Avant-propos

Jean-Philippe Bareil

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cdlm/13541>

DOI : 10.4000/cdlm.13541

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2020

Pagination : 9-11

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Jean-Philippe Bareil, « Avant-propos », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 101 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2021, consulté le 27 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/13541> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.13541>

Ce document a été généré automatiquement le 27 novembre 2021.

© Tous droits réservés

Avant-propos

Jean-Philippe Bareil

- 1 Ce numéro rassemble les interventions de la riche journée d'étude consacrée à la *Mostra Augustea della Romanità* qui s'est tenue à l'Université de Lille le 13 octobre 2017, à l'occasion du 80^e anniversaire de l'ouverture de cet événement pour le moins particulier.
- 2 Exposition très importante à tous points de vue¹ – sans doute un des événements les plus remarquables dans la vie culturelle de l'Italie fasciste, avec la *Mostra del Decennale* de 1932² – la *Mostra* reste indiscutablement « la manifestation la plus accomplie de l'idée et du mythe de Rome développés par le fascisme dans les années 1930 » (Laura Fournier) et, dans le même temps, un des objets les plus atypiques de la politique culturelle du fascisme. Ouverte pendant un an à partir du 23 septembre 1937, l'exposition a occupé plus de 80 salles du Palais des Expositions de la Via Nazionale ; elle a connu une fréquentation exceptionnelle, qui doit évidemment beaucoup aux subventions et réductions de toute nature dont pouvaient bénéficier les visiteurs, et a fait l'objet d'un volumineux catalogue (770 pages), dont le tirage n'a pas d'égal pour une publication de ce type.
- 3 Comme on peut s'y attendre avec un tel objet d'étude, c'est l'approche idéologique qui a été privilégiée par une partie des intervenants, même si chacun s'est placé dans une perspective qui lui est propre. De par son sujet, en effet, la *Mostra* est une exposition « notionnelle » qui prétend définir le concept plutôt élastique de romanité ; on ne peut en mesurer la portée sans rappeler que Mussolini, seize mois plus tôt, dans l'élan de la victoire des troupes italiennes en Éthiopie, a proclamé la renaissance de l'Empire. « C'est [...] peu dire que la *Mostra* servait plus le projet fasciste qu'elle ne rendait raison à l'histoire », comme l'écrit Jérémy Guedj dans une formule qui résume si bien les enjeux du débat... Dans la même logique, Christine Hoet-Van Cauwenberghe et Donatello Aramini démontrent clairement en quoi le choix d'Auguste, « personnage pâle et maigre, peu enclin à briller à la guerre » (Christine Hoet-Van Cauwenberghe), mais constructeur à la fois d'un État fort et de sa propre image, pouvait être pertinent dans ce qui s'apparente à une entreprise polico-mémorielle – à la différence du modèle concurrent de César, pourtant grand homme de guerre. Laura Fournier explique à ce

propos que, dans l'exposition, le parallélisme avec Auguste repose sur une notion de continuité établie par les inscriptions et les citations figurant dans chacune des salles de l'exposition, qui constituent autant de « légendes » (le terme devant être pris dans toutes ses acceptions) permettant de resémantiser, sur un plan idéologique, le matériau présenté au public. Une continuité au demeurant bien sélective, car si, comme on pouvait s'y attendre, le point de départ de cette exposition chronologique et linéaire était la date mythique de la fondation de Rome, il y était bien peu question des autres civilisations présentes sur le sol de la Péninsule au moment où Romulus aurait creusé le sillon originel : la Grande Grèce, à laquelle Rome devait tant, et la civilisation étrusque, volontairement oubliée par les organisateurs de la *Mostra*. À ce propos, Marie-Laurence Haack se livre dans sa contribution à une passionnante analyse de la façon dont la culture étrusque a été élevée au rang de contre-modèle, s'il est permis de dire, dans un processus de dévalorisation qui rapproche du reste les archéologues italiens de leurs homologues allemands, à un moment où le régime prépare l'adoption d'une législation raciale inspirée de modèle nazi.

- 4 Le grand intérêt de ces interventions réside dans le fait qu'elles ont abordé des aspects de l'exposition auxquels les chercheurs n'ont pas prêté toute l'attention requise. Donatello Aramini et Jan Nelis ont ainsi étudié les « prodromes » de la *Mostra*, à travers le rôle déterminant que l'*Istituto di studi romani*, fondé dès 1925 comme « conséquence directe du nouveau climat d'idéologisation de la nation et de nationalisation de la romanité » (Donatello Aramini), a joué dans son organisation. De même, Chiara Ruffinengo revient sur le rôle et la mission que le régime avait assignés aux archéologues : Giulio Quirino Giglioli, à l'origine du projet de l'exposition et auteur de son catalogue, reste de ce point de vue le modèle le plus célèbre des archéologues au service du régime, même s'il est loin d'être le seul. Dans un contexte marqué par une grande complaisance avec le régime, rares furent en effet les voix discordantes, comme celle d'Ettore Cicotti, qui avait consacré à la figure d'Auguste un ouvrage critique et donc perçu comme très problématique à un moment où le fascisme, à toute force, cherchait à s'identifier à ce prestigieux modèle³. C'est à ce personnage, pour le moins atypique dans le monde très calibré de l'archéologie italienne de l'entre-deux-guerres, que Jan Nelis consacre son intervention.
- 5 Pierre miliare dans l'histoire politico-culturelle du fascisme, la *Mostra* a aussi été étudiée dans ses prolongements, « en aval » de sa tenue, si l'on peut dire, et notamment à travers l'utilisation qui a été faite, entre 1938 et la chute du régime, de toute une iconographie romanisante dont Antonella Mauri recense les usages et les significations parfois contradictoires. De fait, ce sont les mêmes images d'une romanité réinterprétée qui figurent sur les couvertures de la *Difesa della razza*, dont le premier numéro paraît en août 1938, à quelques semaines de la fermeture de l'exposition. Il est décidément bien difficile de détacher la *Mostra della Romanità* de l'élaboration des lois raciales, ou du contexte géopolitique qui s'est mis en place à la suite de la conquête de l'Éthiopie : l'exposition est inaugurée à un moment où l'Italie s'engage dans une politique étrangère à la fois active et très agressive, qu'elle s'exprime par le rapprochement avec l'Allemagne nazie, par le soutien que le fascisme apporte aux nationalistes lors de la guerre civile espagnole ou par la conquête de l'Albanie en avril 1939⁴. À travers le prisme de la réception française de la *Mostra*, c'est ce contexte géopolitique que Jérémy Guedj parcourt, au moment où la faillite de la sécurité collective est consommée et que s'engage ce qu'il est convenu d'appeler la montée des périls.

- 6 Si les interventions ont en commun d'avoir souligné les aspects techniques de cette exposition – sa matérialité, son extension, la dilatation ou la contraction de l'espace et du temps à laquelle elle se livre –, un aspect du problème reste néanmoins en suspens. Comme il a été rappelé, la *Mostra* n'a présenté que des calques et des reproductions de toutes natures, ce qui ne manque pas de poser diverses questions d'ordre muséographique ou, plus généralement, culturel. Sur la base de cette observation technique, doit-on en effet réduire la *Mostra* à la simple reconstruction d'une romanité de carton-pâte, anticipation du *peplum* dont Cinecittà – autre construction idéologique du régime – fera sa spécialité dans les années 1950 ? Doit-on plutôt considérer que la *Mostra*, qui fut « à la fois une exposition érudite et un grand spectacle accessible à tous » (Chiara Ruffinengo), s'est livrée à une réflexion sur de nouvelles pratiques muséales et pédagogiques – certes très orientées – dans le contexte de la société de masse que l'Italie est devenue au cours de l'entre-deux-guerres ? La question reste ouverte et attend des réponses qui ne manqueront pas d'être contrastées, tant l'enjeu idéologique est grand et cet objet d'étude complexe.

NOTES

1. Paradoxalement, en dépit de son importance, la bibliographie consacrée à la *Mostra Augustea della Romanità* semble se limiter au seul ouvrage monographique de Fridemann Scriba (*Augustus im Schwarzhemd ? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Francfort, Peter Lang, 1995) et à quelques articles, dont celui de Flavia Marcello, « Mussolini and the idealisation of Empire : The Augustan Exhibition of Romanità », *Modern Italy*, vol. 16, n° 3, août 2011, p. 223-247.
2. Nombreux sont les points communs entre ces deux expositions, et notamment le fait qu'elles se sont tenues au même endroit (à 5 années de distance) et que la seconde édition de la *Mostra della Rivoluzione fascista* (déplacée pour l'occasion dans les locaux du Musée d'art moderne de Rome) est inaugurée le 23 septembre 1937. Dans les deux cas, la façade plaquée (au sens propre du terme) sur le vieux Palais des expositions de Pio Piacentini (père de l'architecte le plus en vue par le régime) devenait l'image que le fascisme souhaitait donner de lui-même : celle d'un mouvement révolutionnaire, avec la façade d'Adalberto Libera et Mario De Renzi pour la *Mostra del Decennale*, celle d'un mouvement ancré dans une tradition bimillénaire qu'il se faisait fort de ranimer pour forger ce qu'Emilio Gentile appelle si justement « *i romani della modernità* ». On ne peut manquer, à ce propos, de renvoyer le lecteur à son important ouvrage sur les enjeux idéologiques de l'architecture et de l'urbanisme pendant le fascisme : *Fascismo di pietra*, Rome-Bari, Laterza, 2007. Il ne fait pas de doute que la réouverture de la *Mostra della rivoluzione fascista* en concomitance avec la *Mostra della Romanità* visait à effacer, par une réactivation de la composante révolutionnaire du fascisme, le caractère « réactionnaire » ou à tout le moins régressif que cette référence à l'Antiquité pouvait présenter.
3. Chiara Ruffinengo rappelle, parmi les rares actes de défiance au régime, la décision de Ranuccio Bianchi Bandinelli de refuser le poste d'Alessandro Della Seta, que les lois raciales de 1938 avaient chassé de la *Scuola archeologica italiana* d'Athènes.
4. Il n'est pas étonnant, de ce point de vue, que les concepteurs de l'exposition aient pris le plus grand soin de présenter des objets ou des œuvres provenant de toutes les contrées romanisées, et

surtout les plus lointaines : c'était une romanité unificatrice, mais surtout expansionniste et conquérante qu'il s'agissait de mettre en scène.

AUTEUR

JEAN-PHILIPPE BAREIL

Jean-Philippe Bareil est professeur de langue, littérature et civilisation italienne à l'université de Lille et membre du laboratoire CECILLE (EA 4074). Il est l'auteur d'une thèse de Doctorat consacrée à Primo Levi et d'une Habilitation à Diriger des Recherches portant sur les revues *Futurismo* (1932-1933), *Sant'Elia* (1933-1934) et *Artecrazia* (1934-1939). Il s'intéresse aux relations entre le Futurisme et le Fascisme, ainsi qu'à la politique culturelle de l'Italie pendant le *ventennio* fasciste.