynamiques qui caractérisent le rapport entre Mussolini et la foule. Néanmoins, nous avons aussi ébauché quelques éléments qui informent sur un caractère manifestement mystique de ce lien. De plus, en insistant sur l'importance du mythe dans l'appréhension des relations entre les acteurs du binôme, nous avons annoncé la suite du travail. En effet, la dernière partie de cette étude se donne pour objectif d'analyser le nouveau langage fasciste qui paraît dans les photographies et annonce une situation de communication innovatrice.

CHAPITRE VII.
RITUEL FASCISTE ET SACRALISATION DE LA POLITIQUE.

Dans l'étude d'un rapport entre deux acteurs, nous nous trouvons obligatoirement face à une situation de communication. Afin d'appréhender les modalités de transmission et de réception de messages, les travaux des linguistes se révèlent extrêmement utiles. La production de ces spécialistes est vaste et s'applique en priorité à la communication de nature purement linguistique, à savoir la transmission de signaux à travers un code commun qui est la langue parlée ou écrite. La question de la communication visuelle intéresse la communauté linguistique, qui s'interroge sur la faculté des images à être considérées en tant que canal de transmission. Toutefois, en ce lieu, il nous est possible d'émettre l'hypothèse suivante : les photographies du régime reproduisent des situations de communication où la valeur des éléments visuels est primordiale. Pourrions-nous alors considérer l'iconographie comme un réel langage qui s'apparente au schéma de la communication des linguistes ?

L'ICONOGRAPHIE FASCISTE : UN LANGAGE ?

Le contexte d'élaboration d'un langage nouveau[200].

Les maîtres de l'étude de la communication linguistique proposent depuis les années 1940 des schémas attentant aux modalités de transmission des messages. Tout d'abord, considérons les principes de base qui caractérisent de telles situations. Le linguiste Roman Jakobson réélabore le schéma de la communication de ses prédécesseurs Shannon et Weaver[201]. Il l'explique de la manière suivante : un émetteur, après s'être mis en contact avec un destinataire, emploie un code commun à tous deux, afin de lui envoyer un message qui s'insère à l'intérieur d'un contexte. Le code est ici la langue dans laquelle le message est écrit. L'apport des collègues de Jakobson précise qu'en réalité, l'ensemble est définit par la relation entre un signe interprétant et un objet : ce signe, en l'occurrence une parole, ne renvoie pas toujours directement à l'objet qu'il veut signifier. Les références utilisées dépendent en fait de la personne qui codifie ou interprète le signe, à travers une référence mentale. Dans une autre terminologie, le symbole ne renvoie pas directement au référent : l'interprétation se fait alors

[200] ROBINS, R.H., *La linguistica moderna*, Il Mulino, Bologne, 2005, passim
[201] OSIMO, B., *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milan, 2006, « La communicazione linguistica », pp. 11-14

en fonction d'expériences subjectives différentes pour chaque individu, le signe étant donc associé avec des objets ou des signifiants mentaux variés selon les personnes réceptrices.

Grâce à ces définitions, nous pouvons élaborer un schéma similaire qui permet d'approfondir notre hypothèse de départ concernant le langage iconique fasciste. En ce cas, il nous faut préciser que nous étudions l'iconographie fasciste à travers les photographies. Si ces sources représentent à leur tour un exemple d'iconographie, de par leur nature photographique elles reproduisent une réalité. C'est cette réalité que nous cherchons à analyser ici. En effet l'existence d'un langage fasciste se lit dans les scènes représentées en images. Ces scènes sont à voir comme l'expression du nouveau langage. Il s'agirait dès lors de situations de communication à portée visuelle. Dans ce contexte, l'émetteur est Mussolini, le destinataire est la foule, et le code commun réside dans les symboles utilisés. Le Duce, guide du fascisme, est celui qui fixe le signe de référence. A la différence du schéma ci-dessus exploité, l'interprétation de ces symboles n'est pas sujette aux expériences individuelles. Le fascisme crée une nouvelle réalité, de nouvelles références, qui sont diffusées de manière à devenir communes à tous les Italiens.

Un parallèle entre le schéma des linguistes et les photographies en question se justifie certainement dans les sources datant des années 1930. L'évolution mise en avant dans les commentaires précédents indique en effet que les images produites au cours de la première décennie du Régime sont vouées à mettre en valeur un certain rôle de Mussolini. De ce fait, les représentations du Duce dans les années 1920 tendent à exprimer un message, certes, mais un message qui se focalise sur l'affirmation de l'autorité mussolinienne, la création d'un culte de sa personne. La foule est alors présentée dans des situations diverses, qui soulignent la diversité du rapport entre le Chef et les Italiens. Cette période est caractérisée par la diffusion progressive du modèle fasciste, des valeurs de l'homme nouveau qu'incarne le Duce. Ces éléments sont les référents communs qui servent de base à l'élaboration d'un réel langage fasciste.

Ainsi, l'appréhension de ce nouveau langage va de pair avec la nouvelle politique que nous mentionnions précédemment. La naissance d'innovations dans le domaine des représentations de la vie politique se produit en effet lorsque les masses y font leur entrée. A ce propos, le processus de nationalisation des masses évoquée par George L. Mosse implique la communion et le partage de valeurs, deux éléments qui s'obtiennent grâce à la création d'une scène politique nouvelle[202]. Le fascisme s'insère dans cette logique en procédant à une

[202] MOSSE, G.L., *Op. Cit.*

fascisation de la vie et du monde visuel en général. De ce fait, le régime invente un nouveau modèle, un nouveau canal de représentations, un langage fasciste. Basé sur le visuel, pour les raisons déjà évoquées, celui-ci facilite l'union des individus en foule et justifie l'esprit de communion qui se crée. L'analphabétisme n'est donc pas un obstacle puisque la communication entre les deux acteurs du binôme se fait par les images, compréhensibles de par un canal 'linguistique' inédit et profondément fasciste. Dans ce cadre, les formes non linguistiques de cette liturgie sont essentielles pour transmettre le message aux foules. De plus, les cérémonies fascistes mobilisent les Italiens à participer à la vie publique, à être protagoniste de la scène politique, et donc à développer, en quelque sorte, une conscience nationale. La communication avec les foules se trouve à la base de ce projet, et le nouveau langage fasciste en est la preuve.

La naissance de références communes : la fascisation de la Nation.

Toute la société italienne est bouleversée au cours de l'ère fasciste, afin de refléter la modernité dont est porteur le régime. Ce nouveau style de communication politique est centré sur la figure du Duce. Autour de celui-ci voit le jour une sorte de religion politique, diffusée dans toutes les institutions publiques. Emilio Gentile analyse les modalités communicatives du régime et en arrive à la conclusion que le régime fasciste illustre parfaitement le phénomène de la sacralisation de la politique. Son ouvrage annonce dès le titre la nature sacrée du fascisme, qu'il assimile à un culte à l'intérieur duquel 'Mussolini a toujours raison'[203]. L'historien souligne que la sacralisation de la politique s'exprime dans l'utilisation de symboles, de mythes et d'actes de dévotion. Pour appuyer cette théorie, Gentile s'intéresse à ce qu'il appelle la liturgie politique du fascisme, à savoir l'ensemble des récurrences et des cérémonies qui encadrent la vie publique ainsi que les Italiens. Parmi les mesures prises par le régime, la mise en place d'un calendrier fasciste donne lieu à de nouvelles habitudes culturelles qui ont pour dessein de contribuer à la diffusion d'un nouveau style de vie, d'une nouvelle époque[204]. Ainsi, dès 1923, la rhétorique fasciste fait de la Marche sur Rome un événement mythique de l'histoire du régime. Ce n'est cependant qu'en 1927 que s'officialise le calendrier fasciste, qui reconnaît la Marche sur Rome comme un tournant. Les années sont en effet comptées à partir du 29 octobre 1922. Ainsi, en 1932, le régime célèbre les dix ans de la révolution, sacralisant le mythe de la Marche comme un moment symbolique dans la

[203] GENTILE, E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Rome-Bari, 1993
[204] RUSSO, A., *Il fascismo in mostra*, *Op. Cit.*, pp. 5-6

construction de leur identité révolutionnaire[205]. A travers les cérémonies du calendrier le peuple italien, cette masse considérée informe, doit être disciplinée et fascisée. Les fêtes qui ponctuent les années du *Ventennio* célèbrent les grands moments du mouvement fasciste, notamment les événements qui ont porté à la montée au pouvoir de Mussolini. A titre d'exemple, nous pourrions insister sur les dates clés utilisées au début de notre étude, lors de l'analyse de la diffusion des photographies dans la presse. Alors, soulignons l'importance de la naissance des *Fasci Italiani di Combattimento*, le 23 mars, et bien sur le 28 octobre avec la célébration de la Marche sur Rome. Ensuite, les récurrences élues par le Parti Fasciste renvoient à des dates qui ont marqué, selon les dirigeants, un tournant dans l'histoire de l'Italie et qui représentent dès lors des moments essentiels dans la construction d'une identité nationale. C'est ainsi que l'armistice de 1918, la célébration de la conquête de l'Empire, et le *Natale di Roma*, jour de la naissance mythique de la capitale, accèdent au statut de festivités nationales. Ces dates sont insérées dans le calendrier fasciste, et sont célébrées par le régime dans un processus d'appropriation des moments clés de l'histoire du début du XXe siècle. A ce propos, il serait possible de considérer cette démarche comme inhérente à la fascisation de la société, puisqu'il s'agit réellement d'une fascisation du passé. Le régime ne se contente pas de s'approprier ces dates en les insérant dans son calendrier, mais il procède aussi à les revêtir d'une symbolique fasciste.

Ce phénomène participe à la formation de références communes à tous les Italiens. De fait, les dates historiques choisies permettent à la population de reconnaître le régime fasciste comme héritier des grands moments de l'histoire commune. Ces récurrences représentent pour tous des événements ressentis profondément, à l'instar des hommages rendus aux combattants du premier conflit mondial, pères, frères et fils des Italiens du *Ventennio*. Ceci n'est pas simplement une manière de légitimer le pouvoir de Mussolini, mais bien une tentative d'acquérir l'appui de l'ensemble du peuple. Le consensus s'élargit alors au-delà du cercle des partisans fervents du fascisme comme mouvement puis régime, et atteint des sphères parfois plus réticentes envers cette prise de pouvoir soudaine. Grâce à l'utilisation d'éléments de la mémoire collective, le régime parvient à rassembler les Italiens et à créer cette conscience collective qui est primordiale au projet mussolinien. La légitimation historique s'accompagne aussi d'une réactualisation de mythes populaires, à nouveau dans le but de mobiliser les consciences et de les unir dans une visée nationale. Ainsi, la Rome Antique, le Risorgimento, ces périodes qui symbolisent la grandeur de la Nation italienne,

[205] FALASCA ZAMPONI, S., *Op. Cit.*, pp. 11-14

sont-elles reproduites dans le langage fasciste comme justifications du projet fasciste. En touchant directement les consciences italiennes, l'évocation et la réappropriation des mythes participent à la prise de conscience nationale. La force et la gloire du peuple romain et italien, les bases du projet fasciste de renaissance ou de réveil des citoyens, sont réactualisées grâce à l'utilisation de mythes et symboles par le discours fasciste.

Les aspects évoqués constituent les références communes qui conditionnent la création d'un langage fasciste. Ainsi dans un premier temps s'effectue la diffusion de ces mythes et valeurs, à travers différents supports propagandistes dont la photographie. L'accomplissement du projet implique la conscience diffuse d'un passé commun, fait de grandeur et de sacrifice au nom de la Nation. Les efforts du régime en ce sens sont innombrables et se perçoivent dans chaque intervention du Duce, dans chaque image diffusée, ainsi que dans l'univers symbolique contrôlé par le fascisme dès la prise de pouvoir. Ce n'est que lorsque les Italiens se conçoivent comme les héritiers de ce passé héroïque, dont Mussolini est l'incarnation presque divine, que le régime peut procéder à l'organisation proprement dite d'une liturgie fasciste. La transmission du message fasciste à travers le nouveau langage crée dépend en effet de la faculté de réception des foules, un facteur qui est rendu possible par ce travail antérieur. La diffusion des images et des mythes qui caractérise la première décennie du régime fasciste peut alors être considérée comme une préparation psychologique et pédagogique qui rend possible la communication entre Mussolini et les foules à travers le langage figuratif nouveau à partir des années 1930.

Afin de repérer les premiers signes dont le référent est commun au Duce et à la foule, il faut attendre en effet le début des années 1930. Le recours systématique aux symboles a lieu en cette période qui marque le moment de la pleine conscience du pouvoir de l'image. A partir du moment où sont définis les valeurs communes, grâce à une décennie de pédagogie visuelle, le Régime peut commencer à développer un usage plus complexe des symboles. Comprise à travers le prisme de la fascisation, les messages pénètrent directement dans les esprits et évoquent alors des expériences communes. C'est à partir de 1932 que la foule se voit protagoniste d'un réel spectacle fasciste, où la scénographie occupe une place fondamentale.

Les symboles dans les rites de la politique de masse fasciste.

L'idée qu'une religion laïque soit garante de la régénération culturelle et morale dont ont besoin les Italiens précède l'avènement du Fascisme. En effet, dès la fin du XIXe siècle, les cercles politiques et intellectuels s'interrogent sur la manière de diffuser une réelle conscience nationale parmi les citoyens des pays nouvellement unis. L'Unité de l'Italie s'effectue du point de vue politique dès 1861, mais il faut attendre plusieurs décennies avant que les Italiens ne s'identifient comme tels. En réalité, la conscience nationale et patriotique se développe seulement à partir du premier conflit mondial. La naissance du mouvement fasciste est une conséquence des nouveaux idéaux qui se diffusent après la guerre, une réponse aux désirs du peuple. A travers le sang et le sacrifice des soldats, la guerre réveille un sentiment communautaire, qui enrichit les mouvements nationalistes. En cela, le mouvement fasciste exploite le mythe de la violence régénératrice qui lui fournit une sacralité authentique. De fait, le contexte de l'après guerre favorise l'avènement d'une nouvelle religion nationale, basée à la fois sur la sacralité de la Nation et sur le besoin d'un homme providentiel capable de guider le peuple. C'est à cette fin que le Fascisme procède à la codification des mythes et à l'instauration de pratiques cultuelles qui encadrent l'enthousiasme collectif. Les travaux d'Emilio Gentile approfondissent l'idée d'une liturgie fasciste et en précisent l'élaboration et l'évolution[206]. L'historien souligne en effet l'importance des symboles dans cette nouvelle religion, de la sacralisation des symboles nationaux à la fascisation de la religion de la Patrie. Gentile note le caractère syncrétique du Fascisme, à savoir la volonté de préserver les symboles traditionnels en les revêtant de significations nouvelles. Ces éléments entrent alors dans l'iconographie fasciste, aux côtés d'emblèmes historiques recyclés. Ainsi, en observant la symbolique des rites politiques, nous remarquons que rien n'est inventé par le régime. Celle-ci se compose en réalité d'éléments hérités de l'histoire antique et contemporaine de la péninsule.

L'utilisation de symboles lors des cérémonies fascistes est motivée par la conception fasciste des masses que nous avons évoquée auparavant. Dans l'idée que le sentiment et non la raison mobilise les esprits, la symbolique de la scénographie politique vise l'implication des foules ainsi que la création d'une conscience unitaire. La liturgie mise en évidence par Gentile fait appel aux émotions des participants, à travers l'évocation de thèmes qui répondent

[206] GENTILE, E., *Op. Cit.*, passim

aux désirs de la foule. En cela, la foule conditionne effectivement la politique de l'image fasciste, puisque celle-ci est organisée de manière à la séduire, à l'impliquer. L'analyse des photographies de notre corpus permet de mettre en évidence une réelle évolution en rapport avec l'iconographie fasciste. Si en réalité les symboles fascistes apparaissent dès les images datant des premières années du régime, l'évolution se note dans l'utilisation et la diffusion de ces emblèmes. Les éléments principaux sont ceux évoqués dans les commentaires de photographies des chapitres précédents : le faisceau du licteur et l'aigle impérial. Repris de l'Antiquité romaine, ces symboles acquièrent sous le régime fasciste une signification légèrement différente. Le caractère victorieux de l'aigle reste identique et celui-ci se fait d'autant plus imposant après la conquête de l'Empire en 1936. Quant au faisceau, emblème officiel de l'Etat fasciste, son sens originel est celui de représenter le pouvoir et l'autorité suprême. Ce symbole est choisi en premier lieu comme emblème des *Fasci di combattimento*, dès leur création en 1919. L'on reprend alors le faisceau républicain, utilisé lors des tourments du Risorgimento. Au cours des années suivantes, les hiérarques fascistes mettent en discussion le dessin du faisceau républicain, puisque le sens donné au cours du Risorgimento ne correspond pas à l'idéologie fasciste. Le faisceau fut alors redessiné, de façon à correspondre à la forme romaine originelle, aussi bien iconographiquement que idéologiquement.

Si l'imagerie se modifie au cours du *Ventennio* selon les nécessités idéologiques du régime, les aigles romaines et les faisceaux du licteur représentent des constantes. Ils acquièrent le statut d'emblèmes de l'identité national pour tous les Italiens. Leur récurrence et omniprésence à travers la Nation permettent en effet la diffusion d'une symbolique précise, qui s'insère dans l'idée de la transformation du paysage visuel de référence des Italiens, à travers la fascisation de la scénographie urbaine nationale. Ainsi, à titre d'exemple, nous pouvons rappeler l'ordonnance officielle du 30 décembre 1926 qui déclare le faisceau emblème de l'Etat et impose sa présence sur tous les édifices administratifs. Comme le démontrent plusieurs photographies, le balcon de Palazzo Venezia est orné de deux reproductions de l'emblème, qui encadrent l'espace privilégié des discours mussoliniens, conférant à celui-ci une puissante symbolique, non sans représenter une appropriation fasciste des espaces et monuments. La source 53 offre une représentation

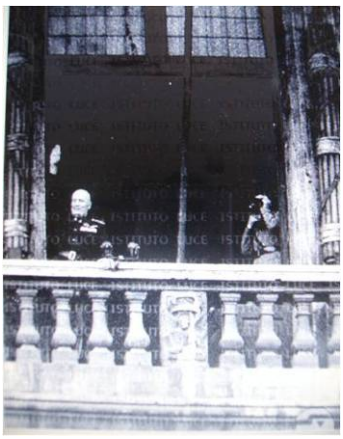


Figure 32. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1943, A40-175/A00148558

idéale de cet espace. La prise de vue en contre plongée cadre le balcon de l'édifice, au centre duquel Mussolini adresse un salut fasciste à la foule sous-jacente, hors champ. Les faisceaux de marbre qui encadrent la porte-fenêtre apparaissent comme les rideaux d'une scène de théâtre. Le fait que ces reproductions du principal symbole fasciste soient figées dans la pierre leur donne une permanence atemporelle. Tels des rideaux continuellement ouverts, le spectacle du balcon se poursuit jusqu'à la tombée des rideaux. Seules la fin du fascisme et la destruction de ces éléments architectoniques marqueront le clos de la représentation mussolinienne.

L'aspect visuel occupe une place telle dans la transmission des messages fascistes que même le langage écrit subit une forme de visualisation. L'omniprésence du terme DUX ou DUCE dans les sources illustre parfaitement cette idée. Sur les banderoles et les drapeaux, au milieu de la foule ou ornant les espaces oratoires de Mussolini, cet appellatif acquière un statut symbolique, voire sacré, en parallèle à l'existence du culte du Chef. Laura Malvano emploie justement cet exemple pour souligner la composition diversifiée du langage visuel fasciste. La valeur sémantique du terme DUX est mise de côté par le régime, qui utilise ce signe simple de manière répétitive, dans sa graphie latine. A l'instar des symboles figuratifs évoqués, le mot renvoie au référent, Mussolini, par un simple reflet de la perception visuelle[207]. Tout comme la signature de Mussolini, cette évocation d'un signe écrit assume une valeur imagée, qui est perçue à travers les nouveaux canaux de référence de l'Italie fasciste. L'historienne indique que la simplicité phonique de l'épithète Duce ou DUX permet une visualisation facile, traduisible en une multiplicité d'images. De plus, ce symbole permet d'authentifier la présence du Duce, de la même manière que l'étendard déployé sous le balcon de Palazzo Venezia lorsque Mussolini s'y trouve. Le terme est donc à considérer comme une composante de l'éventail des symboles visuels du régime, dont la capacité à transmettre des messages est indéniable.

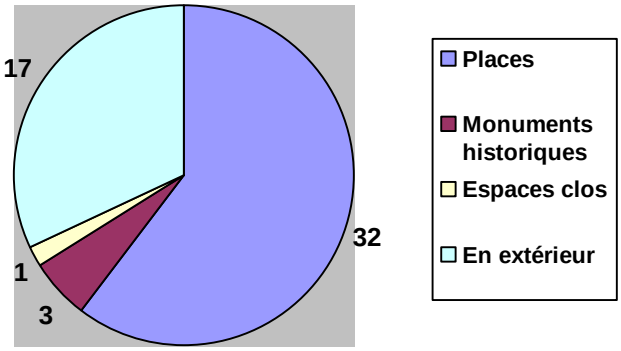
La présence de ces symboles dans les photographies LUCE démontre la diversité des usages qui peuvent en être faits. Non seulement l'aigle et le faisceau sont omniprésents dans les mises en scène fascistes, sur les façades des palais d'exposition par exemple, ou encore sur des drapeaux ornant les lieux de discours, mais la foule s'approprie à son tour ces éléments, adoptant par conséquent ces symboles comme vecteurs d'un sentiment identitaire. L'utilisation de ces emblèmes devient systématique à partir des années 1930, concourrant à produire les impressionnantes scénographies fascistes, paroxysmes du langage fasciste.

[207] MALVANO, L., *Op. Cit.*, pp. 67-68

La symbolique des espaces.

George L. Mosse est une référence incontournable lorsqu'il s'agit d'étudier les cérémonies politiques des régimes totalitaires. Son ouvrage sur la nationalisation des masses accorde une grande importance à la naissance d'une esthétique de la politique en Allemagne entre la fin du XVIIIe siècle et l'avènement du Nazisme[208]. En procédant à l'analyse des tendances des différents systèmes de gouvernement allemands, l'historien met en évidence divers héritages historiques en faveur de l'idée nationale ainsi que leur tendance à s'exprimer dans la monumentalisation des espaces publics. En ce sens, Mosse indique que dès la seconde moitié du XIXe siècle, les cérémonies publiques germaniques ont lieu dans des espaces monumentaux, qui symbolisent la grandeur de la Nation. De plus, ces lieux tendent à être entourés par un 'espace sacré', afin d'accueillir le peuple dans les rites cultuels. L'union de la nature et de l'œuvre architectonique, respectivement des idéaux germanique et grec, sont modelés pour impressionner les spectateurs et pour les inclure dans un rituel auréolé de sacralité.

Bien que cette analyse soit appliquée au cas de l'Allemagne, la problématique soulevée est importante à tenir en compte lors de l'observation des sources de notre corpus. Le graphique figurant ci-dessous démontre quatre configurations de lieux dans lesquels se produisent les événements photographiques. En appliquant les réflexions de l'historien à notre étude, il nous est possible de mettre en évidence le sens des lieux et le message exprimé dans cet aspect des photographies. Les analyses tendent à mettre en évidence une réelle réflexion sur les lieux des célébrations, dans le cadre d'un projet de mise en scène des représentations qui implique les symboles, le positionnement de la foule et la place de Mussolini, au même titre que le lieu.



Graphique 3. Les lieux des manifestations politiques.

[208] MOSSE, G., *Op. Cit.*

Remarquons en premier lieu qu'une extrême majorité des photographies représente des événements qui se déroulent en plein air. En effet, seule une photographie, la source 15, est prise dans un lieu clos[209]. Une hypothèse plausible à cet égard est celle de vouloir privilégier les grands espaces en raison de leur capacité à accueillir une foule plus importante. En excluant les événements dont la nature spontanée a été soulignée précédemment, selon le graphique, les cérémonies organisées par le régime se déroulent en particulier dans les places italiennes. Si la place permet l'extension de la foule comme le montrent les photographies des foules massives à Piazza Venezia, le choix d'un lieu de ce genre peut aussi répondre à une volonté de limitation, d'encadrement, d'accueil de la foule de la part du Chef. A titre d'exemple, la Place Saint Pierre à Rome est souvent décrite comme les deux bras de l'Eglise qui embrassent les Chrétiens arrivant au Vatican en pèlerinage. Les places choisies pour les discours ou les représentations du Duce le sont donc de manière non aléatoire. Il existe une symbolique inhérente à cette organisation de l'espace qui favorise la communication avec la foule. A l'instar de la photographie 11, Mussolini est souvent représenté dans les places historiques des villes italiennes. Ainsi est-ce le cas pour Piazza Duomo à Milan, Piazza della Vittoria à Gênes, et évidemment Piazza Venezia à Rome. Ces lieux sont réputés à la fois pour leur centralité géographique et leur importance dans l'identité culturelle des villes. En effet, diachroniquement, la place a toujours été un lieu de rencontres, un point central de la vie municipale.

Dans la source 11, la foule est rassemblée pour un discours de Mussolini dans la cour de la Piazza d'Armi du Castello Sforzesco, autre point central de la capitale lombarde, le 25 mai 1930[210]. Les participants sont des travailleurs milanais ainsi que des représentants de syndicats lombards. Le cadre de l'image est un espace fermé, comme nous le percevons à travers l'arrière plan et l'extrémité supérieure de la photographie qui montre la muraille du château. Ainsi la foule est-elle contenue à l'intérieur de cette enceinte, ce qui limite l'espace à sa disposition. En plus de cette ligne architectonique, nous remarquons la présence de bersagliers en uniforme, qui constituent une ultérieure limite à la foule. Les tonalités

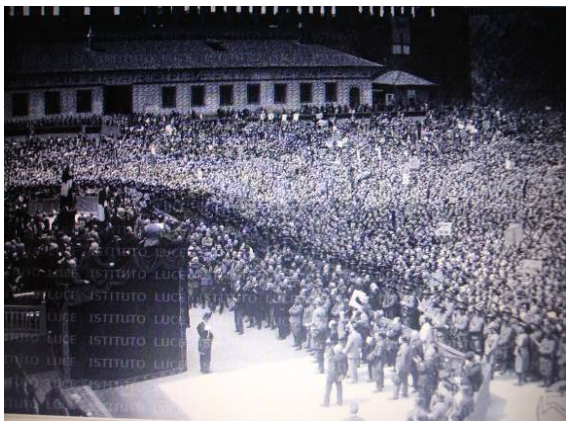


Figure 33. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1930, GP34/A00021383

[209] Livret des Annexes, source 15
[210] Livret des Annexes, source 11

accentuent cette présence, de par la couleur des uniformes qui marque un contraste, et aussi la lumière naturelle du soleil, qui semble se concentrer sur la foule, et suivre la longueur de la ligne structurelle représentée par les soldats. Il s'agit certainement d'un hasard de la nature, qui toutefois confère à la photographie des jeux de contrastes et de lumière, qui pourraient être interprétés de manière symbolique. Les participants sont donc contenus par ces deux barrières, contrôlés et intégrés dans un projet de manifestation défini par Mussolini. La nature de ce projet peut être de deux ordres. Il pourrait s'agir d'une façon de contenir et contrôler une foule potentiellement turbulente, dans un souci d'ordre. Ou encore, cet espace clos pourrait participer à la création d'une atmosphère plus intime, rassurante, d'une sensation de proximité favorable aux échanges entre Mussolini et la foule.

Le Duce hérite de la conscience des qualités de la place comme lieu de cérémonie, à tel point que les plans des nouvelles villes pontines, créées par le Régime, prévoient de suivre une typologie où la place est l'élément central de l'organisation architectonique. Projetons-nous en l'an 1937, lors d'une visite de Mussolini en Sicile, au cours de laquelle il passe par Syracuse et Raguse. Dans cette image, nous le découvrons à Raguse, sur le balcon de la *Casa del Fascio*, le 13 août. Cet édifice, tout comme l'ensemble de la place, alors Piazza Impero, est le résultat d'un projet de modernisation de la ville de Raguse, réalisé entre 1930 et 1936. A l'instar d'autres centres fascistes, telle Littoria, le nouveau centre-ville de Raguse est un exemple de l'architecture fasciste, une symbiose entre modernité et tradition au service de la propagande politique. Scénographie des représentations fascistes, la *Casa del Fascio* au centre du quartier *Littorio* fut réalisée par l'architecte La Padula. Son utilisation du langage architectural moderne fournit une place avec des édifices en forme de U, ouverts vers la place semi-circulaire[211].

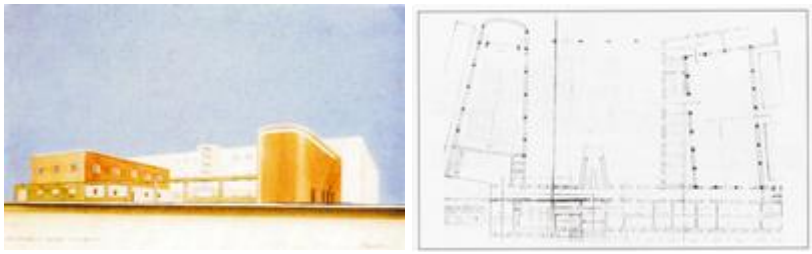


Figure 4. Plans de la Piazza Impero de Raguse de l'architecte La Padula, années 1930

Deux dessins d'archives permettent de mettre en valeur la centralité de la place dans ce complexe architectural. Leur observation confirme la disposition des édifices autour d'un grand espace. Les bâtiments encadrent la place sur trois côtés, laissant l'extrémité ouverte, certainement dans le but de favoriser la visibilité de l'édifice central. En réalité, ceci implique aussi la visibilité du

[211] Site de la Commune de Raguse : http://www.comune.ragusa.it/cgi/home/view?i=5511&docs=12&y=2007

balcon, et donc la création d'un espace adapté aux discours du Duce, lorsque celui-ci souhaite se rendre à Raguse. Ces précisions sur l'architecture de la place permettent de souligner à la fois l'effort architectonique pour faire de cette ville un exemple d'architecture fasciste, avec un grand rôle accordé à la géométrie, mais aussi la réutilisation d'une donnée médiévale, à savoir la centralité de la place dans la culture urbaine.

De fait, dans la source 28, c'est sur le balcon au centre de la *Casa del Fascio* que se trouve Mussolini, une position stratégique qui confère à la fois une hauteur par rapport à la foule et une majeure visibilité au Duce[212]. Ce discours de Mussolini est un exemple des manifestations fascistes pour lesquelles la place a été planifiée. La photographie est prise depuis une des fenêtres de la *Casa del Fascio*, en arrière et légèrement en hauteur. L'on perçoit de cette manière le Duce de dos, tourné vers son public, les bras croisés, vêtu d'un uniforme blanc qu'il endosse dans toutes les photographies du service photographique en Sicile. Sa posture évoque l'autorité, la confiance en soi, la supériorité du chef face à la foule de manifestants. L'angle de prise de vue cueille donc le Duce du côté droit de l'image, devant des membres d'organisations fascistes qui portent des drapeaux et forment un arrière plan à Mussolini depuis le point de vue de la foule. Pour le regard du spectateur, Mussolini est donc au centre de la façade, mis en évidence puisque sur le balcon légèrement avancé, entouré par ses troupes, tout en les dominant.

Le second protagoniste du binôme, la foule, est largement présent dans la photographie grâce au plan très long choisi par le photographe. Ainsi Mussolini est présenté au devant d'un rassemblement important de personnes, tous tournés vers la scène il est en représentation. L'on remarque une certaine organisation parmi cette foule, qui est divisée en groupes : au premier rang, autorités, représentants du PNF, membres de *l'Opera Nazionale Balilla*, etc. La première partie de la foule est donc marquée par ces divisions, visibles dans les différentes couleurs des uniformes, dans la position 'en garde' de beaucoup. C'est seulement dans un second moment que nous percevons une foule plus hétéroclite, dans l'angle supérieur gauche de l'image, au fond



Figure 5. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1937, GP41/A00075019

[212] Livret des Annexes, source 28

du cadrage, plus anonyme, plus compacte. La diagonale qui caractérise la foule suggère encore une fois l'idée d'une continuité de la foule. Nous avons évoqué la structure en U de la place. Mussolini se trouve donc à la base du U, et les édifices qui en composent les lignes supplémentaires forment une limite à l'extension de la foule. Cette dernière est contenue dans l'espace délimité par les édifices fascistes : cela confère à la formation de ce que nous avons appelé l'espace sacré, favorable à l'union du chef et de son public. Les parois de ces édifices sont décorées par des drapeaux italiens.

L'étude de l'importance des places dans la composition des scénographies fascistes, puis dans les photographies qui en témoignent, démontre la présence d'une symbolique des espaces. Les sources 11 et 28 ont permis d'évoquer l'importance de la mise en scène, en insistant sur le fait que celle-ci n'implique pas toujours la présence des symboles traditionnels du fascisme, mais dépend aussi, souvent, de l'architecture, une forme de mise en scène permanente.

MONUMENTS PERMANENTS ET MONUMENTS ÉPHÉMÈRES : LES TEMPLES DE LA FOI FASCISTE.

L'utilisation des monuments historiques dans les cérémonies fascistes.

Parler de scénographie et de mise en scène dans le cadre de cette réflexion sur le langage fasciste se justifie par l'idée que le nouveau langage politique est inhérent à la nouvelle politique. Puisque celle-ci se base sur l'implication de la foule dans les célébrations nationales et patriotiques, il est évident que la communication entre les participants et le dictateur a lieu prioritairement en ces occasions. De plus, les informations jusqu'ici présentées ont démontré que le langage nouveau est un idiome fait d'images et de symboles. L'aspect visuel est ainsi l'élément fondamental à prendre en compte. Toutefois, au cours de notre étude, nous avons pu mettre en valeur deux types de scénographies qui participent aussi à l'expression du message fasciste. L'évocation de 'temples de la foi fascistes' s'explique en cette idée[213]. Les monuments historiques et les monuments éphémères, utilisés ou érigés par le régime, le sont de manière à fournir un cadre adapté aux occasions. En cela, selon le message ou la fonction affectés à la célébration, le Fascisme choisit un cadre dont la symbolique pénètre facilement dans l'imaginaire collectif. Les complexes monumentaux contribuent à former l'espace sacré dont nous parlions précédemment, parfois sous la forme d'un temple de la foi fasciste, ou parfois d'un simple élément du décor.

[213] GENTILE, E., *Op. Cit.*

Le premier cas qui attire l'attention est l'utilisation de monuments historiques, notamment ceux de la ville de Rome, comme élément de la scénographie des manifestations fascistes. Parmi le corpus de photographies, Piazza Venezia avec son palais est évidemment le lieu le plus récurrent. Jusqu'à présent, nous avons longuement évoqué la centralité de cet édifice. Toutefois, la place est composée de nombreux monuments, dont le plus imposant aussi bien du point de vue architectonique qu'historique est l'Altare della Patria, connu aussi sous le nom de *Vittoriano*. Il est vrai que nos images accordent peu d'importance à cet édifice. La seule occasion où il apparaît au centre d'une photographie est le 4 novembre, lors de la cérémonie qui rend hommage au Soldat Inconnu, un rituel nationale célébré depuis 1921. Les travaux de l'historien Bruno Tobia ont mis sous analyse la place accordée à ce monument érigé en l'honneur du Roi Vittorio Emanuele II, depuis le moment de sa construction à nos jours. En évoquant les tournants de l'histoire du Vittoriano, l'auteur souligne que l'inhumation de la dépouille du Soldat Inconnu marque le don d'une nouvelle sacralité, nationale et patriotique. En cultivant le mythe de la guerre et du sacrifice au nom de la Patrie, le rite militaire et civil donne un nouveau visage à l'édifice, qui reflète la mutation des valeurs nationales ainsi que la révision du paysage urbain romain[214]. Bien que cette symbolique coïncide avec les valeurs fascistes, la campagne de restauration et de modernisation de la capitale entreprise par le Régime détourne les regards de l'Altare della Patria. Le dispositif urbain fasciste vise la formation d'un lieu de culte où peut se dérouler la liturgie fasciste, en accueillant la masse sacralisée. De fait, le monument est mis au second plan, dans les priorités fascistes et dans les représentations de la place.

Ainsi, dans les photographies du corpus qui représentent Piazza Venezia, l'édifice n'apparaît que très rarement et toujours dans une position d'arrière plan décoratif. La sacralité nouvellement conférée au monument se perd en faveur de la mise en avant des lieux privilégiés par le Régime. Les travaux effectués pour relier la place au Colisée et à la Bocca della Verità, vers l'histoire antique et vers la mer, réaffirment la centralité de Piazza Venezia, mais les apparitions du Vittoriano confirment ce que nous évoquions. Hormis l'hommage annuel rendu au Soldat Inconnu, où le monument est indispensable, l'Altare della Patria est utilisé comme un scénario décoratif, une présence parmi tant d'autres, ou encore comme simple élément urbain. En parcourant les sources photographiques, la majorité des représentations de la place se focalise avant tout sur la façade du Palais de Venise. Lorsque le Vittoriano est perceptible, il ne s'agit que d'une extrémité de l'édifice qui entre dans le

[214] TOBIA, B., *L'Altare della Patria*, Il Mulino, Bologne, 1998, pp. 61-86

cadrage. Dans les photographies nocturnes des foules sous le balcon du palais, c'est l'absence d'éclairage qui participe à rendre invisible le monument[215]. La seule photographie qui montre l'Altare della Patria dans sa totalité est la source 53. En ce cas, il s'agit de la reproduction de deux impressions positives, assemblées pour former un photomontage de Piazza Venezia et de ses édifices principaux, qui met en valeur la place entièrement occupée par l'immense foule. L'objectif de l'image n'est pas de conférer une importance particulière au Vittoriano, qui s'impose cependant de lui-même. L'opérateur souhaite insister sur les dimensions de la foule rassemblée pour écouter le discours de Mussolini. Produite en mai 1943, le contexte, ainsi que la tendance à privilégier les photographies de la foule seule en cette année difficile pour le Régime, consentent d'interpréter cette image comme une réaffirmation du consensus dont bénéficie le Fascisme, réel mouvement de masse. Malgré les défaites italiennes et la lassitude de la guerre qui se diffuse au sein de la population, une telle image réaffirme la légitimité du Duce. L'Altare della Patria n'y apparaît donc qu'en tant que élément du décor, scénographie architectonique mais privée de symbolique.



Figure 34. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1943, A40-175/A00148545

Le second monument historique dont la perception est modifiée sous le Régime est le Colisée. En ce cas, une opération contraire s'effectue puisque le Fascisme donne une nouvelle sacralité à l'arène romaine. Là où l'Altare della Patria conserve le statut de monument monarchique, le Colisée représente le summum expressif de la Rome Antique. Les travaux urbains ordonnés par Mussolini ont pour objectif de libérer et de récupérer les ruines romaines, dont le Colisée. Cette opération s'insère dans le projet de la nouvelle romanité fasciste, où le passé glorieux du mythe de la capitale sert à légitimer historiquement et idéologiquement le Fascisme. En insérant les vestiges antiques dans le paysage urbain romain, le Duce concrétise une vision monumentale de l'histoire, antique et moderne, qui redonne à Rome une centralité nationale. Ceci n'est pas une idée étrangère à notre sujet, puisque le dessein de cette entreprise est de former la conscience nationale des Italiens, à travers la création de ces références communes que nous mentionnions. La romanité devient alors un élément fondamental de l'identité nationale, redécouverte grâce au Fascisme[216].

[215] Livret des Annexes, source 35
[216] GENTILE, E., *Il fascismo di pietra*, Laterza, Rome-Bari, 2007, passim.

Les photographies qui accordent une place de premier plan au Colisée sont au nombre de deux. Dans la première image, le Colisée est l'enceinte qui accueille un discours de Mussolini, en 1929. Quant à la seconde photographie, la source 16, le Colisée y apparaît à l'arrière plan, dominant la photographie et la scène qui y est reproduite. Dans les deux cas, le choix de ce monument comme élément de scénographie implique la volonté d'exprimer une série de messages à travers la symbolique du lieu. La source 5 en effet capture le discours de Mussolini aux anciens bersagliers, à l'intérieur du Colisée, le 22 septembre 1929[217]. Cette présence peut être comprise comme un signe de la capacité de ces soldats à redonner à l'Italie la gloire perdue. L'appartenance des participants à la caste militaire fasciste ainsi que l'uniforme que porte le dictateur sont des démonstrations de la conception belliqueuse du Fascisme, pour lequel la virilité de la Nation s'exprime dans la guerre. La légende indique que les bersagliers sont au nombre de 30.000, venus à Rome après le huitième Congrès national des bersagliers qui eut lieu à Naples le 20 et 21 septembre. Le plan américain cueille le Duce en plein discours, cadré à mi-corps, les bras posés sur l'estrade dressée en hauteur, au premier « étage » du Colisée. La foule, encore une fois, apparaît dans l'angle inférieur de la photographie, rassemblée dans l'enceinte de l'arène. De cette façon, la domination de Mussolini sur la foule est marquée à la fois physiquement et symboliquement.

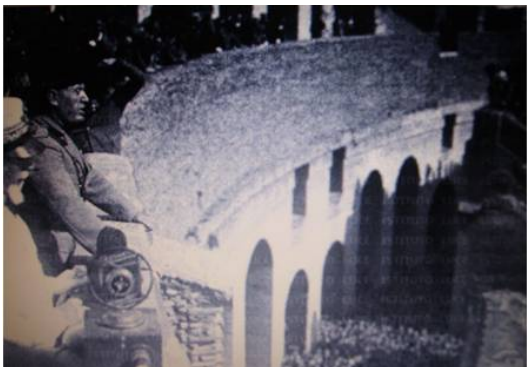


Figure 35. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1929, A27-168/A00015162

Cette image permet de mettre en évidence de nombreux points cités dans les descriptions des images précédentes. Le Duce, en hauteur, est capturé dans un de ses élans oratoires, où la détermination et la fascination exercée par l'homme atteint la foule de bersagliers, en infériorité spatiale. Nonobstant la distance physique, le leader s'impose, parvient à toucher la masse, en ce cas par la voix, diffusée à l'aide du microphone. La ligne courbe qui préannonce le caractère circulaire du monument est indicatrice de tranquillité, de sécurité pour les participants à la manifestation, qui sont protégés par l'enceinte close du Colisée. L'originalité de la photographie réside dans le choix non anodin de ce monument. Cela démontre la volonté fasciste de se rattacher à l'héritage de la Rome Antique, de retrouver la grandeur des Romains. L'appropriation fasciste des monuments antiques souligne le culte

[217] Livret des Annexes, source 5

de la romanité[218] qu'adopte et adapte le fascisme à partir de 1921, en construisant une forme de romanité fasciste, où les vestiges antiques deviennent une scène symbolique. Le culte de la romanité se soumet ici au culte de Mussolini, et par extension au culte de la Patrie. Le Colisée offre un espace sacré à la foule, qui, à travers la grandeur historique et symbolique du lieu se sent investi d'une mission, celle de rendre à Rome sa grandeur. La configuration de l'espace transforme la foule en un réel participant du projet mussolinien, tout en étant aussi un spectateur privilégié de la représentation politique.

Dans un autre style de représentation, le Colisée est utilisé comme un élément de décor aux grandes implications idéologiques. L'arrière plan de la source 16 est dominé par la Rome Antique : le Palatin et l'Arc de Constantin sur la gauche, et le Colisée, imposant, qui occupe une grande partie de la photographie[219]. Il est intéressant de voir, au-delà de l'utilisation des vestiges antiques comme décor pour le spectacle du fascisme, ce que ces éléments représentent pour Mussolini. La vaste bibliographie sur Rome et Mussolini souligne l'idée d'une mission : celle de la libération des monuments antiques, parallèlement à la modernisation du centre-ville. Ainsi, l'inauguration de la Via dell'Impero en 1932 est le produit de longs mois de planification, de destruction puis de reconstruction. Au final, c'est un axe qui non seulement désengorge le trafic de Piazza Venezia, mais donne à voir la Rome Antique. La rue crée un lien entre la Piazza Venezia, le balcon du Palais Venezia et le plus grand symbole de la Rome impériale. Plus qu'une simple rue, celle-ci représente un canal visuel entre ces deux complexes. Non seulement le Colisée devient un élément de la scénographie des cérémonies qui se déroulent sur la place, mais le balcon du Duce est aussi visible depuis le Colisée. D'une certaine manière, cette opération permet d'ouvrir davantage la place consacrée à la foule, qui s'insère désormais dans un espace sacré immense, encadré par le passé glorieux de la ville de Rome, le Colisée, et le présent qui se situe dans la continuité de sa grandeur, Palazzo Venezia, la scène mussolinienne. Ce destin commun justifie le nom qui fut attribué à la voie : Via dell'Impero, le symbole de la puissance romaine passée, présente et future, incarnée par l'Empire que Mussolini parviendra à conquérir deux années après la prise de cette photographie. Pour ces raisons, le décor de cette image met en relief cette identification, ou plutôt réincarnation du destin de la Rome Antique.

Ainsi, au-delà de l'illustration monumentale de la grandeur romaine dont Mussolini estime être l'héritier, le Colisée représente aussi un espace adapté à la création d'une sacralité

[218] MALVANO BECHELLONI, L., "Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste", *Vingtième siècle*, n°78, avril-juin 2003, pp.111-120
[219] Livret des Annexes, source 16

particulière lors des cérémonies qui s'y déroulent. Le monument s'impose et encadre la foule, favorisant à la fois la naissance du sentiment patriotique commun et le développement de l'atmosphère mystique. Cette dernière s'appuie sur le passé glorieux de l'Italie et sur les invocations de Mussolini, contribuant à mobiliser les participants en faveur de la réalisation du projet totalitaire.

Un dernier exemple de l'utilisation des monuments par le Régime est celle perceptible dans une photographie de l'Institut LUCE citée par les historiens Eva Paola Amendola et Pasquale Iaccio dans une histoire photographique intitulé *Gli anni del regime, 1925-1939*[220]. Cette image représente à la fois l'utilisation d'un monument, l'Arène de Vérone, pour une célébration fasciste, mais aussi l'appropriation par le Régime de cet espace. Cette photographie inclut tous les éléments que nous avons pu mettre en valeur jusqu'à présent en rapport avec la relation entre Mussolini et la foule. En effet, les détails mettent en évidence le rapport entre tous deux, la situation de communication créée dans l'enceinte d'un monument historique, et enfin l'importance des symboles à la fois dans la fascisation du lieu et dans le dialogue physique et psychologique entre le Duce et les Italiens.



Figure 36. 26.09.1938. Le Duce prononce un discours à l'Arène de Vérone. In Amendola, E.P., Iaccio, P., *Gli anni del regime, 1925-1939*, Storia fotografica della società italiana, Ed. Riuniti, Rome, 1999.

Nous voyons donc une photographie prise à l'intérieur de l'arène de Vérone, depuis la tribune qui se trouve derrière l'estrade où se dresse Mussolini. Celui-ci semble marcher en avant et en arrière tandis qu'il parle, comme pour atteindre l'ensemble des participants de cette manifestation. Il est en uniforme et paraît adresser un salut fasciste à la partie gauche de l'amphithéâtre. Dans cette image, malgré l'immense foule que nous analyserons par la suite, l'emphase est portée sur la personne du Duce, situé à nouveau en hauteur, sur une estrade pour être vu et pour dominer la foule. Il est le seul personnage clairement identifiable. Cette attention dirigée vers Mussolini est aussi produite par la position de la foule. Si l'estrade du Duce n'est pas au sommet de l'arène (comme cela était le cas lors du discours au Colisée, source n°5), il domine

[220] AMENDOLA, E.P., IACCIO, P., Op. Cit.

également l'ensemble de la foule, même le groupe situé dans la tribune opposée. L'hommage qui lui est rendu (DUX, que nous commenterons plus tard) indique que celle-ci est soumise à la grandeur de Mussolini, que la foule célèbre à travers cet élément de décor.

L'aspect circulaire de la structure architecturale, visible surtout par le parterre empli d'une foule nombreuse, fixe une limite à l'espace de communion entre l'orateur et son public. Ce dernier est contenu à l'intérieur du complexe monumental, dont la forme peut renvoyer à un sentiment de plénitude, d'accomplissement, voire même d'infini. Cette forme combinée à une prise de vue éloignée qui permet de la percevoir nettement renforce le sentiment de la « foule » dans laquelle l'individu est nié et où, au contraire, l'adhésion massive est affirmée. La multitude, comprimée sur ce parterre, rend la solitude de Mussolini plus concrète, une solitude à la tête de la Nation, face à la foule, et étant donné l'année, face à d'importantes décisions à prendre. L'utilisation de l'architecture et de complexes monumentaux, par et au profit de la politique fasciste, permet en ce cas de souligner la centralité de Mussolini dans les dynamiques centripètes et centrifuges. Ainsi, l'aura du Duce rayonne et atteint toute la circonférence du cercle, tandis que le soutien de la foule, l'attraction, se concentre vers la figure solitaire.

Dans la composition, l'on remarque aussi une succession d'éléments symbolisant le pouvoir fasciste : à partir de Mussolini sur l'estrade, l'on note une continuation à travers la ligne qui traverse la foule selon une perspective centrale (qui correspond à sa position) et qui rejoint l'entrée de l'arène, elle-même surmontée d'un aigle et de trois faisceaux, pour s'achever dans la scénographie des tribunes dominée par un agencement de la foule et des couleurs qui met en avant le mot « DUX ». Le noir et blanc de la photographie accentue la recherche d'ordre, la rigueur qui est mobilisée dans cette partie de la scénographie. Pour compléter l'idée de rayonnement précédemment cité, nous pourrions voir dans la scène des tribunes des rayons alternés de noir et blanc (les couleurs réelles sont ignorées), qui semblent étendre la radiation de Mussolini jusqu'au sommet de l'arène, voire au-delà du complexe monumental. Cet effet est certainement une part de la scénographie et non une manifestation spontanée de la foule, ce que nous déduisons de par l'organisation requise pour produire une telle figure de manière si nette et disciplinée.

Cette image évoque à nouveau l'utilisation d'un complexe monumental dans la scénographie des manifestations fascistes, de manière à souligner la centralité, l'autorité et la fascination pour le Guide de l'Italie. Néanmoins, la comparaison des analyses effectuées consent la mobilisation d'un grand nombre de facteurs dans cette dernière image. Les éléments « traditionnels » sont combinés au choix du lieu, qui est alors manipulé afin de

répondre aux exigences de Mussolini : celle de dominer, de souligner son autorité, certes. Mais il s'agit aussi de créer l'espace sacré, dans lequel les messages fascistes sont transmis en grande partie par les éléments visuels. Toutefois, il ne faut pas négliger le rôle du monument lui-même. Celui-ci ne représente pas seulement un cadre à la manifestation, mais occupe une place fondamentale dans la création d'une atmosphère mystique, qui exploite l'enthousiasme de la foule et la canalise dans un projet commun. La spectacularisation de la politique et l'esthétique de la foule se voient exploitées au maximum en cette photographie.

Une monumentalité fasciste éphémère : le spectacle des symboles.

L'étude du langage fasciste et de la spectacularisation de la politique sous le régime de Mussolini doit prendre en compte toutes les composantes de la situation de communication qui se crée entre le Duce et la foule. Si les monuments historiques ont été utilisés pour les cérémonies fascistes, voyant ainsi leur symbolique originelle modifiée, il existe une seconde catégorie de monuments dont l'utilisation participe à démontrer la multiplicité des supports visuels reproduisant le langage fasciste. Nous avons pu constater les différentes utilisations du Colisée ou de l'Altare della Patria dans les scénographies fascistes. Dans le premier cas, les symboliques sont claires, tandis que pour le *Vittoriano*, le message se transmet plutôt par les non-dits. Quant aux monuments éphémères érigés par le Régime, ils représentent l'accomplissement d'une idée des dirigeants et sont donc manifestement voulus comme expressions du langage nouveau et contributions à la politique nouvelle.

Les photographies qui nous ont permis de mettre en avant cette hypothèse datent exclusivement des années 1930. De plus, il est possible de constater qu'après la conquête de l'Empire, l'attention à la spectacularisation et à la mise en scène monumentale des cérémonies fascistes se fait d'autant plus présente que l'on souhaite véhiculer à travers ces manifestations une image de grandeur impériale. Les monuments éphémères en question sont en réalité des outils propagandistes, voués à diffuser le message fasciste à travers des chefs d'œuvres scénographiques. Que ces décors agissent positivement sur la foule a été démontré, selon la logique fasciste. De cette manière, le Régime procède presque automatiquement, après 1936, à la création de décors majestueux, de grande valeur symbolique.

Dans un premier temps, nous constatons avec intérêt que les efforts décoratifs et symboliques se concentrent autour de la personne du Duce, dans les photographies où il figure en position de domination, sur une estrade qui surplombe la foule. Ces podiums sont édifiés le plus souvent devant la façade d'un monument de la ville où Mussolini « se produit ». A partir de 1934, nos sources mettent en valeur la naissance d'une certaine typologie dans ces

constructions. La source 22 représente le Duce sur un podium monté devant le Théâtre Coccia sur la Piazza Vittorio Emanuele à Novara, le 9 octobre 1934[221]. La scène d'où le Duce prononce son discours a une articulation complexe et symbolique, qui sera ensuite reprise lors de manifestations ultérieures. Mussolini se trouve au sommet du podium, en son centre. Derrière lui, aux côtés de la nervure centrale, sont assis quelques autorités fascistes, en uniforme, le regard tourné vers le Duce. Celui-ci est appuyé à la rambarde avec les deux bras, comme s'il cherchait à y prendre appui pour mieux déclamer son discours. En relation avec les autorités, le Duce se trouve donc au centre, et en avant, en tant que Chef du Fascisme et incarnation de l'idéologie. La principale source d'intérêt est la scénographie créée pour cet événement. La nervure centrale est ornée d'une bannière dominée par un faisceau du licteur, symbole officiel du Fascisme. En dessous de celle-ci s'étend sur la longueur de la colonne l'inscription DUX. Cette inscription souligne la présence de Mussolini et la met en valeur, mobilisant les référents communs diffusés par le Fascisme afin que les signes imagés aient un signifié égal pour tous.

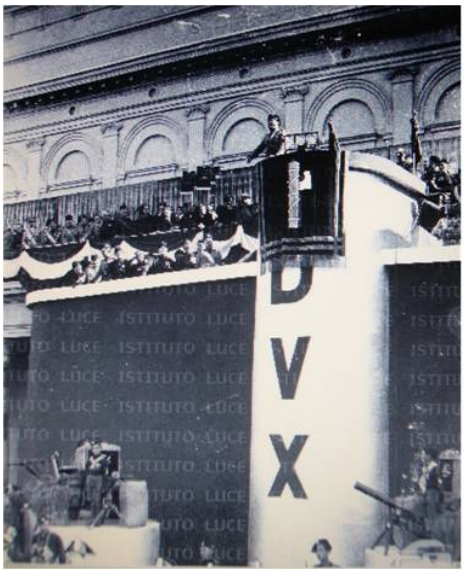


Figure 37. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1934, GP20/A00057087

La reprise de cette organisation de l'estrade du Duce se perçoit dans maintes photographies, dont la source 38. Il s'agit en ce cas d'un podium dressé à Piazza Vittorio Veneto, à Turin, lors d'une visite en Piémont en mai 1939. Le contexte historique est important pour appréhender les implications de cet événement. En effet, le Pacte d'Acier avec l'Allemagne sera signé une semaine après ce discours[222]. La nécessité de prendre une décision quant à l'intervention de l'Italie dans la Seconde Guerre Mondiale est à l'ordre du jour. Les mois précédents ont déjà vu Mussolini se rapprocher d'Hitler, et le monde entier sait que l'Italie s'engagera aux côtés de l'Axe. Ainsi, l'événement et par conséquent la mise en scène se



Figure 38. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1939, GP47/A00114010

[221] Livret des Annexes, source 22
[222] Le Pacte d'Acier avec l'Allemagne est signé le 22 mai 1939.

doivent de réaffirmer la force de Mussolini, de souligner le potentiel militaire de la Nation et de valoriser l'union des Italiens derrière leur Chef.

Mis à part le plus important aspect militarisé de la scène, elle se compose d'éléments très similaires à la source 22. Séparé du public, le podium est construit en hauteur, et devance légèrement un second plan de l'estrade où figurent autorités et *moschettieri*. Au pied de l'estrade, des soldats fascistes régissent des symboles : les drapeaux italiens sont nombreux, ainsi que les sceptres couronnés d'aigles et de laurier, le tout attirant le regard du spectateur vers le haut, où une petite tour avec l'inscription DUX représente la scène particulière de Mussolini. Derrière Mussolini, un faisceau domine la scène.

Les principaux éléments des décors entourant la personne du Duce pour les discours sont en réalité les symboles fascistes, sans oublier évidemment l'importance de la hauteur de l'estrade, afin que Mussolini puisse dominer l'événement, dans le sens littéral et figuré. Ceci renvoie évidemment à la place du Duce dans les cérémonies, mais influence aussi la position de la foule et la manière dont celle-ci perçoit Mussolini. En ce qui concerne les estrades ou podiums, ils ont pour objectif principal d'offrir un autel sacré au Duce. Néanmoins, les deux images commentées ne représentent que le détail de ce qui deviendra au cours de la seconde moitié des années 1930 un exemple de scénographie monumentale. Ainsi, au-delà de l'estrade de Mussolini, l'organisation visuelle se développe jusqu'à occuper la façade entière des édifices principaux des places.

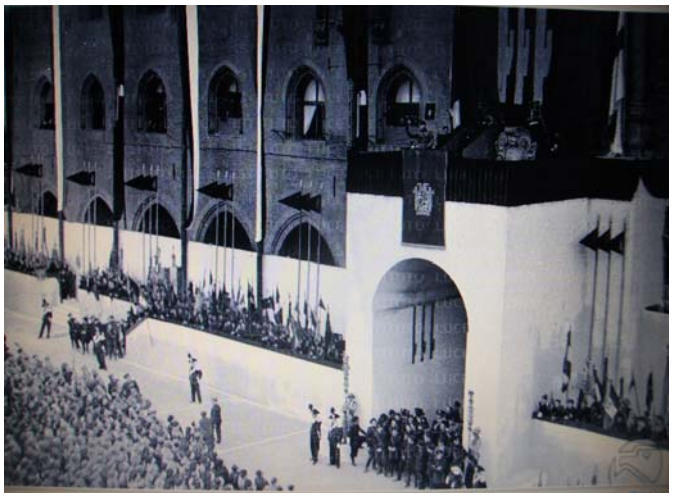


Figure 39. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1936, GP31/A00067730

En octobre 1936, Mussolini se trouve en Emilie Romagne où il procède à diverses manifestations et célébrations. La source 26 représente une allocution, devant le Palazzo d'Accursio sur la Piazza Maggiore de Bologne, le 30 octobre 1936, une occasion de mettre en scène le Régime et son acteur principal, Mussolini. Il faut souligner qu'au cours de cette année, l'Italie Fasciste a conquis un Empire, après la victoire en Ethiopie en Mai 1936. La scénographie fasciste subit alors une montée en puissance et devient plus imposante. Cette année marque en effet l'apogée du Fascisme, qui a enfin réalisé son projet d'expansion et acquis à nouveau la gloire impériale. En ce qui concerne la foule, sa mobilisation pour célébrer le Régime et la personne à l'origine de la

nouvelle Italie est plus importante et plus enthousiaste. En ce cas, l'estrade dressée devant la façade du Palazzo d'Accursio est l'élément central du décor. La vue d'ensemble est celle d'une élévation, une mise en scène qui porte le regard vers le haut et donc vers la figure de Mussolini. Cela est du à la présence d'une suite de séries de trois fanions noirs qui ponctuent la façade et se dressent à quelques mètres du sol. Entre chacune de ces séries, des étendards ou drapeaux, donc le sommet est en dehors du cadrage de la photographie, complètent lé décor et contribuent à attirer les regards vers le sommet de la scénographie. Sur ces derniers nous reconnaissons le faisceau du licteur, dans une représentation moderne et fasciste.

C'est donc le regard porté vers la partie supérieure de l'image qui nous fait découvrir le balcon où se trouve le Duce. Celui-ci ne manque pas d'ornements de la symbolique fasciste. La balustrade est recouverte par une étoffe décorée d'armoiries où figurent faisceaux et aigles. Mussolini se trouve exactement au centre de cette dernière, en uniforme. Derrière lui, une immense toile recouvre la façade, portant en son centre trois énormes faisceaux, à nouveau dans une représentation moderne. La symbolique se poursuit au pied de la tour centrale, où des membres de la Milice se trouvent entourés de deux gardes, qui portent des sceptres couronnés d'aigles et de laurier. Aux deux côtés de l'entrée principale, située sous l'estrade, des tribunes ont été dressées, sur lesquelles se trouvent des membres des organisations fascistes avec des drapeaux et des étendards. Cela contribue à donner l'impression que Mussolini est entouré de personnes qui le soutiennent, personnes sur lesquelles il exerce la même domination que sur la foule.

La complexité de cette composition éphémère met en valeur l'évolution que subissent les scénographies des événements fascistes au cours des années 1930. Nous pourrions dire que cette année 1936 représente à la fois la réalisation de l'objectif historique fasciste, la constitution de l'Empire colonial, ainsi que la réalisation parfaite de la politique de l'image du régime. Cette dernière confère un grand rôle à la symbolique fasciste, moteur de dévouement et d'union entre le Duce et la foule. Mussolini est le protagoniste de cette politique de l'image, et ses capacités oratoires et gestuelles se réalisent à l'intérieur d'une spectacularisation de la politique qui doit refléter la grandeur de l'Italie fasciste et impériale, en impliquant la foule dans ce projet. Il apparaît dès lors que la spectacularisation de la politique répond bien au dessein de transmission d'un message fasciste. En effet, en fonction du contexte et des prérogatives idéologiques et politiques du moment, le décor est modifié, adapté, afin d'exprimer les priorités du Régime.

En réalité, les messages ne sont pas toujours attenants à la situation politique nationale ou internationale. Ainsi, la scénographie des événements organisés par le Régime atteint un

niveau supérieur avec la cérémonie de pose de la première pierre du nouveau siège de l'Institut National Luce, le 10 novembre 1937, dans le quartier Quadraro de Rome. Comme le montre la source 29, de grands moyens sont mobilisés pour rendre la cérémonie à la hauteur du travail effectué par ce même institut. Nous avons déjà pu commenter un détail de cette image au cours de l'étude, en l'occurrence l'angle inférieur droit, où se trouve Mussolini, en voie de poser la première pierre. Pourtant, autour de cette scène, des éléments de grand intérêt soulignent le travail effectué en vue de la création d'un tel décor. Derrière la scène mussolinienne, la statue d'un aigle veille, à la fois symbole du fascisme et de l'*Istituto Luce*. Cette partie de l'image est reliée aux autres plans par des lignes de composition et de structure. En effet, un déploiement de troupes traverse le parterre du lieu de cérémonie et mène le regard vers une tribune couronnée de l'inscription DUX, ornée de drapeaux italiens. Celle-ci accueille des personnalités du Régime, assis, qui observent la scène. Depuis le sommet de la charpente s'étend un drapé qui relie cette dernière au terre-plein qui compose l'arrière plan de l'image. Il est dominé par une gigantographie du Duce, en uniforme blanc qui regarde à travers l'objectif d'un appareil de reprise cinématographique. Les dimensions de cet appareil scénographique compensent la visibilité réduite de Mussolini dans la photographie et rappellent à nouveau son autorité, cette fois de manière plus imposante. Le Duce en carton domine l'image et réaffirme son pouvoir sur l'ensemble des acteurs de cette scène. Sous ce dernier, déployés au sommet du terre-plein, des carabiniers et des ouvriers reconnaissables aux pelles levées en signe d'enthousiasme, complètent l'arrière plan. Six drapeaux flottent sur ce niveau supérieur, certains de l'Italie, d'autres du Fascisme ou de l'Institut LUCE, noirs avec un aigle au centre. Entre la ligne horizontale constituée par le sommet du terre-plein et le niveau inférieur précédemment décrit, s'étale la phrase suivante : « La cinematografia è l'arma più forte », la cinématographie est l'arme plus puissante. A nouveau, la présence d'un autographe du Duce représente la visualisation du langage écrit, en l'intégrant aux messages visuels qui pénètrent plus facilement l'esprit.



Figure 40. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1937, GP41/A00077506

Suite à cette réflexion, il semble évident que la scénographie qui se réalise dans les cérémonies du Régime est l'expression la plus complète d'un langage fasciste fondé sur

l'imagerie et la symbolique qui y demeure. Ce fait traduit à la fois l'importance de la politique de l'image dans tous les secteurs ainsi que la volonté de Mussolini de diffuser visuellement sa grandeur. Dans la continuité de la prise de conscience du pouvoir de l'image, l'application d'un nouveau langage aux manifestations politiques représente en réalité le prolongement de la conviction selon laquelle la foule ne répond qu'aux images. Ainsi la spectacularisation de la politique n'est-elle pas simplement vouée à mettre en valeur le Duce et le Fascisme, sinon à séduire les spectateurs, à les unir dans des rituels sacrés. Les scénographies que nous avons exposées servent en effet cet objectif, en mobilisant des symboles dont le référent est devenu égal pour tous. La célébration du Fascisme et de Mussolini, dans ce culte à la fois national et de la personne, implique directement la foule en faisant appel à sa vue, à ses émotions et à sa conscience collective.

Dans *Colloqui a Mussolini*, Emil Ludwig interroge son interlocuteur sur la signification de la musique, des femmes, des gestes et des emblèmes à l'occasion des manifestations du Régime. La réponse du Duce confirme l'idée que nous avons développée ici :

> [Il s'agit d'] un élément festif. La musique et les femmes sont le levain de la foule et la rendent plus légère. Le salut romain, les chants et les formules, les dates et les commémorations, sont indispensables pour conserver le pathos d'un mouvement. Ainsi fut-il déjà dans la Rome Antique[223].

De fait, la déclaration du Duce souligne le caractère spectaculaire des manifestations, en vue de mobiliser les émotions de la foule, de l'impressionner et de conquérir son consensus. Cela englobe une série d'informations déjà fournies au cours de ce travail, de manière à montrer à quel point les mesures et les décisions prises par le Régime s'insèrent dans un projet plus ample de contrôle total de la vie des Italiens. Le nouveau langage, l'omniprésence des images, la réorganisation de la vie quotidienne, le réseau articulé d'organisations fascistes, la diffusion d'une nouvelle façon de percevoir le réel, de concevoir la politique et la Nation : tous ces facteurs représentent les succès du projet fasciste de régénération nationale. Ce sont aussi des exemples de la multiplicité de contextes dans lesquels se dévoile peu à peu la relation entre Mussolini et la foule.

[223] LUDWIG, E., *Op. Cit*., pp.92-93: « Un elemento festoso. Musica e donne sono il lievito della folla e la rendono più leggera. Il saluto romano, tutti i canti e le formule, le date e le commemorazioni, sono indispensabili per conservare il pathos ad un movimento. Cosí è già stato nell'antica Roma ».

CHAPITRE VIII.
LES MESSAGES PHOTOGRAPHIQUES : CONTRIBUTION DES IMAGES À LA FASCISATION DES ESPRITS.

L'étude du nouveau langage fasciste implique de s'interroger sur la fonction référentielle de cet idiome. Les modalités de transmission du message fasciste indiquent que les deux acteurs du binôme partagent un même canal communicatif, grâce auquel les images reproduites sont interprétées de manière similaire par l'émetteur et le destinataire. Dans le chapitre précédent, il a été plus largement question de la compréhension des situations de dialogue entre Mussolini et la foule. Notre attention s'est focalisée sur les codes communs qui ont consenti l'union des deux entités sous l'égide d'un projet suprême. Or, les photographies traduisent bien plus que des messages de promotion directe du Fascisme en tant que régime et de Mussolini en tant que Duce. Il est possible d'y percevoir un grand nombre d'allusions aux décisions politiques du cercle de pouvoir, aux priorités fascistes. Cela est intrinsèquement lié, évidemment, à la conquête des esprits. Néanmoins, nous nous devons de mettre en évidence ce que ces images disent du Régime de manière presque subliminale. L'analyse de certaines photographies nous a porté à l'évocation de valeurs fascistes, dissimulées dans ce qui semble parfois une image très simple, sans message apparent. Il s'agit dès lors de nous attarder sur les détails des images, qui se révèlent extrêmement significatifs et riches de connotations.

Les archives de l'Institut LUCE sont si complètes qu'il aurait été possible de relever une infinité de thématiques. Notre corpus est en cela assez limité. Le choix s'est porté sur les images représentant en priorité Mussolini et la foule. Ainsi, nous ne pouvons que nous concentrer sur les messages contenus dans les photographiques du binôme. En cela, la représentativité du corpus pose une limite à notre réflexion. Toutefois, les éléments évoqués sont assez représentatifs du Fascisme en tant qu'idéologie et Régime. Les trois thèmes développés en ce chapitre sont les plus présents dans nos images : la guerre, la jeunesse, et les facteurs d'identité nationale. Ceux-ci sont des priorités du Régime, et cela tout au long du *Ventennio*. Ces thèmes sont vecteurs d'unité, de cohésion des Italiens au nom d'un projet commun. Ils reflètent à la fois le passé glorieux dont le Fascisme est l'héritier, le présent où la conquête à travers la guerre est vue comme une source de régénération du peuple, et enfin le futur, qui sera fasciste grâce aux jeunes générations.

La guerre est un élément omniprésent dans les photographies du Fascisme, dès son apparition en tant que mouvement de masse. La naissance de ce courant au lendemain de la Première Guerre Mondiale est une conséquence de l'ambiance nationale et une réaction au conflit qui a profondément marqué la Nation. Le souvenir des morts et de leur sacrifice au nom de la Patrie crée un sentiment commun à tous les Italiens, une volonté de rendre hommage aux soldats et à ce pour quoi ils ont perdu la vie : l'Italie. Ce contexte, comme nous l'avons souligné, est propice au développement des mouvements nationalistes, dont le Fascisme est la principale incarnation. L'utilisation du mythe de la guerre régénératrice et de la valeur purificatrice du sang par le mouvement mussolinien fournit un cadre de référence commun au peuple et à la sphère politique. En partant de ces prémices, la naissance même du Fascisme dépend de la guerre. Ainsi en sera-t-il pour son évolution, son apogée, et sa fin.

Les images de notre corpus insistent continuellement sur l'importance des troupes et des membres des organisations fascistes, des structures au sein desquelles l'ordre, la discipline et le sens du devoir et du sacrifice sont omniprésents. La récurrence de cérémonies à l'occasion de l'Armistice de 1918[224] ou encore la présence des associations d'anciens combattants[225] et des bersagliers[226] montrent l'importance accordée par le Duce à la thématique militaire. Avant tout Chef des Armées et des associations militarisées fascistes, les images tendent à mettre en valeur son rapport particulier avec les soldats, dans des photographies où la foule n'occupe qu'un rôle de spectateur d'un moment de communion entre le Général et ses troupes. Cette caractéristique est présente dans un grand nombre de sources, tout au cours du *Ventennio*, promouvant donc des valeurs fondamentales du Régime : la guerre, la conquête, le sacrifice et la défense de la Patrie. Le port systématique de divers uniformes militaires par Mussolini renforce cette idée. Il serait difficile de citer la date exacte de cette nouvelle tendance, mais à travers l'analyse des photographies publiées dans les journaux, il paraît certain que cela se produise entre 1925 et 1929, dans la phase de transformation du Fascisme en régime dictatorial.

Vue dans une perspective temporellement distante des événements, nous constatons que les années ou les mois précédant les grandes entreprises militaires italiennes annoncent fréquemment le conflit à venir. Dans le cas de la guerre d'Afrique, pour la conquête d'un

[224] Livret des Annexes, sources 3 et 4
[225] *Ibid*., sources 1 et 2
[226] *Ibid*., source 5

Empire, nous remarquons dès 1934 la présence de messages en faveur d'un conflit. L'idée de cette guerre est présente dans les discours dès la fin des années 1920, puis se renforce dans la première moitié des années 1930. Alors les mots « Rome » et « Empire » sont les plus cités dans les allocutions du Duce. Dans la pratique, c'est toutefois en 1934 que l'Empire envahit les images officielles. Ceci n'a pas lieu de manière directe ; il faut attendre la guerre et la conquête effective de l'Ethiopie pour que les photographies représentent le Duce en visite dans sa nouvelle colonie. Néanmoins, dans une démarche qui semble de préparation psychologique, les sources soulignent la puissance militaire humaine et technique de l'Italie fasciste. Dans le cas de la source 16, déjà étudiée, cela se fait de manière presque allégorique, à travers l'image de Mussolini sur un cheval blanc, héritier de Marc Aurèle et grand chef militaire.

Au contraire, un détail de la photographie 18 évoque de manière plus directe l'avènement d'un conflit[227]. Lors d'une visite dans les Pouilles, en septembre 1934, le Duce parle à la foule pendant l'inauguration du Palazzo del Governo. La photographie peut être divisée en trois plans, sur une diagonale. Dans l'angle inférieur gauche, Mussolini est sur une petite tour devant le Palais du Gouvernement. Au second plan, le plus important de par la place occupée dans l'image, la foule immense écoute son discours. Enfin, à l'arrière plan, la mer qui entre dans le port de Taranto offre une limite naturelle à l'extension de la foule. Quelques unités de la Marine Militaire sont ancrées dans le port. La photographie est effectuée depuis la hauteur, le photographe se trouvant certainement à l'une des fenêtres de l'édifice inauguré, à la droite de la scène.



Figure 41. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1934, GP20/A00056517

Plusieurs lignes de structure peuvent être repérées dans cette image, soulignant à la fois les différents plans, mais aussi des aspects plus symboliques. La place du Duce est importante. A nouveau, il se trouve surélevé par rapport à la foule. Le regard de Mussolini se dirige au loin, vers la droite, tandis que la profondeur de l'image, conférée par le champ très long, se concentre du côté gauche de Mussolini. En cela, nous pouvons une nouvelle fois identifier l'expression de l'immensité de la foule, qui s'étend en dehors du champ de la photographie.

[227] Livret des Annexes, source 18

Par ailleurs, une ligne diagonale qui passe au dessus de la foule relie Mussolini aux navires militaires qui se trouvent dans le port. Même si cette présence s'explique par la nature portuaire de la ville, cette exposition de navires devant l'édifice inauguré par Mussolini est certainement une partie de la mise en scène, pour vanter la puissance marine de l'Italie fasciste et la volonté de conquérir un Empire, au-delà des mers.

La place réservée à la foule se trouve donc entre la limite naturelle de la mer et le cordon de sécurité placé devant la tour. Le bord de mer prend un aspect semi circulaire, qui semble se prolonger hors du champ, formulant ainsi une idée de demi-cercle, telle une arène. Le point central réside en la figure de Mussolini, ce qui produit une dynamique centrifuge, mais aussi centripète, puisque le Duce est à l'origine de tous ces éléments. De cette manière, en reprenant la diagonale qui unit Mussolini aux navires, nous pourrions ajouter un troisième point, intermédiaire : Mussolini-la foule-la marine et la conquête de l'Empire. Ainsi, le Duce ne se fait pas le seul porte parole du désir de colonisation, mais inclut la foule des Italiens, qui souhaite elle aussi rendre à l'Italie la gloire perdue.

De la même manière, à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, les imposantes scénographies se caractérisent par leur propension à valoriser la militarisation de l'Etat fasciste. A ce propos, la photographie 37 reprend la mise en scène du discours de Mussolini à Piazza Vittorio Veneto à Turin, le 14 mai 1939. Contrairement à la source 38, concentrée sur le podium dressé pour l'occasion, le champ de cette image offre une vision globale de l'événement qui souligne la thématique ici étudiée. Au-delà des informations déjà fournies sur la scénographie et le rapport entre Mussolini et la foule, cette image est intéressante pour la place qu'elle réserve aux troupes déployées sur la place. Ici, l'organisation est le mot-clé. De cette manière, le sens de la photographie dépasse le rapport entre la foule et le Duce et s'étend à une tentative de propagande militaire. La présence de nombreuses troupes, en garde, soumises aux ordres de Mussolini, souligne la préparation militaire de l'Italie, qui se montre prête à s'engager aux côtés des Allemands. Cela prouve par ailleurs la réussite du projet mussolinien de faire des Italiens un peuple guerrier, discipliné, organisé. A l'approche d'une nouvelle mise à l'épreuve du peuple

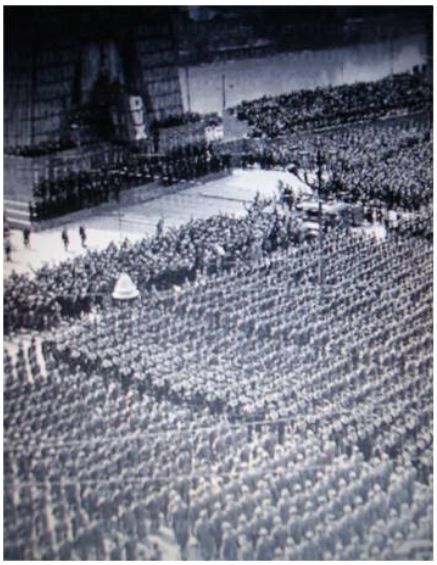


Figure 42. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1939, GP47/A00113984

italien, le Duce souhaite montrer qu'il est prêt à guider le pays, et que le Fascisme a inculqué aux Italiens le sens du sacrifice et de la discipline nécessaires pour la victoire.

En somme, le facteur militaire semble être une caractéristique permanente des photographies du corpus. Certes, la guerre n'est pas présente dans la totalité des images, mais elle représente effectivement une préoccupation continue du régime. Si l'étude des journaux a révélé la raréfaction des photographies publiées en temps de conflit, à la veille des décisions militaires importantes les images contribuent à diffuser des représentations positives d'une Italie fortement armée, puissante, unie derrière son guide. Ces messages ne se dirigent pas seulement aux Nations étrangères impliquées dans les conflits, même si le Régime souhaite communiquer sa force. Il s'agit aussi d'inciter chez les Italiens à la fois une volonté d'action et une foi en la victoire. Les implications psychologiques de telles photographies sont extrêmement importantes pour Mussolini afin de conserver le consensus du peuple mais aussi d'insister sur la primauté des valeurs fascistes dont il est la principale incarnation.

LA CELEBRATION DE L'IDENTITÉ NATIONALE : L'ITALIE AU CENTRE DES PRIORITÉS FASCISTES.

La multiplicité de principes et valeurs mis en avant par le Régime s'insère dans le projet global de transformation de la société. La fascisation que subit l'Italie au cours du *Ventennio*, dans tous les secteurs, représente la tentative du Régime de Mussolini de diffuser de nouveaux idéaux afin de permettre une modernisation de la Nation et une régénération du peuple italien. Pour arriver à cette fin, le Fascisme ne peut prétendre bouleverser les esprits déjà déstabilisés et confus par la Première Guerre Mondiale. Il faut alors créer un lien entre l'idéologie et l'atmosphère générale. Le désir de progression et d'évolution encadré par la révolution fasciste n'implique donc pas un refus complet des us et coutumes qui caractérisent le pays. En mettant en valeur l'identité nationale, le Duce cultive les éléments qui appartiennent à la mémoire collective, au quotidien du peuple, à l'histoire italienne. L'italianité dans sa complexité est une partie intégrante du caractère de chaque personne. Le sentiment d'appartenance nationale qui se développe au lendemain du premier conflit mondial est donc utilisé par le mouvement fasciste qui exacerbe les mythes populaires et propose une réponse aux désirs de chacun.

Parler d'identité nationale, c'est promouvoir les spécificités italiennes, en commençant par les facteurs qui contribuent à définir les identités singulières de chaque classe sociale. Ainsi, parmi ces éléments, nous pouvons insister sur la promotion de la ruralité et des traditions populaires. Appartenant à ce qui est alors appelé la culture populaire, les costumes,

les comices, et les activités chères aux gens de campagne font l'objet d'une appropriation par le Fascisme. Mussolini s'efforce alors de participer à ces manifestations, ainsi qu'au quotidien des agriculteurs, mineurs et ouvriers. Les photographies du corpus reflètent ces efforts, notamment dans des images figées où le Duce pose parmi des femmes en tenue folklorique, parmi des paysans lors des récoltes, en tenue de minier. La volonté de se rapprocher de chaque classe sociale ne suffit pas à justifier ces efforts. En réalité, la promotion des différents secteurs de la production qui est faite peut aussi être comprise comme une mise en avant de la main d'œuvre italienne et des ressources naturelles du sol national. Cette idée culmine avec l'inauguration de la nouvelle ville minière de Carbonia en 1938, ou encore avec la célébration de l'Exposition de l'Autarcie en 1939, deux événements mis en valeur au cours de la première partie de ce travail.

La priorité accordée à ces aspects de l'économie du pays s'exprime plus particulièrement dans la présence de Mussolini pour de telles occasions, ou encore dans le texte des discours qui y sont prononcés. En effet, il n'existe pas réellement de symboles ou de mises en valeur figuratives spécifiques à ces domaines, sinon le fait même que les photographies soient diffusées sur les divers supports, notamment éditoriaux et journalistiques. Ces composantes de l'identité singulière des classes sont promues au rang de richesses nationales grâce à l'attention que le Régime y porte, permettant ainsi la communion des Italiens autour de ces valeurs. Toutefois, dans une perspective générale, le fait même que certaines de nos sources s'attachent à la représentation de Mussolini avec ces secteurs soulève une interrogation. Pourquoi ne voit-on pas de photographies de Mussolini en compagnie des entrepreneurs, par exemple ? En réalité, l'insistance avec laquelle le Duce tente de conquérir les esprits de ces classes sociales et de diffuser les preuves visuelles de ces rencontres traduit les difficultés du Régime. Malgré les efforts pour promouvoir la culture populaire comme un aspect fondamental de l'identité nationale, les études indiquent que les campagnes restent plus étrangères à l'expérience fasciste que les villes, et moins perméables aux symboles et aux mythes du Régime. De la même façon, la classe ouvrière maintient une identité de classe spécifique, nourrie par les luttes qui eurent lieu dans les premières décennies du XXe siècle. Nicola Tranfaglia souligne que, au cours des années 30, le régime fasciste cherche à créer un compromis politique avec les secteurs « problématiques », tels les industriels, les classes agricoles, sans évoquer la monarchie savoyarde et le Vatican[228]. Le projet de nationalisation des masses à travers leur fascisation ne fut pourtant jamais réellement accompli.

[228] TRANFAGLIA, N., "Nazionalizzazione", in DE GRAZIA, V., LUZZATTO, S., *Dizionario del fascismo*, vol. II, Einaudi, Turin, 2005, pp. 211-213

Face à ces obstacles, le Régime a recours à des éléments de la culture nationale oubliée, à travers l'évocation d'un passé lointain et glorieux dont le Fascisme est l'héritier. C'est ainsi que le culte de la romanité se développe dans la rhétorique et l'imagerie fasciste. Laura Malvano indique que ce faisant, le Régime valorise une identité culturelle nationale, en évoquant les « valeurs éternelles » héritées et réactualisées dans la Rome mussolinienne. Il s'agit d'un modèle qui permet de rassembler la nouvelle Italie, sous le signe de la romanité fasciste. Les Italiens y découvre les vertus civiques, militaires et ethniques qui font des héritiers des Césars un peuple glorieux[229]. Ainsi, les symboles imagés que nous avons décrits en précédence ont pour objectif de diffuser le sens profond de cette priorité du Régime, qui vise manifestement la régénération des foules. Le sens référentiel des signes ne se limite donc pas à favoriser l'adhésion au Fascisme. Si ces images ont une signification première simple, à l'instar de l'aigle représentant la gloire militaire, un second sens plus recherché existe. En ce cas, l'aigle est un héritage de la culture romaine antique, une allusion à une page de l'histoire nationale éloignée et aux racines profondes de chaque Italien.

LA NOUVELLE GÉNÉRATION : LE REGIME À LA CONQUETE DE LA JEUNESSE.

Le Fascisme se nourrit de la foi en la jeunesse, qui représente à la fois le futur de la Nation et la première génération entièrement fasciste. Les rencontres entre Mussolini et des foules d'enfants ont des spécificités que nous avons déjà mentionnées. Toutefois, à nouveau, ces images traduisent une implication idéologique. La source 12 permet de mieux appréhender cette idée. L'objet de cette photographie est une visite de Mussolini au campement des fils d'Italiens résidents à l'étranger, dans le quartier Parioli (situé dans la zone nord de Rome), le 30.08.1930. L'atmosphère qui s'en dégage est contrastée. En effet, le côté droit de l'image est dominé par la figure de Mussolini, situé sur

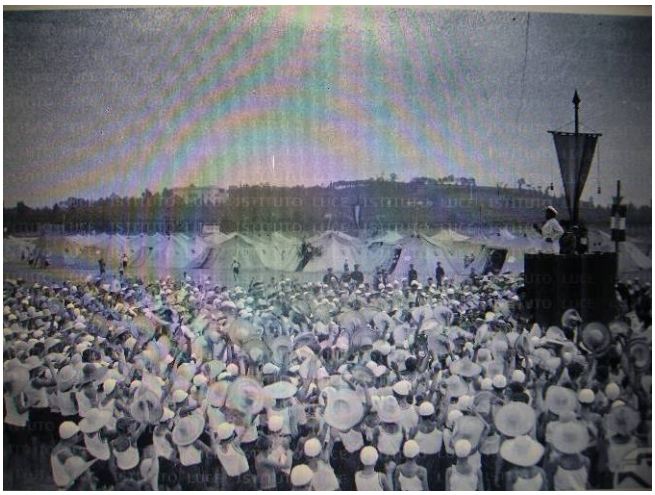


Figure 43. Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1930, GP36/A00023819

[229] MALVANO BECHELLONI, L., "Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste", *Vingtième siècle*, n°78, avril-juin 2003, pp.111-120

une petite estrade. Dressé en hauteur et surmonté par un étendard, ce podium compose une ligne verticale, un bloc qui s'élève au dessus de la foule sous-jacente. Les tons obscurs du podium contribuent produire une séparation, une distanciation entre le Duce et la foule, bien que l'uniforme blanc de Mussolini le mette en relation avec les tenues blanches des fils d'Italiens résidents à l'étranger. L'aspect principal de cette image réside dans l'événement même. En effet, que Mussolini souhaite dominer ce champ peut être compris par le fait que cette colonie est organisée par les institutions fascistes. L'organisation de ces campements d'été est l'œuvre du Secrétariat Général des Faisceaux à l'étranger dans le but d'accueillir les fils de Italiens membres des *Fasci all'estero*. Un livre de 1928 explique les bienfaits que ces colonies de vacances sur le sol de la Mère Patrie peuvent avoir pour ces enfants.

> « Beaucoup d'entre eux viennent en Italie pour la première fois, encore plus d'entre eux ignorent totalement leur langue maternelle, non peu d'entre eux sont amaigris et frêles à cause de leur existence fatigante et misérable. Lorsqu'ils repartent, la langue de leur terre n'est plus nouvelle à leurs oreilles, l'Italie a séduit avec toute sa beauté leurs yeux filiaux ; guéris et heureux ils rentrent de l'autre côté des confins en chantant avec fierté les hymnes et les chansons de la Patrie et du Fascisme. Ils seront aujourd'hui les meilleurs propagandistes de la nouvelle Italie de Mussolini et dans leurs maisons et dans les centres, certes peu favorables à nous, où ils passeront leur existence, ils seront demain de bons citoyens de cette Patrie pour laquelle ils auront conservé une si douce impression de jeunesse[230] ».

Ainsi, les campements d'été accueillent des enfants âgés de 6 à 12 ans, provenant de nombreuses nations, afin qu'ils séjournent un mois en Italie et découvrent l'Italie fasciste. Notons donc qu'il s'agit d'un campement organisé et financé par l'Etat fasciste, d'où l'idée que les structures et les tenues des enfants soient une partie intégrante de la vision fasciste de l'éducation à l'amour de la Patrie. Les structures mises en évidence au cours de la description, telles les tentes visibles au second plan, et la tribune où se situe Mussolini, sont des aspects inhérents à cette organisation et signalent la responsabilité et l'autorité fasciste sur cette colonie et sur la jeunesse italienne[231].

---

[230] *Consuntivo Ufficiale - Pubblicazione Nazionale dell'anno 1928*, « I Fasci Italiani all'estero », Pubblicazione Nazionale Ufficiale, 1928, pp.407-430. « Sono evidenti gli effetti straordinariamente benefici che una tale iniziativa ha nei riguardi dei bambini portati a trascorrere le loro vacanze estive nella Madre Patria. Molti di essi vengono in Italia per la prima volta, moltissimi ignorano completamente la loro lingua natia, non pochi sono macilenti e gracili per la loro esistenza faticosa e stentata. Quando ripartono la lingua della loro terra non é più nuova alle loro orecchie, l' Italia ha sedotto con tutte le sue bellezze i loro occhi filiali ; risanati e lieti tornano oltre i confini cantando con fierezza gli inni e le canzoni della Patria e del Fascismo. Saranno oggi i propagandisti migliori dell' Italia nuova di Mussolini e nelle loro case e nei centri, certo a noi non troppo favorevoli, in cui trascorrono la loro esistenza, saranno domani buoni cittadini di questa Patria di cui avranno riportato una così dolce impressione nella loro prima giovinezza ».

[231] Livret des annexes, source 12

Cet exemple illustre une politique éducative et pédagogique plus vaste. La pédagogie fasciste ne s'adresse pas seulement aux jeunes générations, même si celles-ci représentent la cible prioritaire. En effet, la réceptivité des enfants est supérieure à celle des adultes. L'absence d'une réelle formation et d'un jugement critique fait de la jeunesse un destinataire parfait d'une politique de propagande fasciste. Les mythes exprimées à travers les les supports figuratifs, vantant l'héroïsme de Mussolini, les victoires et la gloire italienne, sont cueillis par les jeunes esprits. Dans leur rapport avec le Duce, les enfants font preuve d'une grande spontanéité et d'un grand enthousiasme, puisqu'ils reçoivent les images et les paroles de manière instinctive, en se basant justement sur les couleurs et la spectacularité. En somme, ils sont plus facilement impressionnés, ce qui en fait les spectateurs parfaits de la politique de représentation fasciste. La conscience de cette qualité est exploitée par le Régime, qui encadre la jeunesse dans des organisations fascistes, à l'instar des *Piccole e Giovani Italiane*, et qui ponctue les programmes scolaires de propagande mussolinienne. Certes, l'atmosphère familiale des enfants a une influence sur leur réceptivité aux messages fascistes. Mais dans la situation générale de consensus populaire, la jeunesse devient une sphère de fervent soutien au Duce.

Les composants imagés des scénographies fascistes sont des signes. Leur référent est crée par le Duce et compris par la foule grâce à la diffusion de nouvelles valeurs. La fascisation de la société rend omniprésents les priorités du régime ainsi que les représentations de Mussolini. Les Italiens s'habituent ainsi à la métamorphose du paysage urbain, en subissant parallèlement une transformation des mentalités. Les valeurs du Régime pénètrent dans les esprits de la foule, par l'intermédiaire d'un appareil iconique complexe. Que le peuple soit imperméable au sens complexe des symboles importe peu. L'appréhension de la fonction référentielle de premier niveau suffit aux foules pour adhérer au Régime, dont les messages répondent à leurs attentes. Le second niveau de signification des images n'est accessible que pour une certaine catégorie du peuple, plus au fait de l'idéologie fasciste.

Cette réflexion illustre les dimensions atteintes dans l'utilisation des images par le Régime. En partant d'une prise de conscience primaire du pouvoir des messages visuels sur la foule, le Fascisme en arrive à développer une organisation complexe dont l'apogée s'exprime dans la spectacularisation des célébrations politiques. A l'instar des photographies de Mussolini et de la foule reproduites sur la multiplicité des supports, la symbolique des cérémonies pénètre dans les esprits. La globalité des utilisations de l'image contribue

manifestement à la fascisation des Italiens ainsi qu'à la formation et au maintien du consensus.

CONCLUSION

« Tout dépend de cela, dominer la masse comme un artiste[232] ».

Cette déclaration de Mussolini à Emil Ludwig fut le point de départ de notre réflexion. Ce qui frappe dans la conception de la foule du dictateur est la conviction d'exercer un pouvoir absolu sur les personnes rassemblées. Pour le Duce, le peuple italien est un troupeau perdu sans son berger, une masse inerte dont le mouvement dépend de la volonté de qui la guide. Parmi les métaphores auxquelles Mussolini a recours pour expliquer son rôle, celle de l'artiste est certainement une des plus intéressantes.

Lorsque le sculpteur s'engage dans la création d'une pièce, il est guidé par un projet qui n'existe que mentalement. Son travail consiste donc en la reproduction d'une œuvre abstraite, une quête de la perfection dont l'accomplissement résulte dans la réalisation, à comprendre dans le sens d'une mise en réel de l'idée. Interviennent alors de nombreux facteurs qui contribuent à finaliser l'œuvre : un talent inné, très certainement, mais aussi des phénomènes qui échappent au contrôle de l'artiste. La qualité de la matière première a une grande importance, de même que la température extérieure, la composition de l'eau, chaque geste et manipulation du maître. Le professionnalisme de celui-ci rend possible la gestion des ces éléments. Pourtant, si les chefs d'œuvre artistiques sont appelés ainsi, c'est bien qu'ils sont dotés d'une qualité exceptionnelle, hors du commun. Le sculpteur qui parvient à créer de telles œuvres a su dompter le caractère imprévisible, l'autonomie, mais aussi la fragilité du matériau. Ce sont justement ces difficultés qui confèrent à l'œuvre achevée sa beauté.

Lorsque Mussolini se compare à un artiste, il se réfère certainement au processus que nous venons d'évoquer. Le Duce possède une image mentale de l'œuvre à réaliser. Son matériau est le peuple italien qu'il souhaite modeler pour l'adapter à sa vision. Quant au talent, il est possible d'affirmer que Mussolini en est doté. Chaque geste et manipulation du maître sont un reflet de son savoir-faire dans le domaine de la conquête, du modelage de la foule. Peut-on pour autant le considérer comme un artiste ? Fait-il de son projet un chef d'œuvre ? La foule est-elle réellement à voir comme la glaise, modelable selon le bon vouloir du Duce ?

Au lendemain de la mort de Mussolini, la Nation s'acharne à détruire toutes les traces visuelles et mentales du Fascisme. Apparemment, l'on souhaite mettre fin au *Ventennio* dans

[232] LUDWIG, E., *Op. Cit.*, pp.92-93

toutes ses manifestations. Il n'est pas de notre devoir ici de préciser ce qu'il reste du Fascisme dans les esprits des Italiens, ni de nous demander en quelle mesure le Régime a été vécu de manière traumatisante ou au contraire accueilli avec enthousiasme. Néanmoins, la destruction des symboles fascistes, à commencer par la mort de Mussolini, indique une tendance claire : la volonté de mettre fin à la période totalitaire. Le projet du Duce échoue, son chef d'œuvre n'est pas réalisé. Les valeurs et les références fascistes qu'il avait su inculquer à la foule s'évanouissent au moment même de la chute du Régime. Pourquoi ?

En cherchant à appréhender la nature du rapport entre Mussolini et la foule dans les photographies, nous avons voulu mettre en valeur l'évolution qui caractérise ces représentations, mettant ainsi en évidence l'instabilité, la sinuosité de ce lien. Comme dans tout rapport entre deux acteurs, chaque entité est sujette aux mutations. Dans son étude de la nature de la foule, le Duce a omis un détail. Effectivement, la foule tend à être plus réceptive aux images, lorsqu'elles expriment un message de manière simple et directe. De plus, la sociologie confirme que l'individu rassemblé en foule subit un processus de désindividualisation, se sentant davantage membre du groupe que personne singulière. Alors, la recherche a démontré la possibilité pour un orateur de pénétrer l'âme de la foule, en mobilisant l'émotivité de celle-ci. Dans le cas du Régime fasciste, les photographies semblent confirmer cette théorie. Pourtant, la foule n'est pas un matériau. Bien que les mains de Mussolini parviennent à la modeler, il ne peut dominer totalement la matière première. Composée d'hommes, de femmes, d'enfants, la masse rassemblée pour le Duce préserve un certain degré de spontanéité, d'autonomie. Là où l'artiste est conscient de devoir s'adapter à la spécificité du matériau, Mussolini l'ignore.

L'étude du corpus photographique et des images publiées dans les deux sources de presse a mis en évidence une grande variété de représentations de Mussolini et de la foule. En fonction des occasions, des années, et des différentes foules présentes dans les photographies, le visage de Mussolini subit des mutations. En passant du statut de Général autoritaire à celui de père de la Nation, la mâchoire et les yeux sévères du Duce se transforment en sourire et regard attentif. De la même manière, la foule passe de l'obéissance et la soumission à l'enthousiasme et la confidence. Le rapport se caractérise donc par deux tendances contraires, l'une centrée sur la distance, la démarcation entre l'autorité et le peuple soumis, l'autre relative à la proximité, à un rapport de type personnel. De plus, si ce rapport dépend effectivement en grande partie de Mussolini lui-même, nous constatons que la foule a un impact considérable sur le comportement du dictateur.

Le Duce cherche à diffuser dans les photographies les images qui reflètent ce qu'il souhaite montrer à la foule, d'où les métamorphoses en fonction du contexte. A la veille des conflits militaires, il réaffirme son autorité sur le peuple. Alors, la foule est massive, afin de souligner le soutien dont bénéficie le guide, dans une perspective de légitimation. En temps de guerre, au contraire, Mussolini cherche à se montrer proche du peuple, en allant à la rencontre de foules de moindres dimensions, souvent d'extraction populaire, composées de femmes et d'enfants en priorité. Le Duce estime en effet que les femmes sont guidées par le sentiment, que les enfants sont plus spontanés. Cela favorise une représentation positive du dictateur en un moment où l'appui des Italiens lui est nécessaire. En général, sa représentation met en avant les différentes caractéristiques de l'homme nouveau qu'il incarne, servant ainsi de modèle au peuple.

Les représentations montrent les dynamiques du rapport entre Mussolini et la foule. Le Duce est certes à la conquête du consensus puis du maintien de celui-ci, mais il cherche surtout à y diffuser les valeurs fascistes pour atteindre son but de transformation de la société. En créant un langage spécifique, fait de symboles et d'images, le Régime trouve un mode d'expression adapté à la nature des foules. Les messages transmis se fondent sur la nouvelle culture commune, où les emblèmes fascistes sont vecteurs d'identité nationale et où les mythes sont invoqués pour parler à la mémoire collective des Italiens. La romanité, la modernité et la militarisation représentent des éléments de mobilisation constante du sentiment patriotique, incluant les foules dans le projet de grandeur de la Nation.

La politique de l'image du Régime fasciste représente une nouveauté dans l'histoire des représentations dictatoriales. La place qu'y occupe la foule est essentielle, que cela soit du point de vue de sa présence concrète dans les photographies ou bien du point de vue de la conception de cette politique en fonction de son destinataire. La foule n'est pas un objet inerte. Certes, elle est séduite et fascinée par le Duce et par les scénographies fascistes. De plus, le développement d'une liturgie permet de l'encadrer dans une typologie représentative qui souligne une certaine soumission au pouvoir. En contribuant à la formation de la religion politique que devient le Fascisme, le Régime s'attire non plus l'enthousiasme de la foule, mais sa dévotion. En cela, elle est « manipulée » par Mussolini. Le modelage de l'artiste en fait effectivement une œuvre qui réponde à son projet mental, notamment au lendemain de la conquête de l'Empire. En revanche, lorsque le Régime se confronte aux difficultés du second conflit mondial et que le Duce a besoin de la foule pour légitimer son pouvoir, celle-ci échappe au contrôle fasciste. Mussolini se trouve alors face à un matériau rebelle, qui ne se plie plus sous ses mains.

A ce sujet, la représentativité de notre corpus révèle ses limites. De par la nature officielle de la production iconographique, nous sommes confrontés à des images qui ne montrent que la réalité que Mussolini souhaite diffuser. Les photographies de l'Institut LUCE, soumises aux ordres des organes culturels, sont des reflets d'une certaine vision de la réalité. Elles constituent un miroir social qui se doit d'être attenant aux idéaux fascistes. Toute opinion ou représentation dissonante est exclue de la publication. Ainsi, de nombreuses informations complémentaires sur le rapport entre Mussolini et la foule est inaccessible à travers nos sources. Nous avons déjà mis en évidence la difficulté d'analyser la réception des images par la foule. Les seules données à ce propos figurent dans les archives écrites. La consultation d'un dossier sur les sentiments envers le Duce, à l'occasion du *Decennale* du Régime, s'est montrée fort intéressante en vue de la définition des modalités de réception des messages fascistes. Toutefois, il est rare que ces documents ne fassent une allusion directe aux images. De plus, à nouveau, les lettres archivées représentent en majorité des témoignages de soutien au Duce, et non les opinions contraires, les réticences et les résistances.

Dans les photographies mêmes, nous avons souligné à plusieurs reprises que certaines représentations de la foule et du Duce se caractérisaient par un malaise apparent. Cela est le cas en particulier lors des rencontres avec les foules de taille réduite lors de la visite de Mussolini en Emilie Romagne[233]. Les réticences des manifestants a alors été attribué à la perte d'un proche au combat, ou encore à la distance évidente entre les deux acteurs. Il est évident que l'utilisation de l'image par le régime ne lui permet pas de conquérir la totalité des esprits. Les milieux intellectuels, mais aussi les ouvriers, les entrepreneurs, absents des photographies, sont des groupes qui n'expriment pas un réel soutien du Duce ou du Fascisme. Pour certains, tels les gens de campagne, ce phénomène peut s'expliquer par la moindre présence mussolinienne. Malgré les tentatives de diffuser les représentations figuratives à une échelle nationale, il est évident que certaines zones sont peu touchées par cette politique. En ce qui concerne les ouvriers, cette imperméabilité aux images peut être expliquée à la fois par la conscience de classe qui caractérise ce groupe. Les émeutes ouvrières de l'après guerre sont à la fois une conséquence et un renforcement d'un sentiment unitaire de la classe ouvrière. Le rapprochement de cette classe aux mouvements politiques de gauche devient un facteur constitutif de cette identité commune. Au cours des dernières années du Fascisme et pendant la guerre, ces groupes sont par ailleurs à l'origine de mouvements d'opposition, avant que certains membres ne s'engagent dans la résistance active au régime. En somme, il est possible

[233] Livret des Annexes, sources 43-49

d'émettre l'hypothèse selon laquelle le Fascisme pénètre facilement dans les esprits lorsque les individus sont à la recherche d'une cohésion, d'un sentiment unitaire. Dans le cas des quelques groupes qui possèdent déjà la sensation d'appartenir à un groupe, le régime ne parvient pas à s'y substituer.

Les photographies du Fascisme sont des sources réelles, à traiter avec attention, certes, mais qui font preuve d'une grande richesse lorsque l'on cherche à appréhender la nature du Régime. Nous y voyons de nos propres yeux la mise en scène, l'utilisation des espaces, l'encadrement de la foule. Si dans les années 1920, la photographie était perçue comme un moyen de transmettre les messages de manière simple et figurée, son étude à l'heure actuelle reflète sa complexité. Aussi, les photographies sont témoins de la naissance, du développement, et de l'apogée du rapport entre Mussolini et la foule. Cette relation est donc illustrée, du début à la fin, par l'objectif des photographes qui obéissent au bon vouloir du Duce.

Bien que le projet du Duce échoue fatalement au moment de sa disparition, le succès et l'originalité de l'utilisation fasciste de l'iconographie et de la foule sont indéniables. Considérée comme un élément de la scénographie par Mussolini, la foule se révèle être un acteur à part entière des représentations du Régime. De la même manière, dans son rapport avec le Duce, la foule est aussi protagoniste. En cela, les valeurs fascistes inculquées par le dictateur se retournent contre lui. A trop souligner l'importance de la foule, celle-ci prend conscience de son propre pouvoir. Comme le préconisait déjà à la fin du XIXe siècle Gustave Le Bon, lorsque le meneur de la foule fait preuve de faiblesse, la foule se retourne contre celui-ci[234]. L'engagement de l'Italie fasciste dans la Seconde Guerre Mondiale signe donc le destin de Mussolini, un destin qui de glorieux se révèle fatal.

[234] LE BON, G., *Op. Cit.*, p.36

SOURCES DE PRESSE : LES PHOTOGRAPHIES DANS LES JOURNAUX

FONDS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE ROME (BNR)

L'Illustrazione Italiana.

BNR, MF.P.388, 1925, 1929, 1932, 1936, 1938, 1940

Il Popolo d'Italia.

BNR, MF.P.1, 1925, 1929, 1932, 1936, 1938, 1941

SOURCES EDITION : LIVRES PUBLIES PAR LE REGIME.

FONDS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE MODERNE ET CONTEMPORAINE (BSMC) VIA CAETANI, ROME

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

Mostra della Rivoluzione fascista.

ALFIERI, D., FREDDI, L. (dir. de), *Guida della mostra della rivoluzione fascista*, Vallecchi, Florence, 1932
BSMC 4 c 71 02 001007051 1 v.

ALFIERI, D., FREDDI, L. (dir. de), *Mostra della rivoluzione fascista : 1. decennale della marcia su Roma / guida storica*, Partito nazionale fasciste, Rome, 1933
BSMC 2. 1 C 19 02 000989342 1 v.

Contributo alla mostra del fascismo nel primo decennale della rivoluzione fascista : 28 ottobre 1932 - 21 aprile 1933, Società Editrice Torinese, Turin, 1933
BSMC Misc. c. 117/2 02 001014726 1 v.

Guida della mostra della rivoluzione fascista, Vallecchi, Florence, 1933
BSMC C.M. Misc.b. 1/0006 02 001012863 1 v.

Mostra autarchica minerale italiano.

Mostra autarchica minerale italiano : Roma, Circo Massimo, 18 novembre - 9 maggio XVII, Partito nazionale fasciste, Rome, 1939-1940
BSMC 4 A 98 02 001013575 1 v.

SCANGA, G., *Mostra autarchica del minerale italiano*, Vallecchi, Florence, 1939
BSMC 4 d. 143 02 001013480 1 v.

Mostra nazionale delle bonifiche

Mostra nazionale delle bonifiche , Istituto geografico De Agostini, Novara, 1932)
BSMC 4 e. 128 02 001010454 1 v.

Prima mostra nazionale delle bonifiche nel decennale della Marcia su Roma, Arti grafiche P. Casetti e C., Rome, 1932
BSMC 31 Misc.c.4/15 02 001357169 1op

LIVRES PHOTOGRAPHIQUES DU FASCISME.

ISTITUTO NAZIONALE L.U.C.E, *L' Italia fascista in cammino*, Istituto poligrafico dello Stato, Rome, 1932
BSMC 27 e. 404 02 001226989 1 V

OPERA NAZIONALE PER I COMBATTENTI, *L' Agro Pontino*, Colombo, Rome, 1940
BSMC 4 B 25 02 001225349 1 v.

MANUELS SCOLAIRES.

BIANCO, G., *Lectures fascistes : extraits des discours de Benito Mussolini : libro di lettura per le scuole medie*, Libreria del Littorio, Rome, 1930
BSMC 4 f. 241 02 001010102 1 v.

DE MAGISTRIS, L. F., *L' impero degli Italiani*, la libreria dello stato, Rome, 1942
BSMC 31 b. 785 02 001250714 1 v.

FLORES D'ARCAIS, G., *Pensiero ed azione : la dottrina del fascismo commentata per le scuole medie superiori in conformita dei programmi 1936 : 3. edizione ampliata della «Pedagogia del fascismo*, Libreria A. Draghi, Padoue, 1937
BSMC 12 a. 1071 02 001195404 1 v.

MUSSOLINI, B., *La dottrina del fascismo : ad uso delle scuole medie secondo gli ultimi programmi ministeriali 7 maggio 1936-XV autorizzate dal Ministero per la stampa e propaganda*, A. Rondinella, Naples, 1937
BSMC 31 Misc. a.3/ 02 001223959 1 OP

POCHETTINO, G., *Elementi di coltura fascista : per ogni ordine di scuole e di organizzazioni*, Società editrice internazionale, Turin, 1936
BSMC 31 b. 46 02 001200209 1 v.

SAMMARTANO, N., *Corso di cultura fascista : ad uso delle scuole medie*, le Monnier, Florence, 1937
BSMC 31 b. 842 02 001247911 1 v.

OUVRAGES DE CULTURE/HISTOIRE/DOCTRINE FASCISTE.

LOJACONO, L., *Il fascismo nel mondo*, L'economia italiana, Rome, 1933
BSMC 4 c. 255 02 001031684 1 v.

P.N.F., *Le origini e lo sviluppo del fascismo : attraverso gli scritti e la parola del duce e le deliberazioni del PNF dall'intervento alla marcia su Roma,* Libreria del littorio, Rome, 1928
BSMC 31 b. 44 02 001210867 1 V

POLETTI, G., *Il fascismo è il quarto rinascimento eroico della civiltà mediterranea*, Scuola di mistica fascista Italico Mussolini, Milan, s.a. [1932]
BSMC Misc. b. 268/12 02 001014163 1 op.

POMBA, G. L., ALBERTI, MARIO (dir. de), *La civilta fascista illustrata nella dottrina e nelle opere*, Unione tipografico editrice torinese, Turin, 1928
BSMC 4 b. 51 02 000980690 1 v.

PELLEGRINI G. D., *Il principio di sovranita dello stato fascista*, Chiurazzi, Naples, [193.?]
BSMC Misc. c. 117/8 02 001014717 1 V.

VOLPICELLI, A., *L' educazione politica dell'Italia e il fascismo*, Sandron, Palerme, 1929
BSMC F.N.G 2 b 195 02 001245265 1 V

DE MUSSOLINI.

Dizionario mussoliniano : 1500 affermazioni e definizioni del duce su 1000 argomenti, sous la direction de Bruno Biancini, U. Hoepli, Milan, 1942 (3e édition)
BSMC 12 a. 175 02 001136443 1 V

MUSSOLINI, B., *La dottrina del fascismo*, Hoepli, Milan, 1939
BSMC 31 a. 168 02 001223963 1 V

OUVRAGES CONSULTÉS DANS DES FONDS PERSONNELS:

PNF, *Il primo libro del fascista*, Rome, An XVII (1939)

SARFATTI, M., *DUX*, Mondadori, Milan, 1924 puis 1932, 1936.

VARIE

Source 30
Amendola, E.P., Iaccio, P., Gli anni del regime, 1925-1939, Storia fotografica della società italiana, Ed. Riuniti, Rome, 1999 26.09.1938

ARCHIVES DE L'INSTITUT L.U.C.E.

FOND PASTOREL

Source 1	FP20/FP00001364	24.06.1923
Source 2	FP20/FP00001366	24.06.1923

FOND LUCE

Subdivision Actualité 1928

Source 3	A27-086/100005997	03.11.1928
Source 4	A27-086/A00006018	04.11.1928

Subdivision Actualité 1929

Source 5	A27-168/A00015162	22.09.1929

Subdivision Actualité 1930

Source 6	GP33/A00021009	17.05.1930
Source 7	GP33/A00021007	17.05.1930
Source 8	GP33/A00021225	23.05.1930
Source 9	GP33/A00021325	24.05.1930
Source 10	GP33/A00021330	24.05.1930
Source 11	GP34/A00021383	25.05.1930
Source 12	GP36/A00023819	30.08.1930

Subdivision Actualité 1933

Source 13	GP13/A00049613	25.08.1933
Source 14	GP14/A00050259	30.09.1933
Source 15	GP16/A00051992	18.12.1933

Subdivision Actualité 1934

Source 16	GP18/A00054538	24.05.1934
Source 17	GP20/A00056512	07.09.1934
Source 18	GP20/A00056517	07.09.1934
Source 19	GP20/A00056559	08.09.1934
Source 20	GP20/A00056561	08.09.1934
Source 21	GP20/A00057041	07.10.1934
Source 22	GP20/A00057087	09.10.1934

Source 23	GP22/A00058311	18.12.1934

Subdivision Actualité 1935

Source 24	GP26/A00061380	27.06.1935
Source 25	GP27/A00063148	18.12.1935

Subdivision Actualité 1936

Source 26	GP31/A00067730	30.10.1936
Source 27	GP31/A00067746	30.10.1936

Subdivision Actualité 1937

Source 28	GP41/A00075019	13.08.1937
Source 29	GP41/A00077506	10.11.1937

Subdivision Actualité 1938

Source 31	GP42/A00086921	04.11.1938
Source 32	GP42/A00086913	04.11.1938
Source 33	GP44/A00087772	18.12.1938
Source 34	GP44/A00087779	18.12.1938

Subdivision Actualité 1939

Source 35	GP45/A00110548	26.01.1939
Source 36	GP47/A00113972	14.05.1939
Source 37	GP47/A00113984	14.05.1939
Source 38	GP47/A00114010	14.05.1939

Subdivision Actualité 1940

Source 39	A40-003/A00125549	10.06.1940

Subdivision Actualité 1941

Source 40	A40-010/A00129989	23.02.1941
Source 41	A40-066/A00134434	28.07.1941
Source 42	A40-068/A00134609	04.08.1941
Source 43	A40-089/A00136430	07.10.1941
Source 44	A40-090/A00136493	08.10.1941
Source 45	A40-090/A00136494	08.10.1941
Source 46	A40-090/A00136499	08.10.1941
Source 47	A40-090/A00136514	08.10.1941
Source 48	A40-090/A00136527	08.10.1941
Source 49	A40-090/A00136530	08.10.1941

Subdivision Actualité 1942

Source 50	A40-112/A00138933	01.02.1942
Source 51	A40-122/A00139905	28.03.1942
Source 52	A40-135/A00141261	11.05.1942

Subdivision Actualité 1943

Source 53	A40-175/A00148545	05.05.1943

BIBLIOGRAPHIE.

DICTIONNAIRES ET BIBLIOGRAPHIES :

A.A.V.V., *L'Universale_Enciclopedia tematica*, L'Arte, vol. I et II, Garzanti, Milan, 2003

DE FELICE, R., *Bibliografia orientativa del fascismo*, Bonacci editore, Roma, 1991

DE GRAZIA, V., LUZZATTO, S., *Dizionario del fascismo*, vol. I et II, Einaudi, Turin, 2005

HALL, J., *Dictionnaire des mythes et symboles*, Gérard Montfort, 1994

PELAYO, M.G., *Miti e simboli politici*, Borla, Turin, 1970

RAPELLI, P., *Symboles du pouvoir*, Hatier, Paris, 2005

MÉTHODOLOGIE DE L'ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE :

GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, La Découverte, Paris, 1994.

Image et histoire, Actes du colloque Paris-Censier, mai 1986, Publisud, Paris, 1987.

JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, [Paris], Nathan, 1994.

DEBRAY, R., *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992

SUR LES TOTALITARISMES :

ARENDT, H., *Le origini del totalitarismo*, Comunità, Milan, 1967

ARON, R., *Démocratie et totalitarisme*, Gallimard, Paris, 1965

SUR LA PHOTOGRAPHIE:

BERTELLI, C., BOLLATI, G., (coor.), *Storia d'Italia*, Annali 2, L'immagine fotografica, 1845-1945, Einaudi, Turin, 1979

BINI, E., *La fotografia come fonte storica*, rapport présenté au séminaire "Quale lente per lo storico ? Riflessioni sul rapporto fra storia e mezzi di comunicazione di massa", Institut Gramsci Emilie-Romagne, 20 Octobre 2005

D'AUTILIA, G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Firenze, 2001

JAUBERT, Alain, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Barrault, Paris, 1986.

LANZARDO, L., *Immagine del fascismo. Fotografia, storia, memoria*, Franco Angeli, Milan, 1991

LAVRENTIEV, A., *Rodchenko. Photographies 1924-1954*, Gründ, Paris, 1995

LISTA, Giovanni, *Futurismo e fotografia*, Multhipla ed., Milan, 1979

MIGNEMI, A., *Lo sguardo e l'immagine : la fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Turin, 2003

ETUDES GENERALES SUR LA FOULE :

CANETTI, E., *Masse et puissance*, Gallimard "TEL", 1960

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Ed. Félix Alcan, Paris, 1905 (9° éd)

NEGRI, T., « Pour une définition ontologique de la multitude », *Philosophie politique des multitudes*, Mai 2002
http://multitudes.samizdat.net/Pour-une-definition-ontologique-de.html

SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence* [Ressource électronique]. 1997. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k896980.item, Gallica, bibliothèque numérique de la BNF

TARDE, G., *L'opinion et la foule*, PUF (préface de D. Reynié).

TOTALITARISMES ET MASSES :

ARAMINI, D., "George L. Mosse e gli storici italiani: il problema della "nazionalizzazione delle masse", *Mondo Contemporaneo_rivista di Storia*, 2-2007, juin 2007, Milan, pp.129-159

DE GRAZIA, V., *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Rome, 1981

MOSSE, G., *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna, 1975

MOSSE, G., *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Bari, 1982

REICH, W., *Psicologia di massa del fascismo*, Sugar, Milan, 1971

ETUDES SUR LA PROPAGANDE ET LES IMAGES:

D'ALMEIDA, F., *Images et propagande au XXe siècle*, Casterman Giunti, 1998.

DELPORTE, C. (dir.), *Propagande et communication politique dans les démocraties européennes (1945-2003),* Presses de Sciences Po., Paris, 2003

DOMENACH, J.-M., *La propagande politique,* Paris, PUF, Que-Sais-je, 1954.

ELLUL, J., *Histoire de la propagande, paris, Puf, 1967.*

GERVEREAU, L., *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXè* siècle, Paris, Seuil, 2000.

GOLOMSTOCK, I., *L'art totalitaire,* Carré, Paris, 1991

GOUREVITCH, J.-P., *L'imagerie politique,* Paris, Flammarion, 1980.

GUNTHERT, A., "L'ordre des images. Culture visuelle et propagande en Allemagne nazie", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* Année 2001, Volume 72, Numéro 72, pp. 53 - 62

MIGNEMI, A., *Propaganda e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia,* Turin, 1995

REEVES, N., *The power of film propaganda : myth or reality ?,* Cassell, Londres, 1999
TCHAKHOTINE, S., *Le viol des foules par la propagande politique,* Paris, Gallimard, 1952

SUR LE FASCISME :

DE FELICE, R., *Breve storia del fascismo,* Il Giornale_biblioteca storica, 5, 2000

DE FELICE, R., *Intervista sul fascismo,* Laterza, Bari, 2001

DE FELICE, R., *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, Bari, 2007 (1969)

GENTILE, E., *Qu'est-ce que le fascisme ? : histoire et interprétation*, Gallimard, Paris, 2004

LUPO, S., *Le fascisme italien : la politique dans un régime totalitaire,* Flammarion, Paris, 2003

MILZA, P., *Les fascismes*, Pt-Seuil.

MILZA, P., BERSTEIN, S., *Le fascisme italien,* Pt Seuil, Histoire

MATARD-BONUCCI, M. A., MILZA, P., *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945), Entre dictature et totalitarisme, Fayard*, 2004.

ORY, P., *Du fascisme*, Perrin, Paris, 2003

TANNENBAUM, E., *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Musia, Milan, 1974

SUR MUSSOLINI :

DE FELICE, R., *Mussolini il duce, vol.I, Gli anni del consenso (1929-1936),* Einaudi, Turin, 1974

DELCROIX, C., *Un uomo e un popolo*, Florence, 1928

LUDWIG, E., *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milan, 1932

MASINI, P.C., *Mussolini. La maschera del dittatore*, Pise, 1999

MILZA, P., *Mussolini*, Fayard, 2002

MUSSOLINI, B., *Opera Omnia*, La Fenice, Florence, 1951-1965

PALLA, M., *Mussolini et le fascisme*, Casterman-Giunti, 1993.

PASSERINI, L., *Mussolini immaginario, storia di una biografia, 1915-1939*, Laterza, Rome, 1991

LES MYTHES DU FASCISME/DE MUSSOLINI

DE FELICE,R., GOGLIA, L., *Mussolini. Il mito*, Laterza, Rome, 1983

IMBRIANI, A.M., *Gli Italiani e il Duce : il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo*, Naples, Liguori, 1992

LEPRE, Aurelio, *Mussolini l'italiano : il duce nel mito e nella realtà*, Milano, A. Mondadori, 1995.

LIFFRAN F. (dir.), *Rome, 1920-1945. Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Ed. Autrement, Série mémoires, 1991
SIMONINI, A., *Miti vecchi e nuovi in Benito Mussolini*, D'Anna, Messine-Florence, 1978

MALVANO BECHELLONI, L., "Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste", *Vingtième siècle*, n°78, avril-juin 2003, pp.111-120

LES ARTS ET LE FASCISME.

ARMELLINI, G., *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fratelli Fabbri, Milan, 1980

BRUSA ZAPPELLINI, G., *Dal futurismo al realismo magico :arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Arcipelago, Milan, 1994

FERGONZI, F., ROBERTO, M.T., *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, Allemandi, Turin, 1992

GALLERANO, N., “Arte e socialismo: cultura dell’immagine e analisi storica”, in *Movimento operaio e socialista*, n°2, Mai 1982

GENTILE, E., *Il fascismo di pietra*, Laterza, Rome-Bari, 2007

PENNAK, E., “Il fascismo nell’arte”, *L’artista moderno*, 1925, pp. 127-132

SISTI, S., “Fascismo, Fotografia, Fiaba, Fotoromanzo”, *Phototeca*, 3, 1981, pp. 172 et suiv

TEMPESTI, F., *Arte dell’Italia fascista*, Feltrinelli, Milan, 1976

SAPORI, F., *Il Fascismo e l’arte*, Mondadori, Milan, 1934

MILZA, P., ROCHE-PEZARD, F., *Art et fascisme*, Paris, Ed. Complexe, 1989.

SILVA, U., *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milan, 1975

ZAGARRIO, V., *Cinema e fascismo : film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venise, 2004

CESARANI, G.P., *Vetrina del ventennio: 1923-1945*, Laterza, Rome, 1981

STURANI, E., “Al di là del futurismo”, in SCUDIERO, M., *Futurismi postali*, Longo, Rovereto, 1986

SAPORI, F., *L’arte e il Duce*, Mondadori, Milan, 1932

LA PRESSE FASCISTE :

FORNO, Mauro, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Rubbettino ed., 2005

OTTAVIANO, G., *Le veline del Minculpop: aspetti della propaganda fascista*, Todariana, Milan, 1999

MURIALDI, P., *La stampa del regime fascista*, Biblioteca Universitaria Laterza, Bari, 1986,

TRANFAGLIO, N., MURIALDI, P., LEGNANI, M., *La stampa italiana nell’età fascista*, Laterza, 1980.

L’UTILISATION DES IMAGES PAR LA PROPAGANDE FASCISTE :

ARGENTIERI, M., *L’occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Florence, 1979

LAURA, E. G., *Le stagioni dell’aquila. Storia dell’Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2000

MIGNEMI, A., “La macchina della propaganda e la guerra fascista” in *1940-1943 l’Italia in guerra*, Fondazione Micheletti, Brescia, 1989

MALVANO, L., *Fascismo e politica dell’immagine*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1988

MATARD-BONUCCI, M.-A., "La " marche sur Rome ", de l’image au signe : mémoire et mise en images officielles de l’événement", in DELPORTE, C., DUPRAT, A., (dir.), *L’événement. Image, représentations, mémoire, de la Révolution française au XXè siècle*, Paris, Créaphis, 2003, p. 213-230.

LA SPECTACULARISATION DE LA POLITIQUE DU FASCISME:

BERTELLI, S., *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, Rome, 2000

BIONDI, D., *La fabbrica del Duce*, Vallecchi, Florence, 1967

BORDONI, C., *Fascismo e politica culturale*, Bologna, 1981

BOTTAI, G., *La politica delle arti*, Editalia, Rome, 1992

CANNISTRARO, P., *La Fabbrica del consenso : fascismo e mass media*, Laterza, Bari, 1975

FALASCA ZAMPONI, S., *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy*, University of California Press, Berkeley, 1997

GENTILE, E., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell’Italia fascista*, Laterza, Rome-Bari, 1993

SCHNAPP, J.T., *18BL. Mussolini e l’opera d’arte di massa*, Garzanti, 1996

ETUDES DES REPRÉSENTATIONS ICONOGRAPHIQUES DU FASCISME ET DU DUCE:

A.A.V.V., *Italia moderna, Immagini e storia di un’identità nazionale. Vol. II, Dall’espansione alla seconda guerra mondiale*, Electa editrice, Milan, 1983

AMENDOLA, E.P., IACCIO, P., *Gli anni del regime, 1925-1939*, Storia fotografica della società italiana, Ed. Riuniti, Rome, 1999

CARDILLO, M., *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari LUCE*, Dedalo, Bari, 1983

DE LUNA, G., D’AUTILIA, G., CRISCENTI, L., (sous dir. de), *L’Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, t.1_ Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Einaudi, Turin, 2005, pp. 91-311

DE FELICE, R., GOGLIA, L., *Storia fotografica del fascismo*, Laterza, Rome, 1981

DONADEI, M., *L'Italia delle cartoline, 1919-1945*, L'Arciere, Cuneo, 1978

FRANZINELLI, M., MARINO, E.V., *Il duce proibito : fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*,Mondadori, Milan, 2003

GALLO, P., *Mussolini en images*, Bruxelles, 1978

LAURA, E. G., *Immagine del fascismo*, Longanesi, Milan, 1973

LUZZATTO, S., *L'immagine del Duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Ed. Riuniti/Istituto Luce, Rome, Mai 2001

PASSERINI, L., "L'immagine di Mussolini: specchio dell'immaginario e promessa di identità", *Rivista di Storia Contemporanea*, 3, 1986

RUSSO, A., *Il fascismo in mostra*, Storia fotografica della società italiana, Ed. Riuniti, Rome, 1999

SCHWARZ, A., « L'Italie fasciste » in LEMAGNY, J.-C., ROUILLÉ, A., *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986, p. 136-140.

STURANI, E., *Otto millioni di cartoline per il Duce*, coll. Immagini e Storia, Centro Scientifico editore, Torino, 1995

STURANI, E., "Le cartoline del duce", *Zoom*, 127, 01/02/1994, pp. 6-8

TOBIA, B., *L'Altare della Patria*, Il Mulino, Bologne, 1998

TOBIA, B., *Salve o popolo d'eroi. La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Rome, 2002

LISTE DES SIGLES.

PNF	Parti National Fasciste
Minculpop	Ministère de la Culture Populaire
ACS	Archivio Centrale dello Stato_ Archives d'Etat
BNR	Bibliothèque Nationale de Rome

TABLE DES MATIÈRES.

Remerciements **2**

Dédicaces **3**

Introduction **6**

PARTIE I. LE FASCISME ET LA PHOTOGRAPHIE : NAISSANCE, DÉVELOPPEMENT ET CONTRÔLE DE LA PRODUCTION ET DIFFUSION DE L'IMAGE. **18**

CHAPITRE I. L'OUTIL PHOTOGRAPHIQUE AU SERVICE DU RÉGIME FASCISTE. 19

Représentations du pouvoir dans la photographie au début du XXe siècle. 19

Le potentiel de l'instrument photographique. 19

L'utilisation de la photographies par les dictatures : la création de courants culturels. 22

Vers l'organisation d'un centre de production photographique du regime : L'istituto L.U.C.E. 27

Le fonctionnement de l'Institut L.U.C.E. : entre creation et commande. 31

CHAPITRE II. LA CONSCIENCE DU POUVOIR DE L'IMAGE : L'UTILISATION DES PHOTOGRAPHIES DANS LES PUBLICATIONS OFFICIELLES. **38**

La photographie dans les publications du régime. 39

Les livres pédagogiques : 40

Les catalogues d'exposition: 42

Les livres photographiques : 45

L'utilisation des photographies dans les publications. 48

CHAPITRE III. L'IMAGE ET LA COMMUNICATION DE MASSE : LES PHOTOGRAPHIES DU BINÔME DANS LA PRESSE . 59

Les photographies dans la presse : l'exemple croisé de L'Illustrazione Italiana et de Il Popolo d'Italia. . 59

L'année 1925 : les débuts du régime en images. 62

L'année 1929 : le Duce à la conquête des foules. 64

L'année 1932 : les images du consensus 67

L'année 1936 : l'apogée du Régime 69

1938 : les tentatives de maintien du consensus. 72

1940-1941 : le poids de la guerre pour Mussolini et pour la foule. 73

L'attention a la foule dans les veline du Minculpop. 74

PARTIE II. MUSSOLINI ET LA FOULE : REPRÉSENTATIONS DU BINÔME DANS LES PHOTOGRAPHIES DE L'INSTITUT L.U.C.E. 79

CHAPITRE IV. MUSSOLINI ET LES VISAGES DU FASCISME 80

Penser la foule : un theme diachronique dont hérite Mussolini 80

La conception de la foule de Benito Mussolini : du socialisme au fascisme. 83

Mussolini le dramaturge : les effets dramatiques employes par l'acteur. 87
Les occasions de l'événement photographique : le cas des discours 88
Talent oratoire et gestualité : les accessoires privilégiés de Mussolini 91

Un dictateur à multiples facettes. 94
Du chef militaire au père de la Patrie : les représentations de Mussolini 95
« Aller vers le peuple », la recherche de l'intimité avec la foule 102

CHAPITRE V. LA FOULE : UN MATERIAU ENTRE LES MAINS DU DUCE ? 105

La composition de la foule : miroir social et idéologique. 105
La foule désindividualisée ou le reflet du consensus absolu. 106
Une foule interprète des valeurs fascistes ? 108

La foule determine-t-elle la representation de Mussolini ? 112
Mussolini : manipulateur des foules ? 112
Les manifestations spontanées : démonstration d'un réel consensus 114
Le service photographique en Romagne : l'exemple de la mise en scène des rencontres 118

L'âme des foules : un défi permanent pour le fascisme. 122
Quelques exemples de sondages de l'humeur des Italiens. 122
Une foule adoratrice ? 125

CHAPITRE VI. LES DYNAMIQUES DU BINÔME LUES DANS LES REPRÉSENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES. 127

Domination et appartenance. 127

Mussolini : une force attractive. 130

Un lien sacré entre Mussolini et la foule ? 131

Les démonstrations de l'humeur de la foule dans les images. 135
Le langage corporel 135
L'appropriation des symboles par la foule: un moyen d'expression. 137

CHAPITRE VII. RITUEL FASCISTE ET SACRALISATION DE LA POLITIQUE. 139

L'iconographie fasciste : un langage ? 139
Le contexte d'élaboration d'un langage nouveau. 139

La naissance de références communes : la fascisation de la Nation 141

La spectacularisation de la politique ou l'expression du langage fasciste. 144
Les symboles dans les rites de la politique de masse fasciste 144
La symbolique des espaces. 147

Monuments permanents et monuments éphémères : les temples de la foi fasciste. 151
L'utilisation des monuments historiques dans les cérémonies fascistes 151
Une monumentalité fasciste éphémère : le spectacle des symboles 158

CHAPITRE VIII. LES MESSAGES PHOTOGRAPHIQUES : CONTRIBUTION DES IMAGES À LA FASCISATION DES ESPRITS. 164

Une Nation en guerre : la constante mobilisation militaire dans les photographies. 165

La célébration de l'identité nationale : l'Italie au centre des priorités fascistes. 168

La nouvelle génération : le régime à la conquête de la jeunesse 170

Conclusion **174**
Sources de presse : les photographies dans les journaux **179**
Sources edition : livres publiés par le régime **179**
Sources photographiques. **182**
Bibliographie **184**
Liste des sigles. **191**
Table des matières **192**

Mots clés : Fascisme, Photographies, Foule, Mussolini, Représentations, Iconographie.

Ce travail de recherche se donne pour objectif d'appréhender le rapport entre Mussolini et la foule à travers les représentations iconographiques sur support photographique. L'analyse des photographies de l'Institut LUCE alimente une réflexion sur les dynamiques de ce lien particulier, entre distanciation et proximité. La question de l'image des deux acteurs contribue à mettre en évidence la complexité de cette relation, qui évolue et décline parallèlement au Régime fasciste. L'attention se portera notamment sur le pouvoir de l'image et sur l'utilisation des supports figuratifs par la dictature, afin de diffuser les valeurs fascistes au sein de la population, puis afin de maintenir le consensus obtenu. Les implications des différents événements photographiques mettront en valeur la signification profonde des images, leur capacité à représenter une réalité nouvelle, à traduire les moments clés du rapport entre Mussolini et les foules. Aussi, l'étude s'attardera sur les visages du Duce, sa capacité à adapter sa représentation en fonction des occasions. Face à cela, la foule n'est pas immobile. Elle agit par interaction avec la figure centrale du régime, tour à tour en lui accordant un soutien inconditionnel, un enthousiasme spontané, un dévouement religieux. En tant que miroir du régime, les photographies annoncent aussi le déclin du consensus, les réticences de la foule et la solitude extrême du dramaturge Mussolini au cours des dernières années du *Ventennio*.

En couverture :

Discours de Mussolini à Piazza Maggiore à Bologne. Mussolini prononce un discours sur une estrade dressée devant la façade du Palazzo d'Accursio face à la foule rassemblée. 30.10.1936
Archives LUCE, fond LUCE, subdivision Actualité 1936, GP31/A00067746