

Oxymore vivant ? Anton Giulio Bragaglia, "archéologue futuriste"

Piero Gobetti le définit en 1924 « il più bell'esempio di ciociaro internazionale »¹. Il est utile de mettre en exergue cette définition de l'intellectuel turinois : c'est probablement la synthèse la plus efficace pour définir l'ambivalence, pour évoquer le caractère d'Anton Giulio Bragaglia. Il est né à Frosinone², dans une région au sud de Rome dite *Ciociaria* ; « ciociaro internazionale » peut alors sonner comme « provincial mondain », mais aussi comme « provincial d'exportation ». L'épithète de Gobetti nous met également à l'aise avec la définition d'oxymore vivant. Allons donc voir comment durant l'entre-deux-guerres, une période où Bragaglia s'occupe presque exclusivement de théâtre, la contradiction et l'ambiguïté deviennent des traits distinctifs de cet artiste.

C'est en 1921 qu'Anton Giulio Bragaglia redécouvre à Rome, *via degli Avignonesi*, entre le palais du Quirinal et la place Barberini, dans les fondations des palais Tittoni et Vassalli, les locaux des thermes de Septime Sévère. Il décide d'exploiter ces salles humides et sombres pour réaliser ce qui sera, durant une dizaine d'années, le plus important théâtre d'art italien : le *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*³. La réfection des espaces est confiée à Virgilio Marchi, la décoration à Enrico Prampolini⁴. Dans ce petit théâtre, inconfortable et avec les moyens du bord, Bragaglia va élaborer une vision de la scène fortement influencée par le manifeste *Il teatro di varietà*⁵ de 1913, et celui du *Teatro futurista sintetico*⁶ de 1915, dont il épouse les principes de surprise et de simultanéité.

Ces questions, unies à celle de l'émerveillement, deviennent, au travers du prisme de l'archéologue futuriste, le point de départ d'une recherche dans le glorieux passé théâtral italien, qui le porte à reconnaître dans les travaux des architectes de la scène baroque (Giacomo Torelli et le Bernin en tête), le moyen le plus efficace pour recréer les effets évoqués par lesdits manifestes. La référence à l'art baroque, récurrente dans les écrits de

¹ Piero Gobetti, « Bragaglia direttore di scena », in *L'Ora*, Palermo, 13 ottobre 1923.

² Anton Giulio Bragaglia (Frosinone, 1890 - Rome, 1960).

³ À ce sujet, je renvoie au beau volume d'Alberto Cesare Alberti, Sandra Bevere, Paola di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti : (1923-1936)*, Roma, Bulzoni 1984.

⁴ Virgilio Marchi (1895-1960) fut aussi l'architecte à l'origine du Théâtre Odescalchi, la maison de la troupe du *Teatro d'Arte di Roma*, dirigée par Luigi Pirandello entre 1924 et 1928. Enrico Prampolini (1894-1956), peintre, scénographe et sculpteur futuriste, avait déjà collaboré avec Anton Giulio Bragaglia pour la réalisation du long métrage *Thaïs* (1917).

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, « Il teatro di varietà », in *Lacerba*, Firenze, Vallecchi, 1° ottobre 1913.

⁶ Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, *Teatro futurista sintetico*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1915.

Bragaglia, est centrale dans un ouvrage intitulé *Del teatro teatrale ossia del teatro*⁷ : elle est savamment employée par l'auteur, d'un côté pour s'inscrire dans une lignée pour ainsi dire « noble » de maîtres de la scène (il est nécessaire de rappeler que le métier de metteur en scène est, dans les années en question, en quête de reconnaissance, surtout dans le contexte italien) ; d'un autre, cette référence devient argument d'autorité lorsqu'il s'agit de demander des subventions. Le génie théâtral italien, si éblouissant au temps des comédiens dell'*Arte*, si majestueux et toujours fécond doit, dans l'ère fasciste, être soutenu par des investissements garantissant la continuité d'une telle gloire nationale : le mythe de la *Commedia dell'Arte* connaissait, au début du XX^{ème} siècle, un regain d'intérêt partout en Europe.

Dans une lettre publiée sur *La fiera letteraria*, le 24 mars 1929, Bragaglia adresse une « Lettera sul Teatro a Benito Mussolini » dans laquelle, d'une façon peu voilée, il accuse le gouvernement de négliger la scène. Il écrit :

Da noi la rivoluzione fascista continua a proteggere gli importatori di commedie straniere : riverisce ancora in arte i cartoni degli scrupoli accademici, si bea della recitazione stereotipata, si commuove ancora alle riverenze di Nonna Felicità. La rivoluzione fascista è anti-rivoluzionaria a teatro⁸.

Les appels à une politique forte en matière théâtrale, au cours des années 1920, tombent à l'eau : les mesures prises se limitent à l'époque aux spectacles en plein air, assurés par les « Chars de Thespys », des convois de camions capables de monter d'immenses scènes destinées essentiellement à un répertoire « traditionnel » : Goldoni, Shakespeare, des opéras⁹.

Revenons au petit théâtre des *Indipendenti*. Du point de vue du répertoire, on assiste à un véritable tournant par rapport aux programmes proposés dans la presque totalité des salles de la Péninsule. Bragaglia offre à son public des œuvres qui auraient difficilement trouvé asile dans des programmations traditionnelles : place alors aux auteurs futuristes (*Poupées électriques* et *Il suggeritore nudo* de Marinetti, un ballet de Balilla Pratella), au Pirandello expérimental de *La fleur à la bouche*, à Rosso di San Secondo ou encore aux farces du jeune Achille Campanile. Mais là où Bragaglia se montre le plus audacieux, c'est dans le répertoire étranger : aux *Indipendenti* on assiste à des adaptations de nouvelles de Prosper Mérimée, on

⁷ Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.

⁸ « Chez nous la révolution fasciste continue à protéger les importateurs de comédies étrangères ; dans les arts, elle s'incline aux dessins académiques, se réjouit du jeu stéréotypé, s'émeut aux révérences de Nonna Felicità. La révolution fasciste est antirévolutionnaire en matière de théâtre ». (Anton Giulio Bragaglia, «Lettera sul teatro a Benito Mussolini», *La fiera letteraria*, 24 marzo 1929, p. 6).

⁹ A ce propos, je renvoie à deux textes fondamentaux : le premier est celui d'Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989 ; le deuxième est celui de Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

découvre des artistes presque méconnus en Italie, comme August Strindberg, Frank Wedekind, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Alfred Jarry. La danse trouve aussi une place importante, grâce aux danses d'artistes japonaises, russes, javanaises. Il ne s'agit pas de curiosités exotiques : en étudiant les programmes des saisons des *Indipendenti* et la cohérence thématique de leur structure, on peut apprécier de quelle manière Bragaglia se pose en véritable passeur de culture. Son théâtre devient un laboratoire de nouveautés à l'intérieur d'un système italien de spectacles routiniers, gangrené par des conflits pour la gestion des salles et enlisé dans des problèmes de droits d'auteur.

Face à toutes ces nouveautés, Silvio D'Amico¹⁰, le critique théâtral le plus important des décennies en question, ne perd pas l'occasion de pointer du doigt le manque d'éthique dans le travail de Bragaglia, jugé souvent approximatif, peu rigoureux, inconséquent. La polémique entre Bragaglia et D'Amico se joue sur le terrain du statut du metteur en scène. Le critique ne peut pas seconder l'approche instinctive, l'immédiateté futuriste de Bragaglia – immédiateté de la réception esthétique, non pas de la réflexion préalable à la représentation – et il accuse le metteur en scène d'amateurisme. Les perplexités de D'Amico sont confiées aux paroles tranchantes qui ponctuent ses chroniques régulières du petit théâtre de *via degli Avignonesi*¹¹. Elles peuvent être ainsi résumées : la fonction expérimentale, que le critique a toujours conçue dans la perspective d'un spectacle plus abouti, admet les essais, les tentatives, afin de perfectionner un art qui devra agir ensuite de façon efficiente ; toujours selon D'Amico, Bragaglia insiste dans l'approximation, ignorant les différences entre acteurs "improvisateurs" et acteurs "improvisés" ; or – rappelle souvent D'Amico –, la *Commedia dell'Arte* italienne, source d'inspiration pour le directeur des *Indipendenti*, fut le triomphe de la méthode, de la technique, de la discipline et du style.

A propos de ce dernier point, sur *L'Italia letteraria* du 21 Juin 1931, Bragaglia défend la valeur de la trouvaille, et signe une « Gentille réponse à D'Amico » :

Io faccio male a distinguere l'estro dal metodo. Ma nella sua certezza egli non sospetta che fa male a confonderli lui ! Se il metodo non può combinar nulla di buono senza un poco d'estro, l'estro può stupendamente fare a meno del metodo, e sia pure senza che ciò valga quale regola¹².

¹⁰ Silvio D'Amico (1887-1955) est l'auteur de nombreux essais, parmi lesquels *Il tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929 ; il est aussi le créateur de l'Académie nationale d'Art Dramatique en 1935 et l'inspirateur de la monumentale *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1955-1965.

¹¹ Cf. Silvio D'Amico, *Cronache. 1914-1955*, vol. 1-2-3, Palermo, Novecento, 2001.

¹² « J'ai du mal à distinguer la fantaisie de la méthode. Mais dans votre certitude vous [D'Amico] ne vous doutez pas que vous avez tort de les confondre ! Si la méthode ne peut pas grand-chose, sans fantaisie, la fantaisie peut splendidement se passer de la méthode, sans faire de tout cela une règle ». (Anton Giulio Bragaglia, "Gentile replica a D'Amico", *L'Italia letteraria*, 21 giugno 1931).

Sont en jeu deux visions du théâtre : celle d'une pratique artistique vouée à la recherche – défendue par Bragaglia –, et celle qui met en avant la portée pédagogique, civique de cet art, qu'il faut nécessairement exercer dans un cadre institutionnalisé. L'accusation d'amateurisme vient du fait que Silvio D'Amico a une idée très précise de ce que mettre en scène signifie : il désire littéralement importer de France l'enseignement de Jacques Copeau, fondateur du théâtre du Vieux Colombier¹³, partisan d'une esthétique paupériste et garant d'un rapport au texte dramaturgique qui correspond aux idéaux de D'Amico. Bragaglia, avec ses lumières, ses machineries, sa désinvolture à l'égard de l'œuvre écrite, ne serait qu'un hurluberlu incapable. Il ferait mieux de dépenser son énergie pour des projets plus importants.

Or, Bragaglia est sans doute une figure haute en couleurs, qui aime la provocation, mais ce n'est certainement pas ce fou qui s'agite en vain dans ses « catacombes », tel que le décrit D'Amico. Pour preuve, les témoignages d'estime qu'il reçoit depuis l'étranger. Le journal parisien *Comœdia*¹⁴, la publication française la plus importante et informée en matière de théâtre, relatant les vicissitudes du *Teatro degli Indipendenti* depuis sa fondation, dans le numéro du 4 Août 1926 conclut ainsi la présentation de la quatrième saison du théâtre de Bragaglia : « [...] un impressionnant tableau qui peut servir d'exemple et d'émulation à maintes de nos scènes d'avant-garde »¹⁵.

Le travail de l'archéologue futuriste est reconnu et apprécié : les manifestations de soutien en réaction à la menace de fermeture de la salle pour des revers financiers, témoignent de l'existence d'un réseau transnational d'artistes auquel le *ciociaro* sans doute appartient. Dans un fascicule qui fait le bilan de la saison 1928, Bragaglia publie les messages que ses collègues lui ont adressés : on y trouve André Antoine, qui le définit un des plus grands animateurs du théâtre italien ; Vsevolod Meyerhold, pour qui Bragaglia cherche à découvrir de nouveaux sentiers ; Max Reinhardt envoie un lapidaire « Vive le Théâtre des Indépendants » ; Louis Jouvet et Gaston Baty sont dans la liste¹⁶.

Ce plaidoyer veut en quelque sorte mettre en garde des malentendus qui peuvent naître à un premier regard, au sujet de l'activité théâtrale de Bragaglia : je pense en particulier à la

¹³ Jacques Copeau (1879-1949), metteur en scène, est avec André Gide un des fondateurs de la *Nouvelle Revue Française* (1908).

¹⁴ *Comœdia*, Paris, 1907-1937.

¹⁵ Le Loup de Dentelle, "Courrier théâtral", *Comœdia*, 4 août 1926, p. 3.

¹⁶ André Antoine (1858-1943), fondateur du Théâtre-Libre en 1887, puis directeur du Théâtre de l'Odéon en 1906, est considéré comme l'un des « pères fondateurs » de la mise en scène moderne. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), élabore la théorie de la biomécanique appliquée à l'acteur. Max Reinhardt (1873-1943), dirige de 1905 à 1933 le Deutsches Theater de Berlin. Louis Jouvet (1887-1951) et Gaston Baty (1885-1952), font partie, avec Georges Pitoëff (1884-1939) et Charles Dullin (1885-1949), du « Cartel des quatre », une union de théâtres parisiens s'opposant au monopole du théâtre boulevardier.

question de l'approximation, qui se traduit par de la superficialité, et qui prend souvent le dessus, davantage pour des problèmes de communication que pour la prétendue faiblesse d'une théorie en dents de scie. En effet, le premier ennemi de Bragaglia, dans ce sens, c'est lui-même : le metteur en scène prête le flanc à des attaques. Examinons un exemple qui donne la mesure d'un certain manque de rigueur.

Lorsqu'il publie, toujours en 1929, un volume intitulé *Jazz band*¹⁷, il déploie un discours aux accents racistes dans lequel il déplore ce qu'il voit comme un engouement inexplicable de l'Europe occidentale pour des danseurs dépourvus de grâce qui n'auraient rien à apprendre au Vieux Continent. Et, qui plus est, noirs ! Pourtant, les danses les plus exotiques se sont déjà produites sur les planches des *Indipendenti*. Et Franco Casavola a composé, pour la même salle, la musique pour une danse structurée sur le rythme du ragtime... Afin de relativiser le ton provocateur de cette opération éditoriale, une réflexion sur l'affiche d'un spectacle que Bragaglia met en scène à Milan l'année suivante se révèle utile. Il s'agit de *L'opéra de quat'sous* de Berthold Brecht qui a pour titre *La veglia dei lestofanti* et pour sous-titre *Commedia Jazz*. Palinodie ? Distraction ? Difficile à dire. Plus probablement, dans le cas de Bragaglia, la violente rhétorique qui caractérise *Jazz band* est volontairement oubliée. Ambiguïté innée du personnage qui ne prend pas la peine de s'excuser ou de se justifier.

L'aventure du théâtre des *Indipendenti* se conclut lentement en 1932, même si d'autres représentations seront réalisées sous ce nom jusqu'en 1936. En 1937 Bragaglia est nommé directeur du *Teatro delle Arti*, une salle réalisée dans l'édifice qui abrite la Confédération fasciste des Professionnels et des Artistes. L'"archéologue futuriste" continue son opération de renouvellement de la scène, pouvant compter sur les nouvelles générations de décorateurs, d'auteurs et d'acteurs. Le répertoire continue à être un savant mélange de dramaturgie nationale (le spectacle qui inaugure l'activité de ce théâtre est *La finestrina*, de Vittorio Alfieri), d'auteurs étrangers, parmi lesquels Thornton Wilder, Federico Garcia Lorca, et plusieurs pièces des traditions japonaise et chinoise. Au *Teatro delle Arti* Bragaglia poursuit sa tentative de donner à l'Italie une scène vraiment révolutionnaire, toujours fidèle à sa vision esthétique, fruit de la rencontre heureuse entre les principes spectaculaires baroques et les idées de synthèse et de simultanéité propres aux manifestes futuristes des années 1910.

Ce théâtre continuera ses activités jusqu'aux événements du 25 juillet 1943. Avec la destitution de Benito Mussolini, Bragaglia perd son premier référent et mécène, celui qui l'a

¹⁷ Anton Giulio Bragaglia, *Jazz band*, Milano, Corbaccio, 1929.

soutenu depuis la première saison des *Indipendenti*, vingt ans auparavant. Les échanges entre l'"archéologue futuriste" et le *Duce*, très denses, couvrant toutes les années de la longue saison mussolinienne, offrent un échantillon plutôt intéressant de la rhétorique employée dans la dialectique de la politique culturelle¹⁸. D'un côté, nous avons un metteur en scène préoccupé essentiellement par des questions financières, et qui axe ses demandes sur des problèmes artistiques, de contenu, sur des programmes de réforme ; de l'autre, le mur des considérations relevant d'un pragmatisme politique obsédé par le maintien du consensus. Tout au long des années 1920, les appels du directeur des *Indipendenti* invoquent davantage de moyens afin d'équiper la petite salle avec les technologies les plus modernes, fonctionnelles à son idée de mise en scène. Ces demandes mettent souvent l'accent sur un certain retard des théâtres italiens par rapport aux autres pays européens. Voilà une réponse de Mussolini à ce sujet, en mai 1932 : « C'est l'éternelle faute de nature purement mécanico-positiviste, matérialiste, que de croire que de nouvelles installations modernes puissent sauver le théâtre. C'est l'éternelle confusion entre intrinsèque et extrinsèque. Les créations des Auteurs sauveront le théâtre »¹⁹. Et maintenant, arrêtons-nous sur une autre déclaration de Mussolini, qui suit de onze mois le fin raisonnement sur l'intrinsèque et l'extrinsèque. En avril 1933, lors des célébrations pour les cinquante ans de la Société des Auteurs et des Éditeurs, il déclare : « Il faut préparer le théâtre de masses, qui puisse contenir quinze, vingt-mille spectateurs »²⁰. Ce qui compte, ce n'est pas de comprendre les raisons de ces déclarations contradictoires du chef du Gouvernement (elles ne seront ni les dernières, ni les plus graves) ; ce qui nous intéresse, dans tous ces échanges, c'est la cohérence en filigrane de Bragaglia qui remonte à la surface, surtout dans la façon dont il décide d'éviter, ou mieux, de contourner un des débats majeurs au sein de la politique théâtrale des années 1930 : le spectacle de masse. Cette question fut, en effet, l'occasion pour un grand nombre d'intellectuels et d'artistes de se montrer particulièrement zélés auprès du pouvoir. Observons le comportement de Bragaglia face à ce sujet.

En 1934, le numéro 8 du périodique *Quaderni di segnalazione* est entièrement dédié au théâtre de Bragaglia. Dans la section intitulée *Concezione del teatro di masse*, on comprend

¹⁸ Cf. Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Luigi Pirandello e Anton Giulio Bragaglia. Documenti inediti degli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974. Dans ce volume est reproduite la correspondance entre Anton Giulio Bragaglia et la Présidence du Conseil des Ministres : il est ainsi possible de retracer le dialogue entre le directeur des *Indipendenti* et son sponsor principal, l'État.

¹⁹ *Ibid.*, p. 228.

²⁰ Extrait du discours prononcé par Mussolini le 28 avril 1933 lors de la célébration des cinquante ans de la S.I.A.E., la société italienne des auteurs et des éditeurs. Cf. Roberto Forges Davanzati, «Mussolini parla agli scrittori», in *Nuova Antologia*, LXVIII (1933), n. 1466, p. 91.

une fois de plus la volonté de l'"archéologue futuriste" de persévérer dans ses recherches expérimentales, avec les moyens adaptés, et dans des salles à taille humaine. On peut y lire :

Ma per giungere a tanto [lo spettacolo per le masse, n.d.a.] sarà più necessario che coloro i quali intravedono la cosmicità della rivoluzione teatrale (drammaturghi, scenografi, coraghi) traggano dall'annunziato teatro sperimentale che anche dinanzi a pubblici nucleari dovrà esser di portata nazionale, la nuova concezione dello spettacolo. Allora si dimostrerà che la controposizione di *teatro d'eccezione* a *teatro di masse* è nulla, nel criterio attuale, e si vedrà come il primo rientri in pieno, al servizio della concezione mussoliniana del teatro²¹.

L'équilibrisme dialectique est indispensable, car le même mois d'avril voit la réalisation de la première pièce vraiment fasciste, intitulée *18 BL*, un spectacle de masses d'acteurs pour des masses de spectateurs, dans le parc des Cascine, à Florence. Cette œuvre, écrite à seize mains, voit parmi ses auteurs Giovacchino Forzano, dramaturge et intime de Mussolini, avec lequel le *Duce* a déjà écrit trois pièces²². Malgré les efforts d'Alessandro Blasetti à la mise en scène, ce sera un fiasco inoubliable²³.

Bien d'autres aspects du parcours théâtral d'Anton Giulio Bragaglia pourraient être traités, depuis les tentatives d'échapper à la censure lors de choix de répertoire inopportuns en temps de guerre, jusqu'à la progressive marginalisation qu'il subit entre la fin du conflit et sa mort, en 1960. Cette étude, ne prétendant pas être exhaustive, veut au moins amorcer des réflexions au sujet d'un personnage extrêmement intéressant et encore peu connu en France, en remarquer les aspérités, suggérer les apories propres à un artiste complexe comme le "*ciociaro internazionale*".

Claudio PIRISINO

(Université Sorbonne Nouvelle)

²¹ « Pour atteindre cela [le spectacle pour les masses], il est d'autant plus nécessaire que ceux qui aperçoivent la portée cosmique de la révolution théâtrale (dramaturges, scénographes, metteurs en scène), puisent dans le théâtre expérimental, qui sera de portée nationale même s'il a lieu devant un public restreint, la nouvelle conception du spectacle. Il sera alors démontré que l'opposition entre théâtre d'exception et théâtre de masses n'est rien, selon cette vision, et l'on verra comment le premier est définitivement au service de la conception mussolinienne du théâtre²¹ (« Concezione del teatro per le masse », in *Quaderni di segnalazione*, a. I, n. 8, febbraio 1934, p. 13.)

²² D'un goût métaphoriquement autobiographique, les pièces en question sont : *Campo di Maggio*, *Villafranca*, *Cesare*, inspirées respectivement de la figure de Napoléon Bonaparte, Jules César et Camillo Benso, comte de Cavour.

²³ Cf. Jeffrey Thornton Schnapp, *Staging Fascism : 18 BL and The Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996.