

**Les portes du rêve**  
**1924-2024**  
**LE SURREALISME**  
**A TRAVERS**  
**SES REVUES**



**SKIRA**

Les portes du rêve

# LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE



N° 1 - Première année

1<sup>er</sup> Décembre 1924



**Les portes du rêve**  
**1924-2024**  
**LE SURRÉALISME**  
**À TRAVERS**  
**SES REVUES**

sous la direction de Franca Franchi

**SKIRA**

Rabats  
La *Révolution Surréaliste*, n° 1, 1924,  
couverture  
Photo credits: Stefano Bianchetti /  
Bridgeman Images

Art Director  
Luigi Fiore

Conception graphique  
Anna Cattaneo

Coordination éditoriale  
Vincenza Russo

Assistante d'édition  
Anna Albano

Mise en pages  
Paola Ranzini Pallavicini

Traductions  
Jérôme Nicolas et  
Claudé Sophie Mazéas  
pour Scriptum, Rome  
Franca Franchi pour  
son texte

Aucune partie de ce livre ne pourra  
être reproduite ni diffusée sous  
aucune forme ni par aucun moyen  
électronique, mécanique ou  
d'autre nature, sans l'autorisation  
écrite des propriétaires des droits  
et de l'éditeur.

© 2024 les auteurs des textes  
© Association Marcel Duchamp  
by SIAE 2024

© Man Ray 2015 Trust by SIAE 2024

© Max Ernst, Giorgio de Chirico  
by SIAE 2024

© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí  
Foundation by SIAE 2024

© Successió Miró by SIAE 2024  
© Succession Picasso by SIAE 2024  
© 2024 Skira editore

Le Code de la propriété intellectuelle  
interdit les copies ou reproductions  
destinées à une utilisation collective.  
Toute représentation ou reproduction  
intégrale ou partielle faite par quelque  
procédé que ce soit, sans le  
consentement de l'auteur ou de ses  
ayants cause, est illicite et constitue  
une contrefaçon sanctionnée par  
les articles L. 335-2 et suivants du  
Code de la propriété intellectuelle.

ISBN: 978-2-37074-258-2

Dépôt légal: Juillet 2024

Distribué en France par  
Diffusion Flammarion  
87, quai Panhard et Levassor  
75647 PARIS CEDEX 13  
Tél. 01.40.51.30.64  
Fax Direction Commerciale  
01.43.29.76.44

UD-Union Distribution  
106, rue Petit Leroy  
B.P. 403 - 94152 RUNGIS CEDEX  
Tél. 01.46.87.51.80  
skira-arte.com

## Sommaire

Livre sous la direction de  
Franca Franchi  
*Università degli studi di Bergamo*

Avec textes de  
Franca Bruera  
*Università degli studi di Torino*

Jacques Dürrenmatt  
*Sorbonne Université, Paris*

Elena Galtsova  
*Institut de littérature mondiale*

Gorki de l'Académie des sciences  
de Russie, Moscou

Gabriele Gimmelli  
*Università degli studi di Bergamo*

Elio Grazioli  
*Università degli studi di Bergamo*

Arnaud Maillet  
*Sorbonne Université, Paris*

Elena Mazzoleni  
*Università degli studi di Bergamo*

Gianluca Poldi  
*Università degli studi di Bergamo*

Anna Maria Testaverde  
*Università degli studi di Bergamo*

Alessandra Violi  
*Università degli studi di Bergamo*

Andrea Zucchinalli  
*Università degli studi di Bergamo*

Réalisé avec la contribution du  
Dipartimento di Lettere, Filosofia,  
Comunicazione de l'Università  
degli studi di Bergamo

7 Franca Franchi

Les portes du rêve. 1924-2024 : le surréalisme  
à travers ses revues

13 Jacques Dürrenmatt

La revue *Proverbe* (1920-1921) entre dadaïsme et surréalisme

35 Franca Bruera, Elena Galtsova

Femmes. Et tout le reste est *Littérature*

53 Andrea Zucchinalli

La première porte ouverte sur le rêve :

*La Révolution Surréaliste*

71 Gianluca Poldi

Les rêves dans la matière. Surréalisme et techniques  
picturales, des pistes pour une recherche

97 Arnaud Maillet

*L'Âge du cinéma* : du cinéma à l'édition, et vice versa,  
dans les revues surréalistes

115 Anna Maria Testaverde, Elena Mazzoleni

Le « regard surréaliste » sur le théâtre italien : la revue *Comœdia*

141 Gabriele Gimmelli

« Un surréel sans surréalisme ». Traces de surréalisme dans  
les journaux humoristiques italiens (1931-1943)

169 Elio Grazioli

La revue *View* et le numéro monographique  
consacré à Marcel Duchamp

185 Alessandra Violi

*Glueing the Dissimilar: Experiment et le surréalisme*  
en Grande-Bretagne

217 Andrea Zucchinalli

Cartographie des revues surréalistes

nière bien particulière de filmer et découper des scènes peintes à fresque dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, celle de Luciano Emmer dans *Racconto da un affresco* (1946) dont des photogrammes du *Massacre des innocents* de Giotto ont été reproduits en colonnes dans la revue, évoquant une pellicule de cinéma et une grammaire dans leur enchaînement.

<sup>1</sup> Richard Walter, « L'Âge du cinéma, entre nostalgie assumée et lendemains révéurs », *La Revue des revues*, n° 65, p. 67-85. Cette présente contribution entend venir compléter l'article de Richard Walter en s'intéressant moins au travail éditorial des textes qu'au rôle attribué aux images par l'équipe de direction de cette revue.

<sup>2</sup> L'Âge du cinéma, n° 1, « Benjamin Péret / Elia Kazan / Billy Wilder », mars 1951, 40 p., n° 2, « Antonin Artaud, Jean Ferré, Man Ray », mai 1951.

<sup>3</sup> Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma* (1953), Paris, Ramsay, 2005, p. 53.

<sup>4</sup> Marguerite Bonnet et Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.), José Pierre, José Vovelle, Philippe Bernier et Martine Sonnet (collab.), *Revue surréalistes françaises autour d'André Breton* (1948-1972), Millwood, N.Y., Londres: Nendeln, Liechtenstein Kraus International Publications, 1982, p. 256-261.

<sup>5</sup> Benjamin Péret, « Contre le cinéma commercial », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951, p. 7-8.

<sup>6</sup> Ado Kyrrou, « L'Âge d'or. Centre et tremplin du cinéma surréaliste », *L'Âge du cinéma*, n° 4-5, août-novembre 1951, p. 3.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>8</sup> Ado Kyrrou, « Préface de mauvais foie », dans Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005, p. 9.

<sup>9</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958-1962], Paris, Cerf/Art, 1976, p. 9.

<sup>10</sup> Ferdinand Alquét, *Philosophie du Surréalisme* (1955), Paris, Flammarion, 1973, p. 115.

<sup>11</sup> Octavio Paz, « Le poète Buñuel », *L'Âge du cinéma*, n° 3, juin-juillet 1951, p. 26.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, « Philosophie du surréalisme », *Les Études philosophiques*, avril-juin 1956, 11<sup>e</sup> année, n° 2, p. 314-316.

<sup>14</sup> Octavio Paz, « Le poète Buñuel », cit., p. 27.

<sup>15</sup> Georges Goldfayn, « Le cinéma comme entreprise de transmutation de la vie », *L'Âge du cinéma*, n° 4-5, p. 21-24.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>19</sup> Georges Sebbag, *Breton et le cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, 2016, p. 92.

<sup>20</sup> Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, cit., p. 216.

<sup>21</sup> Jean Thévenot, « Problèmes de la télévision », *La Revue du cinéma*, n° 8, 1947, p. 39-70.

<sup>22</sup> N° 6, hiver 1952-1953, p. 53.

<sup>23</sup> Georges Sebbag, *Bataille, Leiris, Einstein. Le moment Documents, avril 1929-avril 1931*, Paris, Jean-Michel Place, p. 177.

<sup>24</sup> Sergueï Eisenstein, « Le principe cinématographique et la civilisation japonaise », *Cahiers d'Art*, n° 2, 1930, p. 92.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Voir à ce sujet : François Albera, « Études cinématographiques et histoire de l'art », *Perspective*, n° 3, 2006, p. 443.

<sup>27</sup> Piero Bargellini, « Paroles peintes », *La Revue du cinéma*, n° 1, octobre 1946, p. 24.

## LE « REGARD SURRÉALISTE » SUR LE THÉÂTRE ITALIEN : LA REVUE *COMEDIA*\*

### Un observatoire pour les avant-gardes théâtrales

« La vie étrangère. La première pièce surréaliste à Berlin » : c'est avec ce titre que le 11 novembre 1924, le chroniqueur de la revue théâtrale *Comedia* présente le drame satyrique *Matusalem ou l'éternel bourgeois* d'Yvan Goll comme étant le premier texte dramaturgique surréaliste mis en scène en Allemagne<sup>1</sup>. Cette même pièce sera représentée un peu plus tard à Paris au Théâtre Michel, dans sa version française et une mise en scène de Jean Painlevé, avec Antonin Artaud parmi les interprètes :

À peine créé officiellement en France depuis quelques semaines, le théâtre surréaliste vient de se manifester pour la première fois en Allemagne [...]. C'est une œuvre d'art d'un modernisme très poussé et qui ne manquerait pas de susciter chez nous d'assez vives critiques<sup>2</sup>.

En cette cruciale année 1924, peu après la parution du *Manifeste* d'André Breton (1896-1966), l'auteur franco-allemand Yvan Goll revendique son idée personnelle du théâtre surréaliste : il rappelle qu'en 1922, dans la préface de son drame, il avait déjà évoqué le surréalisme au théâtre en le présentant

\* Le premier paragraphe de cette contribution a été rédigé par Anna Maria Testaverde et le second par Elena Mazzoleni, qui ont discuté ensemble de la structure du texte.

comme la plus forte négation du réalisme, entendant par-là qu'il voulait faire apparaître la réalité sans la fiction du masque afin de favoriser la vérité de l'être.

À l'intérieur de la question complexe et difficile à cerner de l'expérimentation effective d'un théâtre surréaliste, si on la met en regard des positions qu'André Breton et son groupe exprimeront au cours du temps, l'activité dramaturgique d'Yvan Goll – comme l'a déjà écrit Angelo Maria Ripellino – joue de fait un rôle très significatif: «Si nous faisons de l'histoire, nous mentionnerions ce fait qu'avant d'obéir à l'impulsion d'André Breton, le mouvement surréaliste est né en plusieurs lieux, et le rôle qu'a joué ici Yvan Goll<sup>3</sup>.» La référence à ce personnage éclectique – artiste d'avant-garde, d'abord engagé dans les rangs de l'expressionnisme allemand, puis porte-parole et continuateur idéal du surréalisme annoncé par le poète Guillaume Apollinaire – inscrit au cœur de la question le sens et l'esprit du terme «surréaliste» lorsqu'il est associé à des expérimentations théâtrales mémorables. Comme on sait, dès 1917 c'est le poète Guillaume Apollinaire qui a été le témoin actif du spectacle révolutionnaire *Parade*, une œuvre porteuse d'une synthèse visuelle mémorable issue des intersections de différents langages – la danse, la littérature et le cirque – qui vont changer la manière de faire et d'être au théâtre<sup>4</sup>. Ce ballet sur un livret de Jean Cocteau – l'un des premiers intellectuels collaborant avec *Comœdia*<sup>5</sup> – est qualifié d'exemple de «sur-réalisme (un néologisme qui signifie pour lui une «intentionnalité du réel»)». Apollinaire est également l'auteur de la pièce *Les Mamelles de Tirésias*, écrite entre 1903 et 1916 et présentée dans la préface de l'édition de 1917 comme un «Drame surréaliste en deux actes et un prologue» novateur, avec des chœurs, de la musique et des costumes. Le 24 juin 1917, sa représentation au Conservatoire Renée Maubel de Montmartre, en présence d'André Breton, fait sensation, en raison surtout de l'originale «déconstruction logique de la narration<sup>7</sup>». À l'occasion de l'anniversaire de la mort d'Apollinaire, le 3 novembre 1923, Roger Vitrac consacre à «l'esprit

Nouveau d'Apollinaire» et à son spectacle «scandaleux» – «ce fut un scandale» – un long article dans le quotidien *Comœdia*, où il discute de la signification de son théâtre, en rappelant les définitions qu'en donnait lui-même le poète:

Orphisme au surnaturalisme [...] c'est-à-dire un art qui n'est pas le naturalisme photographique uniquement, et qui cependant soit la nature même, ce qu'on en voit et ce qu'elle contient, cette nature intérieure aux merveilles insoupçonnées [...] impondérables et joyeuses [...] Il faut réagir contre le pessimisme du XIX<sup>e</sup> siècle [...] Il faut exalter l'homme et non pas le diminuer, le déprimer, le démoraiser [...]. À cet égard je suis anti-baudelaïrien [...]<sup>8</sup>.

Mais André Breton se consacre lui aussi à l'écriture théâtrale avec Philippe Soupault (*S'il vous plaît*) en publiant des textes dans *Littérature*, la revue qu'il a fondée en 1919 avec Louis Aragon (1897-1982) et le même Soupault (1897-1990)<sup>9</sup>. Mais si *Littérature* publie des textes de théâtre «surréalistes», il faut souligner que «toutes les revues authentiquement surréalistes n'en contiennent aucun<sup>10</sup>». Les références au théâtre surréaliste d'Yvan Goll et d'Apollinaire parues dans *Comœdia* offrent donc l'occasion d'aborder des questions historiographiques fondamentales que nous nous limiterons ici à mentionner, car elles concernent non seulement les expériences performatives concrètes, définissables comme étant «surréalistes» sur les scènes internationales – *in primis* la scène parisienne –, mais aussi et surtout les débats et les tendances d'adhésion et d'opposition que publie ce quotidien de critique théâtrale, bien qu'il ne soit pas étroitement lié au mouvement surréaliste.

Pendant la décennie 1920-1930 que nous prenons intentionnellement en considération, *Comœdia* est l'observatoire le plus actif sur le théâtre international et sur ses fondements théoriques: ce quotidien publie en effet des «manifestes» mémorables des avant-gardes, en accord ou en

opposition avec le surréalisme artistique français et ses influences culturelles<sup>11</sup>. Il s'agit donc d'une « tribune » dialectique profondément liée au mouvement, et qui accueille dans sa rédaction des signatures comme celles d'André Breton, Francis Picabia et Antonin Artaud.

Fondée pour la première fois en octobre 1907 par Henri Desgrange avec le rédacteur en chef Gaston de Pawlowski, *Comœdia* ne connaît que deux pauses pendant les guerres mondiales, de 1915 à 1918, puis de 1939 à 1940 ; et avec son supplément *Comœdia illustrée*<sup>12</sup>, c'est un des rares quotidiens, sinon le seul, entièrement consacré au spectacle, aux arts et à la littérature. Desgranges, qui réalise ainsi une entreprise éditoriale efficace et durable, entreprend cette aventure pour « faire renaître de manière active et efficace le seul éducateur des masses dont il vaille la peine de s'occuper, [le] théâtre<sup>13</sup> ». Ses rubriques tiennent informé le public sur les manifestations artistiques les plus novatrices, en s'ouvrant à la critique d'avant-garde et en se donnant comme objectif de publier des informations et des expérimentations littéraires artistiques de puis différentes perspectives, pour présenter le panorama des actualités pas exclusivement françaises, mais internationales, et pour broser des portraits d'auteurs et d'interprètes, en accordant une place aux débutants. Pensons au cas déjà mentionné de Guillaume Apollinaire, qui publie dans la revue ses recherches et ses expérimentations littéraires et artistiques, mais aussi à celui de Jean Cocteau, qui collabore avec elle dès ses débuts et qui écrit ces années-là, à côté de son expérience avec Apollinaire pour *Parade*, des drames inspirés des mythes grecs – *Antigone*, 1922 ; *Orphée*, 1926 ; *La Machine infernale*, 1934 –, mais exprimant aussi des expédients visionnaires et des dimensions oniriques d'inspiration surréaliste<sup>14</sup>. On ne saurait toutefois ignorer les rapports conflictuels de Cocteau avec le mouvement surréaliste, qui lui refuse toute intervention d'écrivain dans l'espace éditorial de *Littérature*, car il ne le considère pas comme un modèle d'« écrivain révolutionnaire d'avant-garde<sup>15</sup> ».

Le 16 janvier 1921, *Comœdia*<sup>16</sup> publie également la première édition en langue française du manifeste de Marinetti sur le Tactilisme, qui avait été lu quelques jours plus tôt au Théâtre de l'Œuvre de Paris, et qui exprime de nouvelles hypothèses de théories théâtrales<sup>17</sup>.

*Comœdia* consacre aussi de nombreux numéros au dadaïsme dès mai 1920, sur la vague de l'enthousiasme suscité par l'arrivée à Paris de Tristan Tzara, qui a produit des bouleversements profonds et la diffusion de tendances négationnistes. Mais les deux mouvements entrent bien vite en collision et c'est *Comœdia* qui va accueillir ce débat enflammé : dans les années 1922-1924, c'est dans les pages de cette revue théâtrale que s'exprime la confrontation entre le dadaïsme et le surréalisme, avec les célèbres articles polémiques de Tristan Tzara et d'André Breton, et avec les prises de position de personnalités telles que Francis Picabia, qui y annonce et motive son abandon du dadaïsme en mai 1921<sup>18</sup>. L'année suivante, le conflit entre les deux plus importants représentants des deux mouvements s'accroît, comme on sait, au moment du procès de Maurice Barrès, quand Breton propose l'organisation du Congrès international pour la détermination des directives et pour la défense de l'esprit moderne, plus connu sous le nom de « Congrès de Paris », qui est annoncé le 3 janvier 1922 dans *Comœdia*<sup>19</sup>. L'article de Breton qui proclame de fait le dépassement du dadaïsme – « Après Dada » – y paraît le 2 mars de la même année<sup>20</sup>, rapidement suivi par la réponse de Tzara<sup>21</sup>. Breton publie en revanche sa célèbre réplique – « Lâchez tout » – dans *Littérature*, sa propre revue, le 1<sup>er</sup> avril 1922.

Cette célèbre querelle atteint donc son acmé dans les pages de critique théâtrale internationale<sup>22</sup>, et cela bien que la question dramaturgique ne soit jamais abordée explicitement. En général, Breton et son groupe manifestent donc leur désapprobation, même s'il n'existe aucune déclaration explicite à ce sujet. Mais les retombées en termes d'opposition à cette forme artistique sont clairement sous-entendues, comme l'explique clairement Lorenzo Mango :

Breton considère que le jeu nihiliste dadaïste [...] est devenu répétitif et une fin en soi. Il faut ouvrir un nouveau front d'expérimentation qui porte sur la dimension originelle et inconsciente du moi, en la libérant de la cage de la raison [...] et donc si la peinture et la poésie sont considérées comme les Arts qui pouvaient bien exprimer l'écriture automatique surréaliste [...], à l'inverse le théâtre [est considéré] avec soupçon, car il a besoin nécessairement d'un processus de construction<sup>23</sup>.

Le langage nouveau, complètement libéré des contraintes d'une utilisation conventionnelle, doit être recherché dans l'automatisme verbal qui peut produire des images inhabituelles, originales et suggestives, ainsi que dans le contenu onirique qui n'est pas lié à la volonté de l'écrivain de choisir des mots à associer à la réalité. Le visionnaire, la fascination, l'humour «hénaurme» ou la surprise et l'étonnement ouvert à tout le possible, doivent constituer l'essence du «faire théâtre». Compte tenu des fractures incurables qui se sont produites avec les représentants les plus importants des mouvements d'avant-garde européens de l'époque, il est clair en réalité – comme l'affirmait déjà Henri Béhar – que pour le groupe surréaliste, le théâtre est implicitement condamné parce qu'il est considéré comme un «artifice conventionnel consistant à donner vie à un personnage<sup>24</sup>». Il ne peut donc pas être accepté «au nombre des activités surréalistes», car la création des personnages induit une sorte de dissociation aussi bien chez l'acteur que chez l'acteur. Comme l'a écrit Roberto Tessari, encore avant le «rigorisme para politique» qui est en train d'entraîner Breton sur la ligne trotskiste et de l'éloigner de ses célèbres adeptes, la victime la plus illustre de «toute cette purge antitalinienne» est «un véritable compartiment des arts : le Théâtre<sup>25</sup>».

Toutefois, comme le précise également Lorenzo Mango, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu un théâtre surréaliste, mais il s'agissait d'un théâtre «d'hérétiques, d'artistes qui ont

participé au groupe et puis, en partie en raison de leur choix théâtral, qui en ont été expulsés, tout en restant fondamentalement des surréalistes<sup>26</sup>», comme Roger Vitrac et Antonin Artaud. Or, dès 1925 l'adhésion de Vitrac au «surréalisme absolu» est entièrement gommée par son éloignement, et en 1926, Breton expulse également le poète-acteur-metteur en scène Antonin Artaud. Mais dans ces cas-là aussi, la voix des partisans et des hérétiques du théâtre surréaliste ne s'est pas fait entendre dans une revue de théâtre strictement surréaliste, mais à travers l'observatoire de *Comœdia*. En 1923, répondant à une enquête de la revue, l'acteur-dramaturge-théoricien Antonin Artaud, devenu un des membres les plus importants du mouvement surréaliste de cette période, expose dans «L'Évolution du décor» – un texte accompagné de deux maquettes conçues pour les décors de *La Place de l'amour*, un drame mental de Marcel Schwob – son premier manifeste sur le théâtre, avec ses projets concernant la mise en scène et les décors :

Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre. Tous les grands dramaturges type ont pensé en dehors du théâtre [...] le théâtre, il faut le rejeter dans la vie. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire de la vie au théâtre. Comme si on pouvait seulement imiter la vie. Ce qu'il faut, c'est retrouver la vie du théâtre, dans toute sa liberté<sup>27</sup>.

Artaud était collaborateur actif de *La Révolution Surréaliste* et le coordinateur depuis 1925 du Bureau de recherches surréalistes où il expose un programme surréaliste en vue d'une «nouvelle déclaration des droits de l'Homme». Défenseur convaincu du théâtre pur et absolu, considéré comme instrument de salut, dans un premier temps il voit dans le surréalisme un moyen esthétique et existentiel ; or, ses divergences avec Breton – concernant le sectarisme du groupe et son aliégnement politique avec Trotski, mais aussi son attitude négative à propos de l'art – font peut-être de lui le plus connu des dissidents, qui sera expulsé du mouvement avec fracas. Ar-



taud, accusé d'immoralisme, également par Louis Aragon, abandonne le mouvement avec Pablo Picasso pour adhérer à la ligne stalinienne du PCF, infligeant ainsi un coup dur au rigorisme absolu para politique :

J'ai participé au mouvement surréaliste de 1924 à 1926, et je l'ai accompagné dans sa violence. J'en parlerai avec l'esprit que j'avais à cette époque et je vais essayer pour vous de ressusciter cet esprit qui voulait être blasphematoire et sacrilège et qui y est parvenu quelquefois. Mais dites-vous que cet esprit est passé; il appartient à 1926, et si vous réagissez ne réagissez qu'en 1926. Le Surréalisme est né d'un désespoir et d'un dégoût et il est né sur les bancs de l'école<sup>28</sup>.

Le mépris de Breton pour le système commercial théâtral motive son aversion pour l'expérience « révolutionnaire » du Théâtre Alfred Jarry, fondé par Artaud et Vitrac. À l'occasion de la mise en scène du *Songe ou Jeu de Rêves* de Strindberg, le 2 juin 1928, les accusations d'immoralité visant le financement important qu'Artaud a reçu de l'ambassade de Suède suscitent disputes et arrestations, si bien qu'Artaud est amené à prendre position, en répliquant sur scène : « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre sa patrie, contre toutes les patries, contre la société<sup>29</sup>. »

Mais en 1932, encore une fois et en parfaite cohérence avec l'esprit de la revue, la pensée d'Antonin Artaud sur le Théâtre de la Cruauté trouvera ici sa place, avec son intervention-manifeste personnelle (*L'Avant-Garde – Pourquoi M. Antonin Artaud fonde « Le Théâtre de la Cruauté »*)<sup>30</sup> : en avril de l'année suivante, *Comœdia* explique à ses lecteurs les modalités de la réalisation concrète de sa pensée théorique<sup>31</sup>.

Ce sont donc les interventions constantes et attentives de *Comœdia* qui nourrissent au cours de ces années le débat

sur les avant-gardes théâtrales européennes, en accord ou en dissidence avec le mouvement surréaliste français, abordé à travers ses déclinaisons : la dramaturgie, la scénographie, la gestion théâtrale, la pratique de l'acteur et la réception du public. L'ampleur du regard critique permet une confrontation quotidienne et intense avec les expériences étrangères, grâce à des enquêtes menées en double perspective. L'intérêt pour les expérimentations novatrices de la dramaturgie italienne est exemplaire à cet égard, car il fait dialoguer Artaud et Vitrac avec Pirandello, tout en établissant les distinctions nécessaires à propos des interprètes les plus intéressants qui évoluent sur les scènes contemporaines, comme Mimì Aguglia, Giovanni Grasso ou Ermete Novelli.

### Les enquêtes de *Comœdia* : le regard de Camillo Antona Traversi sur le théâtre italien

Pendant la longue direction de Gabriel Alphaud, dans les années 1920, à côté d'enquêtes sur les théâtres étrangers – comme sur les théâtres japonais, américain (signées Léopold Lacour), scandinave, lithuanien et indien –, non seulement les rubriques consacrées au théâtre italien et à ses expérimentations se multiplient, mais elles abordent des questions importantes concernant ce théâtre et sa possible « avant-garde ». Beaucoup de ces chroniques mériteraient des études à part, comme l'enquête lancée dans les colonnes de *Comœdia* le 5 mai 1925, consacrée à la mise en scène française et étrangère. Sur ce sujet, nous nous bornons ici à citer les articles sur Pirandello et Bragaglia, parus respectivement le 31 août et le 4 septembre 1925.

Les enquêtes – très fouillées et publiées en plusieurs livraisons –, les réflexions et les interviews sont signées en particulier par le directeur Gabriel Alphaud (les 28 et 29 janvier 1924), mais aussi par Léopold Lacour – le célèbre critique théâtral, sociologue et théoricien du mouvement féministe<sup>32</sup> (les 6 et 7 octobre 1924, le 31 août et le 4 septembre 1925) – et Camillo Antona Traversi (le 5 mai, le 13 juin et le 5 août 1925). Ce dernier est l'incarnation du débat de frontière italo-français

sur le théâtre : il est en effet à la fois un dramaturge affirmé en Italie et critique théâtral en France, un journaliste de *Comœdia* ainsi qu'un collaborateur du Grand Guignol et du théâtre Régiane de Paris.

*Comœdia* examine l'état de santé du théâtre italien contemporain – son organisation, ses imprésarios, sa direction artistique et juridique, le nomadisme de ses compagnies, les récentes interventions de l'État pour mettre fin à la crise du théâtre (mentionnons à ce sujet le congrès d'art dramatique organisé au théâtre lyrique de Milan le 15 janvier 1924, coordonné par le ministre Giovanni Gentile et par Luigi Razza, le secrétaire de la corporation du théâtre italien) –, ainsi que les nouvelles tendances expérimentales dans le domaine dramaturgique, comme le théâtre du grotesque ou les comédies de Pirandello, qui constitue un cas particulièrement intéressant.

Les 28 et 29 janvier 1924, Gabriel Alphonse signe deux articles portant le même titre, *Où en est le théâtre en Italie*, une enquête en plusieurs sections, détaillées dans le sous-titre : *Italie, le berceau du spectacle ; Le Congrès de l'art dramatique à Milan ; Le théâtre italien est-il vraiment en état de crise ? ; Les propriétaires des théâtres ; Les directeurs de grandes Compagnies ; Les ambitions modernes d'une comédienne ; Les misères du petit personnel ; Les taxes, le prix des places, le répertoire*. Le directeur de la revue examine ces différentes questions sans toujours les approfondir, et ses considérations sont dans l'ensemble amères :

Mais avec ce système, le morcellement du talent, l'émiettement du mérite, la dispersion du répertoire sont autant d'ennemis du maintien et du relèvement de l'art dramatique en Italie. Il s'y ajoute une formidable confusion, qui naît de l'extrême difficulté de se plier à une discipline générale, d'admettre des règles et un dogme uniformes. [...] De ce fait la vie intérieure de ces soixante et treize Compagnies ressemble à la circulation des voitures dans la ville et les faubourgs

de Naples, où sur un pavé affreusement crevassé, sillonné de tramways qui encombrant la chaussée, escaladent les trottoirs, les redescendent, une formidable cohue de voitures et d'attelages de tous les ordres tirés par des chevaux, par trois ou quatre mules, par quatre ou cinq petits ânes, par cinq ou six chiens, se mêlent, s'entrecroisent, prennent leur droite prennent leur gauche, quittent la chaussée, montent sur le trottoir, au milieu des « coin coin » des voitures automobiles, contraintes d'exécuter les mêmes prouesses dans un milieu riche en émotions et fertile en accidents<sup>34</sup>.

Ce qui nous paraît toutefois plus significatif, c'est l'ouverture d'un débat qui fait de *Comœdia* un observatoire sur le théâtre italien, ses relations avec la scène française et ses tendances d'avant-garde.

Dans l'article *Le Théâtre en Italie* du 6 octobre 1924, Léopold Lacour interview Édouard Schneider – envoyé de *Comœdia*, académicien français et auteur des *Mages sans étoile* (1912) et d'*Eleonora Duse : souvenirs, notes et documents* (1925) –, que le critique théâtral présente comme un « écrivain philosophe, de formation religieuse, un des meilleurs amis de la Duse<sup>34</sup>... ». Après la présentation habituelle de la situation précaire des compagnies théâtrales italiennes et l'absence d'une direction vertueuse des salles théâtrales, Schneider fait porter sa réflexion sur la dramaturgie contemporaine :

Mais sur ces dramaturges et sur plusieurs autres qu'on admire aussi ou qu'on a estimé fort, Roberto Bracco, Cavacchioli, Antonelli, Veneziani, Martini, Ludovici, Dario Niccodemi, Sem Benelli, etc., je vous conseille d'interroger notre confrère italien Camillo Traversi, très intéressant auteur dramatique lui-même, et Alfred Mortier, dont les études sur le théâtre italien sont d'un historien et critique des mieux informés et d'un goût, en général, très sûr. Ils vous renseigneront abondam-

ment. Et, d'autre part, vous pourriez lire, dans un important ouvrage de M. Camille Poupeye : *Les Dramaturges exotiques*, le chapitre consacré à Pirandello. Je vous recommande encore, ou plutôt, de façon particulière, le livre un peu dogmatique, mais très intelligent, d'un critique italien qui est surtout un historien et un philosophe, M. Adriano Tilgher : *Studi sul teatro contemporaneo*<sup>35</sup>.

Schneider évoque des dramaturges et des intellectuels « post-dannunziens », liés de manière plus ou moins explicite au mouvement futuriste ou à des phénomènes théâtraux de cette période, comme le théâtre grotesque. Pour approfondir son enquête sur les nouvelles tendances théâtrales italiennes, l'académicien invite Lacour à interviewer en particulier Adriano Tilgher et Camillo Antona Traversi.

Le philosophe et critique théâtral Adriano Tilgher<sup>36</sup> consacre en effet plusieurs chapitres de ses *Studi sul teatro contemporaneo* (1922), dédiés à Lucio D'Ambra, au théâtre italien, en particulier dans *Il teatro italiano. Da Gabriele D'Annunzio a Pirandello* : en partant de l'analyse de l'œuvre dramaturgique de D'Annunzio, présentée comme la « tragédie de la volonté de vivre<sup>37</sup> », il réfléchit sur le théâtre de Sem Benelli, Ercole Luigi Morselli et Pirandello : selon lui, autant d'expressions de la « tragédie de l'impuissance<sup>38</sup> ».

Mais pour le philosophe, le phénomène théâtral le plus important est le théâtre du grotesque, auquel il consacre un chapitre entier. À ses yeux, il s'agit avant tout d'un phénomène socioculturel :

Malgré la pauvreté relative de ses résultats artistiques, le Théâtre du Grotesque a une importance considérable en tant que symptôme non négligeable de la profonde crise de désarroi intellectuel et moral qui préexistait à la guerre, mais que les expériences tragiques de la guerre et de la crise mondiale ont amplifiée et

mise en évidence. Les vieux idéaux sont morts. Les vieilles étoiles qui resplendissaient sur les générations passées se sont éteintes les unes après les autres, aucune autre ne s'est allumée, et le firmament s'étend, désert et noir, au-dessus de notre tête<sup>39</sup>.

Adriano Tilgher examine l'origine du genre grotesque, et en particulier la pièce *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli, représentée pour la première fois au Teatro Argentina de Rome le 31 mai 1916. Pour le philosophe, cette pièce définit le genre lui-même :

*La maschera e il volto* est un grotesque typique, mené en jouant sur l'exagération et la déformation caricaturale de la première à la dernière scène, avec un sens exquis des proportions, malgré la complaisance avec laquelle Chiarelli s'est laissé aller à exploiter – et avec quel talent les a-t-il exploités ! – les motifs de farce que cet ouvrage lui offrait en abondance. [...] c'est un défi de l'individu à la société, mais qui se distingue de la satire commune par le ton léger et amer avec lequel l'auteur le traite, d'où l'on comprend qu'il n'a aucune intention pédagogique, et qu'il adopte face à la vie une attitude d'observateur détaché, libre et désabusé<sup>40</sup>.

L'essence du grotesque réside donc dans la lutte entre le masque et le visage, entre le théâtre et la vie, mis en relation : et, en effet, « le personnage lui-même, qui est masque au début de l'action, se sent peu à peu devenir visage, à mesure que sous le choc des événements, le masque se fend sur son visage en rendant à la lumière ses traits primitifs, sur lesquels passent des sentiments et des passions humaines<sup>41</sup> ». Pour Tilgher, en contribuant à libérer la comédie sentimentale et réaliste, le théâtre grotesque représente donc une possibilité de renouveau théâtral. Le pas en direction de Pirandello est vite franchi :

L'art de Pirandello, contemporain chronologiquement, mais aussi idéalement, de la grande révolution spiritua- liste et idéaliste qui s'est produite en Italie et en Europe au début du siècle, introduit dans l'art l'anti-intellectua- lisme, l'antirationalisme et l'anti-logicisme qui im- prègnent toute la philosophie contemporaine et qui culminent aujourd'hui dans le relativisme<sup>42</sup>.

S'il n'y a pas trace d'interviews d'Adriano Tilgher par Léopold Lacour, nous savons en revanche avec certitude que le 7 oc- tobre 1924, le critique de *Comœdia* s'entretient avec Camillo Antona Traversi à propos du théâtre italien contemporain.

Antona Traversi, une figure clé de l'exportation du ré- pertoire français, est l'auteur de drames et de pièces de Grand Guignol italien – on lui doit *Una madre*, *La Venere mascherata*, *La Misteriosa*, *Don Matteo*, *L'uomo mascherato*, *Vivrà*, *In bor- data*, *Calvario*, *Babbo Goumas* et *Bavaglio* avec Jean Sartène –, ainsi que du premier essai consacré à ce genre: *Histoire du Grand Guignol. Théâtre de l'épouvante et du rire* (1933). Cet homme de lettres italien proche du vérisme, ce dramaturge et librettiste qui a émigré en France à la suite d'un procès contro- versé pour des traits frauduleuses, est d'abord employé comme secrétaire du théâtre de Gabrielle Charlotte Réjane, puis comme collaborateur du Grand Guignol pendant la ges- tion de Camille Choisy. Voici comment Lacour le présente aux lecteurs de *Comœdia*:

Voici nombre d'années que cet Italien parisianisé, an- cien professeur de littérature latine et italienne à Rome, auteur dramatique toujours aimé par le public de la Péninsule, envoyé, de Paris, à divers journaux de son pays des correspondances dramatiques et litté- raires pleines d'ardeur et de conscience. Mais rien de ce qui est italien ne demeure étranger à ce vaillant ami de la France, resté jeune, enthousiaste, et dont je ne sais combien de pièces au juste, mais, notamment, la

*Danza macabra*, *I Parassiti*, *Fanciulli*, tiennent encore victorieusement l'affiche outre-monts, après vingt- cinq ou trente ans écoulés depuis leurs « premières ». Chez nous – à la Bodinière – Armand Bour lui a joué le *Rozeno*. Il fut, au reste, pendant onze ans, le colla- borateur dévoué de Réjane<sup>43</sup>.

Mais c'est surtout à l'« évolution présente du théâtre italien si intéressante, passionnante »<sup>44</sup> que Léopold Lacour entend consacrer son interview.

Antona Traversi commence par évoquer la scène roman- tique. Il soutient qu'un nouveau et vif besoin de vérité se serait immédiatement opposé aux proclamations de liberté du ro- mantisme et du néoromantisme représentés par Leopoldo Marengo, Felice Cavallotti, Giuseppe Giacosa, Pietro Cossa et Paolo Giacometti. Exactement comme cela s'était produit en France avec Dumas fils et Émile Augier – deux auteurs à qui Antona Traversi a consacré en 1907 un essai (*Piccole note sul teatro di prosa francese*), en s'inspirant peut-être de celui de Lacour (*Trois théâtres : Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou*, de 1880) –, en Italie Paolo Ferrari et Achille Torelli représentent le naturalisme théâtral, qui a ouvert la voie aux œuvres de Verga, Capuana, Giacosa, Bracco, Rovetta, Lo- pez et Bertolazzi. À propos de la scène contemporaine, le dra- maturge italien signale un « théâtre nouveau » apparu quelques années plus tôt, le théâtre du grotesque :

Le principe sur lequel il se fonde et qu'il développe est celui de la lutte entre les « constructions de toute sorte (idées établies, convenances morales, lois, etc.) » sous lesquelles la vie, sincèrement ou non, se déguise et se cache, et la spontanéité de l'instinct vital qui s'affirme contre elles, quand même. C'est précisément ce que signifie ce titre : le Masque et le Visage. Avec Luigi Chia- relli, les auteurs d'avant-garde qui marquèrent de leur empreinte cette phase récente de l'art dramatique ita-

lien, sont Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Carlo Veneziani, Arnaldo Fraccaroli, Fausto Maria Martini<sup>45</sup>.

Dans son essai consacré au Grand Guignol, Camillo Antona Traversi présentera une dizaine d'années plus tard l'histoire du théâtre parisien de la rue Chaptal et de son public éminent – comprenant Octave Mirbeau et Guy de Maupassant –, en insistant sur la vocation à la vérité du genre grotesque en tant que triomphe de la pièce naturaliste :

Luttant contre le modernisme et l'américanisme de mauvais aloi, le Grand-Guignol doit son originalité marquée et persistante, en dépit de toutes les mauvaises humeurs du temps et des hommes, à la variété et au choix judicieux de son spectacle [...]. C'est que le théâtre de la rue Chaptal est, avant tout, le théâtre du «drame». On va voir jouer un drame au Grand-Guignol comme on va (révérence parler) voir jouer une fêerie au Châtelet. On y va parce qu'on est sûr d'admirer la perfection dans le genre, et qu'on est certain d'y éprouver des émotions violentes. Par la vérité de la mise en scène, on aura l'illusion d'assister à une action vécue<sup>46</sup>.

Le 13 avril 1897, Maurice Magnier inaugure à Paris le Théâtre Salon avec une affiche éclectique et raffinée comprenant des pièces en un acte précédées de prologues et suivies de vaudevilles et de pantomimes. Mais la salle ferme au bout d'un an, avant de rouvrir sous le nom de «Grand Guignol» à l'initiative d'Oscar Méténier, un ancien commissaire qui a été aussi un collaborateur d'André Antoine au Théâtre Libre. Le Grand Guignol attire immédiatement un public fidèle, dont font partie Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Jean Lorrain, Maurice Level et Georges Courteline. En 1899, la direction du petit théâtre passe à Max Maurey, connu pour être l'inventeur du «style Grand Guignol<sup>47</sup>». Maurey termine l'aménagement de la salle et fixe le répertoire à des pièces en un acte, en met-

tant à l'affiche deux drames de terreur alternant avec deux spectacles comiques. Pendant une même soirée, le public assiste donc à des représentations dramatiques entrecoupées de sketches comiques : un montage qui vise à renforcer l'intensité des actions agressives en les faisant alterner avec des moments de détente. Le public, amené à baisser la garde, se montre dès lors plus sensible. Quant à la structure courte de la pièce en un acte, qui interdit de donner aux personnages la moindre dimension psychologique et oriente l'action vers un épilogue dramatique annoncé dès le début, elle contribue à la montée de la tension. Les personnages sont ainsi emprisonnés dans un piège dramaturgique qui les conduit à la mort.

En Italie, l'expérience du Grand Guignol est liée à l'aventure artistique de l'acteur Alfredo Sainati. Cet enfant de la balles commence à jouer autour des années 1890 dans plusieurs compagnies, comme celles de Carlo Duse, Antonio Schiavoni, Cesare Rossi et Ermete Zacconi. En février 1908, il fonde au théâtre Metastasio de Milan – avec son épouse Bella Starace, Alfredo Camponi et Francesco Pozzone – une compagnie qui entend de se consacrer à la représentation des drames du Grand Guignol français<sup>48</sup>.

Mais c'est le 12 septembre 1908, au Teatro Pavone de Pérouse, que débute le Grand Guignol de Sainati. Toutefois, les premières villes importantes – Milan, Turin, Naples et Florence – se révèlent tout de suite difficiles à conquérir, en particulier à cause de la résistance de la critique de l'époque : en effet, si le public est fasciné par ces représentations, la critique théâtrale se montre hostile au Grand Guignol : étranger à la théâtralité spiritualiste et poétique, le Grand Guignol ne peut lui apparaître que comme un phénomène négligeable, le théâtre d'Alfredo Sainati n'étant pas centré sur la représentation de valeurs morales, mais sur les émotions suscitées par la spectacularisation de la mort.

Les spectacles d'Alfredo Sainati sont centrés sur la folie, la mort, la contagion virulente et l'expérimentation scientifique hors contrôle. Le thème de fond est la menace déclinée selon

toutes ses variantes possibles, depuis l'amplification médiatique des faits divers jusqu'à l'ambiguïté du rapport entre l'homme et le progrès scientifique. Les décors des spectacles contribuent eux aussi à créer une atmosphère de peur : dans des espaces suscitant une sensation de claustrophobie – autant de déclinaisons du piège – que sont les phares, les sous-marins, les hôpitaux, les prisons et les blocs opératoires, les personnages se sentent opprimés par un sentiment d'angoisse et agissent sous l'effet d'une menace envahissante et constante. La peur est provoquée en eux par la menace d'un événement terrible, annoncé dès les premières scènes et savamment évoqué par la mise en scène, qui s'accomplit dans le crescendo du rythme serré du spectacle.

Pour Camillo Antona Traversi, le Grand Guignol est un théâtre « nouveau » fondé sur l'esthétique du vrai, ou plutôt sur le document naturaliste dans toutes ses formes, même les plus secrètes, qui se traduisent par une mise en scène presque d'auteur, capable à elle seule de structurer l'ensemble du drame de la terreur.

Dans l'interview publiée par *Comœdia*, le dramaturge italien affirme que le Grand Guignol a plus ou moins délibérément entraîné le dépassement de la comédie bourgeoise, car il s'oppose aux conventions théâtrales. Selon lui, il aurait même préparé une sorte d'« avant-garde » italienne présentée en particulier par Dario Niccodemi, Rosso di San Secondo et Pirandello. Il convient du reste de rappeler que l'expérience du Grand Guignol français s'inscrit pleinement dans le sillage de la mise en scène d'Antoine :

Le Grand-Guignol avait été formé à l'école de Max Maurey et d'André Antoine, tant il avait fini par posséder leurs qualités et faire siens leurs défauts. Le même amour exagéré de la mise en scène ; le même goût de la réalité à tout prix ; [...] et cette incurable manie de bousculer, depuis l'avant-scène, les pièces que l'on répétait, en coupant des passages entiers<sup>49</sup>.

La mise en scène théâtrale est une question qui intéresse Camillo Antona Traversi depuis longtemps. En 1907, dans *Piccole note sul teatro di prosa francese*, il anticipait les enquêtes de *Comœdia* sur le théâtre italien. Comparant les théâtres italien et français, il dénonçait les conditions précaires des compagnies théâtrales, la gestion peu scrupuleuse des salles, l'irréparable invasion commerciale des auteurs français et l'absence d'un syndicat des acteurs. Mais son analyse amène aussi des réflexions significatives pour le débat contemporain sur le rapport entre les théâtres italien et français : ainsi, Antona Traversi examine l'« art de mettre en scène<sup>50</sup> » :

Là où les Français excellent, c'est dans l'art – si difficile, et en même temps si utile, de mettre en scène une comédie, un drame, une tragédie, de savoir guider, instruire les acteurs. André Antoine – plus qu'un excellent interprète – est un metteur en scène incomparable. À son école, beaucoup de jeunes acteurs sont sortis de la médiocrité dans laquelle ils végétaient. Chez les Parisiens, il est courant de dire : si tu veux entendre bien jouer, va chez Antoine ! Et c'est vraiment le cas ! [...] Chez Antoine, la mise en scène, sans être luxueuse, est toujours d'une vérité et d'une exactitude admirables, et elle contribue efficacement à donner l'illusion du « milieu » dans lequel l'action se déroule. Enfin, personne ne sait faire évoluer les foules sur la scène comme lui<sup>51</sup>.

L'épicentre du théâtre italien est Pirandello, qu'Antona Traversi évoque constamment.

Les débuts de Pirandello sur la scène française ont lieu en décembre 1922 à l'initiative de Camille Mallarmé<sup>52</sup>. *Il piacere dell'onestà* est mis en scène par Charles Dullin, qui dirige à cette époque le théâtre de l'Atelier. La première de cette pièce – écrite en avril-mai 1917 – avait eu lieu au Teatro Carignano de Turin, le 27 novembre 1917, avec la compagnie de

Ruggero Ruggeri. Sa version française – *La Volupté de l'homme* – est jouée pour la première fois le 20 décembre 1922 au Théâtre Montmartre, suivie, dans la même soirée, par l'*Antigone* de Jean Cocteau.

Un article signé Camille Mallarmé paraît en juin 1923 dans la *Revue Européenne*. L'auteur propose une première interprétation du théâtre pirandellien et une analyse de sa réception par le public<sup>53</sup>. La multiplication des comptes rendus, des traductions et des adaptations des pièces de Pirandello – contentons-nous de mentionner les *Six personnages en quête d'auteur* de Georges Pitoëff, qui révèle au public l'aliénation pirandellienne – n'est pas seulement l'indice de la curiosité à l'égard de son théâtre, presque toujours accompagnée d'un jugement positif, mais aussi la preuve de l'existence d'un débat complexe sur le théâtre italien, auquel participent des voix hétérogènes<sup>54</sup>.

En 1913, une enquête sur la diffusion de la culture italienne en France, publiée dans le premier numéro de *France-Italie* (1913-1914), avait révélé la faible attention des intellectuels français à l'égard des expériences contemporaines, à l'exception de quelques références aux œuvres de Carducci, Fogazzaro et d'Annunzio : d'où le travail de médiation de la revue, qui comble ce vide de connaissance grâce à la traduction d'études critiques et de textes littéraires. Et parmi ces derniers, la traduction par Benjamin Crémieux de la nouvelle *Il lume dell'altra casa* (1909) de Pirandello, qui paraît en 1909 dans le deuxième numéro de *France-Italie*, avec le titre *La Lumière d'en face*. C'est le début d'une diffusion initialement limitée à la prose, mais destinée à s'étendre à une grande partie du théâtre pirandellien au cours des années 1920.

La première étude française importante sur l'œuvre de Pirandello est signée Benjamin Crémieux. La *Revue de France* publie son introduction à *Sei personaggi in cerca d'autore* le 15 août 1922<sup>55</sup>. C'est la même année où paraît en Italie la deuxième édition de l'essai d'Adriano Tilgher sur le théâtre

contemporain, que Crémieux admire, mais avec lequel il prend toutefois rapidement ses distances<sup>56</sup>.

Il est question pour la première fois de la « dissociation des sentiments » propre à tout art humoristique. Une grande partie de l'article est consacrée au concept d'humorisme et au « sur-réalisme » pirandellien<sup>57</sup>. Et les considérations de Benjamin Crémieux s'accordent pleinement avec celles qu'exprime Camillo Antona Traversi dans l'interview du 7 octobre 1924. Le dramaturge italien affirme en effet à propos de Pirandello :

Mais Pirandello, qui n'est plus jeune, qui a comme attendu le crépuscule de la maturité pour aborder la scène, Pirandello est encore plus original : c'est le plus grand des trois hommes du « dernier bateau ». Que veut-il ? Décomposer et projeter sur les planches, en des « visions » d'états d'âmes, les différents aspects d'un continu « procès de conscience ». [...] Je vais allumer la lanterne. Le théâtre de Pirandello est tout cérébral ; tous les personnages s'y ressemblent comme des gouttes d'eau entre elles ; mais la tragédie qui est la leur résulte et témoigne intensément de ce fait, dramatiquement découvert, chez nous, par l'auteur : que l'esprit n'est pas cette chose simple que l'on croyait ; qu'il y a une région inexplorée, peuplée de monstres inconnus, et dans laquelle la vérité, l'erreur, la réalité, le rêve, et le bien et le mal se croisent et luttent en une pénombre de mystère. C'est le subconscient et l'inconscient évoqués par-delà le conscient, contre le conscient même, d'ordinaire<sup>58</sup>.

L'étude de Benjamin Crémieux sera développée et publiée en 1923, un mois après la représentation des *Six personnages* de Pitoëff<sup>59</sup>, presque au même moment que la parution de la traduction française du livre d'Adriano Tilgher (les deux critiques s'étaient peut-être rencontrés à l'occasion de la première du spectacle)<sup>60</sup>. Les considérations de Crémieux sur l'aliénation

et l'effet de surprise suscitent l'enthousiasme de Pirandello, et elles trouvent dans le domaine français un terrain propice aux discussions.

Si l'effet de surprise provoqué dans le public italien évoque l'expérience futuriste, en France l'étonnement n'est presque jamais associé à la pratique scénique futuriste, mais prend dans la plupart des cas les caractéristiques du rêve ou de la vision. Cauchemars, hallucinations, fantasmagories : tels sont les termes qui exemplifient le mieux les choix lexicaux avec lesquels les critiques décrivent l'atmosphère de la représentation pirandellienne. Ce sont de toute évidence des révélateurs involontaires de l'appartenance à un milieu culturel où les manifestations irrationnelles et oniriques jouent un rôle de plus en plus important. Il n'est pas surprenant que le théâtre pirandellien ait été qualifié le plus souvent d'intensément hallucinant.

Le fait que les critiques dramatiques français concentrent leur attention sur l'atmosphère fantastique, onirique et hallucinatoire de la pièce pirandellienne – ce qui n'est pas le cas en Italie – reflète de manière encore confuse les nouvelles tendances artistiques, définissables d'une manière générale comme étant surréalistes ou freudiennes, que seuls certains contemporains sont capables d'appréhender. Nous sommes un an avant le premier *Manifeste du surréalisme*.

La lecture surréaliste du drame pirandellien est, comme nous le savons, au centre des disputes entre Roger Vitrac et Antonin Artaud, qui ont des positions opposées à propos de *Six personnages en quête d'auteur*<sup>11</sup>. Mais indépendamment des positions spécifiques, les réflexions sur Pirandello en France reflètent – comme en témoigne le regard de Camillo Antona Traversi – un débat transculturel qui met en lumière les possibilités, plus ou moins manquées, d'une avant-garde italienne et qui trouve en *Comœdia* sa tribune privilégiée.

- <sup>1</sup> Elisabetta Terrigi, *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*, Florence, Firenze University Press, 2013, p. 101-112.
- <sup>2</sup> R. C., « La vie étrangère. La première pièce surréaliste à Berlin », *Comœdia*, 11 novembre 1924.
- <sup>3</sup> *Enciclopedia dello Spettacolo*, Rome, Le Maschere, [1954-1962], vol. IX, p. 550.
- <sup>4</sup> *Parade* a été représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre du Châtelet, le 18 mai 1917. Cette pièce était le fruit de la collaboration de l'imprésario Serge Diaghilev, du compositeur Erik Satie, du chorégraphe et danseur Léonide Massine et du peintre espagnol Pablo Picasso.
- <sup>5</sup> Pierre-Marie Héron, Marie-Eve Théréty, *Cocteau journaliste*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014 ; Pierre Caizergues, « Jean Cocteau, le journal, le journal et les journalistes, Littératures contemporaines », *L'écrivain journaliste*, n° 6, Paris, Klincksieck, 1998, p. 57-68.
- <sup>6</sup> Maria Grazia Porcelli, *Il teatro francese. 1815-1930*, Bari, Laterza, 2009, p. 102.
- <sup>7</sup> Cf. Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro*, Rome, Carocci, 2019, p. 89.
- <sup>8</sup> Cf. Roger Vitrac, « Le Théâtre de Guillaume Apollinaire », *Comœdia*, 3 novembre 1923, p. 4.
- <sup>9</sup> Cf. « All'alba del surrealismo. Atti unici di "Littérature" scritti in collaborazione (Aragon, Breton, Desnos, Péret, Soupault) », dans Henri Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Turin, Einaudi, 1976, p. 129-143.
- <sup>10</sup> Sur le panorama des revues de l'époque en Europe, cf. Evangelina Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008, et *L'Europe des revues (1860-1930). II. Réseaux et circulation des modèles*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2015.
- <sup>11</sup> Sur le projet d'enquête et de numérisation de cette importante revue, cf. Marco Consolini, « Sguardi sulla "sorel-
- la latina". Il teatro italiano visto da *Comœdia* », *Teatro e Storia*, n° 37, 2016, p. 283-306.
- <sup>12</sup> Marco Consolini, Romain Piana, « Scènes de papier », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, 2, <https://sh.asso.fr/scenes-de-papier/>
- <sup>13</sup> Nathalie Léger, *Dictionnaire des Lettres françaises: le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, cité dans *Le Guichet du savoir*, <http://www.guichetdu savoir.org/viewtopic.php?t=21552>.
- <sup>14</sup> Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003.
- <sup>15</sup> Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Charrier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, Le livre concurrent 1900-1930*, Paris, Promodis, 1986, vol. IV, p. 534.
- <sup>16</sup> Cf. Filippo Tommaso Marinetti, « Le Tactilisme. Un art nouveau inventé par le Futurisme », *Comœdia*, 16 janvier 1921, p. 1.
- <sup>17</sup> La première édition en langue italienne, sous le titre « Il Tattilismo », est publiée dans *L'uomo nuovo. Rivista di critica letteraria e d'arte*, II, n° 11, 1<sup>er</sup> mars 1921.
- <sup>18</sup> Cf. Francis Picabia, « M. Picabia se sépare des Dada », *Comœdia*, 11 mai 1921, p. 4. Voir aussi Arturo Schwarz, *Dada e Surrealismo riscoperti*, Milan, Skira, 2009, p. 337.
- <sup>19</sup> Cf. « Un manifeste des revues d'avant-garde. Avant le Congrès », *Comœdia*, 3 janvier 1922, p. 2. Il s'agit d'un véritable manifeste dont les signataires, en particulier Roger Vitrac, déclarent ne pas avoir l'intention de « nouer des liens » avec des groupes ou des écoles d'art comme l'impressionnisme, le symbolisme, l'unanimité, le fauvisme, le simultanéisme, le cubisme, l'orphisme, le futurisme, l'expressionnisme, le pu-risme, Dada.
- <sup>20</sup> Cf. André Breton, « Après Dada », *Comœdia*, 2 mars 1922, p. 2.
- <sup>21</sup> Cf. Tristan Tzara, « Les dessous de Dada », *Comœdia*, 7 mars 1922, p. 2.



- 22 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS, 2016.
- 23 Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 90.
- 24 Henri Béhar, *Il teatro Dada e surrealista*, Turin, Einaudi, 1976, p. 15
- 25 Roberto Tessari, *Teatro e avanguardia storica. Trattorie dell'eresia*, Bari, Laterza, 2005.
- 26 Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro*, cit.
- 27 Antonin Artaud, « L'Évolution du décor », in *Comœdia*, 19 avril 1924, p. 3. Sur la signification de ce premier manifeste, cf. Franco Ruffini, « Pirandello e Artaud. Una nota », in *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Rome, Bulzoni, 2001, p. 69-76.
- 28 Texte de la conférence *Surréalisme et Révolution*, tenue le 26 février 1936 par Antonin Artaud à l'université nationale de Mexico City. Cf. Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.
- 29 Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, vol. IV, p. 31.
- 30 Cf. *Comœdia*, 21 septembre 1932, p. 1.
- 31 Cf. Antonin Artaud, « Comment organiser le "Théâtre de la Cruauté" », *Comœdia*, 15 avril 1933, p. 2.
- 32 Mentionnons quelques ouvrages du célèbre critique théâtral, dramaturge et homme de lettres Léopold Lacour : *Trois théâtres : Émile Auger, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou* (Paris, Calmann-Lévy, 1880) ; *Gaulois et parisiens : Eugène Labiche, Henry Meilhac et Ludovic Halévy, Edmond Gondinet* (Paris, Calmann-Lévy, 1883) ; *Humanisme intégral : le Duel des Sexes. La cité future* (Paris, P.-V. Stock, 1896) ; *Conférences faites aux matinées classiques du théâtre national de l'Odéon et du théâtre de la République par Mme Dietlafroy*, MM. Francisque Sarcey, Jules Lemaitre et al. (Paris, A. Crémieux, 1898) ; *Les Origines du féminisme contemporain : Trois femmes de la révolution : Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe* (Paris, Plon-Nourrit, 1900) ;
- La révolution française et ses détracteurs d'aujourd'hui* (Paris, Bibliothèques des Réformes sociales, 1909) ; *Les Maîtresses & la femme de Molière* (Paris, Éditions d'art et de littérature, 1914) ; avec Viralis de Toledo, *L'Habit de guerre : jeu en 1 acte. Préf. de Léopold Lacour* (Paris, Sansot, 1915) ; *Richelieu dramaturge et ses collaborateurs* (Paris, Ollendorff, 1925) et *Molière acteur* (Paris, F. Alcan, 1928).
- 33 Gabriel Alphaud, *Comœdia*, 29 janvier 1924.
- 34 *Comœdia*, 6 octobre 1924.
- 35 *Ibid.*
- 36 Ses principales œuvres sont : *La crise mondiale* (1921), *Estetica* (1931) et *La filosofia delle morali* (1937), dans laquelle il expose sa vision individualiste originale. En 1925, il fait partie des signataires du *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, rédigé par Benedetto Croce. Rappelons aussi parmi ses écrits antifascistes, *Lo spaccio del bestione trionfante. Stroncatura di Giovanni Gentile* de 1925.
- 37 Adriano Tilgher, *Studi sul teatro italiano contemporaneo* (1922), Rome, Libreria di scienze e lettere, 1923, p. 101.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*, p. 109.
- 40 *Ibid.*, p. 112, 114.
- 41 *Ibid.*, p. 119.
- 42 *Ibid.*, p. 204. Dans son livre, Tilgher cite d'autres essais sur Pirandello : sur *Tutto per bene* et *Come prima, meglio di prima* in *Voci del Tempo* (p. 78-88) ; sur *L'uomo, la bestia e la virtù* in *Rassegna Italiana* de juillet 1922 ; sur *All'uscita et L'imbecille*, in *Ibid.*, octobre 1922 ; sur *Vestire gli ignudi*, *Ibid.*, décembre 1922 ; sur *L'uomo dal fiore in bocca*, *Ibid.*, mars avril 1923.
- 43 *Comœdia*, 7 octobre 1924.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 Camillo Antonia Traversi, *Storia del Grand Guignol*, Paris, Librairie théâtrale, 1933, p. 15, 32.

- Guignol*, in Franca Franchi et Pierre Glaudes (dir.), *Faire peur : aux limites du visible. 16 réflexions entre histoire, littérature et arts / Far paura : ai limiti del visibile. 16 riflessioni tra storia, letteratura e arti* (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p. 142-157). Il existe une soixantaine de pièces signées par des dramaturges italiens. Parmi ces auteurs, mentionnons Carlo Bertolazzi, Umberto Bozzani, Luigi Chiarelli, Gelfo Civinini, Rosso di San Secondo, Adele Serti (sous le nom de plume d'Eledda), Luigi Suñer et Camillo Antonia Traversi.
- 49 Camillo Antonia Traversi, *Historie du Grand Guignol*, cit., p. 65-66.
- 50 Camillo Antonia Traversi, *Piccole note sul teatro di prosa francese*, Castrocara, Poggiolini editore, 1907, p. 60.
- 51 *Ibid.*, p. 174.
- 52 Sur la diffusion de Pirandello en France, voir au moins Renée Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France*, Paris, Colin, 1959, et Thomas Bishop, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960.
- Autrice de romans et de livres pour l'enfance, femme de critique et sénateur fasciste Paolo Orano, Camille Mallarmé (1886-1960) s'est consacrée à la diffusion de la culture française en Italie, puis de la culture italienne en France ; elle s'est également occupée d'écriture féminine. Elle a contribué à une nouvelle lecture italienne de Paul Claudel et elle a fait connaître l'œuvre poétique de Gabriele d'Annunzio, dont elle était l'amie, comme d'Eleonora Duse.
- 53 Camille Mallarmé, « Les Siciliens. II. Luigi Pirandello », *Revue Européenne*, juin 1923.
- 54 Benjamin Crémieux a été le traducteur et le commentateur de toute l'œuvre narrative, théâtrale et des essais de Pirandello. Sa première traduction date de 1913, mais l'occasion de la rencontre et le début de la collaboration avec le dramaturge coïncide avec la mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur*, en 1923. Cf. G. Giu-

dice, *Luigi Pirandello*, Turin, UTET, 1963, p. 368.

<sup>55</sup> Cf. J.-L. Courtaut-Deslandes, *Les Témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation littéraire et politique entre la France et l'Italie*, thèse de doctorat (Université de Paris-Sorbonne, 1991), p. 183.

<sup>56</sup> Sur Tilgher, cf. G. Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Rome, Studium, 1990, p. 103-113.

<sup>57</sup> Le terme « sur-réalisme » – que l'on peut traduire en italien par « iperréalismo » – est significatif en raison de la référence implicite au « surréalisme ».

<sup>58</sup> *Comedia*, 7 octobre 1924.

<sup>59</sup> Sur Georges et Ludmilla Pitoëff, voir au moins B. Crémieux, « Giorgio e Ludmilla Pitoëff, la storia di due russi che rinnovano la scena francese », *Comedia*, Milan, 20 janvier 1926, VIII, 1; Hen-

Gabriele Gimmelli

## « UN SURRÉEL SANS SURRÉALISME ». TRACES DE SURRÉALISME DANS LES JOURNAUX HUMORISTIQUES ITALIENS (1931-1943)

**Le surréalisme et l'Italie. Des voix pour un dialogue manqué**

Si nous voulions la retracer, l'histoire de la réception du surréalisme en Italie apparaîtrait comme un processus contrasté, fait d'incompréhensions réciproques et de retrouvailles tardives. Après un coup de foudre initial, lorsque Giorgio de Chirico et Alberto Savinio font connaître dans la Péninsule les premières compositions poétiques de Breton et de ses camarades<sup>1</sup>, on passe en seulement quelques années à un désaveu public, Breton accusant de Chirico d'ambition, de cupidité et de connivence avec le nouveau gouvernement mussolinien<sup>2</sup>.

Car c'est bien l'avènement du fascisme en Italie qui marque inévitablement une rupture entre l'avant-garde parisienne et les artistes italiens : « [...] la période fasciste avait entravé la connaissance du surréalisme, considéré comme une émanation subversive », écrit bien des années plus tard Franco Fortini. Après l'avoir accueilli « comme un mouvement d'avant-garde parmi d'autres », la culture italienne – plus ou moins fasciste ou fascisante – oppose au surréalisme une sorte d'indifférence, en se montrant disposée à l'absorber uniquement « dans sa version "métaphysique" (de Chirico) ou "parisienne" (Coc-teau), en le traduisant dans le Bontempelli ou dans le Savinio du "réalisme magique" ». Bref, un « surréalisme de droite », selon

ri-René Lenormand, *Les Pitoëff. Souvenirs*, Paris, Lieutier, 1943; Jean Hort, *La vie héroïque des Pitoëff*, Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1966; Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff metteur en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, et *Les Pitoëff. un roman théâtral*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1996; *Les Pitoëff. Destins de théâtre*, Cahiers d'une exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

<sup>60</sup> Cf. G. Giudice, *op. cit.*, p. 391.

<sup>61</sup> Antonin Artaud, *Six personnages en quête d'auteur à la Comédie des Champs-Élysées*, Marseille, La Criée, mai 1923; R. Vitrac, « Dormir », *Les Hommes du jour*, 28 avril 1923. Cf. H. Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, et Roger Vitrac, *Un réprouvé du surréalisme*, Paris, Nizet, 1966.

Le projet *Les portes du rêve. 1924-2024 : le surréalisme à travers ses revues* a été conçu à l'occasion du centenaire de la publication du premier *Manifeste du surréalisme* (le 15 octobre 1924) ; il se propose de passer en revue les différentes composantes de nature culturelle (artistique, littéraire, théâtrale, photographique et cinématographique, mais aussi philosophique-politique et idéologique) qui ont contribué à déterminer « un espace » spécifique de la créativité occupé par l'expérience surréaliste. Il s'agit d'un moment culturel qui a été perçu comme particulièrement problématique et troublant justement en raison de la richesse des contributions ainsi catalysées, et qui a suscité les réactions les plus diverses : de l'adhésion enthousiaste et dénuée de toute critique aux polémiques les plus vives, jusqu'à la condamnation et au rejet, et ce également sur le plan politique.

Le volume vise à relire la trajectoire du mouvement à travers l'étude de certaines revues animées par ses membres, c'est-à-dire les produits collectifs qui ont le mieux révélé sa complexité interdisciplinaire et sa force théorique, mais aussi ses contradictions et ses conflits internes. Depuis que l'extraordinaire exposition *Dada and Surrealism Reviewed*, organisée par Dawn Ades en 1978 (Londres : Arts Council Great Britain), a mis pour la première fois en lumière la centralité des périodiques dans l'économie globale du mouvement, Rosalind Krauss n'hésite pas à définir ces publications comme de « véritable[s] objet[s] surréaliste[s] », des œuvres d'art en elles-mêmes qui défient les conventions et les frontières artistiques pour mélanger les langages et les formes d'expression.

Des essais réunis ici émergent, d'autre part, le rôle joué par les revues en tant que véritables laboratoires du surréalisme.

