



HAL
open science

Le théâtre futuriste italien, russe et soviétique

Margaux Lyonnet

► **To cite this version:**

Margaux Lyonnet. Le théâtre futuriste italien, russe et soviétique. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01548990

HAL Id: dumas-01548990

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01548990>

Submitted on 28 Jun 2017

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

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

LE THEATRE RUSSE

PAR MARGAUX LYONNET

Sous la direction de Vincent Jacques

ITALIEN, RUSSE ET SOVIETIQUE

FUTURISTE

Comment, dans les années 1909 à 1944, le théâtre a-t-il su s'imposer comme l'art capable de catalyser toutes l'idéologie de l'avant-garde futuriste ? Ce mémoire étudie comment les oeuvres de performances théâtrales des avant-gardes futuristes en Italie, Russie puis en URSS, donnent des clés essentielles sur ce mouvement artistique, mais surtout sur l'espace architectural qu'ils ont voulu mettre en place. Il met donc en relation des exemples de projets ou pièces des deux pays pour saisir l'essence de l'idéologie futuriste en terme d'espace dans le théâtre du début du XXème siècle. Mots clés : Théâtre, Futurisme, Italie, Russie, URSS.

How, during 1909 to 1944, theater new how to became the art capable of acting as a catalyst for futurism avant-garde ? This essay study how the theater performance of the futurism avant-garde in Italy, Russia, and URSS give us the fundamental of this artistic movement, but mainly on th architecture they wanted to produce. It connect différents exemples of art work from both country to understand the very essence of futurism ideologie for architecture in theater from the beginning of the XXs century. Key words : Theater, Futurism, Italy, Russia, URSS.

Je tiens à remercier Yann Rocher, pour son ouvrage qui m'a mise sur la voie de ce mémoire, mais aussi pour les conseils qu'il m'a prodigué lors de notre rencontre. Je voudrais remercier aussi mon directeur de mémoire Vincent Jacques pour son accompagnement, ainsi que les proches qui ont eu l'aimabilité de m'aider à me relire et ont su me conseillé pendant l'écriture de ce mémoire.

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles

2 avenue de Sceaux, 78000 Versailles.

SOMMAIRE

7.....	INTRODUCTION	
10.....	CONTEXTUALISATION	I
10.....	NOTION DE THÉÂTRE	I¹
16.....	L'ITALIE DU RISORGIMENTO	I²
21.....	DE LA RUSSIE À L'URSS	I³
26.....	LES MANIFESTES FUTURISTES	II
29.....	L'ART DU MANIFESTE	II¹
34.....	LE THÉÂTRE FUTURISTE	II²
43.....	L'ESPACE THÉÂTRAL	II³
45.....	LES SOIRÉES FUTURISTES	III
63.....	ACTE PREMIER	IV
66.....	SYNOPSIS	IV¹
67.....	UNE REVOLUTION	IV²
72.....	SCENOGRAPHIE	IV³
84.....	THÉÂTRE SYNTHÉTIQUE	V
87.....	THÉÂTRE SYNTHÉTIQUE, THÉÂTRE POLITIQUE ?	V¹
89.....	SYNOPSIS	V²
100.....	SCÉNOGRAPHIE	V³
107.....	THEATRE MAGNETIQUE - THEATRE BIOMECHANIQUE	VI
113.....	PRINCIPES CLÉS	VI¹
116.....	GESTION DE L'ESPACE	VI²
123.....	ACTE FINAL	VII
126.....	CONTEXTE	VII¹
128.....	PRINCIPES CLÉS	VII²
139.....	CONCLUSION	
144.....	BIBLIOGRAPHIE	

INTRODUCTION

Il y a cent ans, le 10 Octobre 1916, l'architecte futuriste Antonio Sant'Elia mourait sur le front italien, causant une énorme perte au mouvement futuriste et surtout à son architecture. Cet anniversaire de sa mort, qui n'est pas sans lien avec le centenaire des commémorations de la première guerre mondiale, remet au goût du jour cette période électrique de crises européennes et de révolution industrielle qui a forgé notre présent. Aujourd'hui, nous sommes peut être plus loin dans le futur que ce qu'ils avaient pu imaginer et pourtant leurs dessins et leurs manifestes ne cessent d'être d'actualité.

Le futurisme est l'une des premières avant-gardes du XX^e siècle. Née en Italie sous la plume de Tomasso Filippo Marinetti, elle aura évolué au cours de la première moitié du XX^e siècle, se sera exportée dans l'Europe et même dans le monde entier jusqu'à créer d'autres avant-gardes. Le futurisme, c'est la poudrière des avant-gardes historiques. C'est le mouvement révolutionnaire qui a enflammé l'Europe à un moment critique de son histoire et qui se sera développé sans limite. Le futurisme, c'est aussi l'un des premiers mouvements qui viendra contaminer de sa pensée révolutionnaire toutes les branches de l'art et de la vie. Cette avant-garde survient notamment à un moment crucial de la recherche théâtrale, et bien que cet aspect là du courant artistique soit moins connu et moins célébré, la pensée futuriste n'aura pas épargné le théâtre. Que cela soit en Italie où Marinetti et ses confrères prirent possession de cette discipline profondément ancrée dans la culture italienne pour en faire le porte parole de leur mouvement, ou en Russie où de très grands hommes de théâtre s'élevèrent pour arracher le genre aux bourgeois et en faire un instrument de révolution, le théâtre a une place privilégiée dans ces deux avant-gardes qui mérite d'être notifiée. Le théâtre, par sa nature pluridisciplinaire, est aussi l'occasion d'évoquer un grand nombre de principes idéologiques du courant artistique, mais aussi d'explicitier les notions d'espaces mises en place par le mouvement.

Il est particulièrement pertinent que le futurisme en Italie et en Russie aie laissé peu d'œuvres construites et que les principaux témoins de l'architecture futuristes se trouvent soit sur des planches de dessins soit dans le théâtre de l'époque. Le futurisme et le théâtre sont aussi directement liés à la politique. Marinetti avait même fondé son propre mouvement politique et pensait sincèrement que les artistes, grâce à leur vision de la société, avaient un avenir en politique. Le théâtre ayant toujours eu un rapport complexe et à double tranchant avec la politique, il s'imposera assez rapidement comme l'outil le plus efficace dans l'arsenal futuriste, que cela soit en Italie ou en Russie. Ces deux pays peuvent notamment être rapprochés dans une comparaison à cause du conflit qui existera entre les deux mouvements futuristes, mais aussi parce qu'ils se tournent tous les deux vers le totalitarisme, bien que cela soit dans des conditions complètement différentes.

Il est donc possible d'étudier, à travers les deux branches des futurismes italiens et russes, et à terme soviétiques, l'espace induit dans leur théâtre. Ce mémoire étudiera donc à la fois les rapprochements entre ces mouvements d'avant-garde, mais aussi leurs différences fondamentales. À travers une comparaison de cas théâtraux choisis, nous nous efforcerons de tirer les préceptes futuristes lisibles dans l'art de la performance mis en œuvre entre 1909 et 1944. Les premières questions qui viennent à l'esprit lorsqu'on parle de futurisme, de théâtre et d'espace sont : en quoi la performance théâtrale est devenue le réceptacle des théories futuristes d'avant-gardes italiennes, russes et soviétiques ? Qu'est-ce que ces théories ont créé comme espace architectural ? La présentation d'un contexte plus approfondie permettra normalement d'apporter quelques brèves réponses à ces interrogations et de pousser la problématique plus loin. Ainsi comment les futuristes italiens, russes et soviétiques ont-ils repensé et théorisé l'espace et l'architecture moderne à travers la performance théâtrale ?

Le plan est composé de différentes comparaisons entre le mouvement futuriste italien et les avant-gardes russes. Après avoir approfondi les contextes italiens et russes, mais aussi celui du théâtre, nous étudierons d'abord la théorie pure et dure livrée par les artistes futuristes. Nous glisserons ensuite vers les domaines de la performance plus appliquée : nous évoquerons les soirées futuristes, ces épisodes surtout présent au lancement de l'avant-garde qui théâtralisent la vie de manière intuitive et improvisée avant d'étudier le premier chef d'œuvre théâtral italien et russe. Ensuite nous étudierons les cas du théâtre synthétique et du théâtre de Maïakovski, puis du théâtre magnétique et celui biomécanique de Meyerhold. Nous terminerons le propos avec les deux plus importantes utopies de chaque mouvement, le théâtre total de Marinetti et le théâtre de Meyerhold. Nous étudierons ainsi des exemples de plus en plus architecturés, notamment pour déterminer comment se sont appliqués les préceptes mis en place dans les manifestes, puis dans une performance improvisée, puis dans des scénographies avant d'arriver à l'architecture.

— CONTEXTUALISATION

Au premier abord, il n'est pas nécessairement évident de vouloir parler de l'architecture futuriste. Peut être encore moins de l'architecture théâtrale futuriste, ou bien même de le faire à travers une comparaison des positions de l'avant-garde italienne et russe. Le futurisme est un mouvement connu et reconnu, dont tout le monde ou presque connaît au moins le manifeste précurseur, publié en 1909 dans le Figaro par Filippo Tommaso Marinetti. L'impact de cette avant-garde sur l'architecture moderne, et sur la connaissance qu'on en a s'arrête souvent aux dessins aussi fantastiques, qu'utopiques et résolument modernes de Sant'Elia. Pourquoi alors parler de théâtre ? Pourquoi essayer de tirer de cette discipline aussi bien littéraire, qu'artistique, des préceptes architecturaux, ou au moins des notions fortes d'espace ? Principalement parce que justement, le théâtre par sa vocation pluridisciplinaire et profondément ancré dans le présent à probablement pu être le lieu de toutes les expérimentations des Futuristes. C'est une discipline qui permet de lier réel et utopie. Comme le manifeste, dans lequel réside une certaine notion d'incertitude et de fantasme, le théâtre laisse la place à l'imprécision et au mouvement. Le théâtre c'est l'art de la vie et du dynamisme. Si ce n'était pas décidé dans le premier ou même les premiers manifestes, le théâtre, la performance est ce qui manquait aux futuristes pour s'épanouir et briller. C'est ce qu'il manquait, en plus des manifestes à leur force de provocation, à leur volonté de propagande.

— NOTION DE THÉÂTRE

Historiquement, le théâtre représente depuis sa création toutes les qualités nécessaires aux futuristes. Le théâtre a vingt cinq siècles d'existence. Ce sont ces vingt cinq siècles qui lui ont été nécessaire pour s'imposer comme un art total et comme un véritable outils d'éducation et de communication qui inspirera tant les futuristes, ainsi que tous les autres. Le théâtre a toujours été là pour accompagner la

civilisation et être témoin des changements de société. Il a été, comme de nombreux arts, un marqueur du temps et des traditions. Bien que l'idéologie futuriste consiste principalement à se détacher de l'histoire, du passé et quelque part d'une partie de la culture héritée des siècles précédents, le futuriste ne réinventera - et ne pourra pas réinventer - les moyens de créer cette nouvelle culture. S'ils travaillent sur de nouveaux outils, on retrouve dans la manière futuriste d'utiliser le théâtre des schémas qui se sont développés depuis des siècles. Il faut savoir que si le théâtre trouve son origine aussi loin que l'on peut retrouver des hommes, la naissance à proprement parlée du théâtre est attribuée à Eschyle¹ au V^e siècle avant Jésus Christ seulement. Et lors des premières représentations antiques, le théâtre est avant tout un lieu. Du grec Theatron qui veut dire « endroit d'où l'on voit », le mot ne laisse aucun doute sur sa signification. Pendant plusieurs siècles on ira au théâtre, non pas voir du théâtre. La seconde signification du mot n'apparaîtra que plus tardivement au XIII^e siècle. Et si aujourd'hui tout cela peut paraître anecdotique tant il est habituel de jouer entre les différents sens du mot, c'est cette complexité et son sens si complet qui lui donnera, au fur et à mesure des siècles toute son importance. C'est sans doute parce que le théâtre est un lieu, que la discipline sera pendant si longtemps intimement lié aux autorités. Parce que du V^e siècle avant J.C, à la Renaissance; soit vingt et un siècles; le théâtre n'est pas un art à part entière, c'est avant tout un service public offert par les autorités en vigueur. C'était certes un service de divertissement, mais aussi d'éducation qui se produit toujours en plein air. Exception faite de Rome, les acteurs étaient bénévoles, les pièces quand à elles étaient présentées à des périodes restreintes et choisies qui coïncidaient généralement avec des festivités religieuses. Le théâtre était aussi un endroit fédérateur de la société puisque tout le monde pouvait assister, en même temps, aux mêmes spectacles. Bien sûr, dans l'antiquité en tout cas, l'espace du théâtre, bien qu'il fut pensé pour des questions de pratique et pour leur capacité phénoménale de spectateurs, instaurait nécessairement une certaine hiérarchie sociale. Les femmes notamment, qui n'étaient à l'époque pas consi-

1. A. DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée, de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Nizet, 1992, p.21.

dérées comme des citoyens étaient tolérées dans le théâtre mais seulement aux rangs les plus hauts. Roland Barthes définit ainsi le théâtre Grec « Théâtre populaire ? Non. Mais théâtre civique. Théâtre de la cité responsable². » Le théâtre est donc intimement lié à la notion de politique, à la notion de la ville, de la population et de l'espace. Ne serait-ce que par sa définition ancestral le théâtre donne déjà toute les raisons pour les futuristes de se reposer sur ce genre artistique pour exécuter leur art et leurs théories. C'est ensuite déjà avec le théâtre Romain que l'on voit naître la civilisation du théâtre, que l'on retrouvera dans les siècles suivant et notamment dans le futurisme. Les romains avait une manière de théâtraliser leur manière de vivre, ou en tout cas d'intensifier la réalité. Les citoyens romains étaient fait pour être des spectateurs tandis que les acteurs de la société étaient fait pour les faire réagir. Les romains amenèrent aussi la notion de guerre dans le théâtre - et donc de violence - en faisant de nombreux jeux scéniques militaires. Les Romains furent aussi les premiers à construire un véritable théâtre en pierre. Et bien que cela vienne d'une volonté de s'imposer et de créer un édifice riche et somptueux, ils laisseront à la fin de leur règne des théâtres un peu partout dans leur empire. Théâtres qui seront malheureusement utilisés comme carrière de pierre dès le début du Moyen-Age et qui ne seront retrouvés que des siècles après. Le Moyen-Age en lui même n'amènera guerre de nouveauté en matière de théâtre et après une période noire pour la discipline ou l'on ne trouve que quelques saltimbanques mal vus par la société et surtout l'autorité religieuse, le renouveau du théâtre se fait autour de pièce liturgique, le lieu théâtrale prenant désormais place dans les édifices religieux. Sur certains aspects, le théâtre futuriste russe, principalement celui de Maïakovski, reprendra quelques aspects du grand genre théâtral médiéval³. Il y a finalement d'une certaine manière, un retour au source du théâtre futuriste. Sans doute parce que c'est une manière de repartir à zéro. En vingt et un siècle de pratique théâtrale, l'essentiel qui ressort est l'intérêt éducatif de cet art qui peut parler à tout le monde et même aux illettrés; cela

2. A. DEGAINE, *op. cit.* p.20.

3. Cette comparaison prend appui sur l'étude de L. Petit de Julleville des Mystères in Les Mystères, Hachette, Tome 1, Paris 1880. Et sur le mémoire Théâtre politique...

sera pour les futuristes Russes⁴ et pour les partenaires de la révolution l'argument principale poussant à faire du théâtre leur outils prioritaire de propagande. Il ressort aussi de cette discipline un lien fort au politique ou du moins à l'autorité, ainsi qu'un espace inclusif et libre. L'arrivée de la Renaissance ouvrira de nouveaux genres théâtraux. Scéniquement parlant, le théâtre européen se séparera en deux grandes branches, le théâtre Élisabéthain, rond, qui n'est pas sans reprendre les formes de théâtre antique et le théâtre à l'italienne, plus frontal. C'est aussi la mort du théâtre populaire, causé principalement par la professionnalisation des acteurs. La Renaissance voit aussi apparaître des éléments plus poussé du décors, ainsi que la naissance du terme scénographie. Ceci amène évidemment l'utilisation de la peinture. Le théâtre devient de plus en plus un art à part entière mais aussi un art pluridisciplinaire, ce qui le rendra d'autant plus attractif pour les artistes futuristes. L'espace scénique évolue aussi et se complexifie. Si le théâtre Élisabéthain et le théâtre à l'italienne sont restés des modèles jusqu'au vingtième siècle, et qu'encore aujourd'hui nous revenons à ces schémas passés c'est qu'ils se sont développés avec une intelligence féroce. Le théâtre Élisabéthain offre à l'acteur quatre zones scéniques différentes leur permettant des actions simultanées. Il permet aussi d'avoir un décors à la fois lourd « violemment peinturluré, d'une somptuosité canaille⁵. » Disait Gaston Baty, à la fois terriblement simple, puisqu'il ne changeait guère de pièce en pièce et était simplement chargé de faire comprendre le lieu de l'action. En Italie, c'est la Commedia dell'Arte qui officie à la Renaissance. Ce qui aujourd'hui représente le théâtre du jeu masqué, de la caricature et d'un certain génie ne signifiait originellement que c'était des acteurs professionnels; ce qui était donc à l'époque une révolution en soit. La commedia dell'Arte inventera néanmoins des personnages marquants de la discipline théâtrale qui la régit encore aujourd'hui. Le théâtre italien de la renaissance amène des décors encore plus somptueux que ceux anglais. Les décors sont des véritables chefs d'œuvre de perspective. Ce qui fait évidemment sens

4. K. RUDNITSKI, *Théâtre Russe et Soviétique*, Éditions du Regard, 1988. p.56

5. A. DEGAINÉ, *op. cit.* p.113.

puisque l'une des réinterprétations du mot scenographia, à partir des textes de Vitruves, font de la discipline non pas l'art de la décoration comme l'indiquait son étymologie grec skênographia « l'ornement de la skène »; le décor de la scène donc, mais la représentation de l'édifice en figuration perspective. La scène théâtrale italienne de la Renaissance est une perfection du théâtre romain, combiné à une sur-utilisation de la perspective pour créer l'illusion d'une cité idéale. L'histoire du genre théâtral se continue évidemment jusqu'à l'apparition du théâtre futuriste. Le théâtre s'embourgeoise de plus en plus à mesure qu'il devient de plus en plus littéraire. Le futurisme mettra sûrement la faute sur l'invention de l'imprimerie de Gutenberg⁶, base de tous les maux de l'immobilisme moderne auquel doivent faire face les futuristes au début du XX^e siècle. Il n'est plus nécessaire au sujet de définir de manière plus complexe la pratique théâtrale dans l'histoire. Il faut néanmoins noter que le théâtre futuriste, qu'il soit russe, ou italien, se situe dans une mouvance général de révolution par rapport au théâtre classique. Le théâtre classique est alors caractérisé sur une base de la théorie des quatre ordres; antique, médiéval, élisabéthain et italien⁷. Le cinquième ordre peut être caractérisé par l'ordre moderne, un ordre de remise en cause et d'étude d'un nouveau genre de scénographie théâtrale. Si ce mémoire tend à prouver que le théâtre fut le fer de lance des futuristes, que la scène théâtrale est le lieu de toutes les expériences du mouvement, que le théâtre est de manière général le réceptacle des actions des futuristes, il est très clair que le théâtre n'a pas été l'objectif initial du mouvement. Alors que plus ou moins à la même époque des hommes de théâtre tendent à repenser la discipline et l'espace théâtral, les futuristes ont d'abord principalement voulu repenser la société dans son ensemble, l'art, et même la politique. Le théâtre, comme la peinture, l'architecture, la musique, la danse et tout ce que le futurisme a théorisé ne sont que des moyens pour parvenir à leurs objectifs. Ils ne sont en aucun cas l'aboutissement.

6. G. LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme /Dictionnaire des Futuristes*, folio essai, 2015, (ebook) à plusieurs occurrences au cours du livre.

7. M. FREYDEMONT, *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XX^e siècle en Europe*, Etude Théâtrale, 1997.

Même si ce mémoire questionne le fait que le théâtre est le lieu de l'aboutissement du futurisme. Contrairement à Greg, Appia, Piscator, Gropius et tant d'autre à cet époque qui ont tenté de redéfinir l'espace théâtral en lui même, le futurisme italien, russe et soviétique, et leurs artistes ont essayé d'apposer à une discipline vieille de vingt quatre siècles, des théories profondément nouvelles et révolutionnaires et ont ainsi modifié son espace. D'après Marcel Freydefont⁸ « pour qu'un espace théâtral s'architecture, il faut attendre qu'une dramaturgie advienne (si, a contrario, on espère qu'une architecture suscite sa dramaturgie, l'histoire et l'esthétique semble décevoir cette attente) » et le futurisme réinvente la dramaturgie. C'est parce que le futurisme met l'accent sur la dramaturgie, l'action et le mouvement, que l'espace théâtrale s'en retrouve obligatoirement modifié. Contrairement à de nombreuses tentatives de redéfinir le théâtre contemporain aux futuristes, ils n'ont pas cherchés initialement à redéfinir un espace théâtrale. Paradoxalement c'est aussi pour cette raison qu'étudier l'espace théâtrale futuriste devrait permettre de saisir les différents rouages de cette avant-garde. Un postulat futuriste met en avant que « Tout est théâtre⁹ » ce qui n'est pas sans me rappeler la société antique Romaine sur-théâtralisé, et ce qui traduit en réalité chez les futuristes un désir de « Théâtre fait par tous ». Sans revenir aux sources du théâtre, puisque le futurisme; Italien en tout cas; veut se séparer de l'histoire pour repartir sur des bases saines, il s'agit tout de même de se défaire de l'embourgeoisement du théâtre classique de l'époque.

8. M. FREYDEMONT, *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe*, Etude Théâtrale, 1997 op. cit.

9. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome II, La cité - L'Age d'Homme, 1976, p.7.

I L'ITALIE DU RISORGIMENTO

Le théâtre, donc, d'une certaine manière, s'impose à lui même dans l'éventail des disciplines théorisées et pratiquées par les futuristes. L'espace qui en découle devrait, quand à lui, venir comme une évidence. De toutes les époques, l'architecture représente plus que des murs et des constructions matériels. Les futuristes, et d'autres artistes d'avant-gardes prouveront qu'ils pourront créer des notions d'espace à travers la peinture, l'écriture, la mode, et bien évidemment le théâtre. Reste à comprendre l'intérêt d'une comparaison entre les deux mouvements futuristes, en Italie et en Russie. La comparaison faite a d'abord été historique, ou plutôt politique. L'avant-garde futuriste est, de part son essence révolutionnaire, une avant-garde qui dépasse de loin un mouvement simplement artistique. Le futurisme est ancré très fortement dans la société et tisse des liens extrêmement resserrés avec la politique. Et bien évidemment, loin de penser que l'Italie et la Russie se ressemblent, c'était leur instabilité, et leur tournant vers le totalitarisme qui paraissaient intéressant à explorer en parallèle de leurs avant-gardes .

L'histoire des deux pays ne se ressemble en pas grand chose, mais prend place dans la mouvance des révolutions Européennes. Ce vent de contestation grossit en Europe depuis le XVIII^e siècle avec l'avènement des lumières d'une part, puis de la révolution française d'autre part. L'histoire du XIX^e siècle est juché de révoltes, tentatives de révolution, guerres, et périodes de paix plus ou moins stable. L'Europe se partage aussi entre pays ancestraux, et pays plus jeunes qui naissent d'empires éclatés, ou de régions rassemblées. L'Italie n'échappe pas au processus, et comme la Grèce un peu avant elle, elle sera au milieu du XIX^e siècle, sous le microscope européen, un théâtre de changement important. Parce que la nouveauté italienne, c'est l'unité. Jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, l'Italie était fracturée en région, en état même, comme pourront le dire plusieurs personnalités partisans de la création d'un pays Fédéral. Après une première tentative ratée en 1848, la révolution destinée à amener le pays à l'unité réussit en 1859 en défiant de nombreuses lois de logique, si bien que les historiens qui tenteront de retracer l'histoire du Risorgimento y verront

deux histoires de l'Italie diamétralement différentes :

« L'histoire de l'unité italienne peut être représentée selon deux perspectives contradictoires : comme un grand fleuve souterrain qui émerge intact, après avoir traversé mille ans d'histoire européenne; ou bien comme une série de coïncidences, d'événement fortuits, de calculs erronés, d'erreurs généreuses¹⁰. »

La réalité se situe surement quelque part au milieu, entre destin enfin aboutit et évènements parfaitement fortuits. Les faits sont là, l'Italie après des siècles de pouvoir éparse et régional, se retrouve être un pays avec les bases d'une démocratie, centralisé. La rapidité de cette unité n'empêchera pas les années de guerre civile et de complication. La veille de la première guerre mondiale, le jeune état italien traînera toujours avec lui les problèmes des premiers jours de l'unité. Et si les années de gouvernements successifs, de soi disantes alternances entre la droite et la gauche, de transformisme et de neutralité politique auront réussi à résorber certains problèmes, elles en auront aussi créé d'autre.

Pour comprendre la naissance du futurisme, il faut donc d'une part maîtriser le problème italien. Ou du moins le problème italien tel qu'il apparaît aux yeux de Marinetti. Parce que si l'on peut s'étendre sur les troubles politiques qui font parti intégrantes de la naissance du nouvel Etat. S'il faut sans doute citer Crispi, et Giolitti ainsi que leur politique de transformisme et de neutralité, ce n'est surement pas le plus important. Parce que si aujourd'hui les historiens ont une vision complète du panorama politique et sociale de l'époque en Italie et qu'il est possible de mettre en lumière beaucoup de chose. Ce n'était pas le cas à l'époque de Marinetti. Et le futurisme n'est pas née en se basant sur une vérité historique absolue, mais d'avantage sur le ressenti qu'ils ont pu en avoir. Avant même de parler de politique, le principal problème italien de l'époque est en réalité sa culture. Aux yeux de l'Europe entière et de ses artistes, l'Italie reste encore à l'époque et aujourd'hui le berceau de l'art. Au XIX^e siècle les artistes faisaient souvent des tours de l'Europe pour former leur goût

10. S. ROMANO, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, points histoire p.11.

artistique et s'arrêtaient un long moment en Italie. Mais cette puissance culturelle, cette reconnaissance est passée. Le pays est devenu un musée qui prend la poussière. Il a perdu de son éclat et de sa puissance innovatrice; avant l'arrivée des Futuristes tout du moins. Ce problème culturel, Marinetti le ressent sûrement de plein fouet. Fils d'expatrié italien en Egypte, il naît à Alexandrie le 22 décembre 1876¹¹. L'histoire de l'Italie, son pays d'origine, il l'a donc dans un premier temps vécu de loin. L'histoire de l'Italie, il l'a découverte comme beaucoup de jeunes gens bien nés, à travers la littérature, et à travers l'art. Seulement l'Italie que découvrira Marinetti lorsqu'il emménage à Milan en 1894, à l'âge de dix huit ans, n'a rien de celle qu'il a pu découvrir de loin, à travers les fantasmes de la culture italienne. Il n'y a pas de grandes explications à cet échec de la culture artistique du Risorgimento. Les dernières grandes œuvres littéraires italiennes étaient celles qui justement rêvaient de cette unité. Le problème de la langue italienne est peut être une des nombreuses raisons. L'Italie comptait des dizaines de dialectes différents et a eu beaucoup de difficulté à imposer une langue italienne commune. Pendant de nombreuses années, les artistes, les écrivains écrivent d'abord en langue étrangère; anglais ou français; avant d'écrire dans l'un de leur dialecte. Ils exportaient leur travail bien d'avantage qu'ils ne l'imposaient dans leur pays. Pendant quelques mois, voir année, le travail de Marinetti aura une influence bien plus grande à l'étranger qu'il ne l'aura en Italie. Son premier Manifeste en 1909 sera d'ailleurs d'abord publié intégralement dans le Figaro, à Paris, avant de s'exporter.¹² Mais les raisons de ce choix de publication sont plus complexes qu'un simple problème de langue et de sensibilité d'un pays à l'art moderne et à la liberté d'expression. Parce que c'est un paradoxe en soit, de voir naître l'avant-garde futuriste, qui sera d'une certaine manière le reflet de son époque, dans l'un des pays le plus traditionaliste et conservateur de l'Europe. Mais c'est ce paradoxe qui provoque l'étincelle, c'est cette friction entre la volonté farouche de faire accéder le nouveau pays à la modernité et les esprits rétrogrades qui laisseront

11. G. LISTA, *Qu'est ce que le futurisme*, op. cit. p.766.

12. *Idem*, p.884.

la place à Marinetti. Si le futurisme naît dans ce contexte italien, c'est aussi pour se placer en contradiction avec l'image que les Européens ont de l'Italie. Depuis le début du XIX^e siècles, les artistes français notamment font de l'Italie « la Terre des morts ». Madame de Staël faisait de l'Italie « la patrie des tombeaux », Byron « la terre du passé », Chateaubriand disait quand à lui que « La mort semble née à Rome. » Il y a évidemment dans le Risorgimento qui signifie littéralement résurrection et dans l'accroche de Marinetti pour son premier manifeste du Futurisme « à tous les hommes vivants de la terre » une poussée violente de l'ego italienne à l'encontre des Français et du reste de l'Europe. L'Italie du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle a un retard considérable à combler en matière de modernité sociale, culturelle, et même militaire. A l'aube de la première guerre mondiale, l'Italie n'a pas comblé son retard, la classe dirigeante et notamment Giolitti en a bien conscience et essaye de pousser l'Italie à garder sa position de neutralité. Il y a donc ainsi à la veille de 1914, deux mouvements très forts en Italie, celui neutre, partisan du consensus, de la paix, et d'un certain immobilisme calme, et celui de la modernité, de la violence, du dynamisme. Ces deux mouvements s'entrechoquent et se contredisent. Cette fracture, loin d'être typiquement italienne, prenait sans doute plus de sens et plus de violence dans ce nouveau pays qui sur certains aspects avaient encore mille ans. L'immobilisme, la paix, finirent par avoir tous les vices. « La paix au lieu de rapprocher la solution du problème italien, affaiblit les esprits, étouffe les grands idéaux et transforme la société civile en un marché méprisable d'intérêt et de faveur¹³ » pensaient de nombreux hommes politiques, de droite comme de gauche. Les partisans de la modernité finirent par gagner et par pousser l'Italie en guerre au côté de l'Entente; alors même que le premier traité avait été signé avec la Triple Alliance. L'Italie se placera ainsi du côté des vainqueurs mais ne retirera aucune gloire réelle de cette première guerre mondiale. Pourtant la gloire militaire, les italiens en avaient besoin après les échecs cuisants du début de l'histoire de leur pays. Cette victoire en demi teinte marquera donc pour le pays un succès partagé et bancal. Si la guerre donnera un coup d'envoi

13. S. ROMANO, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, points histoire, p.135 op. cit.

spectaculaire de l'industrie italienne, elle ne la stabilisera pas. La défaite de l'Allemagne propulsera l'industrie italienne aux premiers rangs mondiaux, mais la politique sera encore plus mise en défaut, et le mécontentement sera encore plus grand. « Les faisceaux de combat » de Mussolini naissent à la sortie de la guerre, et vendent l'exaltation de la violence. Il n'a d'ailleurs à ce moment là, pas d'autre idéologie que celle de la guerre. Mussolini affirme d'ailleurs dans l'un de ses premiers discours

« Que la guerre que nous avons proclamée et imposée ait été une grande révolution, les événements le prouvent. Il se peut qu'une autre révolution soit nécessaire pour 'faire' la paix, c'est-à-dire pour transformer et renouveler tout ce qui des constitutions jusqu'aux hommes, n'est plus de notre temps. Nous qui avons 'commencé' en 1915 avons le droit et le devoir de conclure en 1919. ».

La première guerre mondiale aura été loin d'apaiser les esprits les plus violents des italiens. Le mouvement est en marche, que cela soit pour les futuristes, ou pour Mussolini. La politique, similaire à celle d'avant la guerre, c'est d'ailleurs Giolitti qui sera à nouveau au pouvoir, ne pourra rien faire pour arrêter ça. Il réussira à mettre en déroute les socialistes et la droite religieuses grâce à sa neutralité, mais en traitant de cette même manière les faisceaux de combat et d'Annuzio¹⁴ il laissera la porte grande ouverte à Mussolini. Le Fascisme tel qu'on le connaît aujourd'hui est en revanche un processus assez lent. Lorsque Mussolini gagne le pouvoir, son seul programme politique était de garder le pouvoir. Il se fait alors socialiste, et à l'écoute du peuple. Il plonge le pays dans la crise économique trois ans avant le reste de l'Europe pour résorber la dette internationale; et accessoirement demander un autre prêt; et il maintient un certain consensus avec des apparences grandiloquentes, un imaginaire de la guerre et une philosophie de l'absence du bonheur. Si pour l'Europe la guerre aura duré de 1914 à 1918 avant de reprendre en 1939, l'Italie quand à elle, sous le joug du fascisme est plongé depuis 1914 dans une ambiance de restriction draconienne de temps de guerre. Si cet imaginaire collera dans un premier temps exactement à l'idéologie du futurisme. Mussolini n'étant pas venu avec sa propre idéologie,

14. Giolitti laissera D'Annunzio envahir Fiume et y construire sa seigneurie de la Renaissance aux allures Bolcheviks. S. ROMANO, *op. cit.*, p.135.

il est probable que le futurisme soit à la base d'une partie de l'idéologie fasciste. Le futurisme ne décollera pas plus que ça grâce au fascisme. Il se perdra progressivement au grès des années de règne de Mussolini avant d'être complètement désavoué par la vague anti-fasciste qui naît assez tôt dans le régime de Mussolini et prendra toute son ampleur en 1945.

II DE LA RUSSIE À L'URSS

Le cas Russes est fondamentalement différent du cas italien. Si comme en Italie, on aboutit à un régime totalitaire, la ressemblance s'arrête là. En Russie, c'est un véritable aboutissement de pensées qui mène à la révolution. Les premiers indices des aspirations libérales remontent au XVIII^e siècle, en même temps que les amitiés philosophique de Catherine II. Le premier véritable soulèvement contre le tsar et son empire aura lieu en 1825 et sera sévèrement réprimé, c'est le mouvement des décabristes. A la suite de cette révolte s'en suivra des règnes plus ou moins autoritaires, qui laisseront et accompagneront dans une certaine mesure cette montée de libéralisme politique. C'est à partir de 1860 que la classe de l'Intelligenzia naît. Cette classe, qui est à la fois une classe bourgeoise, et une sorte de classe politique est extrêmement importante pour la Révolution Russe. Le Pays est peuplé à 80% d'illettré, de petits paysans qui travaillent sur les aires d'un grand propriétaire. Si on ne peut pas dire que le système est féodale, dans les faits il s'en rapproche presque. La révolution de 1905, qui sera certes avortée, mais qui mettra le feu dans les esprits, est donc une révolution des classes cultivées. Parce que le début de la clameur et de la révolution naît dans ses classes bourgeoises et cultivée, il y a tout une mythologie et un art de l'Intelligentsia qui naît en même temps et qui ne fera que fleurir d'avantage au cours du XIX^e siècle. D'un côté il y a les artistes tels que Tolstoï qui développeront une image romantique de la Russie en crise, sans aucun doute de plus en plus prête à se soulever. De l'autre il y a des hommes bien plus engagés qui théorisent la révolution et le terrorisme de propagande. C'est dans ce climat de répression impériale que naissent les débuts de la révolution à venir, mais aussi la

base de toute une idéologie artistique et politique. Le fait que Nicolas II sera plus conscient que ses prédécesseurs de l'état de son Pays et du besoin évident de céder à un certain libéralisme politique ne changera pas l'affaire. Lorsque le nouveau Tsar prend le pouvoir, la machine est en marche, et elle sera précipitée avec la première guerre mondiale. A la suite de la révolution de 1905, il créera la Douma, une sorte de parlement ou siègera le « bloc progressiste » de la Russie. Dans les faits la Douma n'aura jamais de réel pouvoir, et était élu sur une base étroitement élitaire. Ainsi l'opposition au Tsar ne s'éteint pas pour autant à la création du parlement. Elle se sépare en plusieurs divisions aux idées plus ou moins différentes. Le « Bloc Progressiste » est donc composé essentiellement de la bourgeoisie libérale, l'Intelligenzia, séparée entre K.D. Constitutionnel, démocrates et octobristes qui sont des centristes partisans de la charte d'Octobre 1905. En marge de ce bloc progressiste pourtant très conventionnel se développe donc encore d'autres partis, les S.R. - Sociaux, révolutionnaire, qui sont les héritiers du mouvement populistes et influent dans les campagnes et les Sociaux démocrates qui sont des marxiste militant et qui se sépareront en 1903 pour donner les Menchéviques et les Bolchévique. Au tout début du XX^e siècle, toutes les bases de la révolution sont donc posées, il ne manque en réalité plus que la première guerre mondiale pour mettre le feu au poudre et faire imploser le régime Tsariste. Car si la révolution de 1905 a échoué, c'était parce que le Tsar avait quand même encore énormément de soutien, que cela soit parmi la haute bourgeoisie ou même parmi le peuple qui ne se sentait pas encore complètement concerné, notamment les paysans qui forment la majeure partie du pays et qui venait de se voir octroyer des lois en leur faveur. Mais la première guerre mondiale sera d'une telle violence pour la Russie qu'en trois ans de guerre, le Tsar Nicolas II et tout le régime de l'Empire avec lui se retrouvera complètement désavoué. La révolution de 1917 démarre d'abord comme une manifestation contre la pénurie et se finissent par l'abdication du Tsar le 3 mars. Cette première phase de la révolution de 1917 est donc extrêmement rapide et pacifique. Les révolutionnaires sont surpris et n'était sûrement pas complètement préparés à devoir prendre le pouvoir si rapidement. Cette confusion servira aux Bolchéviques qui seront, au courant de

l'année 1917, les seuls réellement capables de s'organiser. En attendant le nouveau bouleversement, la révolution débouche sur deux pouvoirs : le Soviet, une idée qui vient droit des Bolchéviques, composé d'ouvrier, de soldats qui se seront retournés contre le Tsar. Et la Douma, qui a le réel pouvoir et qui est toujours composé d'une bourgeoisie modéré. La principale erreur de la Douma est de vouloir continuer la guerre et de ne proposer aucun début de constitution tant que la paix ne sera pas là. Une forme de statut quo intenable est donc installée et pousse le peuple à se retrancher de plus en plus à gauche. Pour maintenir une paix immédiate après la révolution, il aurait fallu que les trois partis principaux trouvent un terrain d'entente. Mais d'après Étienne Antonelli, les concessions ne font pas parti des attitudes slaves « L'esprit va directement à l'absolu, à la réalisation totale et exclusive¹⁵ ». Lénine est l'un des rares à avoir compris ce qui se trame exactement dans les campagnes et aiguille donc les Bolchéviques exactement dans ce sens. Il publie les thèses d'Avril, qui seront jusqu'après la seconde révolution le fer de lance des Bolchéviques. Leurs trois objectifs principaux seront : la lutte contre la guerre, la rupture avec le gouvernement provisoire, et tout le pouvoir aux Soviets. Pourtant malgré la montée relativement progressive des Bolchéviques au pouvoir, c'est une véritable insurrection qui les places au pouvoir. Et si cette première insurrection victorieuse rencontre peu de résistance, ce ne fut bientôt plus le cas. Si la première action des Bolchéviques fut de respecter leurs promesses et de sortir la Russie de la première guerre mondiale, cela sera fait au prix d'un diktat sévère imposé par les allemands. Rapidement la Russie fut gangrené par la guerre civile. L'état Bolchéviques se transforma rapidement en un état autoritaire. Le contexte dans lequel grandirent les avant-gardes russes, dont les futuristes, est donc un contexte extrêmement chaotique. A peine la révolution passée, la Russie ne sort de la première guerre mondiale que pour replonger dans une guerre civile qui fera bien plus de mort. La révolution communiste, à laquelle croit beaucoup d'artistes de l'époque, se fera au prix du sang, de la famine et du dé-

15. S. DULLIN, *Histoire de l'URSS*, La découverte, 2009.

sordre le plus total. Mais c'est justement ce qui leur permettra de pouvoir s'exprimer. Car dès que la guerre civile sera définitivement terminée, et que les Bolchéviques auront réussi à prendre tous les rennes de l'état, ils se mettront à contrôler avec plus d'attention les arts, et petit à petit cela sera la fin des avant-gardes. Cette guerre civile est un véritable âge d'or sur le plan culturel et avant-gardiste qui n'était pas hostile à la révolution. Ils reçurent même l'aval du régime et des aides dans de certaines mesures. L'art leur permettait notamment de donner un second souffle à une Russie qui souffrait énormément de la guerre civile. Si à partir de 1921 les choses commencent à s'améliorer, notamment grâce à la nouvelle politique économique (NEP) qui insuffla une nouvelle dynamique plus libre aux paysans et aux industries, ce fut parallèlement le début de l'essoufflement des avant-gardes. En résumé, il faut discerner plusieurs phases de ce contexte historique Russe. D'une part, en parallèle de la première guerre mondiale, la chute du régime Tsariste, profondément inégalitaire et incapable de réellement prendre en compte le souffle libérale de la Russie. Une période neutre et instable entre les deux révolutions de 1917, suivit par trois années de guerre Civile sanglante, puis par un système de guerre totale et multipolaire pour remettre le paix à flot jusqu'à en 1922. Mussolini reprendra le principe de guerre totale en Italie pour maintenir un consensus économique. La grande différence entre la Russie et le reste des pays européens se portent en réalité sur son industrie. Là où l'Europe post première guerre mondiale est lancée sur une expansion extrêmement rapide de son industrie, les russes ont plus de mal à remplir leur usine et la croissance dans ses années est ralentie par la guerre civile et par une culture extrêmement paysanne. Cela n'empêchera pas les artistes de rêver à cette industrie présente partout en Europe, et de créer des avant-gardes comme le futurisme et le constructivisme extrêmement formelles, géométriques, et surtout innovatrices.

Que ça soit en matière d'art, ou de politique, l'Italie et la Russie, on a cette époque eu un rapport assez conflictuel et pourtant assez proche. Il y a eu un certain nombre d'aller retour entre le futurisme italien et russe, ainsi qu'entre Mussolini et le pouvoir soviétique. La ou la Russie se sentait menacée par des pays comme la

France ou l'Angleterre, elle pensait au début au moins pouvoir influencer l'Italie et le régime Mussolinien pour pouvoir le faire basculer vers le communisme. Le fascisme en Italie sera donc quelque part un échec pour les Bolchéviques tout comme les artistes russes feront tout leur possible pour se détacher de l'avant-garde Marinettienne. C'est justement cette dynamique qui est intéressante à exploiter. Les différences et points communs des deux avant-gardes peuvent même aider à mettre en lumière les divers préceptes des futuristes. Ainsi comment les futuristes italiens, Russes et Soviétiques ont repensé et théorisé l'espace et l'architecture moderne à travers la performance théâtrale ? L'étude systématiquement comparée des œuvres théâtrales des deux mouvements permettra de mettre en lumière les différents espaces pensés à cette époque. L'organisation de ce mémoire se fera donc autour d'un choix d'œuvres, lieux, scénographies et performances, aussi bien italiennes que russes, mise en relation les unes avec les autres. Ce choix n'est bien évidemment pas exhaustif et les choix des comparaisons sont propres à mon système de pensée. De manière à être plus juste, nous serons obligé d'étudier les pièces des quelles j'ai tiré les enseignements scénographiques. Les thèmes choisis étant généralement cher aux futuristes, il est nécessaire d'évoquer cette base avant de pouvoir s'attarder sur un propos plus scénographique et architectural.

J'ajouterais que la production littéraire à propos des textes de théâtre est extrêmement fournie, ce qui est moins le cas des commentaires scénographiques. Les images de bonnes qualités n'ont pas toujours été évidente à trouver, et l'étude se fera donc sur la base de documents trouvées.

≡ LES MANIFESTES FUTURISTES

Avant de commencer à éplucher les divers projets du théâtre futuriste italien et russe, il est important de regarder rapidement leurs manifestes. Nous les citerons régulièrement au cours du mémoire. D'autant plus que pour le futurisme italien, c'est la base la plus importante de leur travail, de leur réflexion. Mais avant de comparer les projets, de déconstruire l'espace dessiné, pensé avec plus de précision, il est nécessaire de savoir un peu les objectifs qu'ils s'étaient donnés. Parce que notamment lorsqu'il s'agit des futuristes italiens ils ont été extrêmement prolifiques dans l'écriture de Manifestes. Il pourrait presque être intéressant de faire un travail de statistiques sur la totalité des manifestes italiens pour déterminer quelles étaient leur disciplines de prédilections. Les futuristes italiens ont écrit de 1909 date du premier manifeste à 1944, pas moins de 732¹ textes et manifestes touchant à tous les domaines de la création humaine, mais aussi de la vie, et de la politique. Les futuristes russes en ont moins écrit, mais pour cause, ils sont d'une part rester actif moins longtemps que les italiens, et d'autres part l'humeur de la Russie n'était pas à l'œuvre écrite, et les futuristes russes n'auraient pas touché grand monde en publiant manifeste sur manifeste. Là où les italiens se veulent une avant-garde révolutionnaire dans un pays qui vit certes un certain nombre de troubles, les russes sont une avant-garde révolutionnaire parce que plongé au cœur de la révolution et de la guerre civile. Au premier abord, dans la masse des manifestes italiens, le théâtre revient régulièrement, sous toute ses formes. Parce que l'une des premières choses faites par les futuristes lorsqu'il on mit la main sur le théâtre a été de déconstruire l'idée du théâtre bourgeois, de la culture bien faite. Lorsque les futuristes s'attaquent au théâtre ils s'attaquent à toutes les formes théâtrales, aucune ne reste sur le côté, sinon celle déjà vue et revue, les historiques, celles qui n'inventent rien. L'accent est même mis sur le théâtre populaire, le théâtre de variété, le Music Hall. Les futuristes ne veulent pas

1. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, Les classiques de Champ-Vallon, 2015 P.4.

être une élite culturelle, ils veulent faire un art pour les masses. Le théâtre n'échappe pas à cette mouvance. On le verra plus tard en étudiant le théâtre totale pour les masses de Marinetti.

L'importance des manifestes est essentielle au travail des futuristes. D'une part parce que c'est l'essence du travail réalisé à l'époque, ou que l'on a gardé à ce jour. Giovanni Lista, l'un des principaux théoriciens contemporains du mouvement disait d'ailleurs à propos des manifestes :

« L'exaltation de l'éphémère investit également la théorie de l'art, puisque le manifeste futuriste est aussi une concrétisation du devenir. Il incarne le devenir à travers la déstabilisation continue des idées précédentes, le changement constant des règles et du cadre conceptuel à l'intérieur duquel devrait se dérouler le parcours de création. Le manifeste futuriste ne repose, en dernier ressort, sur aucune conviction définitive². »

Le manifeste, chez les futuristes italiens, et à moindre échelle chez les futuristes russes, est réellement leur fer de lance, leur marque de fabrique, et leur moyen premier de changer le monde artistique. Giovanni Lista décèle notamment une dimension de rêve³ dans les manifestes, une envie de s'échapper et d'aller toujours plus loin. Que cela soit en Italie ou en Russie, il y avait un besoin urgent de trouver un nouveau langage culturel commun au pays. En Italie parce que le nouveau pays nécessite une identité différente de celles construites depuis l'antiquité, et au cours de la Renaissance. En Russie parce qu'il fallait donner une légitimité culturelle à ce nouveau régime communiste. Si du premier abord le principe même de manifeste peut paraître contraire à l'idéologie futuriste, après tout Marinetti critiquait fortement l'invention même de Gutenberg⁴ et le fait que l'imprimerie et les publications avaient entériné des idées et l'art jusqu'à la nécrose, c'est le nombre incroyable de manifestes se succédant à une vitesse vertigineuse qui permettent aux manifestes

2. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, op. cit., P.44.

3. Idem P.55.

4. G. LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme*, op. cit., à plusieurs occurrence au cours du livre.

d'être l'image du futurisme. Un manifeste en réécrit un autre⁵. Les idées changent, évoluent, sans que cela soit paradoxale ou antithétique, parce que le futurisme est avant tout un mouvement en révolution perpétuelle. Le manifeste futuriste, c'est aussi le tract activiste, c'est ce qui relit ce mouvement d'avant-garde directement à la politique et à la révolution sociale qui se passent dans les deux pays. Il n'est cependant pas fondamental au propos d'étudier tous les manifestes futuristes italiens et russes fait sur le théâtre. Il faut seulement en détacher les grandes lignes et sortir les notions d'espaces qui ont pu être inculquées à travers eux. Si le futurisme russe est plus construit, en effet en Russie⁶ les artistes des avant-gardes se retrouvaient en groupe et discutaient des objectifs de l'avant-garde comme cela se ferait dans un parti politique ou dans un syndicat, le futurisme italien créé par Marinetti est associatif. Il n'est guère organisé, et si Marinetti réécrit parfois certains manifestes pour leur donner sa patte futuriste⁷, c'est avant tout des dizaines d'esprits individuels qui collent leur idées à la grande idée qu'avait Marinetti du futurisme. Il arrive donc souvent que les manifestes se contredisent. Les artistes futuristes italiens s'étant beaucoup disputés à propos de leur idéologie de base, politique ou artistique. Il n'en est pas moins intéressant d'en étudier les principaux et de tirer les grandes lignes et les grands arguments du mouvement.

II L'ART DU MANIFESTE

Si l'on prend en compte le simple fait que Marinetti réécrivent occasionnellement les textes des membres de son mouvement avant de les faire publier, ou encore que certains ne voient pas le jour immédiatement, il paraît évident qu'il y a un véritable art du manifeste. Ce n'est pas tant les idées que Marinetti vient vérifier en relisant chaque manifeste, c'est la formulation, la forme elle-même qui peut po-

5. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, op. cit., P.61.

6. K. MAGOMEDOV, *L'Inkhok, Naissance du constructivisme*, inFolio, 2013, p. 53.

7. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, op. cit., P.57.

DIRECTEUR GÉNÉRAL
GUSTAVE LAFONT
RÉDACTEUR EN CHEF
GUSTAVE LAFONT
ADJUTANT EN CHEF
GUSTAVE LAFONT

LE FIGARO

ABONNEMENTS
Paris, 100, rue de la Harpe
N° 10000 - 7 Mars - N° 10

ROMANESQUE

LES ÉPIGRAMMES
Le Figaro a publié récemment une série d'épigrammes...
Ces vers, qui ont été recueillis par un de nos collaborateurs...

Le Futurisme

Le Futurisme est un mouvement artistique qui se caractérise par son rejet de la tradition et son intérêt pour la vitesse, la technologie et la modernité. Les futuristes cherchent à représenter le monde tel qu'il est, avec ses machines et ses inventions, plutôt que tel qu'il a toujours été. Ils rejettent l'idée d'un monde immuable et préfèrent celle d'un monde en constante évolution. Cette philosophie s'applique à tous les domaines de l'art, de la littérature à la peinture, en passant par la sculpture et l'architecture.

Manifeste de Futurisme

Le Futurisme est un mouvement artistique qui se caractérise par son rejet de la tradition et son intérêt pour la vitesse, la technologie et la modernité. Les futuristes cherchent à représenter le monde tel qu'il est, avec ses machines et ses inventions, plutôt que tel qu'il a toujours été. Ils rejettent l'idée d'un monde immuable et préfèrent celle d'un monde en constante évolution. Cette philosophie s'applique à tous les domaines de l'art, de la littérature à la peinture, en passant par la sculpture et l'architecture.

LA VIE DE PARIS

Le Roi à Hyères, Palau

Le Roi a passé quelques jours à Hyères, dans le palais de la ville. Les habitants ont été très heureux de le voir et de le recevoir. Le Roi a été très apprécié pour sa courtoisie et son intérêt pour les habitants de la ville. Il a passé beaucoup de temps à se promener dans les rues de la ville et à discuter avec les habitants. Les habitants ont été très impressionnés par sa présence et ont été très fiers de l'accueillir.

Les Courtes

Les Courtes sont des événements sportifs qui se déroulent sur une courte distance. Elles sont très populaires et attirent beaucoup de spectateurs. Les Courtes sont un excellent moyen de tester sa vitesse et sa résistance. Elles sont également un excellent moyen de se faire connaître et de gagner de l'argent. Les Courtes sont un sport très exigeant et nécessitent beaucoup de préparation et d'entraînement.

A Travers Paris

A Travers Paris, nous découvrons de nombreux lieux intéressants et historiques. Paris est une ville très riche en culture et en patrimoine. Il y a beaucoup de choses à voir et à découvrir dans cette ville. Les monuments, les musées et les parcs sont tous très beaux et très intéressants. Paris est une ville qui a beaucoup à offrir à ses visiteurs.

Échos

Échos de la vie parisienne et internationale. Des nouvelles, des anecdotes, des faits divers. Les Échos sont une rubrique très populaire qui apporte des nouvelles et des informations à ses lecteurs. Ils couvrent une large gamme de sujets, de la politique à la culture, en passant par le sport et la société. Les Échos sont une source d'information très intéressante et très utile.

Le complet Cailloux

Le complet Cailloux est un ensemble de vêtements très élégant et très confortable. Il est fabriqué avec des matériaux de haute qualité et est conçu pour durer longtemps. Le complet Cailloux est un excellent choix pour ceux qui cherchent à se faire une garde-robe de qualité. Il est disponible dans différentes tailles et couleurs.

Marcel à la Mère

Marcel à la Mère est un roman qui raconte l'histoire d'un jeune homme qui cherche à retrouver sa mère. Le roman est très émouvant et très intéressant. Il explore les thèmes de la famille, de l'identité et de la recherche de soi-même. Le roman est écrit avec beaucoup de talent et de sensibilité.

Le complet Cailloux

Le complet Cailloux est un ensemble de vêtements très élégant et très confortable. Il est fabriqué avec des matériaux de haute qualité et est conçu pour durer longtemps. Le complet Cailloux est un excellent choix pour ceux qui cherchent à se faire une garde-robe de qualité. Il est disponible dans différentes tailles et couleurs.

F.T. Marinetti, Manifeste du Futurisme dans le journal du Figaro, Paris, 1909.

ser problème. En Russie c'est tout aussi important, les textes sont certes d'avantage publiés de manière collégiale, le mouvement semble être plus restreint, le noyau central du groupe se connaît et partage majoritairement les mêmes idées, mais la présence d'une forme codifiée n'en demeure pas moins évidente. L'art des manifestes russes et italiens est pourtant extrêmement différentes. Marinetti se vante de savoir « l'art de faire des manifestes⁸ » ce qui implique nécessairement qu'il y a, même implicite et intuitive, une certaine recette du manifeste. Cette recette pourrait être contradictoire avec le mouvement qui rejette bien souvent le formalisme de l'art. C'est là qu'est toute la force du manifeste, c'est qu'il se place de part sa forme en antithèse de ce pour quoi le mouvement se bat, mais par sa forme encore, il parvient à retourner la situation et à être le porte parole le plus efficace du mouvement de Marinetti. Il est antithétique parce que formalisé, parce qu'il est en quelque sorte l'antécédent de l'œuvre, et l'œuvre comme objet finit, normé, n'est pas souhaitable pour le futurisme. Il est l'objet idéal parce qu'il est pour Marinetti le réceptacle parfait de « l'art-action⁹ ». Il est à la fois une finalité en soi, et est destiné à être recouvert par de nouveaux manifestes après lui. Il est éphémère et éternel. Il s'inscrit dans le mouvement. Au niveau formel, le manifeste de Marinetti répond donc d'une part à la définition Marinettienne de l'art-action « c'est-à-dire volonté, optimisme, agression, possession, joie, réalité brutale dans l'art (ex. Onomatopées. Ex. Bruiteurs = moteurs), splendeurs géométriques des forces, projection en avant.¹⁰ », d'autre part il se rapproche du tract anarchiste ou encore du bulletin de guerre, ce qui impose une idée de mouvement ainsi que de violence inhérente à ce moyen de communiquer. L'utilisation du « nous » est quelque chose de constant et extrêmement important dans les écrits Marinettien. Tout d'abord parce qu'elle participe à la création d'un mouvement qui sera auto-proclamé. Si le « je » a aussi sa place, ainsi que le « moi », c'est tout de même la première personne du pluriel qui l'emporte et qui marque la pluralité des membres de ce groupement. Marinetti n'est pas tout seul,

8. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944, op. cit.*, p.46.

9. *Idem* p.29-33.

10. *Idem* p.1590.

il tient à le faire savoir, dès le premier jour, ils sont déjà plusieurs à avoir une force de frappe. L'utilisation récurrente des adjectifs est aussi essentielles, c'est ce qui va faire monter les hyperboles et composer la violence du texte. Ainsi dans le manifeste du futurisme publié en 1909 dans le Figaro, qui sera le premier acte de ce nouveau mouvement, Marinetti parle du « mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux... ». Tout est fait pour invoquer l'imaginaire de la violence et de la force, lorsque ce ne sont pas les adjectifs qui y font eux même références comme « explosive » ou encore « rugissante » ce sont les mots eux même « la gifle, le coup de poing », ou bien directement « la mitraille. » Avant même de parler de l'hygiène de guerre qui sera l'un des points le plus important du futurisme italien, Marinetti développe l'imaginaire de la guerre. Cette même méthode sera ensuite reprise par Mussolini, ce qui prouve qu'il n'y a qu'un seul pas entre les manifestes artistiques du mouvement futuriste et ceux politiques du fascisme. Marinetti fait toujours en sorte que ses idées soient formulées « à coup de marteau » et veut que ses textes aient le même effet qu'un « attentat à l'explosif ». Il y a une idée quasiment anarchique derrière les manifestes des futuristes italiens. La verve futuriste est aussi insultante. Elle doit venir choquer et heurter son lecteur. Leur art entier vient comme un coup de poing, leurs manifestes n'échappent pas à la règle, ils doivent indigner le lecteur. Ainsi les artistes italiens appuient avec force sur le mauvais art, le faux chemin, la bêtise. Ils rythment leur écrit en commençant systématiquement leur phrase de critique par des formulations tel que « Il est idiot », insultant ainsi au passage tout lecteur qui avait le malheur de penser ainsi. En résumé, le manifeste futuriste italien est souvent formé de la même manière. Il comprend une première partie d'accroche, plus ou moins longue, plus ou moins détaillée, et surtout plus ou moins personnelle, avant d'entrer dans une phase de critique et de destruction de l'art antérieur et encore présent dans lequel ils distillent progressivement leurs idées pour le futur avant de terminer sur une phase de conclusion, plus synthétique qui vient rappeler les points essentiels à retenir.

En Russie, définir un art du manifeste est plus compliqué. Premièrement parce que le futurisme russe est plus compliqué. Là où le Futurisme italien est clair et rangé

derrière la figure principale de Marinetti, le futurisme russe est sectionné en une multitude de petits groupements rassemblés sous la forme de groupement quasiment politique. Si le groupe des Cubo-Futuriste¹¹ est le plus connu à l'international, et que la plus part des oeuvres étudiées proviennent de ce mouvement, il existe une petite dizaine de mouvement futuriste en Russie, qui se sont tous rattachés les uns aux autres à un moment donné de leur existence. On peut citer rapidement les Ego-Futurist, ou the Mezzanine of Poetry, mais ils ne représentent réellement que la face émergée de l'iceberg du Futurisme en Russie. Il y a donc à la fois une ligne d'action bien plus définie à l'intérieur de chaque mouvement, mais bien plus floue qu'en Italie lorsque l'on regarde l'ensemble des groupements futuristes. Néanmoins dans le manifeste inaugural « Gifle au goût du public » rédigé par Burliuk, Kruchenykh, Maïakovski et Khlebnikov, publié à Moscou en 1912, on retrouve la présence du même « nous » que pour les Futuristes italiens. L'utilisation de l'adjectif est aussi bien présente mais le vocabulaire de la violence est remplacé par un vocabulaire plus sensoriel et romantique. Ils parlent ainsi de « premier amour¹² » et « d'ultime amour ». Si russes et italiens s'accordent donc sur les idéaux profonds du futurisme et recherche tous les deux un renouveau, ils n'auront pas la même manière d'y parvenir. De manières générales les manifestes et textes russes sont beaucoup plus succincts que ceux de Marinetti et ses collaborateurs. Ils prennent moins de temps à développer un imaginaire pour annoncer leur propre idéaux. En mettant leur croyance dans « the word as such » les Cubo-Futurists privilégient le mot juste et directe plutôt que l'expression imagée et violente. Alors que Marinetti finit par recourir à l'utilisation de points numérotés en fin de manifeste pour faire une répétition, un rappel clair de son propos, Krutchenykh, Bourliouk, Khlebnikov, Maïakovski et tous les autres utilisent cette méthode comme base de leurs manifestes. L'utilisation des questions rhétoriques revient aussi souvent dans le travail des futuristes russes, elle permet d'orienter leurs propos et de dynamiser une forme pourtant déjà extrêmement suc-

11. A. LAWTON, *Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928*, Cornell University Press, 1988. p.11.

12. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p.825-826 «Gifle au goût du public».

cincte et directe. Le choix des titres est aussi quelques choses d'important quoique souvent très abstrait dans l'art des manifestes russes. Si en Italie, le plus généralement, le titre est l'expression synthétique du thème du manifeste, en Russie le titre est d'avantage expression poétique où en tout cas très imagée. Ainsi dans leur manifeste « Le vivier des juges » les artistes russes livrent un manifeste sur le langage, la grammaire et la syntaxe. Il y a donc à la fois une verve plus directe en Russie, mais dissimulé sous des titres symboliques, intrigant et plus souvent mystérieux. L'art des manifestes est de toute évidence différent en Russie et en Italie. Mais il n'y a non seulement rien de nouveau ici, ni rien de bien étonnant. La culture italienne et la culture slave sont elles mêmes extrêmement différentes, et les objectifs à atteindre dans un pays comme dans l'autre ne sont pas exactement les mêmes. Il n'empêche de pouvoir retrouver en terme de contenu de très gros rapprochement. Que ça soit dans les titres ou dans les propos on peut retrouver une certaine ligne directrice entre les deux mouvements. C'est pour cette raison que Marinetti se sentira obligé de rappeler que les futuristes russes découlent de son propre mouvement. Paradoxalement, c'est aussi pour cette raison que les russes essayeront finalement de se détacher le plus possible des préceptes de Marinetti.

II LE THÉÂTRE FUTURISTE

Les manifestes futuristes en matière de théâtre ou de scénographie sont assez loin d'être les plus connus aujourd'hui, cela ne diminue cependant pas l'importance qu'ils ont eu sur l'art théâtrale, et sur leur époque. Les russes comme les italiens ont été extrêmement prolifiques en matière de théâtre, et si cela se voit moins en Russie, en Italie on a retrouvé des dizaines, ou bien même des centaines de références au théâtre à travers les divers manifestes. Mieux encore, ils affirment naturellement l'importance de ce médium pour leur mouvement : « entre toutes les formes littéraires, celle qui a une portée futuriste la plus puissante est certainement

l'œuvre théâtrale¹³. » Il faut dire qu'à cette époque « en effet, 90% des italiens vont au théâtre, tandis que seulement 10 % lisent des livres et des revues¹⁴. », Il y a donc un réel intérêt à utiliser ce médium pour toucher les foules. En Russie c'est plus un problème d'illettrisme, presque 80% de la population ne sait pas lire, et ce sont eux que les forces révolutionnaires veulent réveiller et mettre de leur côté. Il y a donc une urgence à leur faire accepter la cause du peuple et à leur la faire comprendre. Settimelli et Corra diront aussi « Nous croyons donc qu'il n'est possible d'influencer le bellicisme de l'âme italienne que par le biais du théâtre.¹⁴ » Sans aucun doute parce que le théâtre touche encore d'avantage au divertissement que la littérature ou la peinture. Le peuple est souvent plus réceptif lorsqu'il s'amuse.

Cependant de manière générale, il y a assez peu de manifeste russe sur le théâtre à proprement parlé. Si le mouvement en lui même a été théorisé à de multiples reprises, si les artistes russes ont ressenti le besoin de réinventer un nouveau langage pour les futuristes, et que par conséquent le verbe, les mots sont extrêmement présent dans les manifestes en Russie, le théâtre est d'avantage un art du vécu qui est entré dans la vie des artistes comme celles du peuple russe et soviétique de manière naturelle et assez évidente. Elle est devenue la représentation du mouvement, le seul moyen d'expression efficace, à la fois du mouvement, mais aussi du régime soviétique à un moment donné. Cela ne veut bien sur pas dire qu'ils n'ont pas réfléchi au théâtres mais plutôt qu'ils n'ont pas nécessairement publié leurs réflexions sous la forme de manifeste comme a pu le faire Marinetti et les autres futuristes. Meyerhold et Maïakovski auront cependant publié quelques textes à propos du théâtre et du cinéma dans les années précédents 1913. Dans son texte, « Cette idole de la ville moderne... »¹⁵ publié en 1912, Meyerhold s'attache simplement à faire une apologie du théâtre contre le cinéma. Il faut dire qu'à l'époque le cinéma est le médium le plus

13. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit. p.518 «Manifeste futuriste aux auteurs de drame».

14. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit.,p.1546-1557 «Le théâtre synthétique futuriste ».

15. D. BANDA & J. MOURE, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Flammarion, 2008, p. 230-232.

représentatif du mouvement réaliste de l'époque auquel les futuristes s'opposent fortement. Avec l'arrivée de la modernité, le cinéma menace aussi de tuer le théâtre, et il n'y a sûrement rien de plus révoltant pour un homme de théâtre comme Meyerhold. Il utilise ainsi des mots extrêmement dur à l'égard du cinéma ou de la photographie. S'il leur reconnaît un intérêt « indiscutable quand il permet de donner des illustrations spectaculaires », il affirme que « le cinéma n'a pas sa place dans le domaine de l'art. ». Meyerhold dit ici assez peu de chose à propos du théâtre lui-même. Il laisse juste entrevoir ses idéaux de puriste du théâtre. Il rejette ses soit-disant arts portés sur le devant de la scène par le naturalisme et veut remettre au goût du jour le théâtre, qu'il juge bien plus artistique et complet. Maïakovski quand a lui sera plus mesuré. Principalement parce qu'il publie sa série de trois textes en 1913,¹⁶ après avoir figuré dans le film futuriste russe. Aussi il a un point de vu légèrement plus construit, quoique pas encore modéré. Maïakovski se pose alors des questions sur la place du théâtre face au cinématographe et sur la place du cinématographe dans l'art. Si à ce moment là il pense comme Meyerhold que le cinéma ne peut devenir un art à part entière parce que « Le beau n'existe pas dans la nature. Seul l'artiste peut le créer. ¹⁷» Il développe aussi toute une théorie selon laquelle le cinéma tel qu'il existe à leur époque va effectivement tuer le théâtre existant, mais que c'est un mal pour un bien, car ainsi le théâtre pourra renaître de ses cendres. Les articles de Maïakovski sont donc quelque part une critique de l'art passé et même actuel tel que les futuristes italiens ont pu le faire de leur côté. La différence avec les italiens c'est qu'à ce moment là, les russes rejettent le cinéma comme médium artistique, et voit cette technologie comme un moyen efficace, quoiqu'indirecte de tuer le théâtre d'art, et donc de faire table rase à leur place. Marinetti est beaucoup plus violent à l'égard de l'art du passé. Il n'a besoin de personne d'autre que lui même et ses compagnons futuristes pour envoyer dans la tombe les arts poussiéreux. Les futuristes italiens voudraient encore moins se passer d'un art si résolument moderne. Ils uti-

16. D. BANDA & J. MOURE, *op. cit.*, p. 251-256.

17. *Idem* p.255.

liseront beaucoup le cinéma, et le lieront aussi au théâtre dans le Théâtre Totale de Marinetti. Mais ce Théâtre Totale ne viendra que plus tardivement dans le spectre du théâtre futuriste. Avant d'en arriver là il aura fallu théoriser les différentes formes de théâtre.

Les préceptes généraux du futurisme s'adaptent évidemment au théâtre lui même. On retrouve dans la plus part des manifestes le rejet de la culture passéiste et de l'académisme. Dans le premier manifeste italien en matière de théâtre publié pour la première fois en italien dans *Il Nuovo Teatro*, le 25 décembre 1910 et plus tard nommé « La volupté d'être sifflé ¹⁸ » dans le recueil « Le Futurisme » publié par Marinetti en juin 1911 ainsi que dans son pendant russe « Gifle au goût du public¹⁹ » par Burliuk, Kruchenykh, Maïakovski et Khlebnikov, publié à Moscou en 1912, on retrouve ses idées dites avec toute la violence que l'on peut connaître à Marinetti et le synthétisme russe. Dans ces deux manifestes, ce refus du passé s'exprime notamment par l'ordre principal donné aux acteurs de théâtre. Le public doit être méprisé. Dans ses dernières décennies l'embourgeoisement du théâtre; qui est la peste des futuristes; a provoqué l'affaiblissement de l'art. On recherche le succès d'immédiat; qui est d'ailleurs à éviter absolument, cela sera le point numéro deux du manifeste; et donc on cherche dans le regard du public l'approbation avant même de penser à l'intérêt artistique de l'œuvre. Le mépris du public est donc nécessaire à des fins artistique. L'avant-garde artistique doit pour se détacher de la tradition être choquante et dérangeante, elle ne doit donc attendre aucune forme d'approbation et d'après Marinetti est même dans le droit chemin lorsqu'elle se fait siffler ou qu'elle reçoit des témoignages de violence. On retrouve le même désir dans le succinct manifeste russe. L'artiste sait mieux que le peuple, l'artiste a une mission d'éducation, et non l'inverse. Ce n'est pas une idée révolutionnaire en soit, la plus part des grands artistes du siècle précédent; dont Baudelaire par exemple; éprouvaient un certain mépris de son public. Ensuite, Marinetti pousse son manifeste bien plus loin que celui

18. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p.518 «Manifeste futuriste aux auteurs de drame».

19. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p.907 «Gifle au goût du public».

ses russes, il prône le détachement complet de tout ce qui est venu avant. Avec cette même verve extrême il condamne « Toutes les pièces qui partent d'un lieu commun ou qui empruntent à d'autres œuvres d'art leur conception, leur ficelle, ou une partie de leur développement ²⁰ », ou encore « toutes les pièces qui veulent seulement émouvoir et pousser aux larmes par le spectacle fatalement apitoyant d'une mère qui a perdu son enfant, d'une jeune fille qui ne peut pas épouser son amoureux, et d'autres fadaises semblables. » ainsi que toute ineptie historique. Il condamne donc aussi « Les leitmotifs de l'amour et le triangle de l'adultère »; qui eux ne seront pas condamnés dans le futurisme russe, se sera d'ailleurs l'un des grands désaccords, le futurisme russe se raccrochant à une fibre romantique de l'art. En conclusion rien qui n'a déjà été fait et refait n'est à refaire. Il faut exalter le rêve Futuriste, et pousser à la révolution. Marinetti en signant ce manifeste théâtral transfigure à ce moment là, exactement ce qu'il a dit de manière générale sur son mouvement, au théâtre en particulier. Marinetti fera d'ailleurs beaucoup d'aller retour entre théorie générale, et particulière. Forçant parfois à l'extrême des idées qui ne peuvent pas être appliquées à tout et tout le monde. Notamment l'originalité détachée de toute création antérieure, quoique souvent recherchées par les artistes n'est que rarement atteinte. Burliuk et ses camarades sont beaucoup moins extrêmes quoiqu'ils développent à ce moment là exactement les mêmes idées. L'artiste en marge de la société, qui reçoit l'horreur du public sera un grand thème futuriste. Ce thème restera au cœur de ce théâtre durant toute la période de faste du mouvement. On le retrouvera dans chaque manifeste et dans chacune de leur performance. Si une œuvre n'a pas été inspirée par ce mépris du public et ne cherche pas à se détacher rigoureusement de toute historicisme alors cette œuvre ne peut définitivement pas être nommée futuriste.

Cela ne sera cependant pas la seule idée développée par l'avant garde. Si les russes n'auront guère écrit plus sur le théâtre, les italiens auront au fil du temps écrit

20. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit. p.518 «Manifeste futuriste aux auteurs de drame» .

au moins des dizaines de manifestes concernant le théâtre. Ils théorisent tout ce qu'ils peuvent. D'une certaine manière, on peut trouver une évolution logique aux manifestes italiens et aux idées théâtrales. À la suite de ce mépris du public, vient l'idée essentielle de la surprise, de l'étonnement. Il sera d'abord mis en valeur à travers les Music-hall²¹, dans un manifeste rédigé encore une fois par Marinetti et publié sur des tracts en français et en italien, le 29 septembre 1913. La discipline théâtrale du Music-hall est en soit quelque chose de fondamentalement nouveau. Né en même temps que l'électricité, ce nouveau genre à tout ce qu'il faut pour faire rêver les futuristes. Marinetti résumera bien cet engouement dans son manifeste : « Le Music-hall, étant la devanture rémunératrice d'innombrables efforts inventifs, produit tout naturellement ce que j'appelle le merveilleux futuriste, né du machinisme moderne. ». Néanmoins, le fondateur du mouvement ne peut s'empêcher de mettre en garde cette nouvelle discipline contre le mal qui a rongé tous les anciens arts. Il ne veut donc pas se contenter d'utiliser ce nouveau genre pour tout ce qu'il fait déjà naturellement, mais se propose de pousser encore plus loin ses capacités « Le futurisme veut transformer le Music-hall en théâtre de la stupeur, du records et de la physico-folie. » Dans ce manifeste il présente notamment la boucle infinie de son avant-garde qui ne doit jamais se reposer sur ses lauriers. Tout ce qui est choquant un jour ne le sera plus le lendemain et il faut donc constamment renouveler sa créativité et développer de nouveau mécanisme. Cette nouvelle invention du siècle remet au goût du jour dans le théâtre l'utilisation de la farce, de l'absurde, de la surprise, du chant aussi d'une certaine manière, de la danse, ainsi que du cirque par extrapolation. Cette idée sera continuée en 1921 dans le manifeste rédigé par Marinetti et Francesco Cangiullo « Le théâtre de la surprise²² (Théâtre synthétique, physico-folie - mot en liberté dramatisés - déclaration dynamique et synoptique - Théâtre journal - Théâtre galerie d'art - dialogue improvisé d'instrument de musique) » qui reprend à la fois l'étonnement provoqué par le Music-hall, mais y ajoute, comme on peut le

21. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit. p.1110 «Le Music-Hall».

22. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit. p.2632 «Le théâtre de la surprise».

LE MUSIC-HALL

Manifeste futuriste

Publié par le "Daily-Mail", 21 Novembre 1913

Nous avons un profond dégoût pour tout le théâtre contemporain (vers, prose ou musique) parce qu'il ondoie stupidement entre la reconstruction historique (pastiche ou plagiat) et la reproduction photographique de notre vie quotidienne. Ce théâtre minutieux, lent, analytique et dilué, est digne de l'âge de la lampe à pétrole.

Le futurisme glorifie le Music-hall

parce que : **1.** Le Music-hall, conséquence de l'électricité, né en quelque sorte avec nous, n'a heureusement pas de traditions, pas de maîtres, pas de dogmes, et se nourrit d'actualité vélocité.

2. Le Music-hall est absolument pratique, parce qu'il se propose de distraire et amuser le public par des effets de comique, d'excitation érotique ou d'étonnement imaginaire.

3. Les auteurs, acteurs et mécaniciens du Music-hall n'ont qu'une seule raison d'être et de triompher : celle d'inventer incessamment de nouveaux éléments de stupeur. D'où l'impossibilité absolue de s'arrêter et de se répéter, l'émulation acharnée de cerveaux et de muscles pour battre les différents records d'agilité, de vitesse, de force, de complication et d'élégance.

4. Le Music-hall seul utilise aujourd'hui le cinématographe qui l'enrichit d'un nombre incalculable de visions et de spectacles irréalisables (batailles, émeutes, courses, circuits d'autos et d'aéroplanes, voyages, transatlantiques, profondeurs de ville, de campagnes, d'océans et de ciels).

5. Le Music-hall, étant la dévance rémunératrice d'innombrables efforts inventifs, produit tout naturellement ce que j'appelle le *merveilleux futuriste*, né du machinisme moderne. Voici quelques éléments de ce *merveilleux* : **1.** caricatures puissantes ; **2.** abîmes de ridicule ; **3.** ironies impalpables et délicieuses ; **4.** symboles enveloppants et définitifs ; **5.** cascades d'hilarité irréfrenable ; **6.** analogies profondes entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique ; **7.** raccourcis de cynisme révélateur ; **8.** enchevêtrements de bons mots, quolibets et coqs-à-l'âne qui aèrent agréablement l'intelligence ; **9.** la gamme entière du rire et du sourire pour détendre les nerfs ; **10.** la gamme entière de la sottise, de l'imbécillité, de la balourdise et de l'absurdité, qui poussent insensiblement l'intelligence jusqu'au bord de la folie ; **11.** les nouvelles significations de la lumière, du son, du bruit et de la parole, avec leurs prolongements dans la partie inexplorée de notre sensibilité ; **12.** entassement de faits bâclés et de personnages poussés de gauche à droite en deux minutes (...« Et maintenant jetons un coup d'œil dans les Balkans » : le roi Nicolas, Enver-bey, Danef, Venizelos, tapes sur le ventre entre Serbes et Bulgares, un couplet, et tout fiche le camp) ; **13.** pantomimes satiriques instructives ; **14.** caricatures de la douleur et de la nostalgie fortement gravées dans la sensibilité par des gestes exaspérants de lenteur spasmodique hésitante et lasse ; paroles graves ridiculisées par des gestes drôles, pîtries grimaces, bizarreries d'accoutrement, mots écorchés, etc.

6. Le Music-hall est aujourd'hui le creuset où bouillonnent les éléments d'une nouvelle sensibilité qui se prépare. On y trouve la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Epouvantable et aussi l'élaboration abstraite des nouveaux prototypes qui les remplaceront. — Le Music-hall est donc la synthèse de tout ce que l'humanité a raffiné jusqu'ici dans ses nerfs pour se distraire en riant de la douleur matérielle et morale ; il est aussi la fusion bouillonnante de tous les rires et sourires, rica-

F.T. Marinetti, *Manifeste 'Music-hall'* dans le *daily mail*, Novembre 1913.

lire dans le sous-titre, une consistance exceptionnelle. Le théâtre futuriste tentera, et parfois parviendra à réaliser une synthèse de toutes ses idées et de toute ses disciplines pour créer des œuvres encore unique en leur genre.

La synthèse sera par ailleurs l'un des points les plus importants du théâtre de l'avant-garde. Settimelli et Corra dans leur manifeste « Théâtre futuriste synthétique ²³» publié en Janvier 1915, critiquent fortement les pièces qui n'en finissent jamais de ses dernières années. Le théâtre passé est « idiot », le théâtre moderne est « pompeux », le tout se vautre dans une technicité absurde qui gâche le plaisir. Marinetti, Settimelli et Corra imagine un théâtre assez simple. Ils le veulent principalement synthétique et sans règle. Les actes traditionnel se transformeront en « instant ». Le théâtre doit être fait comme il plaît le mieux à l'artiste qui le conçoit. Ils veulent de la rapidité, du dynamisme et veulent coller à la vie moderne qui est chaotique et désorganisée. L'intuition est élevée comme maître à penser, alors même qu'ils font de leur théâtre un temple de la culture cérébrale. En cela les futuristes repensent aussi le simple mécanisme de penser. La force cérébrale ne vient pas de la longue réflexion, des recherches et du dur labeur. Puisqu'on se détache de ce qu'il vient avant nous, la force cérébrale vient de la puissance du génie fulgurant. Le théâtre futuriste, est un geste foudroyant. L'imagination vient à même les théâtres, l'improvisation est maître et ils peuvent diriger les acteurs avec seulement quelques mots. Le sous-titre de ce manifeste est d'ailleurs en lui même assez clair sur la volonté de ses auteurs en matière de théâtre : « Sans technique - Dynamique - Simultané - Autonome - Alogique - Irréel. » Ces quelques termes serviront de fil rouge au théâtre futuriste italien et quelques part russe aussi pour les trente années suivantes. Finalement, tout ce qui viendra après, n'est qu'une complexification de ce premier élan théâtral. La machine prendra de plus en plus de place dans le théâtre, on visera même parfois à supprimer l'acteur. Depero et Balla avec leur *Théâtre plastique* et leur costume robotique iront définitivement dans cette direction. L'aviateur futuriste Fedele Azari

23. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p.1546-1557 «Le théâtre synthétique futuriste» .

a même ouvert la voix pour un théâtre aérien, en plein ciel. « Le vol deviendra une expression artistique de nos états d'âme » annonce-t-il en sous-titre de son manifeste « le Théâtre aérien Futuriste » publié le 11 avril 1919. Il annonce aussi « vols dialogués -Pantomimes et danses aérienne - Tableaux futuristes aériens - Mots en liberté aériens » et ouvre ainsi tout le pan de l'aéro-art du futurisme. La machine a alors sa place comme art à part entière. On ira jamais jusque là en Russie, peut être parce que d'une part, l'industrie russe a un net retard par rapport à tous les autres pays Européens, notamment au sortir de la première guerre mondiale. Plus le théâtre avance donc, plus il devient une synthèse de plus en plus complète. Ainsi Nelson Morpurgo dans son manifeste titré « Théâtre synthétique futuriste »²⁴ paru en 1920 écrit « Il serait idiot de considérer tout notre immense travail comme simple expression théâtrale à proprement parler. Tout ce qui nous allons présenter ce soir, et ce n'est que la millionième partie du travail accompli par les futuristes depuis une dizaine d'année, c'est le résultat d'efforts concentrés des futuristes à la recherche d'une forme théâtrale, littéraire et artistique qui soit vraiment digne de la scène d'un théâtre. » Parce qu'à terme, c'est véritablement l'entremêlement de tous les arts dans l'art glouton du théâtre qui est visé par les futuristes italiens. Si le dernier manifeste sur le théâtre futuriste sera dévoilé en 1944, à la radio, par Marinetti et sera titré « cinéma, théâtre et radio futuriste » l'apogée du théâtre futuriste italien peut sans doute se résumer dans le manifeste du « Théâtre Total » de Marinetti que l'on étudiera plus en profondeur.

Car si au final, le théâtre a pu être pressenti par les artistes italiens comme russes pour être le médium parfait pour leurs idéaux, c'est principalement parce qu'il a cette capacité d'adaptation et de rassemblement. Tous les autres arts peuvent et ont souvent été mis au services du théâtre. Le futurisme poussera cette possibilité à son paroxysme de manière à faire du théâtre la machine futuriste par excellence, la rendant dynamique, synthétique, et accessible par les masses.

24. G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 2226 « *Le théâtre synthétique futuriste* ».

II³ L'ESPACE THÉÂTRAL

Nous sommes d'accord, il est certes déjà fondamental d'avoir des idées révolutionnaires à propos d'une discipline, mais ce n'est que le premier pas vers la mise en œuvre. Et les quelques manifestes présentés plus tôt dévoilent effectivement une volonté de réformer le théâtre complètement, mais qu'est-ce que cela donne d'un point de vue scénographique ? Parce que oui, lorsqu'on lit tous les manifestes se rapportant au théâtre, on tente d'imaginer ce que cela devait donner sur scène. Les futuristes savent employer des mots qui font rêver. Ils parlent sans cesse de mouvement, de dynamisme, et même parfois de magie, mais la seule chose qu'il nous vient en lisant ces mots; et c'est sûrement leur intention primaire; c'est que l'on demande à voir. Il y a bien sûr eu des manifestes plus directement scénographiques comme le célèbre manifeste d'Enrico Prampolini « L'atmosphère scénique Futuriste - Manifeste Technique » sous-titré « Scène-synthèse, scène plastique - scène-dynamique - espace scénique polydimensionnelle - l'acteur-espace ». La première chose que l'on peut noter c'est que l'on retrouve exactement les mêmes mots qui sont apposés normalement au théâtre. Ensuite l'une des premières définitions que Prampolini fait de son idées utilisent des « représentations plastique de constructions scéniques magiques et irréelles. ». De toute évidence, les futuristes sont d'avantages armés pour faire rêver et développer l'imagination de leur lecteur que pour avoir un propos réellement clair et évident. Ce n'est pas une nouvelle en soit quand on pense que le principal architecte futuriste Antonio Sant'Elia n'aura presque jamais dessiné d'intérieur à ses bâtiments fantastiques et mécaniques ne voulant pas contraindre son imagination. Parce que finalement c'est là la force des futuristes. Leur génie tient dans leur formulation violente, qui inspire et appelle aux rêves sans dire quelque chose de réellement clair ou réalisable. Ils font trop appel à l'irréel, et à la magie pour que tout dans leur programme soit réalisable. D'ailleurs ils n'auront pas tout réalisé. Mais c'est le mélange, d'une part de ses centaines et centaines de manifestes exceptionnels et de leur quelques réalisations, qui font que l'imaginaire futuriste a

traversé les décennies jusqu'à aujourd'hui. Si l'on rentre donc plus en profondeur dans les propos de Prampolini par exemple :

« la sphère d'action de la technique scénique futuriste entend : 1) Résumer l'essentiel à travers la pureté de la synthèse; 2) Rendre l'évidence dimensionnelle grâce à la puissance plastique; 3) Exprimer l'action des forces en jeu par le dynamisme. »

Prampolini pense jouer sa scénographie sur ces trois niveaux. Le premier bidimensionnel vient de la simplicité des formes. Les russes aborderont la scénographie de la même manière et c'est ainsi que le futurisme sera finalement assez souvent rapprocher du cubisme; une partie des futuristes russes se nommeront d'ailleurs les Cubo-futuristes. Le deuxième, tridimensionnel, vient donc du jeu constructif, du volume, que cela soit des constructions architecturées, ou des volumes. Rappelons le, l'acteur dans le futurisme, qu'il soit humain ou robotisé, est espace. C'est aussi la qu'entre en compte une quadridimension celle du dynamisme. La manière de formuler est en soit pour l'époque plus révolutionnaire que l'idée en elle même. Parce que ce que fait réellement Prampolini, c'est de déclarer que comme « Tout est théâtre », tout est aussi espace. Ces trois niveaux d'espace qui forment d'après lui un « triangle magique qui dessine et résume en même temps les trois physionomies différentes de l'évolution technique de la scène futuriste » sont en somme une reprise des théories appliquées au théâtre. L'utilisation de la lumière est plus révolutionnaire. Plutôt que de se contenter d'aplat de couleur, et de font de peinture, c'est la lumière, souvent coloré qui vient détacher des volumes, couper dedans et apporter une ambiance fondamentalement nouvelle à la scène. Avec la lumière, Prampolini réussit à déconstruire les théâtres, ce qui est primordial pour le futurisme puisque la plus part de leur pièce et synthèse théâtrale sont jouées dans des vieux théâtres, témoins de l'art passé. Pour conclure Prampolini écrit :

« L'espace est l'auréole métaphysique du milieu. Le milieu est la projection spirituelle des actions humaines. Quoi donc plus que l'espace rythmé dans le milieu scénique peut exalter et projeter le contenu de l'action théâtrale ? / *La personnification de l'espace (...)*»

ce passage, livré en italique dans le manifeste vient à la fois expliquer le principe de l'acteur-espace, mais aussi celui de la mécanisation de l'acteur. Parce que c'est un aller-retour constant que fait le futurisme sur le sujet. A la fois l'acteur est vecteur d'espace, à la fois l'espace doit être dramatisé et vecteur de son propre sens. L'espace ne doit plus être simplement une redite, une image de ce qui se passe sur scène. L'espace, la scène est son propre personnage, elle apporte un propos en plus à la pièce. C'est un point extrêmement important de la scénographie futuriste et cela expliquera que nombres de projets futuristes paraissent extrêmement abstraits et étrangement architecturés, ils sont traités comme le reste de leurs arts, comme un personnage à part entière et sont enfin détachés de leur fonction purement représentative.

Il y a eu des dizaines d'autres manifestes futuristes, certains apparaîtront dans la suite du propos parce qu'ils sont intimement liés à des projets plus construits, d'autres sont justes moins notables pour le mouvement et n'ont pas leur place dans un propos qui ne peut être totalement exhaustif. Pour en finir avec ces premiers manifestes et ce qu'ils en disent du futurisme en matière de théâtre et d'espace scénique, voici tout de même le texte du manifeste de Fortunato Depero « Théâtre magique » publié en italien dans le livre Depero Futuriste en 1927. Ce manifeste exhale, comme celui de Prampolini la liberté de l'artiste scénographe à créer librement comme tous les autres artistes. Il dévoile son amour pour la machine théâtrale, pour l'espace unique pour la scène et le parterre de spectateur, pour l'esthétique du cirque, pour les couleurs, la liberté, pour une certaine violence, pour un style italien international. Mais aussi, en montrant son texte comme il a été publié, il prouve aussi que comme Prampolini le souhaitait, tout est espace, même un texte écrit en deux dimensions et imprimé sur une feuille de papier.

≡ LES SOIRÉES FUTURISTES

Si les manifestes futuristes, qu'ils soient italiens, ou russes; et ils sont en grandes majorités italiens, parlent effectivement du théâtre et de l'aspiration futuriste pour le théâtre, ils ne sont pas un acte théâtral. Ces manifestes participent à l'utopie futuriste pour un nouvel art, une nouvelle culture. Parce qu'ils sont des mots couchés sur le papier, allongé sur des tracts, ils ne sont qu'une volonté des artistes, ou au mieux une œuvre littéraire conséquente. Ils ne sont pas du théâtre et ne peuvent être du théâtre à moins d'être écrit tel une pièce, une œuvre littéraire faite pour être mise en scène et adapté au théâtre. Néanmoins, et c'est là que réside tout l'intérêt du mouvement, et de ce mémoire, les futuristes ne sont pas arrêtés aux manifestes. C'est ici que les futuristes italiens et russes vont réellement pouvoir s'affronter et être comparé. Les deux avant-gardes sont à proprement parlées des avant-gardes de la performance. Les futuristes des deux nations font de la vie un théâtre, ou en tout cas une scène de théâtre. Les manifestes italiens sont certes destinés à être distribué sur des tracts, mais ils sont aussi souvent déclamés. Ils sont hurlés même, crachés à la figure du public pour qu'ils l'entendent mieux, pour qu'ils soient encore plus indignés. Cette manière de faire les choses aurait pu être une quelconque manifestation de teneur anarchiste, mais pour les futuristes qui créent leur mouvement, leur manière de faire, de s'imposer au monde, c'est une soirée futuriste. Les *serate futuriste* étaient un évènement en soit. En Russie, elles n'avaient pas réellement de nom, mais les artistes du futurisme russes faisaient comme les italiens des tournées du pays et se produisaient dans des cafés, ou des cabarets. Le théâtre est donc quelque part la première action des futuristes et sera bien loin d'être la seule. Sans se cantonner à des pièces écrites, le mouvement futuristes se développera en faisant appel à l'art de la performance. Toute avant-garde qui se veut provocatrice, se doit de se donner en spectacle. C'est ce que feront les artistes italiens dès le début des années 1910, en créant leur très fameuses soirées futuristes. Ses *Serate* étaient un mélange de présentation du mouvement, mais aussi de meeting politique sans oublier de pure

"LA TEATRAL"
 Società di Assistenza - Direzione Generale - Walter Mancini
 Succursale Roma - Via Jannone - Edificio de' Libri - Roma

TEATRO COSTANZI
 ROMA

Grande Stagione Lirica Carnevale-Quaresima 1912-1913

Domenica 9 Marzo 1913
 alle ore 211 prec.

= GRANDE SERATA =
FUTURISTA

PROGRAMMA

1. **INNO ALLA VITA**
 Biografia futurista del maestro **Ennio Pratella**
 eseguita dall'Orchestra del Costanzi e Intesa dell'Autore

2. **La Poesia nuova** di **Paolo Buzzi**.
La Fontana malata di **Aldo Palazzeschi**.
L'orologio ed il suicida di **A. Palazzeschi**.
Sciopero generale di **Luigi Folgore**.
Sidi Messari di **F. T. Marinetti**.

Questa poesia futurista saranno declamate dal Poeta

F. T. MARINETTI

3. *Il pittore e scultore futurista*
UMBERTO BOCCIONI
 parlerà della "Pittura e Scultura futurista.."

CONSIGLIO AI ROMANI
 di **F. T. MARINETTI**.

PREZZI

1 Lira - INGRESSO - Lire 1
 Fila I e II Ordine L. 25 - III Ordine L. 10
 Palcosse L. 5 - Sedile L. 3 - Anzitutto L. 50 (tutto oltre l'ingresso)
 Galleria. Posti ord. L. 1,50 - Galleria. Posti ord. ord. L. 1

(escluso l'ingresso)

Il Teatro si apre alle ore 8 1/2. - La Galleria si apre alle 8 1/2.

Il teatro del Costanzi è aperto dalle ore 10 alle 12 per un gioco di rappresentazione e dalle ore 12 alle ore 9 per la vendita di stampa. - Telefono 2529.
 Per informazioni sul programma si rivolga ad Agostino della Gioia, direttore del teatro, o al signor Luigi
 Corbelli, addetto all'amministrazione, Ministero Finanze, Corso Venezia 9, 22a - Tel. 2529.

EDIZ. 1913 - Tip. dell'Industria Grafica S. Giovanni e Prati, Roma - Annulli di

Affiche d'une soirée Futuriste à Rome, 1913.



Croquis serata futurista



Croquis serata futurista



Croquis serata futurista.

provocation. Elles se déroulaient presque toujours dans des théâtres et se finissaient très généralement au poste de police. A terme ses soirées représentent essentiellement la théâtralisation de l'engagement artistique et politique. Les soirées commençaient presque toujours de la même manière, Marinetti présentait les interlocuteurs et ils lisaient, présentaient leur dernières idées, leurs derniers manifestes. Dès que c'était trop calme, si le public ne réagissait pas, ils faisaient tout pour les énerver et provoquer une sorte de mini insurrection. Tout dans leur jeu, et même dans leur texte est fait pour susciter une réaction. C'est sans aucun doute pour cette raison que tous les manifestes futuristes sont d'une telle violence. Plus les mots choquent, plus les spectateurs sont en mesure de vouloir s'élever contre eux. Il est néanmoins compliqué de prévoir et de maîtriser les réactions des spectateurs. Carra riposta un soir « au lieu de patates jetez des idées, bande d'idiots!¹ ». Il y a toujours eu avec le futurisme une ambition d'intégrer le spectateur, d'interagir avec les masses. Ils finiront par se satisfaire des patates, et comme de nombreux artistes se placeront au dessus du public, n'attendant au final rien d'autres d'eux que d'être hué. Néanmoins, l'avant-garde artistique, tout comme le théâtre, ne vit pas sans spectateur. En Russie c'est légèrement différent. Si l'ambition initiale est visiblement la même; à savoir se faire connaître, faire parler d'eux; les moyens pour y arriver ne sont pas tout à fait similaires. Ils paraissent moins calculés qu'en Italie. C'est plus un véritable culte de la performance, et une réelle théâtralisation² de la vie que mette en œuvre les futuristes russes. Chacune de leur sortie en ville sont une véritable mise en scène. Les artistes jouent constamment un personnage. Et si bien sûr ils font eux aussi des soirées, des réunions dans des cafés et des cabarets, se sont d'avantage une extension de leur scène normalement public dans des espaces semi-privées.

Nous avons donc d'une part une culture de la performance brutale et provocatrice qui se développe en Italie et qui a été en partie inspirée par la France à

1. R. GOLDBERG, *La performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, 2012 p.16.

2. A.M. RIPELLINO, *Maïakovsky et le théâtre russe d'avant garde*, l'Arche, 1965 p. 20-30.



Umberto Boccioni, *vignette sur les «serate futuriste»*, particulière, 1910.

Marinetti. Alfred Jarry lui inspirera notamment cette violence verbale dont il fera par la suite si souvent usage. Il y a donc un maître à penser au futurisme, Alfred Jarry était d'ailleurs déjà un avant-gardiste en France, il avait révolutionné le théâtre avec sa pièce *Ubu Roi*. Quoiqu'il en soit, dans les premiers temps, le théâtre futuriste reprendra beaucoup de choses de l'expérience Marinettienne au côté des Français. Si Marinetti politise son mouvement, c'est parce qu'il pense que les artistes peuvent être au pouvoir. Ils se révoltent contre l'hégémonie Autrichienne dans le nord de l'Italie et en profitent pour rallier du monde à leur cause. La première soirée futuriste aura lieu à Trieste, à la frontière entre l'Italie et l'Autriche, le 12 Janvier 1910 au théâtre Rosetti. A l'issue de la soirée la police autrichienne portera une plainte officielle contre les futuristes. Le journal *Il piccolo* relatera la soirée ainsi « Le début est fort violent. Nous ne croyons pas qu'on n'ait jamais adressé à la face du public des mots plus violents. Marinetti affirme (...) sa volonté d'entreprendre une lutte implacable pour qu'un bon nombre de poètes, de peintres, de musiciens, de sculpteurs de notre époque (...) trouvent une fois pour toute la voie débarrassée du passé et des célébrités consacrées et archiconsacrées auxquelles l'humanité voue un culte. ³ », ce qui prouve bien le but perversif et provocateur de ces soirées. Mais le fait le plus étonnant et le plus intéressant est les textes rédigés par Marinetti lui-même à propos de ses soirées, tout en n'étant pas signé de sa main et publié de manière anonyme dans divers journaux ou dans des tracts. La soirée relatée de la main de Marinetti est sûrement bien différente de celle relatée dans les autres journaux de l'époque. « La première de ces soirées, au Théâtre Rossetti de Trieste, eut un très grand succès. La ville entière, soulevée d'enthousiasme patriotique, porta en triomphe les jeunes poètes qui l'avaient charmée par leurs chants fougueux, libres de toute entrave académique.⁴ » Il y a d'une part des exagérations évidentes, qui sont à la limite de l'absurde. Peu importe l'effet réel de ces soirées, si elles s'étaient terminées par un soulèvement de la ville entière cela aurait sûrement fait le tour des journaux du pays et

3 «La Serata di poesia futurista al Politeama Rossetti», *Il Piccolo*, Trieste, 13 janvier 1910, p. 1, repris dans G. Lista, *La Scène futuriste*, CNRS, 1989, p. 106.

4. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, op. cit., P.349-352.

n'aurait pas nécessité une telle publicité de la part de Marinetti lui même. Parce que l'article en question est clairement une publicité: elle relate d'un seul jet trois des soirées futuristes. Celle de Trieste d'abord, puis celle de Milan, qui est raconté ainsi:

« À Milan, la soirée futuriste attira au Théâtre Lirico une foule énorme et tumultueuse. Ce fut une grande bataille où les poètes futuristes Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, Mazza et Cavacchioli remportèrent une victoire éclatante. Vers la fin de la soirée, Marinetti déclama une ode à la gloire du général Asinari, qui fut injustement mis à la retraite pour avoir prononcé devant ses troupes un violent discours contre l'Autriche.»

Cette ode futuriste, pleine de magnifiques insultes contre la lâcheté du gouvernement et de la monarchie, souleva un tumulte épouvantable. Une grande partie des spectateurs répéta le cri lancé par M. Marinetti :

« Vive la guerre ! À bas l'Autriche ! » et les commissaires de service montèrent sur la scène ceints de leurs écharpes. Mais les futuristes, pour lesquels « la guerre est la seule hygiène du monde », continuèrent avec une grande violence leur manifestation contre la Triple Alliance, parmi les acclamations frénétiques de la plus grande partie du public... Les agents de police envahirent la scène et M. Marinetti fut arrêté ; mais on le relâcha aussitôt après.⁵»

Suivie de celle de Turin au Théâtre Chiarella, le 8 mars 1910, qui est présenté de manière succincte et irréaliste :

« À Turin, la troisième soirée futuriste fut une véritable « bataille d'Hernani ». Sur la scène du plus vaste théâtre de la ville, parurent, avec M. Marinetti et d'autres poètes, cinq jeunes peintres de grand talent : MM. Boccioni, Carrà, Bonzagni, Russolo et Romani, qui viennent de lancer en Italie le Manifeste des Peintres futuristes, aussi violent et révolutionnaire que celui des poètes.

À la lecture de ce Manifeste, qui est un grand cri de révolte contre l'art académique, contre les musées, contre le règne des professeurs, des archéologues, des brocanteurs et des antiquaires, un tumulte inouï éclata dans la salle, où

5. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, op. cit., P.349-352.



Cangiullo, croquis d'une soirée futuriste
Umberto Boccioni, *La Riseta*, 1910



se pressaient plus de trois mille personnes, et où les artistes étaient en grand nombre.

Les élèves de l'Accademia Albertina acclamaient les futuristes avec le plus vif enthousiasme, tandis qu'une partie du public voulait leur imposer le silence.

La grande salle ne tarda pas à devenir un champ de bataille.

Des coups de poing et des coups de canne ; des bagarres et des rixes innombrables au parterre et dans le poulailler. Intervention de la police, arrestations, dames évanouies parmi le brouhaha et le tohu-bohu indescriptible de la foule. À la sortie, un cortège de plusieurs milliers de personnes se forma derrière les futuristes et les accompagna longtemps à travers la ville. La bataille continua dans les rues, aux cris de : Vive le futurisme ! Vive Marinetti ! Vivent les peintres futuristes ! »

Et si, à ce moment là, le doute est encore permis, la fin du texte ôte tous les doutes quant au but publicitaire de l'opération : « D'autres soirées futuristes sont annoncées à Rome, à Florence, à Naples et à Palerme. » Marinetti donne une importance à son mouvement qui n'a peut être jamais existé dans les proportions qu'il décrit. Il y a sûrement tout de même une part de réalité dans ses mots, la première étant la violence de ses soirées. Marinetti et les autres artistes furent effectivement pendant ses premières années de nombreuses fois arrêtés, jugés et relâchés. Marinetti écrira de nombreux articles à ce sujet, tout en restant bien sûr anonyme. Il est donc finalement assez difficile de savoir ce qui se produisait exactement lors de ces soirées. Marinetti raconte certainement assez fidèlement le propos qu'ils ont voulu faire passer; c'est de toute évidence dans son intérêt de le faire; mais il le fait avec tant d'hyperbole qu'il est permis de douter de l'effet de ses soirées. Les arrestations furent bien réelle, et donc ainsi le désordre qui allait avec. Marinetti reporte toujours un enthousiasme excessif « Dès le début de la soirée, le public se montra très excité, se pressant aux entrées et se bousculant pour les sièges. »⁶dit-il dans un autre article, « Les poètes futuristes, partout invités, partout ovationnés, lors de leur court séjour à Trieste, furent

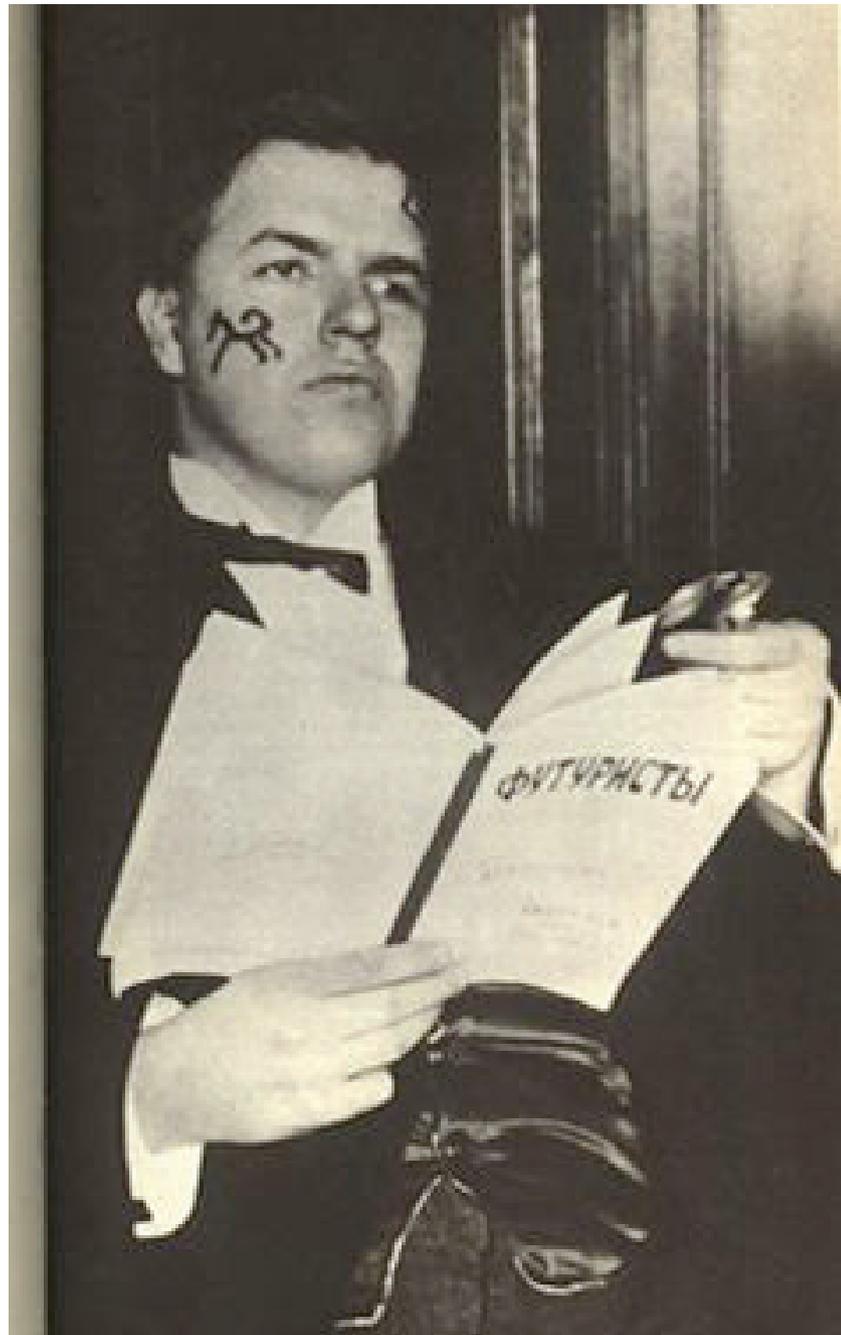
6.G. LISTA, *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit. P.338-342 «Marinetti et les futuristes arrêtés à Milan», .

accompagnés, le jour de leur départ, par une véritable légion d'admirateurs enthousiastes qui les saluèrent en criant : Vive l'Italie ! Vive le futurisme !⁷ » raconte-t-il dans un autre. Malgré l'exagération probable, le résultat est tout de même là. La recette provocatrice des futuristes fonctionne. Leurs soirées sont relatées dans tous les livres consacrés au futurisme. Elles étaient, en toute démesure, la marque de fabrique, le coup de publicité nécessaire des futuristes italiens. Ils reprennent pour leurs soirées à la fois des codes du théâtre; en plus de les faire presque systématiquement dans des théâtres; et des codes du meeting politiques, ce qui fait d'elles un assez bon résumé et une assez bonne image du début de ce mouvement, entre performance artistique et programme politique.

De toute évidence, ce système n'était pas reproductible en Russie. Les artistes russes avaient sûrement entendu parler des fameuses soirées Marinettienne, mais premièrement ils ont dû en entendre parler légèrement après la formation de leur mouvement; encore appelé Hylaea à l'époque, ensuite ils n'avaient probablement aucune envie de reprendre le système Marinettien. La situation en Italie et en Russie est loin d'être la même. Si en 1910, les deux pays sont dans un certain statu quo, la Russie subit le consensus de la Douma qui ne satisfait déjà plus grand monde parmi l'Intelligentsia. Il n'empêche pas qu'une nouvelle révolte, après l'échec de celle de 1905, n'est pas encore envisageable. Les futuristes russes, avant le début de la première guerre mondiale et la montée du Bolchevisme, ne peuvent donc pas être aussi violents que les futuristes italiens, qui, quant à eux, cherche à attiser la violence. Ce que les futuristes russes développent c'est une véritable hygiène du théâtre dans la vie de tous les jours. Ils envisagent de créer un mouvement complet, et à l'image des membres Bauhaus qui portait un uniforme particulier « la Bauhaus-Tracht »⁸, les futuristes russes se disent que leur appartenance à cette nouvelle avant-garde doit se voir dans la vie de tous les jours, dans leur manière de s'habiller et d'agir. Chaque futuriste avait donc son costume attitré, son rôle précis. On retiendra ainsi des détails particuliers sur chacun de ses futuristes, David Burliuk sera à jamais connu

7. *Idem* «Le triomphe des futuristes à Trieste» P.323-325.

8. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, p. 20-30.



Photographie de Karmeny, à une soirée.

comme « le père du futurisme prolétaire russe. », Vassily Kaminsky est le pilote gai et insouciant, on parlera du fantasque, déguenillé Khlebnikov « qui avait rarement un pantalon à lui », tandis que Maïakovski sera connu grâce à sa fantastique blouse jaune qu'il explique ainsi :

« Un moyen éprouvé consiste à briller par la cravate. Pas d'argent. J'ai pris un morceau de ruban jaune de ma sœur. Je me le suis mis autour du cou. Succès fou. Donc, ce qu'il y a de plus remarquable et de plus joli chez l'homme, c'est la cravate. Il est évident qu'en augmentant la cravate on augmentera aussi le succès. Les dimensions des cravates étant limités, j'ai usé de ruse : j'ai fait de la cravate une blouse, et de la blouse une cravate. Effet irrésistible. »⁹

Il y a un parti pris bien plus léger, presque bouffon dans la manière des futuristes russes d'agir et de s'habiller. Il faut d'ailleurs noter que pendant tout le temps où cette avant-garde sera active en Russie, ils mettront tout en œuvre pour divertir. Les russes sont bien plus fondamentalement pacifistes que les italiens, du moins à cette époque là. Les artistes russes n'ont aucun désir de se mêler de politique à proprement parler. Ils soutiendront la révolution, mais à leur niveau, avec leur propres armes, en divertissant les foules, en embellissant l'image du communisme. C'est donc une esthétique clownsque qu'ils développent. Vassily Kaminsky relate dans ses mémoires la première sortie des futuristes russes :

« Burliuk avait une redingote aux revers garnis de chiffons bariolés, un gilet jaune à petits boutons d'argent et un haut-de-forme.

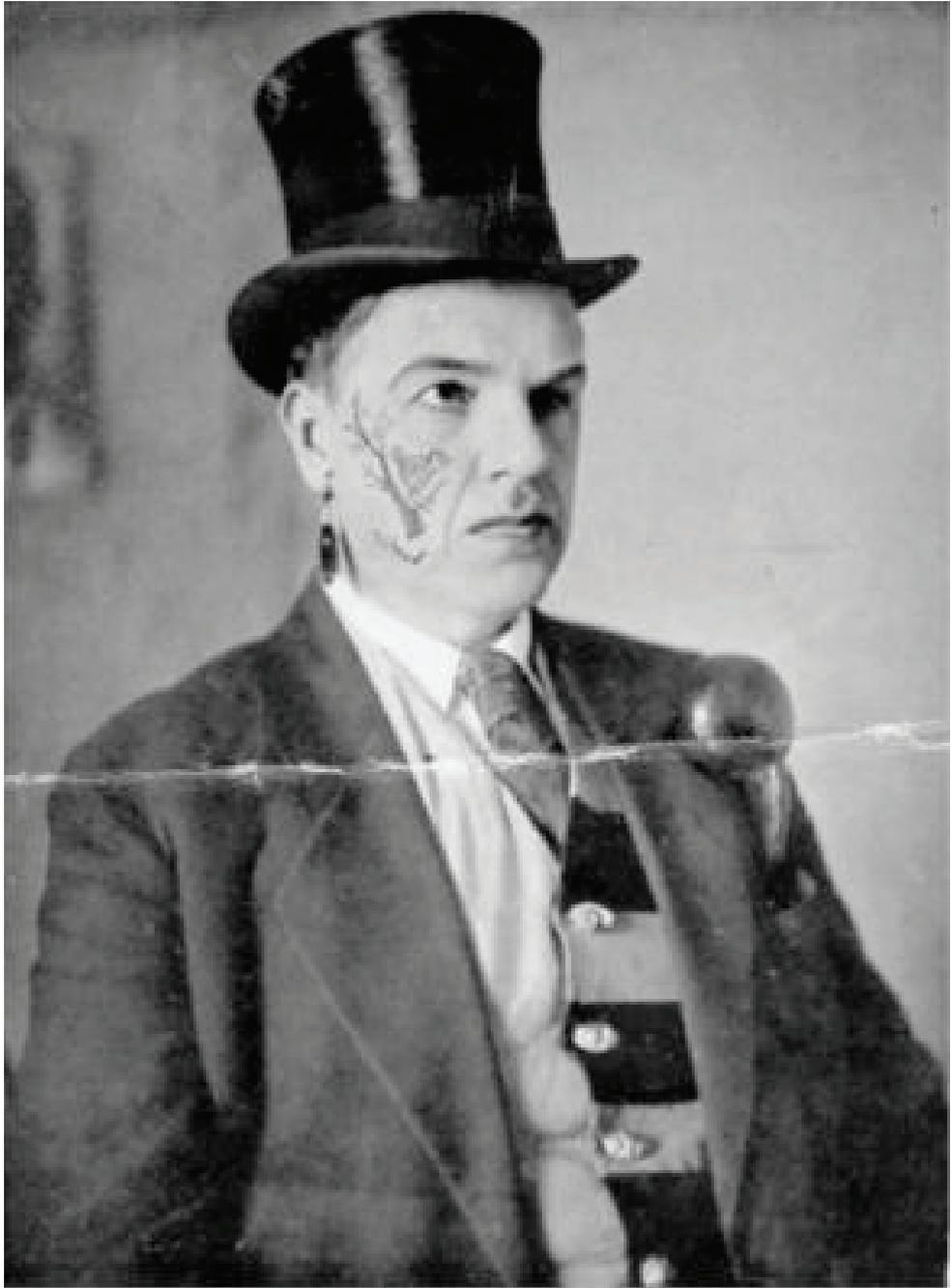
Mon costume parisien de couleur cacao était garnis de brocart d'or. J'avais moi aussi sur la tête un haut-de-forme.

Avec un crayon à maquillage Maïakovski dessina sur mon front un aéroplane et sur une joue de Burliuk un petit chien à la queue dressée.

Nous avions l'air de mascarade, extraordinairement pittoresque...

A midi juste, avec chacun une cuiller de bois à la boutonnière, nous nous présentâmes sur le Kouznetski most.

9. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, p. 20-30.



Photographie de David Burliuk, à une soirée.

Nous avançons d'un pas solennel, dans un sérieux absolu, et nous nous mîmes soudain à réciter nos vers, l'un après l'autre.

Raides, austères. Sans un sourire. »¹⁰

Chaque sortie des futuristes russes, que ça soit sur le Kouznetski most, dans la rue Tverskaïa, dans les café ou cabarets, provoquait rires et tumultes. On y trouve donc bien un schéma de réaction similaire avec l'Italie. Quand bien même Maïakovski et ses amis sont d'avantage insolents que véritablement violents ou irrespectueux. Il y a dans la dimension clownesque quelque chose de rafraîchissant et de quasiment enfantin, ou du moins d'une vitalité que l'on donne à la jeunesse encore athlétique. Maïakovski dira d'ailleurs de son costume « maintenant, nous vous montrons chaque jour que, sous les blouses jaunes des bouffons, il y avait des corps d'athlète robuste. » C'est l'alliance de cette simplicité bouffonne et de cette force adulte, de ce sérieux artistique, qui fera la force de frappe des futuristes russes. Ils ne se contenteront d'ailleurs pas de leurs bouffonneries dans la vie de tous les jours. Si le terme soirée sera moins utilisé qu'en Italie, ils en feront tout de même certaines. Les livres d'histoire relatent notamment « la première soirée en Russie des créateurs de langage » qui eut lieu à Moscou le 13 octobre 1913, où le poète Krutchonykh arrose de thé chaud¹¹ les premiers rangs de spectateurs en récitant ses poèmes. D'autres viendront ensuite évidemment : le 19 octobre 1913 ils inaugureront le cabaret futuriste la Lanterne Rose, puis le 11 février 1915 ce sera le tour du cabaret du Chien Errant. Ils partiront aussi en tournée dans tout l'empire russe, d'autant plus qu'ils font presque tous partie des pays contrôlés par l'empire russe : Maïakovski par exemple est géorgien, les frères Burliuk sont ukrainiens, tout comme Krutchonykh. Ils se firent une grande renommée pendant cette tournée, mais c'est aussi et surtout à ce moment là que Mari-netti vint visiter la Russie, Moscou notamment où il devait faire trois conférences, et où il fut surpris de ne pas trouver un seul de ces célèbres futuristes pour l'accueillir.

10. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, p. 20-30

11. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*, p. 23.

Seul le chef de The Mezzanine of Poetry, Cherchenevitch, fut présent. Et si Marinetti rencontra le succès auprès de l'Intelligentsia russe, cette épisode finit d'entériner la brouille entre les deux mouvements. Cette brouille avait déjà commencé en 1913, alors que visiblement le groupe des Cubo-futuristes refusait d'accepter la paternité de Marinetti quant au mouvement futuriste. Cette brouille assez significative durera pendant toute l'existence des cubo-futuristes qui n'eurent de cesse de vouloir prouver le contraire, allant jusqu'à antidater leurs propres documents. Les deux égos n'étaient visiblement pas faits pour se rencontrer. Marinetti, qui voulait fonder une avant-garde mondiale, sera vexé de l'attitude de Maïakovski et de ses amis, mais se rabattra sur son succès avec le reste du mouvement et de l'intelligentsia. Paolo Buzzi relatera d'ailleurs la visite de Marinetti en Russie ainsi : « Nous enregistrons les succès et l'engouement que suscite F.T. Marinetti. Après avoir donné des conférences à Moscou, il en a donné également à Saint-Pétersbourg, faisant naître d'immenses sympathies au point de devenir l'homme le plus en vogue, en Russie, actuellement. Les journaux de Saint-Pétersbourg, tout comme ceux de Moscou auparavant, lui ont dédié des colonnes entières. »¹². Marinetti lui même, dans sa réponse au propos de Maïakovski refusant tout rapport entre les deux avant-gardes, dira notamment:

« La conférence dont vous me parlez est un cas isolé, puisque, les innombrables articles de revues russes que je reçois et les fréquentes invitations à aller faire des conférences en Russie montrent clairement que le futurisme russe (même s'il s'adapte aux exigences spécifiques des races slaves et s'attaque à des formes spécifiques de passéisme) découle de notre futurisme italien. »¹³

Bien plus tard, en 1924, soit dix ans après la dispute originelle, Marinetti indique dans son manifeste : « Après le théâtre synthétique, et le théâtre à surprise. Nous inventons le théâtre antipsychologique abstrait de purs éléments et le théâtre tactile »¹⁴ affirmant à nouveau la paternité de son mouvement en rappelant l'influence

12. G. LISTA, *Texte et Manifestes 1909-1944*, op. cit., P.1516.

13. *Idem*, P.1349.

14. *Idem*, P.2983.

italienne sur la scénographie russe - « On doit, d'ailleurs, au Futurisme italien et aux futuristes Balla, Prampolini et Depero, la révolution scénographique du théâtre russe. ». Et quelque part, il paraît logique que plus Marinetti faisait des efforts pour rabattre les futuristes russes sous son influence, plus de l'autre côté ils tentaient de s'en extraire. Et si Marinetti a raison, et qu'il est fort peu probable que Maïakovski et ses amis n'aient été au courant des dires de Marinetti en créant leur avant-garde, il est aussi sûr que le rapprochement entre les deux avant-garde a été mal fait, et que, sans doute, les deux pays et leurs deux cultures étaient trop différents pour vraiment se raccrocher. De la même manière, la Russie Bolchévique de Lénine, croyait à une révolution internationale et avait mis son espoir sur une révolution communiste en Italie. L'histoire nous prouve qu'il n'en fut rien, et que l'Italie se tourna finalement vers le fascisme. Ce sont quelque part ces désaccords profonds qui rendent les deux avant-gardes à la fois si similaires et si différentes. Ils reprennent des schémas identiques qu'ils appliquent à leur pays et à leur contexte de manière évidemment différentes. Cela sera le cas avec les soirées futuristes, cela sera le cas avec chacune de leurs pièces sans aucun doute.

IV ACTE PREMIER

Si en Russie le plus célèbre futuriste, Maïakovski, était un homme de théâtre, qui en plus de ses très nombreux poèmes qu'il a emporté dans sa postérité a révolutionné le théâtre russe et le théâtre de propagande, Marinetti, le chef de file du futurisme italien, n'était pas en reste dans le domaine. A peine deux mois après avoir publié son manifeste il présenta à Paris, au Théâtre de l'Oeuvre, le théâtre qui avait été rendu célèbre par les représentation d'Ubu Roi d'Alfred Jarry quelques temps auparavant, sa première pièce de théâtre *Le Roi Bombance*¹. Cette pièce marque le début du théâtre futuriste italien, elle le précède même, puisque Marinetti écrit en réalité cette « tragédie satirique »² en 1905. Elle sera même déjà exportée en Russie en 1906. Sachant que cette pièce de Marinetti est la première image du futurisme, c'est sans aucun doute un argument de plus pour le fondateur de l'avant-garde italienne pour prouver que les russes connaissaient suffisamment bien son avant-garde avant de créer la leur. D'ailleurs, en Russie, la première pièce notable du futurisme fut *Victoire sur le Soleil*³, joué au Luna Park de Saint-Pétersbourg, un des hauts lieux du futurisme russe en 1913. Ces deux pièces peuvent être comparées, mais non par leur thème ou par leur forme : *Le Roi Bombance* est une pièce aux allures souvent burlesques, tandis que *Victoire sur le Soleil* peut d'avantage être qualifiée d'opéra. Si elles sont comparables, c'est parce qu'elles sont toutes les deux la première pierre de l'édifice théâtral futuriste. Elles sont en quelques sortes l'acte premier de cette aventure. A terme, peut-être qu'elles ne sont pas les plus représentative du mouvement, ayant toutes les deux été faites bien avant l'apogée des deux avant-gardes, mais elles incarnent à un moment donné la première représentation de l'esprit futuriste. La pièce de Marinetti est quelque part trop personnelle pour être parfaitement repré-

1. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p.12.

2. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I *op. cit.*, p. 12.

3. R. GOLDBERG, *op.cit.*, p.34.

sentative du mouvement - bien sûr, cela n'enlève rien à son importance pour celui-ci. Puisque Marinetti est le fondateur du mouvement, il est quelque part évident qu'il aie commencé à développer son imagination artistique futuriste bien avant le fameux manifeste de 1909. Mais en plus du futurisme, *Le Roi Bombance* est aussi significatif de l'influence Ubuesque d'Alfred Jarry, ainsi que d'une certaine veine rabelaisienne qui sera même mise en valeur lors de la première représentation au Théâtre de l'Œuvre par la mise en scène de Lugné-Poe.⁴ Il y a donc bien plus à cette pièce que le simple futurisme. C'est bien moins le cas pour *Victoire sur le soleil*, qui symbolise un véritable coup d'envoi du mouvement. Déjà, alors que la pièce de Marinetti sera pour la première fois jouée en France, celle de Kruchenykh dévoilera au public le théâtre du Luna Park de Saint-Petersbourg qui

« devint une sorte de salon futuriste. L'on pouvait y rencontrer tous les futuristes, de l'élégant Koublin aux freluquets inexpérimentés qui suivaient obstinément Burliuk et les autres maîtres futuristes où qu'ils aillent. Tout le monde s'y rendait : poètes, critiques et peintre futuristes⁵. »

C'est donc définitivement la naissance de quelque chose de nouveau qui se produit au cœur de ce parc d'attractions. Sans rentrer encore dans les détails, *Victoire sur le soleil* fut jouée essentiellement par des amateurs. C'était une volonté des futuristes russes qui ne supportaient plus le théâtre professionnel et ses acteurs. Kruchenykh, et Maïakovski qui faisait jouer sa tragédie dans la même semaine, avaient posté une annonce dans la journal Parole et invitait les gens à venir auditionner avec la mention « Que les comédiens ne se donnent pas la peine de se présenter, S.V.P. ⁶» Ce fut alors l'occasion pour les jeunes futuristes curieux de venir découvrir, au théâtre Troyitsky ou se déroulèrent les auditions, les principaux membres du mouvement dans leur habitat plus ou moins naturel. *Le Roi Bombance*, en revanche, fut joué par des acteurs professionnels, ce qui gâche un peu le but d'une partie du mouvement.

4. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I, *op. cit.*, p. 13.

5. R. GOLDBERG, *op. cit.*, citation de Tomachevski p.36.

6. *Idem*, p.34.

Mais malgré son esprit très révolutionnaire, Marinetti mettra un certain temps à se détacher des théâtres et de leur nombre nécessairement réduit de spectateur. Il viendra plus tard au théâtre de masse, et ça lui donnera une image encore plus fasciste. *Le Roi Bombance* est au final une suggestion de tout ce qui pourra venir, alors que d'une certaine manière *Victoire sur le soleil* est une représentation de tout ce que les futuristes peuvent faire et feront par la suite.

IV SYNOPSIS

Le Roi Bombance, encore bien loin des synthèses théâtrales qui feront la singularité du théâtre futuriste est au contraire une histoire fleuve. C'est l'histoire d'une révolte qui finit sur un retour à l'ordre, le tout au gré d'une longue et extrêmement bien travaillée métaphore culinaire.⁷ Il y a mille façons de résumer la pièce de Marinetti. Elle est à la fois extrêmement compliquée, parce que très longue, et terriblement simple. Le journaliste Urbain Gohier résumera la pièce dans son article ainsi « Dans *Le Roi Bombance*, il n'est question que de mangeailles, d'entrailles, de digestions, de déjections, d'indigestions. »⁸ Cette pièce met symboliquement en scène les exploits du socialisme réformistes de Milan au début du siècle⁹ de manière extrêmement triviale. Parce que Marinetti utilise la métaphore culinaire pour déployer sa conception pessimiste de l'histoire, c'est une histoire de faim. Deux camps s'opposent à répétition, *le Roi Bombance*, ainsi que ses fidèles sujets Béchamel et les autres « cuisiniers du Bonheur Universel » et le peuple des Bourdes, les affamés, guidé par Estomacreux un agitateur révolutionnaire que Marinetti décrit comme une « Tête spectrale sous la tignasse noire; la bouche vaste d'oreille en oreille, envahie par une broussailles de poil fumeux. Long corps en tire bouchon; énormes pieds nus; osseux; chaussees grises en loques; la poitrine nue sous une houppelande

7. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I, *op. cit.*, p. 13.

8. *Poesia*, 1909.

9. G. LISTA, *op. cit.*, p. 13.

grise et flottante. »¹⁰. Les perdants finissent mangés, mais parce qu'ils sont bien souvent rendus, leur mort est synonyme de résurrection. Les mêmes s'affrontent donc presque sans fin, dans une révolution qui est finalement vouée à l'échec.

Victoire sur le soleil est une œuvre plus courte. L'opéra de Matiouchine est composé de deux actions et de six tableaux. Il peut facilement être résumé comme l'histoire d'un groupe de « futurcampagnards ¹¹ » partant à la conquête du soleil. Et en réalité, c'est la seule chose qu'il faut retenir quand au résumé de l'oeuvre. Car il y a bien sûr des péripéties, mais elle ne servirait pas particulièrement le propos d'une œuvre résolument futuriste. Parce que cette œuvre de Kruchenykh est résolument novatrice. Rien que sur le thème, le fait que les futuristes russe; qui se revendiquent à l'époque en partie sous le nom d'aveniriste, s'attaquent au soleil est du jamais vu. C'est une déclaration de guerre au monde encore centré autour de la mythologie¹². En s'affranchissant du soleil, en le vainquant, c'est une manière de vaincre le passé, de vaincre la philosophie Platonicienne¹³. Dans le sixième tableau, un membre du chœur chante : « Je ne me laisserai pas prendre/ Dans les chaînes / Les lacs de la Beauté / Ces soies sont absurdes / Les faux-fuyants sont grossiers. ¹⁴ » Et cela n'est pas sans rappeler l'une des principales idées futuristes: le rejet de la formalisation de l'art. Il faut se détacher du figuratif, de la formalisation à tout prix et de la beauté réglée pour retrouver la liberté artistique. Cette œuvre, avec son thème très simple est en réalité presque un manifeste futuriste.

IV² UNE REVOLUTION

Quoique l'on puisse en dire, on ne pourra jamais leur retirer que les deux œuvres sont révolutionnaires pour l'époque, et quelques part les premières de ce

10. F.T. MARINETTI, *Le Roi Bombance*, Société du Mercure de France, p.3.

11. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p.36.

12. A. Kruchenykh, *La victoire sur le soleil : opéra*, l'Age d'Homme, 1976 p. 68.

13. *Ibidem*.

14. *Idem*. p.69.

genre. Bien sûr, *Le Roi Bombance* tire beaucoup son inspiration d'Ubu Roi d'Alfred Jarry et du symbolisme Français de manière générale. Bien sûr nous ne pouvons pas détacher *La Victoire sur le Soleil* des propos futuristes déjà bien exportés de Marinetti. Bien sûr, il y a aussi pour cette œuvre fondatrice, une inspiration évidente dans la culture théâtrale russe. Les deux pièces futuristes présentées au Luna Park en 1913 trouvent notamment leur inspiration dans le théâtre d'Alexandre Blok qui date de 1906. Et si *Le Roi Bombance* est nécessairement la première œuvre futuriste puisqu'elle a été écrite en 1905 avant le texte fondateur du mouvement, ce n'est pas le cas de *Victoire sur le soleil* qui arrive après de nombreux poèmes et textes d'artistes aveniristes, notamment les poèmes dramatiques et pièces de Khlebnikov qui bousculaient déjà les termes du théâtre dominant¹⁵. Ces deux œuvres sont donc bien sûr révolutionnaires, mais elle ne sont pas les premières d'un genre. Les futuristes, qu'ils soient italiens où russes, n'auront jamais totalement réussi à se détacher de tous les arts passés. Ils auront simplement poussé à bout toutes leurs convictions et auront effectivement fait quelques choses de révolutionnaires et d'inspirés.

Puisqu'elles se tiennent toutes les deux dans la lignée d'autres œuvres, en quoi sont-elles si révolutionnaire ? Par la forme déjà. Les deux œuvres sont ce que Marinetti appellerait des œuvres « coup de poing ». Elles attaquent chacune le présent et le passé. Marinetti reproche un état de fait, et un socialisme qui ne peut pas aboutir. Les aveniristes, par l'intermédiaire de Kruchenykh et Matiouchine reproche le formalisme de l'art et l'habitude à s'aveugler l'esprit avec une idée de la beauté. Elles sont aussi révolutionnaire par le langage qu'elles utilisent pour faire leurs attaques. Marinetti utilise la violence et la vulgarité pour arriver à ses fins. Charles Bert dans son article pour le journal « *Le Gil Blas* » recueille ainsi les expressions épicées qu'utilisent Marinetti. Il fait un guide de la pièce à l'usage de tous les jours et ainsi écrit

« Pour la prière : - Sainte Pourriture, épargnez-nous ! / Pour le serment : - Je le jure sur mon ventre ! Ou : sur mes cuisses ! / Pour l'hygiène : - il faut savoir lâcher un pet à temps ! / Pour appeler un ami : Viens, ma vache ! / Pour soulager

15. A. Kruchenykh, *op. cit.*, p.67.

à la fois les repus et les affamés : que ceux qui sont pleins vomissent dans la bouche de ceux qui ont faims.¹⁶»

Ainsi sans nécessairement utiliser d'insultes Marinetti développe, grâce à la métaphore culinaire étirée au domaine de la politique, tout un langage fleurit, « épice » comme l'écrit Charles Bert. Et même simplement en regardant le script de la pièce, en à peine quelques pages, on voit déjà Syphon, un personnage secondaire se féliciter du départ des femmes pour enfin pouvoir « mieux nous empiffrer et, vautrés les coudes sur la table, roter formidablement sous le nez crochus du soleil !¹⁷» La femme qui lui répond ou plutôt seulement sa voix, car il y a seulement deux femmes dans toute la pièce de Marinetti; ce qui correspond bien à l'attitude futuriste qui est assez misogyne; elle insulte cette fois-ci « Canaille ! Bigot ! ... Cagot ! ... Impuissant ! Ragot ! Sale croquant ! »¹⁸ L'utilisation d'un langage aussi garni fait beaucoup pour la nouveauté de la pièce et pour le scandale qu'il a provoqué en France à sa sortie. Marinetti vise à provoquer ses spectateurs. Si les critiques reprochent l'espèce d'insurrection qui s'élève dans la salle à la réception de la pièce, c'est pourtant exactement la volonté de l'auteur. Dans *Le Vrai Mondain*, le journaliste Pierre Jobbé-Duval note « Bras levés. Vociférations, cris d'animaux. Meeting. Réunion contradictoire ? Non. C'est la général du *Roi Bombance* au Théâtre de l'Oeuvre, salle Martigny. »¹⁹ Le Figaro parlera quand à lui d'une « bataille d'Hernani. » Si on peut donc lui reprocher la trivialité de ses dialogues, une chose est sûre, l'oeuvre de Marinetti est du jamais vu, et va encore plus loin que celle de son prédécesseur Alfred Jarry. Pour l'oeuvre de Kruchenykh c'est différent. Si le langage est révolutionnaire, ce n'est pas tant par sa vulgarité que par sa nouveauté. Kruchenykh déconstruit le langage et utilise déjà plus des tournures de phrases résolument moderne désacralisante de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud²⁰ et d'autres... Cela passe par une forme succincte, chantante:

16. *Poesia*, Gil Blas, Charles Bert, p. 40.

17. FT. MARINETTI, *op. cit.*, p.11-12.

18. *Ibidem*.

19. *Poesia*, 1909 p.41.

20. *Idem* p. 69.

« Le lac dort/ il y a beaucoup de poussière/ Un déluge ... / Regarde/ Tout s'est masculinisé / Le lac est plus dur que le fer/ Ne crois pas au vieux mesur./ » Il utilise aussi le début d'un langage nouveau typiquement futuriste, le Zaum, qui ressemble souvent d'avantage à du bruitage qu'à de véritable mot, et qui se lie très bien à la musique de Matiouchine. Ensuite, la structure même de la pièce est révolutionnaire; quoiqu'encore une fois pas nécessairement nouvelle. En utilisant des tableaux et des actions et non pas des actes et scènes pour rythmer sa pièce, Kruchenykh rend un tableau vivant et même un peu brutale sous la forme d'un kaléidoscope²¹. Mais ce qu'il y a de plus révolutionnaire, c'est l'utilisation d'étudiant à la place des acteurs. Si c'était en partie une question d'argent; « l'Union de la Jeunesse »²² qui les finançait n'ayant plus les fonds nécessaires après la location du théâtre et des décors, c'est ce qui leur a aussi permis de se détacher du théâtre classique d'art russes. En seulement six mois, ils ont montés la pièce, alors même que d'après Matiouchine sur sept chanteurs du cœur « seulement trois pouvaient chanter. »²³. Leur orchestre était composé d'un piano. Il n'y eut que deux répétitions, dont la générale. C'est donc à la fois une œuvre écrite, planifiée, et prévue et quelque chose d'improvisé. Le brouhaha qui accueillit l'oeuvre fut le même que pour la pièce de Marinetti. Matiouchine quand à lui, gardera un souvenir positif de la soirée et rapportera la victoire de son opéra sur le public

« tellement les mots étaient forts de leur force intérieure, tellement puissants et terribles apparurent les décors et les aveniristes que l'on avait encore jamais vus, telles étaient la tendresse et la souplesse de la musique qui s'enroulait autour des mots, des tableaux et des hercules aveniristes qui avait vaincu le soleil des apparences à bon marché, et allumé leur propre lumière à l'intérieur de soi. ²⁴»

21. A. Kruchenykh, *op. cit.*, p. 67.

22. *Idem* p. 68.

23. *Ibidem*

24. *Ibidem*

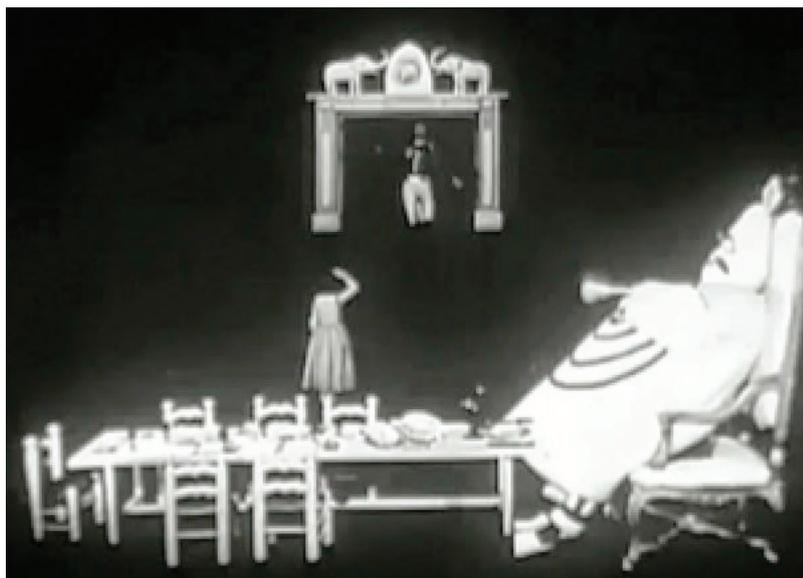
“Le Roi Bombance,, à l’Œuvre

Dessin de DE LOSQUES
(Extrait du « FIGARO »)



M. Lugné-Poe (*Anguille*)

M. Jehan Adès (*Le Roi Bombance*)



Dessin de De Losques,
Poesia, 1909.

Capture d'écran d'une
video du *Roi Bombance*.

Pour ce qui est de la forme, les futuristes italiens, comme les aveniristes russes, utilisent relativement les mêmes mécanismes. Ils cherchent à démonter l'art passé et classique avec une certaine violence et en provoquant de vive réaction de la part du public.

IV³ SCENOGRAPHIE

C'est sur l'apparence de la pièce que tout différencie ces deux pièces. Que cela soit sur la scénographie et les costumes, les deux esthétiques n'ont rien à voir. La première pièce de Marinetti, si elle suggère beaucoup de chose sur ce que pourra être le futurisme italien, sur les voie qu'il faut emprunter, elle en emprunte elle-même que très peu. La mise en scène signé Lugné-Poe donna une esthétique plus baroque à la pièce pour aller chercher les allusions à Rabelais et à Ubu Roi. La pièce révolutionnaire se rattache donc presque douloureusement à un passé que Marinetti cherche pourtant à abolir. Si ce n'est évidemment pas complètement contradictoire, puisqu'il faut bien un point de départ, et que le *Roi Bombance* n'est finalement que ça, la pièce n'est donc même pas un premier acte, mais d'avantage une introduction. Un autre détail qui est non moins négligeable pour l'étude, c'est la quantité d'image pour les deux œuvres. Si l'on trouve de nombreuses références écrites à la pièce de Marinetti dans l'oeuvre futuriste, et dans le journal Poesia, dirigé par Marinetti lui même. L'oeuvre de Kruchenykh et Matiouchine en revanche à non seulement gardé plus de trace de la scénographie et des décors originelles, mais a beaucoup plus duré dans le temps. Encore aujourd'hui on peut trouver des représentations de *Victoire sur le Soleil*. L'opéra était même jouée à la fondation Louis Vuitton en 2015, et plusieurs version sont disponibles sur youtube. Si à l'époque ils ont eu un succès assez similaire, il est clair que l'oeuvre des aveniristes a plus sa place dans la postérité que celle de Marinetti. Peut être en soit parce que c'est une œuvre plus complète, dessiné jusqu'au décors, et dans tous les détails des costumes.

Marinetti a pourtant laissé des instructions assez claire, notamment sur l'apparence

(Dessins de A. L. MARTY
Extraits de « COMEDIA ILLUSTRÉ »)



M. Lugné Poe (*Anguille*)

M. Jehan Adès (*Le Roi Bombance*)

M. Henry Perrin (*Le Père Bedaine*)



M. Claude Garry
(*L'Idiot*)

Dessin de De Losques, *Poesia*, 1909.

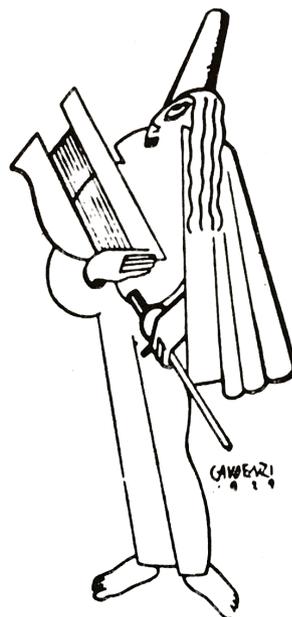
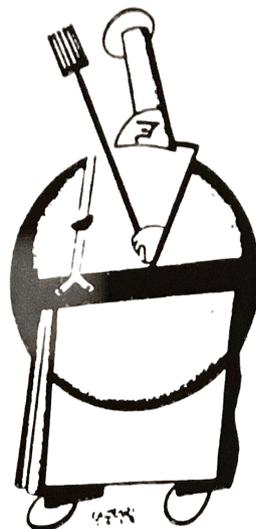
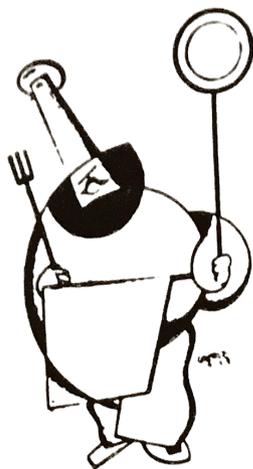
de ses personnages. Dans le texte original, chacun de ses personnages sont affublés d'une description à la limite du grotesque, toujours haute en couleur :

« SAINTE - POURRITURE / Grand fantôme spiraliqne de brume qui s'effile en quenouille bleuâtre, dont la tête camarde rougeoie - durant le jour - comme un soleil couchant, et verdit - durant la nuit - fluette et satinée comme la face de la lune reflétée dans un marais. Ses immenses bras flous, pareil à des écharpes de fumées caressent l'horizon. ²⁵»

Le potentiel dynamique et même mécanique du futurisme est bien présent dans les mots de Marinetti, ils ne seront simplement guère retranscrit dans la mise en scène française. En exemple, voici d'un côté le dessin représentatif du père bedaine, du *Roi Bombance*, d'Anguille et de l'idiote dans la revue *Poesia* de 1909, ainsi que les descriptions laissées par Marinetti au début de sa pièce.

« ROI BOMBANCE / Son vaste nez bourgeonnant l'annonce de très loin; une houppe de cheveux blonds enfarinés s'échevelle au milieu de son front; deux lourds anneaux d'or tirent ses oreilles moussues; deux favoris d'étoupe semblent élargir ses joues rebondies et rougeaudes. / Sur l'occiput oscille une toque de velours couleur chocolat en forme de boudin, avec un épis de blé en guise de plume; son justaucorps de velours crème craque sous l'effort de la bedaine qui surplombe les cuisses revêtues d'un maillot de sang-de-boeuf. (...) », « PÈRE BEDAINE / (...) Semblable à une colossale bonbonne au goulet goitreux, surmontée en guise de tête ou de bouchon par une vessie de saindoux . Il porte la tunique blanche des Dominicains avec une très longue chaîne d'andouille pour ceinture. », « ANGUILE / (...) Très grand, désossé, en maillot-vert changeant, glabre et chauve, balafré sur le fuyant de la tempe gauche par la ruade d'un coursier royal. Visage animé aux yeux espiègles. Il a les bras démesurés, les mains cadavéreuses, le dos en courbette. », « L'IDIOTE / (...) Un casque brisé sur la tête; de long cheveux d'un blond ardent ombragent les tempes creuses d'innombrables boucles, dont le vol impérieux jure cruel-

25. F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p.1.



Alf Gaudenzi, personnage du *Roi Bombance* : les trois cuisiniers du Bonheur Universel (Syphon, Tourte, Béchamen), Sainte Pourriture, le Poète-Idiot, Estomacreux (1929).

lement avec la mélancolie exténué du visage./ Maigre, dégingandé, en maillot bleu constellé d'étoiles d'or; jaquette militaire en lambeaux, garnie ça et là de pointes de fer émoussées. Sur son dos, un bouclier de peau aux lourdes ferronneries rouillées. La cithare sous le bras gauche. Un tronçon d'épée dans la main droite.²⁶ ».

Il n'y a évidemment rien de choquant, ou de mal compris entre la réalisation des costumes et les descriptions de Marinetti. Seulement, lorsqu'on connaît le tournant que connaîtront les costumes futuristes, notamment sous la main de Depero, ou encore Balla, et que l'on lit les descriptions faite par le meneur du mouvement, on imagine mieux les formes et les mouvements des personnages. On visualise la bonbonne du père bedaine. On peut coller une image plus mécanique, une sorte d'hybridité entre l'homme et la machine, une sorte de marionnette qui sied si bien à la l'imagerie futuristes. Quand au décors, sur les représentations trouvées, souvent de piètre qualité, il n'apparaît rien de révolutionnaire. Mais là encore, Marinetti laisse des descriptions à foison. Rien que pour le premier acte, le parc royal et le château Bombance est décrit à grand renfort de comparaison culinaire, et d'imaginaire sucré, absurde et sans limite

« Au fond de la scène, à cent mètre de la rampe, se dresse le château aux verrières miroitantes et ogivales, exactement pareil à une colossale tourte étincelante, crénelé de sucreries roses, et flanquée aux quatre coins de tourelles vertes dont les meurtrières blanches semblent crever la crème Chantilly (...)»²⁷ »

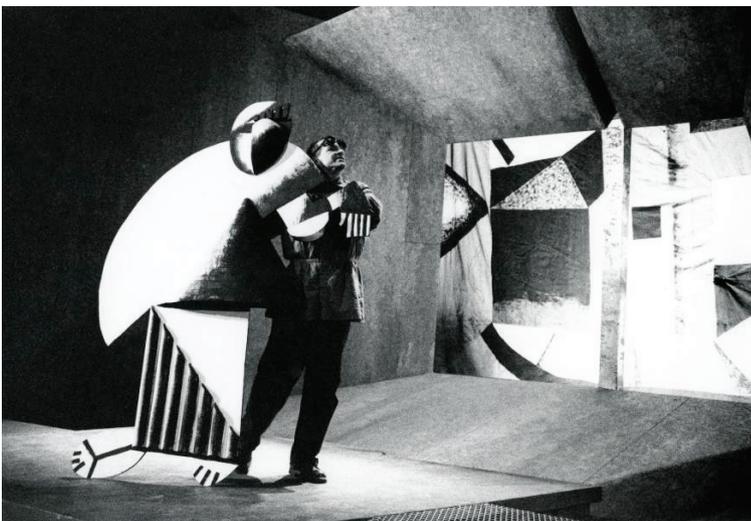
Il y a quelque part le potentiel dans cette œuvre d'être une outrageuse représentation de ce que Marinetti envisageait pour le futurisme. Mais sans doute parce qu'ils ont pris le tournant du théâtre synthétique, une pièce fleuve comme *le Roi Bombance* n'avait plus qu'à garder sa place d'introduction, de chef d'œuvre futuriste, sommes toute un peu inachevé sur le plan scénographique tout du moins. Il faut tout de même noter une reprise de la pièce en 1929 par Alf Gaudenzi qui laisse d'ailleurs en-

26. F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p.1-3.

27. F.T. MARINETTI, *op. cit.*, p.9.



Victoire sour le soleil, photographie Tom Caravaglia.



Victoire sour le soleil, Luna Park 1913.



Victoire sour le soleil, Luna Park 1913.



Etude pour les costumes de *Victoire sous le soleil*, Malevitch 1913.



Costume de *Victoire sous le soleil*, après 1920.

trevoir le potentiel de la pièce par rapport aux costumes en tout cas. Mais les dessins, quoiqu'ils puissent faire penser à ceux de Maïakovksy pour sa pièce *Mystère-Bouffe* paru en 1918 et 1921, reste assez peu appliqué. On leur retrouve néanmoins une esthétique futuriste et dynamique bien plus appuyé qu'il faut noter. Cette représentation dont nous n'avons pas de photographie ne suffira pas à compléter la scénographie du Roi Bombance qui ne perdurera guère après la fin du futurisme.

Ce n'est absolument pas le cas de *Victoire sur le soleil* qui est dès le départ pensé comme une œuvre supposée faire éclater le futurisme en Russie, et montrer tout ce qu'ils savaient faire. Et effectivement on peut lire beaucoup de chose dans la représentation de cette œuvre. On y lit notamment la complexité des avant-gardes russes. En effet, si *Victoire sur le soleil* est en effet une œuvre futuriste, aveniristes même à l'époque, les décors de Malevitch ouvrons aussi la voix au suprématisme, les costumes ne sont pas sans rappeler le cubisme qui se développera aux mêmes moments et qui explique sans aucun doute le nom des cubo-futuristes qu'emploieront souvent le groupe d'aveniriste. *Victoire sur le soleil* est avant tout un travail de lumière. Le plateau est simple, orné de six tableaux, réalisé par Malevitch. Tous géométrique, abstrait et en noir et blanc, ils sont à la fois sublimé par la présence des acteurs, dans leur costumes géométriques en carton, et par cette lumière qui découpe les acteurs sur le fond et les font résonner au rythme de la musique. Tomachevski, un jeune futuriste écrivit à propos de la scénographie de Malevitch

« Le décor était cubiste et non objectif : sur les toiles de fond étaient peintes des formes en cône et en spirale similaires à celle du rideau (que les futur-campagnards réduisaient en lambeaux lords de la première scène). Les costumes étaient en carton et ressemblaient à des armures peintes dans un style cubiste. ²⁸»

Il y a un côté amateur dans la scénographie des futuristes russes qui sied bien à l'idée de laisser la parole aux masses, à tout ceux qui désirent parler, même lorsqu'ils ne

28. R. GOLDBERG, *op. cit.*, citation de Tomachevski p.36.

sont pas formé. Il y a le côté brute du génie à la portée de tout le monde. Kruchenykh lui même sera satisfait du travail de Malevitch et de la pièce en général, il écrira:

« Tout était comme je l'avais escompté et désiré. Une lumière aveuglante tombait des projecteurs. Les décors se composaient de grandes toiles - triangles, cercles, rouages de machinerie. Les masques des comédiens rappelaient les masques à gaz modernes. Les costumes métamorphosaient l'anatomie humaine et les acteurs se déplaçaient, soutenus et dirigés par le rythme dicté par l'artiste et le metteur en scène. ²⁹»

Parce qu'il y a, dans la musique, dans les décors, les danses, et les costumes, un imaginaire mécanique rendu avec ce qui semble être les moyens du bord. Et c'est bizarrement ce qui rend l'esthétique futuriste russe si intéressante. Il y a aussi quelque chose de vraiment étonnant et puissant à voir passer les dessin en deux dimensions de Malevitch dans la trois dimensions des costumes. Ça leur donne plus de force et les fait prendre une place à par entière dans l'espace. Cela rejoindra quelque part, des années avant le manifestes de Prampolini, l'idée selon laquelle tout est espace. Ce qui est particulièrement futuriste, et qui place cette œuvre bien plus comme une sorte de synthèse avant la fin du mouvement; alors que le *Roi Bombance* en est plutôt une simple introduction; c'est que l'oeuvre est complète, c'est une collaboration entre des artistes à la sensibilité différente, qui ont travaillé ensemble pour écrire le texte, rédiger une préface, dessiner le livret, composer la musique, mettre en scène et scénographier la pièce. C'est un travail si complet que les futuristes n'auront de cesses de la reprendre et de l'améliorer. En 1923, Lissitzky reprendra la pièce et en fera une nouvelle version plus léchée, plus mécanique et plus complexe de la pièce. Le côté électro-mécanique est accentué et réalisé de manière plus convaincante qu'avec du carton comme matière première. Lissitzky transforma les carrés de Malevitch en prisme transparent et plaque métalliques, recréant par la torsion une sorte d'espace. Les costumes quand à eux sont transformé en figurine métallique.

29. R. GOLDBERG, *op. cit.*, citation de Tomachevski p.36.



Costume de Lissitsky pour *Victoire sur le soleil*, 1923.

L'oeuvre de Lissitzky tient plus du théâtre de marionnette, une esthétique qui sera développée par la suite par les futuristes russes. Tout en tenant d'une même veine, les mises en scène des deux artistes sont assez différentes. Mais elles représentent assez bien les deux états du futurisme russe, l'un avant la révolution et l'autre après.

En résumé, ces deux œuvres sont des monuments de l'avant-garde, mais chacune à leur échelle, chacune dans leur genre. Le futurisme italien, qui aura plus tendance à se réécrire au risque de ne pas laisser d'œuvre majeure, signe une pièce floue au goût futuriste inachevé, alors que la pièce russe livre une sorte de recette théâtrale du futurisme, bonne à reprendre et adapter avec toutes les avancées qu'ils feront par la suite. Ces deux mécanismes présentent les sensibilités différentes des artistes des deux pays, et donnent une bonne idée de ce qui pourra se faire par la suite.



Installation de *Victoire sur le Soleil*, Lissitzky, Van Abbemuseum 2009
Étude de l'homme nouveau, Lissitzky pour *Victoire sur le soleil*, par Milner.

➤ THÉÂTRE SYNTHÉTIQUE

On se rend rapidement compte que le théâtre futuriste italien et russe se ressemble peu. L'idéologie à la base des deux mouvements se ressemble, surtout dans les grandes lignes. Mais c'est justement lorsqu'on commence à lire entre les lignes que l'on perd la ressemblance. Pourtant, si l'on suit linéairement l'évolution du théâtre dans les deux pays, il n'y a jamais eu de rupture réellement franche. La dispute des futuristes russes avec Marinetti, et l'aigreur de ses derniers pour le fondateur du mouvement italien n'avait créé que des manifestations de principe. Les principaux artistes du futurisme russe s'éloignèrent du nom du mouvement pour prendre leur envol et leur individualité, mais ils gardèrent les idées et continuèrent à les pousser jusqu'au bout. Le théâtre synthétique italien, qui est l'une des formes les plus abouties de la performance italienne trouvera bien son pendant dans la Russie futuriste. Cependant en Russie, le synthétisme est formelle avant d'être littéraire. Là où les artistes italiens visent à créer des pièces extrêmement courte, les russes visent par le synthétisme à créer des productions complètes¹. Le théâtre synthétique russes se rapproche plus de l'idée du théâtre totale de Marinetti que du théâtre synthétique italien. Éventuellement, on peut aussi le rapprocher du théâtre de variété italien, et du Music Hall. Car le principal artiste du théâtre synthétique russe est Nikolai Fogger² un artiste originaire de Kiev qui fut formé à son arrivé à Moscou auprès du théâtre Karmeny l'un des principaux bastions du futurisme russe. A son époque, Fogger réussira à catalyser toutes les inspirations provoquée par la théorie du théâtre synthétique. Il amènera la danse et le cirque dans le théâtre de variété. Il créera un théâtre esthétique que l'on pourra rapprocher au ballet mécanique de Depero et Balla en Italie. Il produit notamment les Danses mécaniques³ en 1923 qui furent l'un

1. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 37.

2. *Idem* p. 38.

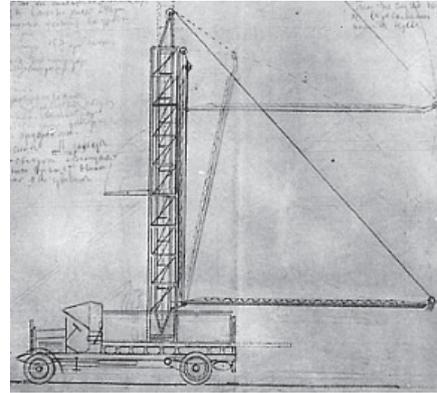
3. *Idem* p. 39.

de ses chefs d'œuvre. Mais même si à son époque Foregger a réussi à faire une synthèse du théâtre futuriste russe, utilisant même des principes de la biomécanique de Meyerhold, il ne resta pas longtemps dans le paysage artistique russe. Et pour cause, bien qu'extrêmement esthétique, le théâtre de Foregger n'avait pas sa place en Russie. Les ouvriers russes qualifièrent bientôt les *Danses mécaniques* d'œuvres « anti-soviétiques » et « pornographiques »⁴, un critique russe, Tcherepnine quand à lui les caractérisa « d'américanisme moitié mythique, moitié légendaire »⁵. Son génie avait beau être reconnu, à cet époque en URSS il n'y avait sûrement pas de pire insulte que d'être américain. Quand bien même la comparaison entre le théâtre synthétique Italien et ce qui en aura résulté directement en Russie aurait pu être intéressante, le fait que Foregger perdit son implication dans le paysage de l'art futuriste russe impose de trouver une autre comparaison. Parce que le théâtre synthétique en Italie est un monument. Les futuristes firent de nombreuses tournées à travers l'Italie et l'Europe pour montrer cette nouvelle forme de théâtre. Et à un monument, il faut opposer un autre monument. Vladimir Maïakovski est le monument du théâtre russe. Il ne tomba pas dans les écarts purement esthétique de Foregger parce que pour lui « cette question ne se posait pas. C'était [sa] révolution. »⁶ Il sera l'un des rares artistes à ne jamais se mettre à dos le gouvernement soviétique ou le peuple russes. Il révolutionnera le théâtre et la société grâce à son art. Mais une chose est sûre, le théâtre de Maïakovski ne ressemble en rien aux pièces synthétiques italiennes. Il y a pourtant une volonté commune, celle de provoquer son public, de révolutionner le théâtre. Mais ce qui sépare complètement ces deux genres c'est la société dans laquelle ils ont été créé. Le théâtre synthétique italien est théorisé dans un manifeste publié en 1915. L'Italie vient d'entrer en guerre, les futuristes et leur hygiène de vie reposant sur la violence sont alors sacralisés. Le principal problème de l'Italie est sa bourgeoisie est son classicisme. La révolution des futuristes à l'époque de la création du

4. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 40.

5. *Ibidem.*

6. *Ibidem.*



1. Affiche de Maïakovski pour les fenêtres ROSTA.

2. Projet d'Alexei Babichev pour une scène transportable propre au théâtre d'agit prop. Le projet n'aura jamais été réalisé, mais une architecture similaire sera reprise en Italie à l'époque de Mussolini.

théâtre synthétique est de venir bousculer les habitudes et de heurter les bourgeois. En Russie, le combat est déjà bien plus politique. L'échec de la révolution de 1905 est toujours dans les esprits, le peuple souffre de la guerre et la bourgeoisie commence de plus en plus à se détacher du Tsar. Ce n'est pas tant la culture qu'il faut provoquer que la révolution. Il faut choquer plus que les bourgeois, il faut renverser l'ordre établi.

▷ THÉÂTRE SYNTHÉTIQUE, THÉÂTRE POLITIQUE ?

Les artistes italiens et Maïakovski ont deux positionnement différents, anti-thétiques peut être. D'un côté, en Italie, les artistes viennent révolutionner formellement leur théâtre. En 1911, avant le fameux manifeste donc, *Comoedia* une revue française ayant une ligne directrice tournée vers la scène et les arts plastiques lance un concours pour des « pièces rapides » qui ne devait pas dépasser les 50 lignes d'une colonne de journal »⁷. Pour parvenir à réduire leur pièce, force est de constater que presque tous les artistes se concentrent sur l'instant du drame. Les péripéties sont retirés, la pièce devient en somme une conclusion. La forme finale vient donc bousculer et révolutionner la dramaturgie. Les futuristes pousseront le concept bien plus loin en utilisant l'absurde. Cette fois-ci c'est la dramaturgie qui vient tordre et pousser à bout la forme. Ils rendaient ainsi fou leur public avec leur pièce absurde et absurdement courte entrecoupée d'entracte atrocement long destiné à l'installation de l'absurdité suivante le tout couronné d'aucune explication. Car d'après eux il était « stupide de flatter bassement le primitivisme de la foule qui, en dernière analyse, veut voir le méchant perdre et le gentil gagner. »⁸. On retrouve dans cette manière de traiter les spectateurs l'idée du « mépris du public » prôné par Marinetti plus tôt. Mais la plus part du temps il y avait une référence évidente à la vie artistique « née de l'improvisation, de l'intuition semblable à l'éclair, de l'actualité sug-

7. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I, *op. cit.*, p. 20.

8. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p.27.

gestive et révélatrice »⁹ dans ce nouveau genre théâtrale du moins dans sa première version. Chez Maïakovski le désir de révolutionner la société vint avant de celui de révolutionner le théâtre, quoiqu'ils fonctionnèrent finalement de paire pendant toute sa carrière. Il était adolescent lorsqu'il prit sa carte du parti Bolchévique. Il fut emprisonné trois fois¹⁰ avant d'avoir écrit la moindre pièce de théâtre ou d'avoir rencontré les futuristes. Et après sa première pièce, une tragédie portant son nom, jouée en 1913 au Luna Park avec *Victoire sur le soleil*, Maïakovski finit par revenir à son amour pour la politique et par faire partie des fenêtres ROSTA qui fit beaucoup pour la propagande Bolchévique. Il fallut à Maïakovski des aller retour constant entre progression formelle, artistique et politique pour arriver au théâtre qu'on lui connaît aujourd'hui. Et il y a bien sûr beaucoup d'intuitif et d'improvisation dans le théâtre de Maïakovski, notamment lors de son temps avec ROSTA ou leur performance furent des performances de rue avec des productions itinérantes comme *Tous les pouvoirs au peuple !*¹¹ En plus de ses performances théâtrales bientôt appelées « agit-prop » Maïakovski réalisait aussi des affiches de propagandes qui faisaient office de scénographie. Il offrait ainsi, avec l'agence ROSTA, des pièces à double lecture qui peuvent être rapprochées de ce qui était fait par les futuristes italiens qui distribuaient des tracts pendant leurs performances. L'Agit-prop se rapprochera plus de l'art-action prôné plus tard par Marinetti et qui sera l'une des évolutions du théâtre synthétique. Dans les faits, il y a donc des similitudes dans les effets des pièces italiennes et celle de Maïakovski à cette époque. Bien que les deux genres ne puissent absolument pas s'accorder sur le fond, la forme vise à rendre le propos direct, concis et efficace. Les spectateurs sont heurtés, interpellés, appelés à réagir. Il peut y avoir quelque chose qui rend plus furieux dans le théâtre synthétique de Marinetti parce qu'il n'a pas la guerre civile, la violence et l'horreur pour justifier ses pièces. Cependant, bien que partageant des effets, on ne peut pas dire dans ce

9. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p.27.

10. A.M. RIPELLINO, *op. cit.*,

11. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p.41.

cas précis que Maïakovski se soit inspiré des futuristes italiens, ou bien supposer l'inverse. S'il est de notoriété public que les artistes russes avaient connaissances des travaux de Marinetti et par conséquent que l'inverse était vrai aussi, Maïakovski est un artiste qui a laissé sa carrière et son goût artistique se forger auprès de ses compagnons et de son engagement politique. De la même manière nous aurions tort de retirer tout engagement politique des pièces synthétiques futuristes. Contrairement à la pensée commune, on trouve peu, voir aucune pièce qui encense le fascisme de Mussolini, mais le futurisme italien était bel et bien à un certain degré, une philosophie politique. Mais là où Maïakovski embrassait une idéologie politique qui n'était pas la sienne et qui était alors propulsée au pouvoir, Marinetti et les futuristes cherchaient à mettre au devant de la scène une idéologie politique abstraite basée sur des idées de modernité et d'anti-traditionnalisme. Si Maïakovski réussira à sublimer son théâtre en épousant le combat soviétique, Marinetti en se rangeant derrière Mussolini fera certes sortir l'utopie futuriste de l'imaginaire mais entamera aussi la courbe régressive dans le domaine artistique¹². Il y a donc quelque part, dans ces deux monuments du théâtre, un sens à la fois de la synthèse, et du politique. Mais il est différent, sinon complètement inverse. La preuve étant qu'alors que Marinetti et ses camarades continueront dans la synthèse, dans l'art-action, développant toujours plus l'utopie futuriste jusqu'à l'extinction, Maïakovski laissera l'agit-prop pour des pièces fleuves, des monuments du théâtre russes qui sont à la fois des satires et des hommages. Ainsi à travers plusieurs exemples notables et du théâtre synthétique et des œuvres de Maïakovski nous tâcherons d'étudier l'implication politique de ces pièces ainsi que leur place dans le paysage futuriste.

V² SYNOPSIS

Les pièces qui seront étudiées ci-dessous ont été sélectionnées par rapport au matériel trouvé à leur rencontre. J'en ai sélectionné plusieurs pour les deux pays

12. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I, *op. cit.*, p. 38.

de manière à avoir un échantillon représentatif de ce qui était fait, à la fois pour le théâtre synthétique et le théâtre de Maïakovski . Nous les étudierons de manière chronologique, notamment pour les synthèses italiennes qui ont énormément évolué au fil des années, trouvant ainsi peut être plus de similitude avec le théâtre futuriste russes de la même époque. Car les grandes pièces de Maïakovski , celle qui ont traversé les décennies date de la fin de sa vie, et donc de la fin des années vingt alors que les premières synthèses italiennes apparaissent dix ans avant.

La première synthèse ainsi que la seconde ont été écrites par les artistes italiens Corra et Settimelli les écrivains du manifeste sur le théâtre synthétique qui auront travaillé ensemble tout au long de l'implication de Corra parmi les futuristes. *Dissonance* a été publié le 21 Février 1915 dans le journal *Gli Avvenimenti* avant d'être jouée dans plusieurs tournées en 1915 et 1916 puis republié et rejoué jusqu'en 1927. Elle a été publiée avec le sous-titre « compénétration », c'est à dire l'interruption d'une chose par une autre de manière plus ou moins fluide. En effet le programme de la pièce en 1916 caractérisait la pièce comme une « compénétration de deux milieux et de deux époques diverses dans un but purement musical. »¹³ C'est donc d'abord une histoire d'amour moyenâgeuse, ce qui d'un point de vu Futuriste peut être antithétique, Marinetti ayant proscrit à la fois le passé et l'amour niais. Un page donc fait la cours à une dame jusqu'à être interrompu par un homme moderne qui cherche du feu. L'action est absurde et surement déstabilisante. Le page reprend sa déclaration dès l'homme moderne sorti, comme si de rien était avant d'être coupé par le tombé de rideau. Il n'y a guère de but à l'histoire, sinon un « purement musical » comme a pu l'indiquer probablement l'un des deux auteurs dans le programme de 1916. Il est probable que cette pièce étant l'une des premières écrites du point de vu synthétique n'est aucun point de vu politique. Mais Marinetti ayant fait republier les premières pièces en leur donnant généralement le point de vu politique futuriste, on peut se douter que l'interruption du passé par un homme moderne n'est pas un sujet si anodin. Le point de vu peut cependant être contradictoire puisque l'in-

13. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I, *op. cit.*, p. 116-117.



1. Affiche pour la pièce *L'Angoisse des Machines* de Vasari par la troupe l'Assaut à Paris.

2. Affiche de Maïakovski pour sa pièce *Mystère Bouffe*.



terruption ne change rien au déroulement de l'histoire; c'est d'ailleurs le principe de la compénétration; et que l'amour et le passé continue leur chemin tandis que l'homme moderne continue le sien.

L'année suivante, les deux mêmes auteurs publieront une autre pièce *La science et l'inconnu* avec le sous-titre « synthèse théâtrale ». Cette fois-ci la pièce est un échange finalement vain entre deux scientifiques, l'un faisant l'éloge de la science comme ayant toutes les solutions, l'autre déclarant tout ceci absurde à cause de l'inconnu. Dans la courte pièce, le second savant finit par prouver l'existence de cette inconnu, qui soit disant réduit à néant les efforts de la science, de manière absurde et surprenante. Le premier scientifique, à l'idéologie qui se rapproche de l'idéologie futuriste, n'a rien à répondre, ou plutôt on ne lui en laisse pas le temps puisque le rideau tombe. Si l'on peut voir encore une fois l'idéologie utopique futuriste dans la modernité poussée à l'extrême, notamment dans des phrases tel que « La science est tout, elle sait tout, elle fait tout... Elle fera tout ! Elle expliquera tout ! »¹⁴ Ou encore « Non ! Vous rêvez ! Vous êtes fou ! Tout s'explique et tout s'expliquera. L'Inconnu n'existe pas. » Elle est potentiellement mise à mal lorsque le savant en question à « le souffle coupé » à la fin de la pièce. Mais c'est sûrement cette fin et l'absurdité de l'inconnu du deuxième savant, qui est « la naissance de ce cigare sur mon crâne chauve... », qui peut pousser les spectateurs à réfléchir.

Les deux autres pièces étudiées viennent dix ans plus tard notamment pour pouvoir les comparer chronologiquement avec les oeuvres de Maïakovski qui date de cette époque là. Cependant à cette époque, l'Italie était passée sous le régime Fasciste. Et si l'on aurait pu penser que comme en Russie l'avènement d'un régime totalitaire avec des idées en accord avec l'avant-garde aurait pu pousser les futuristes à une victoire encore plus éclatante il n'en fut rien. Comme l'explique Giovanni Lista dans son anthologie critique sur le théâtre futuriste italien :

« privées de la parole politique, l'action du mouvement marionnettiste semble se figer dans un académisme de l'avant-garde, où la recherche formelle s'ac-

14. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome I, *op. cit.*, p. 123-125.

compagne au niveau du texte d'un « vide » idéologique sinon d'une banalité extrême du contenu et du langage. »¹⁵

En effet après dix ans d'expérimentation formelle de l'absurde sur des fonds d'idéologie utopique et extrême, les futuristes jouent encore et toujours avec les mêmes idées, dépecée de l'idéologie politique puisqu'elle appartient désormais à Mussolini. Il ne reste donc plus que l'absurde et l'expérimentation formelle. On aurait sûrement tort de la qualifier de totalement intéressante. Mais elle est certainement moins novatrice qu'au début de l'avant-garde. En effet dans *l'Angoisse des Machines* de Vasari l'auteur semble transmettre l'idée d'un échec des idées du premier futurisme.¹⁶ La pièce est notamment beaucoup plus longue que la moyenne des pièces synthétiques futuristes. Construite en trois temps, elle développe d'abord dans l'exposition un monde contrôlé par des machines qui ont asservis les hommes et ont réussi à venir à bout de l'humanité et des femmes. Malheureusement avant la fin du premier temps, l'équilibre se brise lorsqu'une femme réussit à pénétrer le monde et cherche à relier le monde des machines et le monde des femmes. Dans le deuxième temps, en séduisant Tonkir « le cerveau maître du monde »¹⁷ la femme Lupa brisera le statu quo des mondes et Tonkir mourant en voulant se ressaisir signera la fin du monde des machines dans le troisième temps. L'idée développée dans cette pièce paraît antithétique avec le futurisme encore connu aujourd'hui, Tonkir l'explique lui même dans la pièce : « Déshumaniser les hommes - les rendre d'avantage machines - machines qui ne sont pas des machines - hommes qui ne sont pas des hommes. »¹⁸ Didier Plassard quand à lui y verra une potentielle critique sous-jacente du fascisme de Mussolini. C'est en tout cas une certaine remise en cause de l'extrémisme de certaines des idées du premier futurisme. Et sans rien critiquer de front, cette pièce fait réfléchir. La dimension utopique de l'oeuvre permet au spectateur de

15. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome II, L'Age d'Homme, 1976 p.40.

16. G. LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Tome II, *op. cit.*, p. 41.

17. Cf. M. CORVIN, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, L'Age d'Homme, 1976 p. 204.

18. Cf. D. PLASSARD, *L'acteur en effigie*, L'Age d'Homme, 1992 p. 322.

sa deuxième version en 1921, la pièce embrasse donc réellement la révolution russe dans son entièreté. D'une certaine manière *Mystère-Bouffe* pourrait être le pendant Soviétique du *Roi Bombance* de Marinetti. La pièce parle de la lutte entre deux parties du peuple, ici les purs et les impurs, qui se battent de faim. Dans les premiers actes de la pièce, les purs rusent à plusieurs reprises pour exploiter les impurs qui les sauvent puis leur procurent la nourriture. Mais à plusieurs reprises les purs bafouent leur promesse, mangent tout, et se font renversés et jetés par dessus bords par les impurs. S'en suit alors un voyage périlleux et plein de déception pour les impurs à la recherche du paradis et de nourriture. Pendant leur périple ils détruiront les enfers, puis le paradis, avant de finir par trouver leur terre promise ou ils étaient attendu par les choses qui se mettent à leur service et les accueillent dans un hymne final. L'allusion aux différentes étapes de la révolution est plus que clair, d'autant plus que dans la version de 1921, un nouvel acte sera rajouté avant le dénouement final pour rajouter d'autres péripétie reprenant la guerre civile subit jusque-là. *Mystère-Bouffe* est un véritable chef d'œuvre futuriste, « qui prend la forme d'un cosmique révolutionnaire visionnaire. »²¹ La réception de l'oeuvre ne fut pas aussi bonne qu'espéré, notamment à cause de la frilosité des Bolchéviques face au langage et à la forme révolutionnaire employée par Maïakovski . Il fera alors une pause théâtrale qui explique que sa pièce suivante ne viendra que dix ans plus tard.

La punaise est écrite à l'automne 1928 et sera jouée pour la première fois au théâtre d'État de Meyerhold le 13 Février 1929. Elle fera ensuite une tournée dans la Russie. Maïakovski explicite lui même sa pièce dans deux articles en 1929, il la présente alors comme « une comédie féerique en cinq actes et neufs tableaux. » De toute évidence, comme toutes les pièces de l'auteur, c'est une pièce engagée qui parle d'un problème, celui de « la dénonciation de l'esprit petit bourgeois. »²² Ainsi dans cette allégorie politique qui emprunte la forme d'un conte, Maïakovski se moque principalement des bourgeois enrichit grâce à la politique de la NEP. La pièce tourne autour de Pierre Skripkine, ouvrier et membre du parti, fiancé à Elzevira Renaissance

21. V. MAIAKOVSKI, *Théâtre*, Le temps des cerises, 2013, p.8.

22. *Idem* p.13.

dont nous pouvons suivre toute la famille, coiffeur et coiffeuses de leur métier. Après une première partie qui s'articule autour du mariage ce dernier se finit en fiasco et Skripkine finit congelé. Il est ramené à la vie soixante ans plus tard dans une société plus « parfaite » qu'il va contaminer avec les mêmes défauts. Ce n'est pas la seule fois que Maïakovski utilisera le filon du futur pour exposer son idéal du socialisme pur et parfait.

En effet la même année il écrit *Bains Publics* qui sera joué en second lieu au Théâtre d'État de Meyerhold le 16 mars 1930. Encore une fois la pièce est une satire politique dans la même veine que *La punaise*. Cette fois-ci Maïakovski la décrit lui même comme un « drame en six actes avec cirque et feux d'artifices. »²³ Après avoir critiqué les petits bourgeois, Maïakovski s'attaque aux bureaucrates qu'il « lave (on peut même dire lessive) » la pièce sera notamment surnommé « La grande Lessive ». Dans le journal hebdomadaire *Ogoniok*, le 30 Novembre 1929, Maïakovski résume sa pièce ainsi :

« Les péripéties du « drame » sont en substance les suivantes :

1/ Tchoudakov, un inventeur, met au point une machine capable de vous emmener dans le futur et de vous en faire revenir.

2/ l'invention se heurte aux fourches chauvines de l'administration et à son principale représentant qu'est le camarade Pobedonossikov, le dir-coordine.

3/ Le camarade Pobedonossikov vient au théâtre en personne, se voit lui même sur scène, mais affirme que dans la vie les choses ne se passent pas ainsi.

4/ Une femme phosphorescente, mandatée pour sélectionner les meilleurs afin de les transférer dans le siècle futur, arrive de l'avenir amené par la machine du temps.

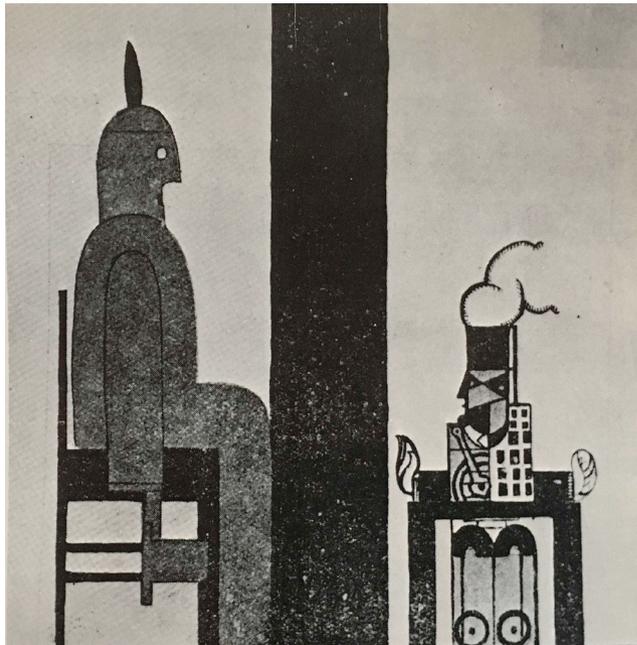
5/ Ravi, Pobedonossikov, prépare pour lui-même ordre de mission et feuille de route et se calcule des per diem sur la base de cent années.

6/ La machine du temps s'élance à grands pas démultipliés de cinq ans, emportant ouvriers et travailleurs, et recrachant Pobedonossikov et ses semblables. »

23. V. MAIAKOVSKI, *op. cit.*, p.120.



1. Photographie de la pièce *Dissonance* au théâtre Vittorio Emmanuelle d'Ancône, le 1er février 1915, avec Ettore Berti dans le rôle de l'homme moderne.



2. Claude Autant-Lara, maquette pour le «décor synthétique» de *La Science et l'Inconnu* de Corra et Settimelli (1920-1922).

Provient de G. LISTA, *Théâtre futuriste Italien*, Tome I.

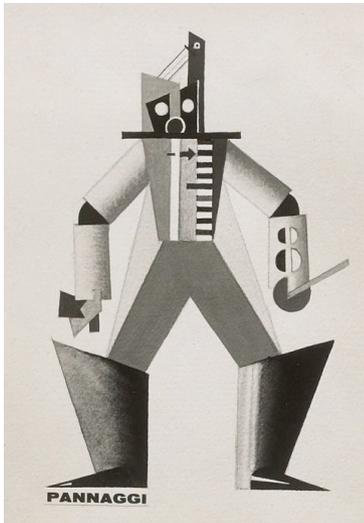
Une fois encore c'est en amenant la société actuelle dans un futur idéalisé que Maïakovski dénonce certains travers de la société soviétique tout en prouvant être toujours un véritable Bolchévique de la première heure.

La dernière pièce de Maïakovski, *Moscou Brûle* a été commandée par l'Agence centrale soviétique des cirques d'État pour la commémoration du vingt-cinquième anniversaire du « Dimanche rouge » la révolution échouée de 1905. Une semaine avant la représentation, le 14 avril, Maïakovski s'était donné la mort d'une balle dans la tête. *Moscou brûle* est un véritable chef d'œuvre, et l'un des derniers réalisés dans la Russie soviétique. La pièce utilise la pantomime du cirque, dans un style très futuriste. C'est une « satire politique grinçante (qui) retraçait les premiers jours de la révolution dans un style cinématographique. »²⁴ Cette pièce est cependant un peu moins critique que les deux précédents, notamment parce que c'est cette fois-ci une commande. Il revient ici d'avantage au théâtre d'agit-prop²⁵ dans une veine qui ressemble d'avantage à *Mystère-Bouffe*. Dans cette dernière pièce, Maïakovski embrasse le théâtre de masse tout en gardant son esthétique tragi-comique et féerique qui lui était propre.

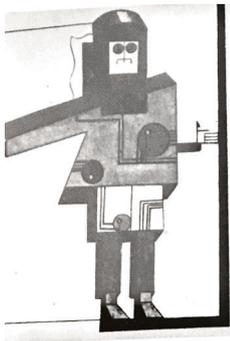
De fait, que ça soit sur les thèmes utilisés, ou sur la forme littéraire, ces pièces italiennes et russes n'ont pas grand chose avoir. Les synthèses italiennes s'engagent certes sur une idée de la politique, mais qui n'a rien de sociable, et qui même ne s'intéresse même pas à l'humain. Ce ne sont que des idées utopiques, tournée vers un futur pas encore annoncé, qui s'intéresse plus au temps, à la science et à la machine qu'à l'humain. Maïakovski en revanche fait un théâtre tributaire du bolchévisme, mais qui n'hésite pas à critiquer les dérives du système du à l'humain. S'il y a une certaine critique des hommes, les idéaux développés par Maïakovski sont tout aussi humains, puisqu'il continue à mettre en avant les bons ouvriers, et le prolétariat de la première heure.

24. R. GOLDBERG, *op. cit.*, p.48.

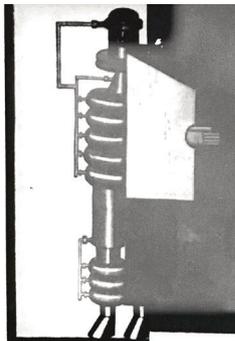
25. Cf. D. BABLET, *Le théâtre d'agit-prop : de 1917 à 1932*, L'Age d'Homme, 1977 p. 49.



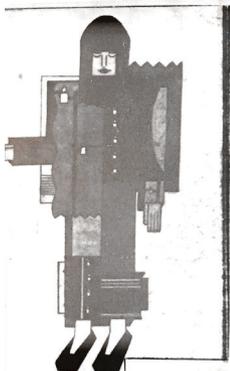
Costume de Pannagi pour la pièce *l'Angoisse des Machines* de Vasari en 1926.



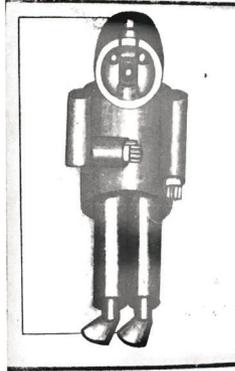
Condamné aux machines



L'Homme de la Cabine

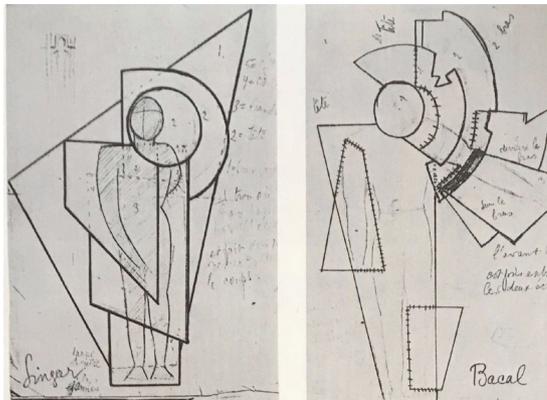


Singar



Condamné aux machines

Véra Idelson, costumes pour *L'Angoisse des Machines*, maquettes exposées à l'International Theatre Exposition de New-York en 1926.

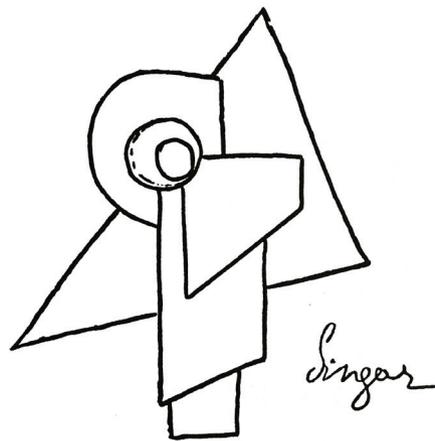


des Machines (1927).



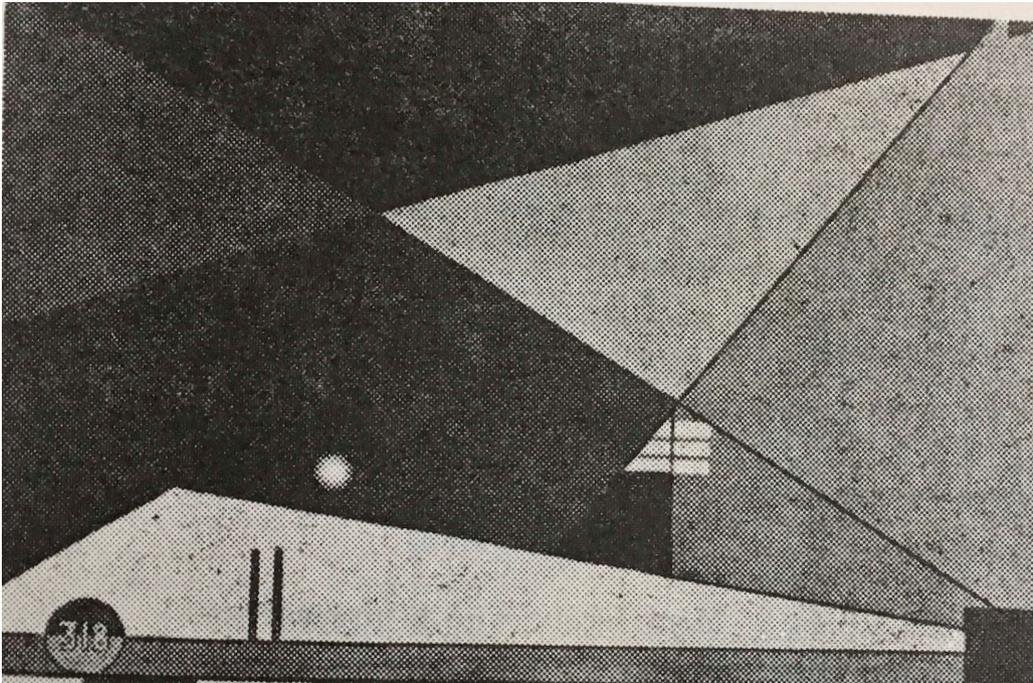
1. Véra Idelson, costumes pour l'Angoisse des Machines, maquettes exposées à l'International Theatre Exposition de New York en 1926.

2. V. Idelson, maquettes pour les écrans mécanocinétiques de Singar et Bacal. 1927.

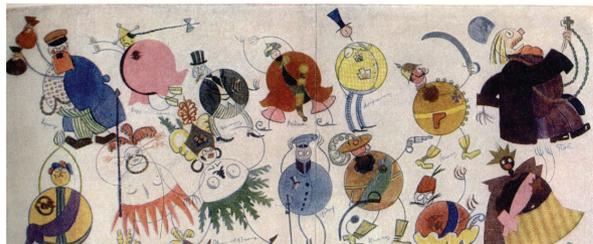


V³ SCÉNOGRAPHIE

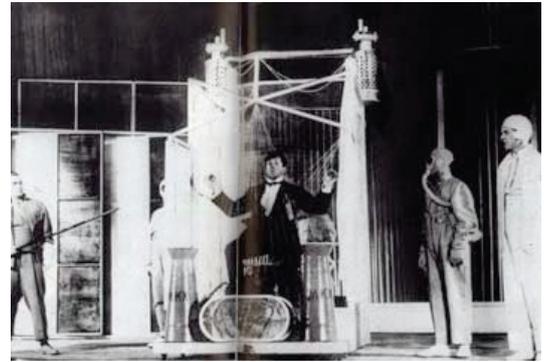
Pour ce qui est de la scénographie de ces oeuvres, elles sont souvent assez simple pour les pièces synthétiques, notamment parce que lors d'une soirée futuriste ils en jouaient plusieurs d'affilé et qu'ils devaient être capable de changer les décors. Il fallait déjà presque plus de vingt minutes entre deux pièces d'à peine deux minutes, le temps ne pouvait pas être d'avantage étiré. La scénographie de *Dissonance* est d'ailleurs quasiment inexistante et le personnage du page ainsi que de la dame sont joué par deux femmes. Seul l'homme moderne est jouée par un homme, Ettore Berti pour le Théâtre Vittorio Emanuel d'Ancône le 1er Février 1915. Les costumes sont assez peu travaillé, on ne reconnaît pas la veine moyenâgeuse dans les tenues du Page et de la Dame, la modernité de l'homme est marquée par un chapeau melon, une cane et une cigarette. La pièce *La science et l'inconnu* quand à elle n'a pas été jouée mais Claude Autant-Lara en a fait une maquette pour un « décor synthétique ». Si le décors est minimaliste, les acteurs humains sont remplacé par des robots. L'esthétique ressemble d'avantage aux essais de Depero et Balla en matière de costume, même s'il est difficile de savoir si Claude Autant-Lara envisageait d'employer des marionnettes, ou s'il comptait mettre des hommes dans ses costumes. Pour l'Angoisse des Machines, il faut parler de deux scénographie différentes. La première étant celle de Pannagi de 1926. Pannagi a essentiellement dessiné les costumes des machines. Ces robots qui font disparaître l'acteur à l'intérieur de sa carapace. Les machines de Pannagi, mais aussi celles en général des futuristes italiens semblent prendre leur esthétiques en partie du machine à vapeur pour leur donner une apparence futuriste. Une deuxième version, réalisée en France et scénographie par la compagne de Vasari Vera Idelson compte des silhouette « mécanocinétique ». L'intervention de Vera Idelson sauvera la représentation française de la pièce tout en lui donnant une veine bien plus russe. Le décors est en effet réalisé à partir de rouage, et Idelson abandonne les espèces machines de Pannagi pour utiliser des marionnettes



«scénosynthèse» de Crali pour sa pièce *passage à niveau* en 1931.



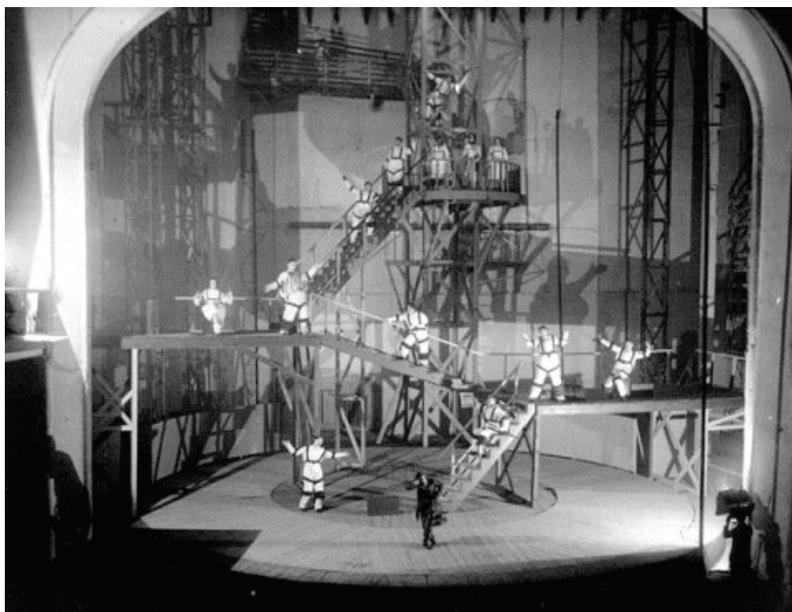
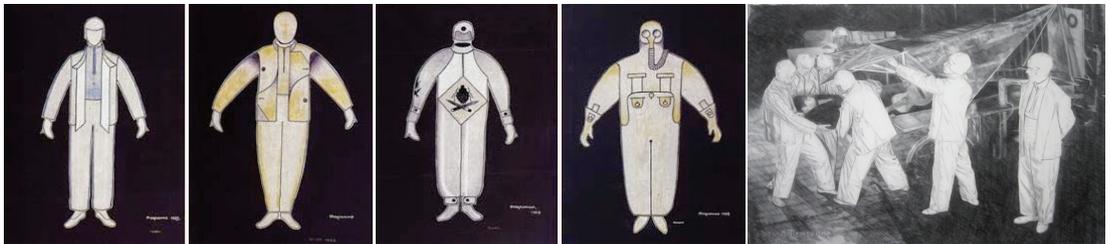
Dessin pour la scénographie et les costumes des Impurs et des Purs pour la pièce *Mystère-Bouffe*, par Maïakovski.



au dessus : photographie de la scénographie de Rodtchenko pour la pièce *La Punaise* de Maïakovski.

en dessous à droite : *La Punaise* 1929 (Maïakovski, Rodtchenko), 2005, crayon noir sur papier, 57.2 x 67.9 cm, par David Kordansky.

en dessous à gauche : dessin des costumes pour *la Punaise* de Maïakovski par Rodtchenko.



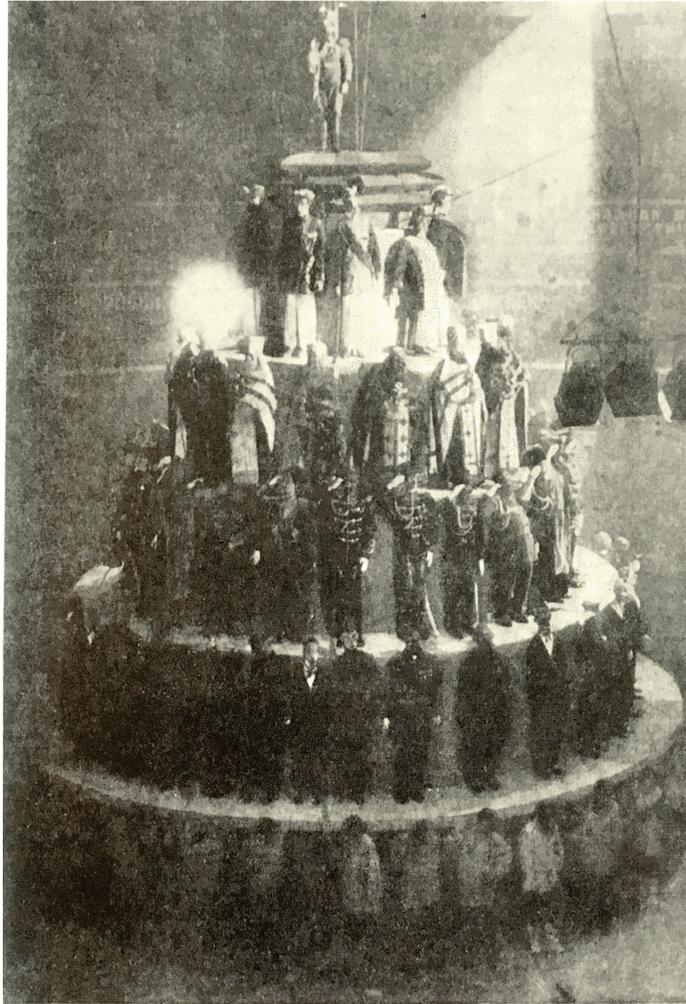
Scénographie de Vakhtangov pour la pièce *Bains Publics* de Maïakovski.

élégantes en acier qui ne sont pas s'en rappeler les personnages de Meyerhold²⁶. Ensuite, pour la pièce de Crali, passage à niveau, pas de costume, ou de maquette, mais un dessin de Crali lui-même pour une « scénosynthèse ». Dans une esthétique du premier cubisme qui rappelle son style de peinture habituel, Crali fait un excellent usage de la lumière qui représentera son train.

Les scénographies des pièces de Maïakovski ont toute été réalisée par les artistes futuristes les plus connus de Russie. Si Maïakovski dessina lui même l'espace scénique et les décors pour sa pièce *Mystère-Bouffe*, pour les autres pièces il fit appel à Meyerhold pour la mise en scène et ce dernier se chargea de trouver des scénographes. Cela prouve aussi une certaine évolution dans le travail de Maïakovski qui au début de sa carrière réalisait tout seul, avant de finalement se tourner vers les autres artistes de son époque pour réaliser une œuvre plus complète et complexe à l'image de la première synthèse de *Victoire sur le Soleil*. Dans ses dessins pour la scénographie de *Mystère-Bouffe* on retrouve l'esthétique des affiches de propagande mais aussi une géométrisation que l'on attribue aux constructivistes. Les dessins des costumes quand à elle est assez enfantine et exagérée. Si les impurs ont cette apparence géométriques futuristes, les purs ont cette allure rondouillarde et souple que l'on connaît moins au mouvement. C'est quelque part une manière de distinguer le camp dans lequel se place l'auteur en leur gracieux ce caractère futuriste. Pour *La Punaise*, Meyerhold fit appel à Chostakovitch pour la musique et à Koukryniksy et Rodtchenko pour les décors²⁷. Les costumes sont assez simples. Pour la plus part ils reprennent les codes modernes d'habillement. Certains personnages cependant sont habillés de ses combinaisons qui rappellent des silhouettes de la première guerre mondiale avec les masque à gaz, et qui amène une ambiance plus tragique quoique futuriste à la pièce. La scénographie de Rodtchenko reprend assez timidement la veine constructiviste, et cela seulement pour la partie qui se passe dans le futur, soixante ans plus tard. Pour la pièce *Bain public*, les décors ont été réalisé par l'ar-

26. M. CORVIN, *op. cit.*, p. 204.

27. V. MAIAKOVSKI, *op. cit.*, p.13.



Décor pyramidale pour la pièce
Moscou Brûle de Maïakovski au
premier cirque d'État de Moscou
en 1930.

chitecte Vakhtangov directement sur les directives de Meyerhold²⁸, les costumes et accessoire sont de Deïneka et la musique de Chebaline. La scénographie évoque la scénographie du *Cocu Magnifique* et des autres mise en scène de Meyerhold en utilisant les principes de la biomécanique. Le grand escalier d'acier vient établir plusieurs niveaux de lecture et permet aux personnages dans des costumes standardisés et clair de se détacher de la structure métallique qui sert de décors. Pour *Moscou brûle*, la seule représentation trouvée fait état d'un décors pyramidale et de costume typique du cirque et de la pantomime. Il faut notamment imaginer les cinq cents participants utilisés par Mayakovsky pour la représentation au premier cirque d'État de Moscou.

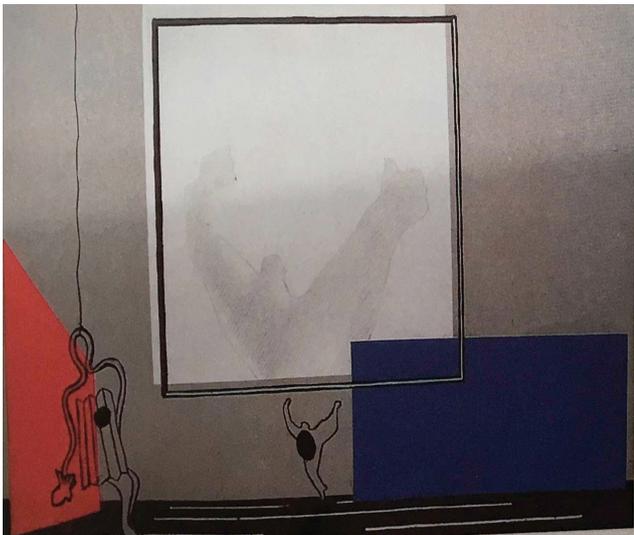
Bien que dans les scénographies italiennes et russes ont puisses distingués la ligne très géométriques des décors et costumes typiques au futurisme, on voit déjà ici une séparation très distincte entre la mécanisation des décors italiennes, reprenant plutôt des formes rectangulaires et des images de machine à vapeur et machine moderne, et la biomécanique de Meyerhold, fine, en acier, jouant sur l'esthétique constructiviste développée par Tatline et tant d'autres.

28. V. MAIAKOVSKI, *op. cit.*, p.119.

VI THEATRE MAGNETIQUE - THEATRE BIOMECHANIQUE

Jusque là la scénographie futuriste, italienne ou russe, a tâtonné vers la modernité véritablement révolutionnaire. Les artistes russes prennent leur envol grâce au théâtre politique, révolutionnaire, qui les pousse vers des pièces engagées d'agit-prop, où en tout cas des constructions neuves et symboliques de la scène. Les artistes italiens quand à eux, synthétisent, jouent avec les différentes disciplines, explorent le Music Hall, le monde des marionnettes, déconstruisent le théâtre, la scénographie telle qu'on la connu aujourd'hui, envisagent de supprimer l'acteur, de se concentrer sur des décors, des évocations de couleur, sur la lumière, enfin font des recherches sans qu'aucune technique ne paraissent fausses ou particulièrement vrais. C'est d'ailleurs le propre d'une avant-garde, de rechercher sans poser de point final. On ne peut donc pas dire que l'invention du théâtre magnétique par Prampolini, ou la théorisation de la biomécanique par Meyerhold est tout ce pour quoi les futuristes ont travaillé. C'est une étape en plus, qui vient après la période symboliste et politique pour Meyerhold¹ et après tout ce qui a déjà été cité pour Prampolini. Ce n'est pas non plus une fracture avec ce qui a été fait avant, ce n'est qu'une étape, une suite logique du parcours, potentiellement plus importante que d'autres, mais c'est tout à fait subjectif. Créé à peu près dans les mêmes années, dans la première moitié des années vingt, le théâtre magnétique de Prampolini et les principes de biomécanique à travers la mise en scène du *Cocu Magnifique* de Meyerhold sont intéressante à étudier. Nous avons vu à plusieurs reprises, que malgré des idéaux proches sinon similaires et inspirés les uns des autres, les artistes italiens et russes ont rarement réalisé des oeuvres véritablement similaire. Principalement pour des questions de contexte probablement, et parce que même si Marinetti ne cessera de proclamer être une influence des futuristes russes, il n'est pas la seule, et qu'au terme de leurs

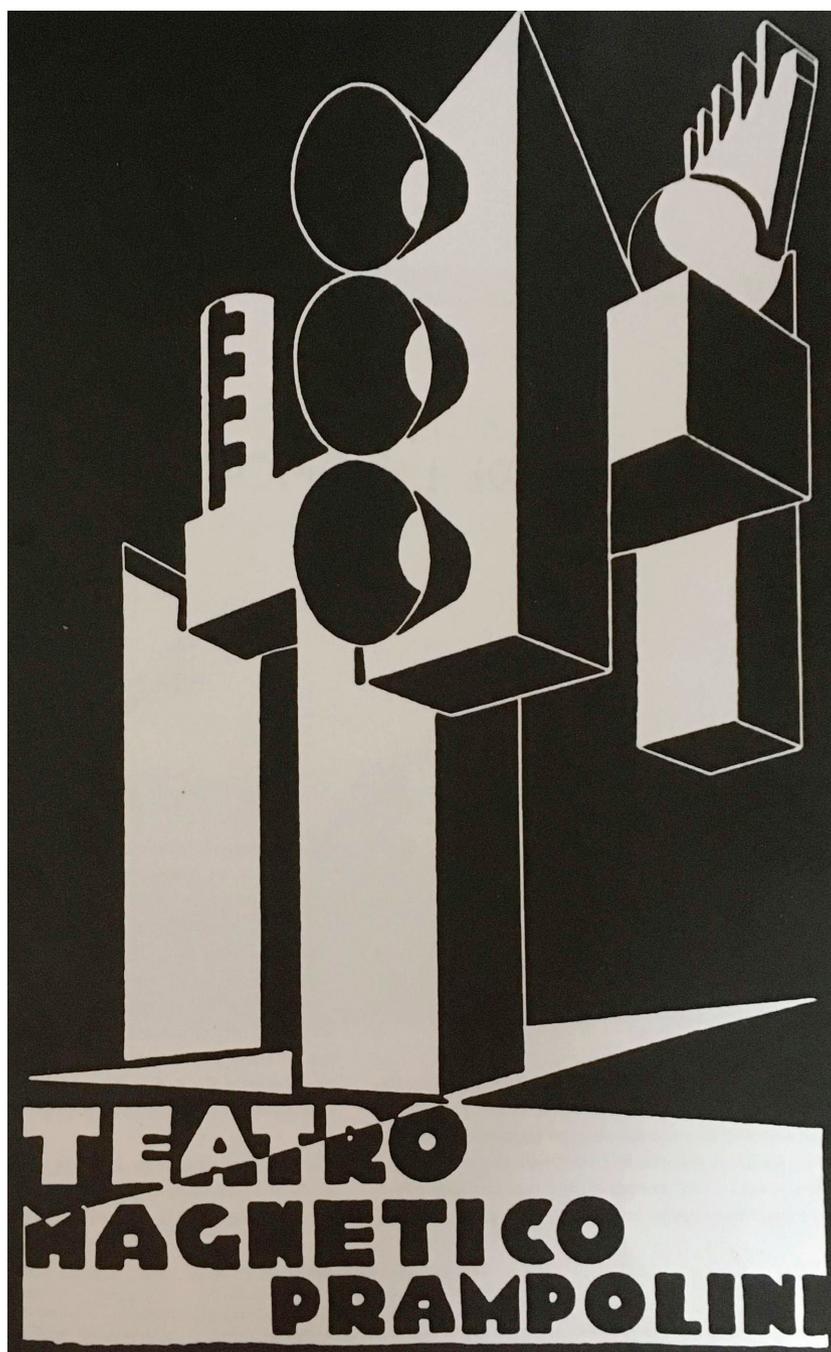
1. B. PICON-VILAIN, « la mise en scène du *Cocu Magnifique* de Meyerhold (1922) », Textyles [En ligne], 16 | 1999, mis en ligne le 30 juillet 2012 URL : <http://textyles.revues.org/1122> ; DOI : 10.4000/textyles.1122.



1,2. Boite de scène pour le premier quart du *Marchand de coeur* de Prampolini et Casavola, 1926, Tempera su cartoncino, 25x35 cm Collezione privata, Roma.



3. Scénographie de L. Popova pour le *Cocu Magnifique* de Crommelynck et Meyerhold, 1922.



Perspective sur le pavillon présentant le Théâtre magnétique à Paris en 1925.

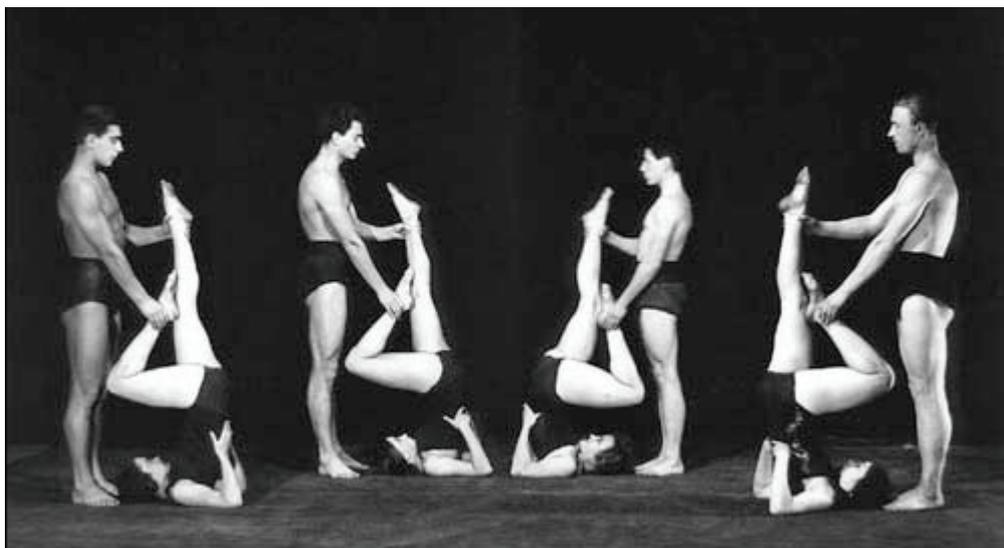


Photo représentant les exercices de Biomécanique de Meyerhold.

recherches ils auront d'avantage pris leur liberté du mouvement de Marinetti. Cependant, une fois encore, les recherches de chacun se sont entremêlés et dans un soucis d'ajouter du dynamisme et du mouvement à l'espace scénique, Prampolini et Meyerhold, deux hommes de théâtre influent des deux avant-gardes, se sont tournés vers des principes assez similaire de biomécanique que l'on pourrait résumé comme étant « l'art de se mouvoir synchroniquement - selon un nouvel ordre géométrique »². Prampolini ne reprendra pas le terme usité et théorisé par Meyerhold, on retrouve cependant cette définition en filigrane dans nombreux de ses projets. Mais ce n'est pas le seul principe qui régit sa réflexion. Il n'aura de cesse, avec Balla et Depero notamment, de mettre en forme l'abstrait, de rechercher le "produit expérimentale" notamment en portant son attention sur des objets abandonnés ou mécanique. Il y a une recherche presque sentimentale, émotive en tout cas, dans sa poursuite mécanique et constructive de la scénographie. On retrouve un peu tout ces principes réunit dans sa scénographie pour la pièce *Le marchand de coeur* de Casavola en 1926. Dans cet essai scénographie, on retrouve d'ailleurs une veine très soviétique au travail de l'artiste, sans doute dans l'aspect épuré, géométrique, et primaire des couleurs. Pour Meyerhold, sa mise en scène étonnante d'une pièce belge prend place dans son « Octobre Théâtral ». En effet, à partir de l'automne 1920 ou Lounatcharski nomme Meyerhold au commissariat du peuple à la culture, Meyerhold se lance dans une sorte de guerre civile contre le théâtre réactionnaire. Le journal Vestnik Téatra se fit porte parole du mouvement et parla d'un « front théâtral »³. Si en réalité il sera remercié de son poste en 1921 par le même Lounatcharski sous prétexte que « L'enthousiaste Meyerhold enfourcha immédiatement le cheval de bataille du Futurisme et entraîna les avocat de l' "octobre théâtral" à l'assaut des bastions de l'académisme » et que « [il doit] reconnaître l'incompatibilité de l'extrémisme de Meyerhold avec les exigences de l'administration d'état. ». Si Meyerhold du abandonner l'idée d'une révolution générale du théâtre russe, il n'aura de cesse après ça

2. M. MARONI, *Prampolini futurista, disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, Skira, 2006, p.88 - traduction de la citation personnelle.

3. K. RUDNITSKI - *op. cit.*, un octobre théâtrale. p.56-67

de continuer la lutte dans son propre théâtre, et le *Cocu Magnifique* l'année suivante sera un véritable manifeste de ce nouveau théâtre. Et si Prampolini remportera le Grand Prix du Théâtre Mondial⁴ grâce à sa maquette du théâtre Magnétique, Meyerhold recueillera autant de critique violente et houleuse que de véritable salutation de son génie pour sa pièce extrêmement controversée.

VI PRINCIPES CLÉS

Avant d'expliciter les deux projets, il est nécessaire de revenir sur le principe de la biomécanique et sur celui à la base du théâtre Magnétique. Le *Cocu Magnifique* est la première pièce majeure de Meyerhold mise en scène selon les principes de la biomécanique. Elle n'a cependant pas été inventée par Meyerhold lui-même et lui vient en réalité d'Aleksei Gastev, un poète du proletcult qui aura popularisé ces principes venant des armées occidentales.⁵ Et avant d'être passé entre les mains de Meyerhold, la doctrine avait cette aridité, ce sérieux et cette pureté propre à des principes développés pour le monde militaire. Mais Meyerhold l'altère, y mélange sa propre esthétique et crée sa propre version du principe. Il rapproche ainsi à cette méthode militaire, la pantomime grecque, des principes de la Comedia dell'Arte, et des notions de théâtre Japonais⁶. Si originellement, dans la théorie de Gastev la biomécanique était un moyen d'assujettir le corps qui était alors vu comme un défaut; ce qui pourrait facilement être réutilisé ainsi par les futuristes italiens qui au même moment cherchaient à supprimer l'acteur de leur pièce, étant trop instable; dans la théorie de Meyerhold, c'est avant tout un moyen de mettre en valeur le corps. Il vient certes assujettir le corps grâce à une préparation physique, géométrique particulière, mais d'après Meyerhold c'est essentiellement l'idée de lui donner un moyen nouveau de s'exprimer. Il dit lui-même un jour :

4. G. LISTA, *Le Futurisme, texte et manifeste (1909-1944)*, op. cit., *Le théâtre Total*, 1932 p. 3041.

5. J. VAINGURT, *Wonderland of the avant-garde*, Northwestern university press, 2013, Chapter I & II

6. *Idem* p.54.

« The whole biomechanical system, the entire process of our movements is dictated by one basic principle - our capacity for thought, the human brain, the rational apparatus... This is why we verify every movement on stage against the thought that is provoked by the scene in question... Not only movements, not only words, but also the brain... The brain must occupy the primary position, because it is the brain that initiates the given task, that gives orientation, that determines the sequence of movements, the accent, and so on. »⁷

Ainsi, la biomécanique représente surtout une série d'exercice qui permet à la fois de créer des habitudes, des réflexes physiques de manière parfaitement raisonnée. On retrouve une idée de l'entraînement nécessaire à celui de l'ouvrier taylorisé⁸ de la société américaine. Qui donne un jeu « qui implique souplesse, efficacité, rationalité, économie, précision, rapidité d'exécution, absence de flottement, évaluation exacte des espaces, capacité d'orientation, conscience de la lois de l'équilibre et des déplacements du centre de gravité du corps, coordination avec le partenaire. »⁹ En 1934, Igor Ilinsky, un acteur de Meyerhold, donne une excellente explication de ce que représente ces exercices pour un acteur et de leur pouvoir :

« People think that essentially biomechanics is rather like acrobatics. At best, they know that it consists of a series of stage tricks like knowing how to box your partner's ears (...) and so on. But not many realize that the biomechanical system of acting, starting from a series of devices designated to develop the ability to control one's body within the stage space in the most advantageous manner, leads on to the most complex of acting technique, problem concerning coordination of movements, words, the capacity to control one's emotions (...). The emotional state of the actor, his temperament, his excitability, the emotional sympathy between the actor as artist and the imaginative processes of the character he is performing - all these are fundamental element in the complex system of biomechanics. »

7. E. BRAUN, *Meyerhold, a revolution in Theatre*, p. 176.

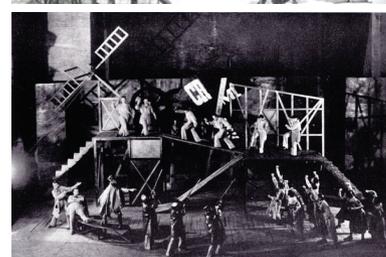
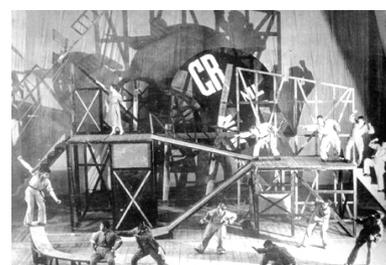
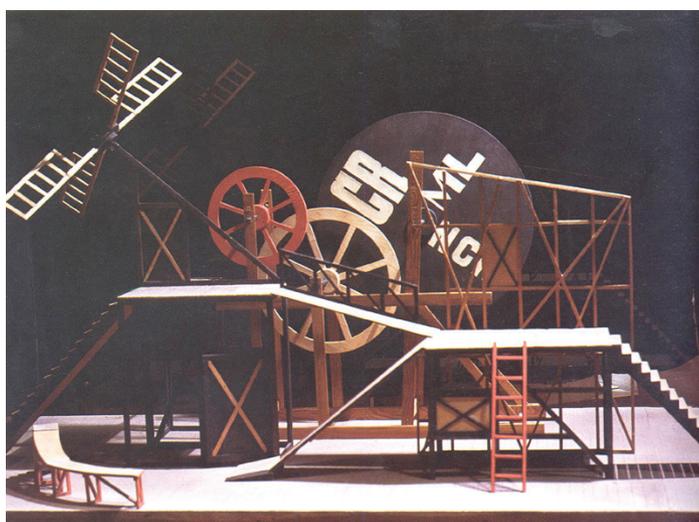
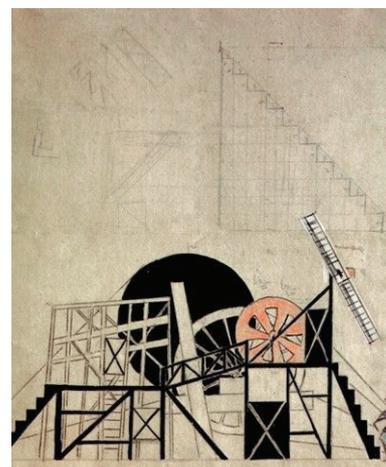
8. B. PICON-VILAIN, *op. cit.*,

9. *Ibidem.*

A l'époque, cela apparaît donc comme l'ultime méthode pour former les acteurs. Mais cela ne reste essentiellement qu'une méthode. Et pourtant cela aura un impact phénoménale sur la scène et l'architecture scénique constructiviste.

Prampolini lui même aura bien sûr connaissance des théories de Meyerhold. D'ailleurs, Prampolini est la preuve, que si Marinetti aura fait beaucoup de bruit quand aux futuristes russes connaissant son existence avant de lancer leurs propres théories futuristes, ce n'est pas une relation à sens unique. En 1926, Prampolini publiera un texte intitulé « Le théâtre magnétique » qui vient poser des mots et une véritable idée sur sa maquette qui avait remporté le prix d'Art théâtral l'année précédente. Rédigé dans un premier temps en anglais comme un nouveau paragraphe de son manifeste « L'atmosphère scénique futuriste » il explique grandement le principe du théâtre magnétique. Premièrement son idée de théâtre vient de cette volonté d'abolir l'acteur qui est d'après lui un élément dangereux du théâtre et donc de cette volonté de se tourner vers l'abstraction à la place.¹⁰ Deuxièmement, Prampolini veut faire un théâtre de l'émotion, d'où le terme magnétique. Yann Rocher dans son ouvrage *Théâtre en Utopie* titre l'article sur Prampolini « De l'électromécanique pour personnifier le théâtre. » Ainsi comme Meyerhold invente et utilise une série d'exercice formaté pour contrôle son acteur et le rendre vecteur d'émotion, Prampolini utilise lui aussi la science pour livrer un théâtre fascinant qui doit provoquer tout une nouvelle batterie d'émotion. C'est une grande partie de l'idéologie futuriste qui tient dans ces deux pratiques, celle d'un grand paradoxe entre humain et machine et qui aura été extrêmement bien résumé dans la synthèse théâtrale *L'Angoisse des machines*. L'acteur, parce qu'humain capable de sentiment est un handicap, mais la pièce robotisé doit provoquer des sentiments puisqu'elle est regardée par d'autres humains. Pour ce faire, d'un côté Meyerhold robotise l'humain à l'aide de la science, de l'autre Prampolini humanise la machine. Pour résumer le principe développé par Prampolini pour son théâtre, voici quelques phrases claires issues de son manifeste.

10. Y. ROCHER, *Théâtre en Utopie*, Actes Sud, 2014, p. 164.



1,2,3. Dessin de costume et de scénographie de L. Popova.

4,5. Photographie de la pièce le *Cocu Magnifique* de Crommelynck mis en scène par Meyerhold.

6,7. maquette de la scénographie de L. Popova pour le *Cocu Magnifique*.

« *Ce que c'est.* - Un théâtre de la suggestion.

Ce qu'il veut. - Le théâtre magnétique veut envelopper la vision humaine d'une nouvelle atmosphère et d'un nouveau courant de spiritualité afin de la protéger du *matérialisme esthétique* tout puissant dans l'interpénétration théâtrale, et contre le *psychologisme cérébrale* qui domine la mise en scène. »

Cela fait du projet une idée encore très utopique qui vient d'ailleurs se placer directement en désaccord avec la biomécanique de Meyerhold puisqu'il dit lui-même « Le théâtre magnétique veut bouleverser la recherche et la réflexion sur le théâtre théâtrale (cf. Reinhardt, Tairoff, Meyerhold) afin de donner une nouvelle virginité spirituelle à la matière scénique. » Malheureusement pour l'utopie audacieuse de Prampolini, elle ne sera jamais mise en œuvre et ne dépassera pas son prix reçu durant l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris.

VI² GESTION DE L'ESPACE

Encore une fois donc, les projets des artistes russes et italiens semblent d'avantage être le revers de l'autre que sa prolongation, ou son pendant. S'il est probablement difficile de comprendre exactement pourquoi en ayant des idéaux similaires ils se sont à ce point tournés vers des mécanismes différents voir même parfois contradictoire, on peut toujours étudier quels sont ces mécanismes et ce que cela signifie pour leur branche du futurisme respective. Le projet de Prampolini n'étant pas appliqué à une pièce de théâtre, je ne passerais que rapidement sur la pièce à la base du projet de Meyerhold. Car celle-ci n'est pas anodine. Meyerhold a mis en scène trois pièces d'auteur dramatique belge au cours de sa carrière, trois pièces qui représentent trois pans différents de sa carrière théâtrale.¹¹ Avec le *Cocu Magnifique* de Crommelynck signe un choix audacieux. En effet, un grand nombre des critiques qui seront fait à cette mise en scène tourne autour du texte lui-même, jugé

11. B. PICON-VILAIN, *op. cit.*,

bien trop subversif par les esprits russes de l'époque. Car si le thème de la pièce est déjà facilement compréhensible dans le titre, la pièce en elle-même va plus loin. Elle raconte l'histoire de Bruno, homme fou amoureux de sa femme Stella. Cependant persuadé qu'elle le trompe et qu'il est le dindon de la farce, il invente un stratagème pervers destiné à soit disant se rassurer. Il va forcer sa femme à coucher avec tous les hommes du village dans l'optique non seulement de ne plus se torturer sur si oui ou non il aura été trompé, mais aussi pour démasquer l'amant qui d'après Bruno ne se montrera pas. Nécessairement, rien ne se passe comme prévu, et c'est là que la farce occure. La pièce n'était pas choisie pour choquée, Meyerhold ne fait pas partie de ses artistes qui cherchent la réaction de son public par la provocation pure et simple. C'est d'abord pour le grotesque de la pièce que Meyerhold c'est tourné vers ce drame belge. Et ce grotesque pour Meyerhold c'est une pièce où se cumule les paradoxes, le réel et le fantastique, le tragique et le comique, le lyrisme et la grossièreté¹². Cette pièce semble idéale pour l'utilisation des principes de biomécanique tant les sentiments y sont violents voire exagérés et peuvent bénéficier d'une mise à nu presque scientifique. Parce que là sera tout le principe de la mise en scène de Meyerhold : une simplicité constructive désarmante, la mise en valeur de la technique pour faire ressortir le grotesque de la pièce. Prampolini aura le même point de vue, quoiqu'il se targue de le mettre en œuvre avec plus d'originalité.

Pour sa mise en scène, Meyerhold fait appel à l'artiste Loubiov Popova, leur collaboration apportera non seulement l'une des mises en scène les plus célèbres du constructivisme russe, mais aussi l'une des moins coûteuses à produire. Tous les costumes étaient prévus dans la même veine, pour neutraliser les acteurs dans un même bleu de travail tous tirés du même tissu. La structure, réalisée en bois, fut passée à la suie ou la grime rouge faite de peinture¹³. Tout est épuré, standardisé, neutre et mécanique. Seul quelques détails viennent mettre en valeur les personnages principaux. Seul quelques éléments de la structure ont l'air figuratif, comme les deux

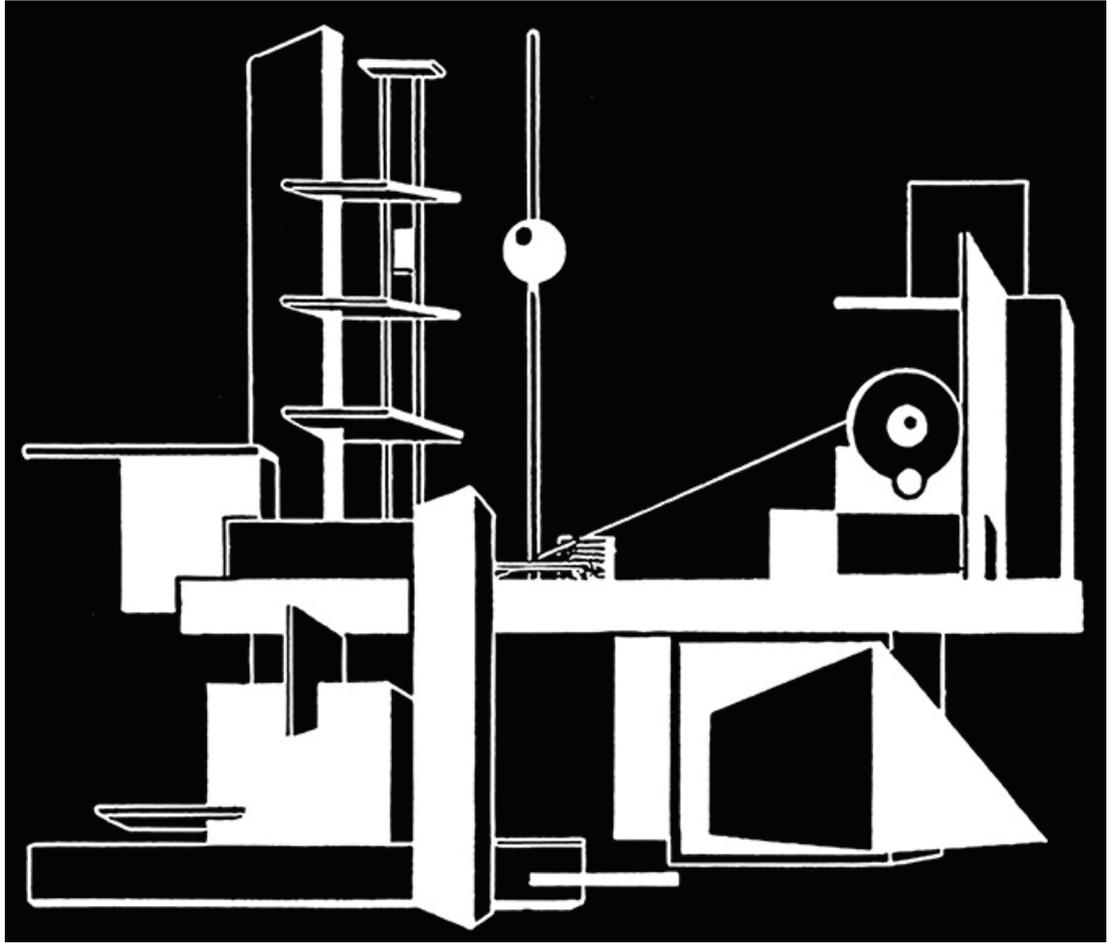
12. B. PICON-VILAIN, «*op. cit.*,

13. *Ibidem.*

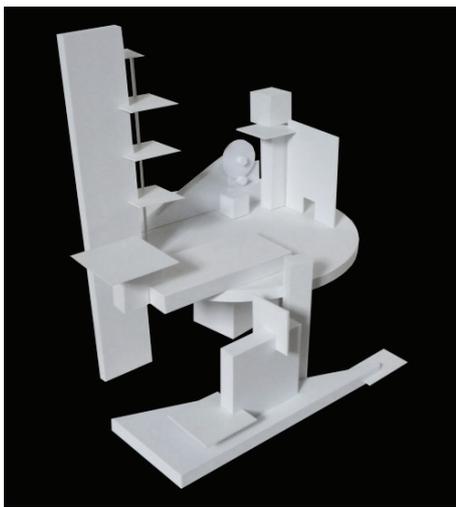
échelles signifiant le moulin. Popova vient souligner les éléments de la pièce avec toute la force de son abstraction. Elle ne se préoccupe que de l'architecture intérieure¹³, chaque élément qu'elle construit va influencer sur le jeu scénique des acteurs, notamment avec les deux fenêtres, deux portes, deux escaliers et la galerie. C'est un véritable espace de travail que Popova prépare pour ses acteurs plutôt qu'un véritable décor. Tout est calculé en terme de mouvement possible et d'emprise sur l'espace. Tous les objets « réels » en dehors des escaliers qui sont bien utilisables, sont des approximations. Ainsi les portes et les fenêtres sont des panneaux pleins qui viennent prendre leur significations dans une charpente aérée. La notion d'intérieur et d'extérieur est liée puisque l'espace de la passerelle est directement en lien avec le jardin et le moulin à eau. Le système scénique fonctionne comme une machine bien huilée, aisément démontable et remontable ailleurs. La pièce sera d'ailleurs aussi jouée en extérieur. Car l'intervention la plus notable de Popova dans cette scénographie c'est l'effacement de la boîte scénique¹⁴. Car cette boîte scénique est lavée de tout ce qui le rend reconnaissable. Ses rideaux et autres artefacts sont retirés laissant une place neutre et aseptisée à la scénographie. C'est dans cet espace froid que se dresse la machine de Popova, donnant encore plus une impression d'atelier d'usine à la pièce. L'esthétique rendue est particulièrement soviétique en plus que novatrice. Le critique d'art P. Markov dira d'ailleurs au sujet de la pièce « je pense qu'il y a longtemps que, sur scène, on a su rendre une telle pureté - et peut-être n'a-t-on jamais su - la tragédie et la torture des souffrances presque physiologique de la jalousie, tragédie primordiale de l'homme. »¹⁵ La critique concerne évidemment tous les aspects de la pièce, mais c'est justement l'aseptisation des décors, le systématisme biomécanique du jeu des acteurs, le côté grotesque de la pièce qui rend sûrement la totalité si juste aux yeux de Markov. En réalité, il ne faut pas oublier de noter que tout n'était peut-être pas l'ambition initiale. La troupe de Meyerhold a été forcée à l'époque d'en venir à ces choix à cause de problèmes d'argent notamment, mais aussi de théâtre.

14. B. PICON-VILAIN, *op. cit.*,

15. *Ibidem.*



Élévation du projet Théâtre magnétique par Enrico Prampolini. 1925.



Maquette du Théâtre Magnétique d'Enrico Prampolini réalisé pour l'exposition *Théâtre en Utopie* de Yann Rocher à Nantes.

L'effacement de la boîte scénique amené par Popova vient en partie du fait que la troupe n'avait pas d'endroit précis où jouer et qu'il fallait être capable de jouer partout. Sans rien retirer au génie de cette scénographie, il faut tout de même noter que nombre de ces petits détails qui fonctionnent si bien proviennent de contrainte imposée à la production de la pièce.

Prampolini n'a évidemment pas toutes ses contraintes puisque son projet n'est pas appliqué. Jamais réalisé, c'est un des nombreux projets utopiques du futurisme. Si Meyerhold et Popova efface la boîte scénique, Prampolini va jusqu'à supprimer la scène qui est pour lui tout aussi nuisible que l'acteur. S'il faut dire une chose avant de citer les propos de Prampolini lui-même sur son projet, c'est que dans toutes les représentations qui sont faites de son système il n'y a jamais aucune notion d'échelle. Certes il place son projet au centre de la *cavea* théâtrale, ce qui le réduit sûrement dans certaines dimensions, mais dans l'absence de plan intégrant le projet dans un théâtre, ou avec l'absence de figure humaine dans le projet il est difficile de donner une proportion à l'objet. Au premier abord il peut ainsi paraître comme une machine puissante et impressionnante, ou comme une caméra de l'époque. Cependant, voici comment Prampolini représente son projet dans son manifeste :

« *Comment fonctionne-t-il ?* - Nous sommes dans le domaine de *l'attraction visuelle* et de *l'émotion spirituelle* qui se rejoignent sous la puissance magnétique de *l'abstraction lumineuse et plastique*. L'espace scénique multi-dimensionnel répond à ces besoins de la suggestion théâtrale. Il est composé d'une masse de construction plastique en mouvement construite au centre de la *cavité* théâtrale, au lieu de partir du fond de la scène. Des constructions auxiliaires cinématiques s'élèvent sur une plate-forme carrée et mobile, fixée sur un élévateur. Au dessus de celle-ci, une *plate-forme mobile et roulante*, portant elle aussi des *plans* et des *volumes auxiliaires*, tourne dans le sens opposé à la première. Ces constructions plastiques sont animées de mouvement *ascendants, giratoires et de va-et-vient* selon les besoins. L'action de la lumière chromatique, élément essentiel de l'interaction créant la personnalité scénique de l'espace, se déroule parallèlement au mouvement scénique des constructions mobiles. Sa

fonction est de donner une *vie spirituelle* à l'atmosphère ou au décor tout en rythmant le temps dans *l'espace scénique*. Cette gamme chromatique doit être élaborée à partir de dispositif de *projection, réfraction et diffusion*. »¹⁶

L'objet scénique présenté par Prampolini fonctionne donc en plusieurs plateformes. La première étant déjà située à une certaine hauteur étant soutenue par des pieds comprenant probablement les machines permettant les différents mouvements. Cette première plateforme est capable de mouvement ascendant. Sur cette plateforme un jeu en trois dimensions de plateforme s'enchevêtre en deux pôles distincts, qui peuvent tourner, ou s'élever, dans des sens généralement contraires. Mais ce qui est véritablement source de magnétisme dans son projet, c'est l'utilisation des lumières qui viennent découper l'espace, le colorer et donner un rythme. En réalité avec ce projet, Prampolini nous livre une sculpture étonnante, avec différentes surfaces pouvant prendre de mille manières les jeux de lumière diverses et variées. L'objet scénique de Prampolini est une œuvre destinée à recevoir les pièces colorées telles celles de Depero ou Balla. Parce que si on veut bien croire tout ce qu'il écrit, la maquette qui est présentée à l'exposition des arts décoratifs, et les dessins qu'il a fait du projet sont assez statiques. Les formes angulaires prennent admirablement les ombres, d'où la capacité de l'objet à être mis en valeur et à mettre en valeur des jeux de lumière. Mais il est plus difficile de les imaginer se tordre dans plusieurs sens différents, en rythme. Comme il le dit lui-même dans son texte « l'alternance de ses deux éléments (son et lumière) constitue une entité visible mais abstraite de l'acteur-espace, et de la scène-espace. » Ainsi au final, ce n'est pas tant l'objet qui est l'idée finale, mais les jeux qu'il peut provoquer. L'objet n'est que le médium de l'espace sensoriel créé par Prampolini, un moyen de signifier l'abstrait. Comme il n'aura jamais été construit il est difficile de savoir si son idée aurait pu fonctionner, mais une chose est sûre son explication a su convaincre le jury de l'exposition des arts décoratifs de Paris.

16. G. LISTA, *Le Futurisme, texte et manifeste (1909-1944)*, *Le théâtre Total*, 1932 p. 3041 (ebook).

En résumé, c'est encore pour commencer souvent le même débat que l'on retrouve dans ce mémoire, entre utopie pure et dure publiée sur papier et tentative contrainte par la réalité. Meyerhold et Prampolini s'expose ici avec leurs nouvelles envies et aspirations pour le théâtre. En partant d'une envie similaire pour provoquer plus de sentiment tout en contrôlant mieux la production, ils prennent deux chemins différents lorsque l'un supprime l'acteur tandis que l'autre se contente de le contrôler avec des exercices. Comme souvent, l'esthétique formelle russe et italienne se sépare sur l'utilisation de forme très orthogonal pour Prampolini, et plus cylindrique entre-coupé de diagonale pour Meyerhold et Popova. Il y a aussi généralement plus de légèreté dans les constructions russes, privilégiant un travail de structure aérée à une construction pleine comme nous livre ici Prampolini dissimulant ainsi le mécanisme nécessaire à sa machine.

VII

ACTE FINAL

Que ce soit en Italie ou en Russie, les futuristes, cubo-futuristes, égo-futuristes, constructivistes, tous autant qu'ils sont on peu sinon pas construit de théâtre. Cela n'a pas empêché leur implication dans le monde du théâtre d'être colossale ou bien même de commencer à réfléchir à de nouvelles formes architecturales théâtrales. La scénographie est bien sûr le lieu architectural qu'ils ont révolutionnés en premier. L'invention du théâtre magnétique en Italie et de la biomécanique en Russie auront complètement métamorphosés l'espace théâtrale. Mais il peut être compréhensible d'éprouver une sorte de frustration face aux idéaux futuristes et face à leurs contributions qui reste inachevée. En Italie, le seul théâtre futuriste construit pendant ce début de siècle à été construit par Virgilio Marchi pour l'artiste futuriste et homme de théâtre Anton Giulio Bragaglia pour son Théâtre des Indépendants, mais construit en sous-sol dans une structure déjà ancienne on ne retrouve pas toute la puissance créatrice et révolutionnaire du futurisme. Marchi lui même ressentira le besoin d'aller plus loin et réalisera d'autres dessins de théâtre plus futuristes mais qui seront malheureusement jamais construit. Le très fameux architecte futuriste Antonio Sant'Elia laissera lui aussi un dessin de théâtre, une façade seulement, qui ressemble grandement à ces autres réflexions sur l'architecture et donne ainsi une esthétique de centrale électrique au bâtiment culturel. Marinetti cependant gardera le croquis de Sant'Elia en très haute estime, et le republiera en 1932 dans le numéro 8 de son journal hebdomadaire Futurismo dans un article consacré au génie de Sant'Elia et à l'impact que l'architecte et le mouvement futuriste entier aura eu sur l'Europe entière. Effectivement le dessin de Sant'Elia est révolutionnaire en matière de théâtre, mais pour une fois, sans dessin de l'intérieur il est impossible de dire ce qui fait l'originalité du projet. Il semble avoir de très grande fenêtre qui monte en cheminée, comme la plus part de ses projets, mais pour un théâtre on imagine plus la dizaine de problème que cela peu poser plutôt que leur résolution. L'estime exceptionnel que Marinetti avait pour cet architecte mort trop tôt, en tout cas ans

le domaine du théâtre paraît presque étonnante. Parce que s'il y a un artiste futuriste italien qui a œuvré pour repenser le théâtre dans son entièreté c'est Marinetti. Le fondateur du mouvement n'aura de cesse de 1909 à 1933 de penser et repenser le théâtre, le poussant toujours plus loin, et déplaçant les limites de l'utopie là où personne n'aurait pensé à aller. Il aura quand même avec ses compagnons artistes été jusqu'à inventé le théâtre aérien, prouvant que tant que la technologie peut supporter l'idée, les arts peuvent en retirer quelque chose. Et en 1933, il en viendra à signer l'apogée de tout ses manifestes en matière de théâtre : *Le théâtre totale pour les masses*. En Russie, le phénomène est relativement similaire. Les théâtres ont beau se multiplier avec la venue de la révolution bolchévique, ils n'ont alors aucune originalité architecturale. Et si Staline lancera des concours d'état pour la construction de théâtre et salle de spectacle soviétique la grande partie ne verront pas le jour ou seront finalement dans un style ne reflétant guère les avant-gardes de l'époque. Mais quand bien même on trouve peu d'édifice finit, on retrouve des dessins et des projets exceptionnels qui n'auront jamais l'occasion de voir le jour. Meyerhold, l'homme de théâtre le plus influent de la Russie, qui aura mis en scène la plus part des oeuvres de Maïakovski, dirigé son propre théâtre d'état et même été responsable théâtrale du commissariat du peuple à la culture¹, aura presque par accident, commencé le projet d'un théâtre constructiviste révolutionnaire. Certes Meyerhold est loin d'être un architecte, mais il a toujours pris soin de s'entourer d'artiste dont c'était la spécialité. Pour cette occasion, le projet naîtra de la main de El Lissitzky puis des architectes Sergei Vakhtangov et Mikhail Barkhin². Ces deux projets utopiques et jamais réalisés³ tel quel sont le témoignage de la réflexion la plus aboutie en matière d'architecture théâtrale futuriste. Il paraissait évident et nécessaire de les étudier et de les comparer ici.

1. Cf. K. RUDNITSKI - *op. cit.*, 'un octobre théâtrale.' p.56-67.

2. Cf. E. BRAUN, *op. cit.*, p. 268.

3. Le théâtre pensé par Meyerhold sera repris par l'architecte de la salle de concert de Tchaikovsky et largement modifié, c'est cependant le projet que l'on a de plus proche au projet de Meyerhold.

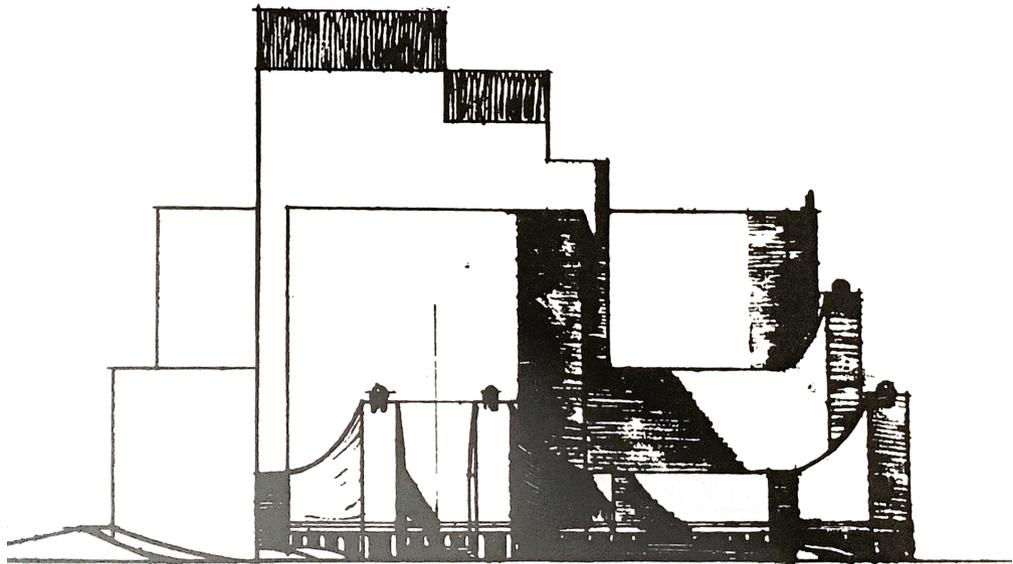
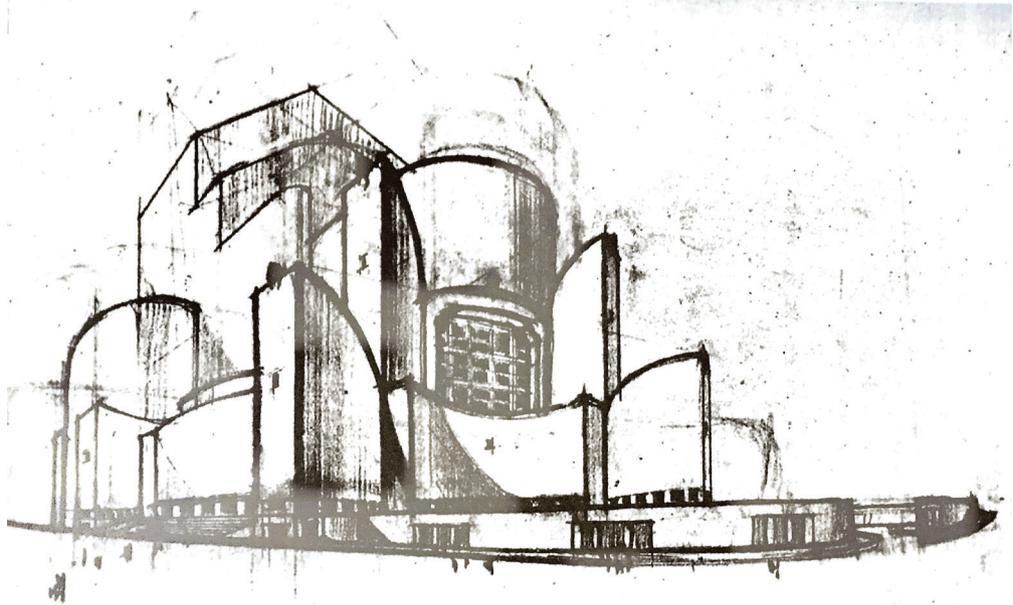
VII CONTEXTE

Première différence fondamentale entre les deux projets, celui de Meyerhold est appliqué contrairement à celui de Marinetti qui n'est encore et restera à jamais une pure utopie. La chronologie du projet de Marinetti s'étend sur deux ans, et ne comprend qu'une succession de parution différente. Publié le 17 décembre 1932 dans l'Almanach littéraire 1933 sous le nom de « Théâtre Total », il sera seulement renommé un an plus tard « Théâtre Total pour les masses » lors de la révision du texte. Marinetti ne cherchera pas à intégrer son projet d'avantage dans le réel. Aucune étude ne sera faite de son vivant pour la construction d'un tel projet, ou alors il n'en reste pas de trace. L'histoire est bien différente pour le projet de Meyerhold qui naît en 1927 lorsque l'homme de théâtre fait appel à El Lissitzky pour s'occuper de la conception scénographique de la pièce *Je veux un enfant* de Sergei Tretiakov.⁴ Rapidement Lissitzky est à l'étroit dans le sujet et sa scénographie basée sur des principes de la biomécanique de Meyerhold demande une modification plus en profondeur du théâtre de base. A partir de ce moment là, le projet est lancé, Meyerhold joint donc au projet les architectes Vakhtangov et Barkhin pour aider avec la création du nouveau théâtre Meyerhold. Mais parce que la Russie, comme de nombreux pays d'Europe est en proie à la montée du totalitarisme, le projet est rapidement mis à mal. La pièce de Tretiakov à la base du projet est rejetée par le Glavrepertkom dès 1927. L'artiste travaillera dès lors sur une deuxième version plus édulcorée de sa pièce traitant au fond de l'eugénisme en racontant l'histoire de Milda, une femme qui cherche à trouver le meilleur père pour son enfant, ici Jacob, pour gagner le concours des nouveau-nés, faisant de Jacob le père à vouloir pour toutes les femmes⁵. L'année suivante le feu vert des autorités soviétiques est accordée sous principe que Meyerhold montera la pièce « conformément aux besoins de la société soviétique, et non pas conformément aux exigences de l'auteur. »⁶ Le projet est

4. Cf. Y. ROCHER, *op. cit.*, p. 180.

5. Ibidem.

6. Idem p.183.



Perspective et élévation du grand Théâtre de Virgilio Marchi à Sienne.

enfin lancé, Vakhtangov et Barkhin commence à intervenir sur la modification du théâtre Meyerhold. Ils font trois versions du même projet de 1930 à 1933. La dernière versions des architectes est mise en œuvre par Meyerhold, le chantier est commencé mais subitement le projet est encore interrompu, les architectes écartés, la pièce de Tretiakov à nouveau interdite. Le projet ne reprendra jamais et les principaux acteurs auront tous des destins tragiques. Cette différence entre les deux projets est assez symptomatique de la dynamique du futurisme italien et des avant-gardes russes. Les artistes italiens auront beaucoup de mal à faire sortir leur avant-garde du papier, peut être parce qu'ils n'obtiendront jamais le soutien gouvernemental, que cela soit celui pré-Mussolini, ou même Mussolinien. En Russie, avant que l'autocratie Stalinienne se durcisse et que les artistes en soient les victimes, ils auront tous bénéficié de la révolution communiste pour créer leurs avant-gardes toutes plus prolifiques que les autres. Cela n'empêchera cependant jamais Meyerhold d'accorder à l'utopie une place prépondérante dans l'innovation, et donc ainsi rejoindre les futuristes italiens, en avouant à des étudiants en architecture que l'utopie est le meilleur endroit à visiter « pour construire des projets vraiment neufs. »⁷

VII² PRINCIPES CLÉS

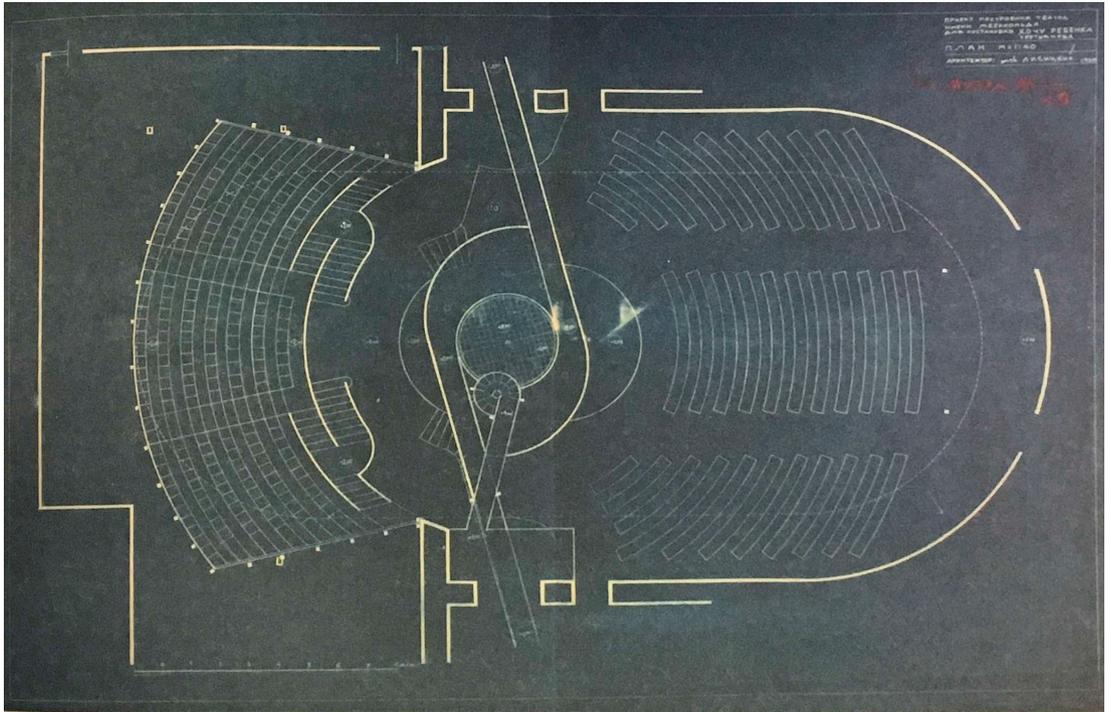
Il faut le reconnaître pour cette fois-ci, comparé à tous les projets architecturaux utopiques dessinés par les architectes futuristes, aucun projet n'est aussi précis que le théâtre total de Marinetti. Les façades de Sant'Elia sont sublimes, mais ça ne reste qu'une façade. Il est passionnant le *Grand Théâtre* de Virgilio Marchi, dessiné en 1931 pour le théâtre de la ville de Sienne, à partir de son élévation et de sa perspective on arrive déjà mieux à imaginer le bloc de scène, là ou peut se trouver la salle, et comment est-ce que le spectateur circule dans l'habacle. Et cela quand bien même nous n'avons retrouvé aucune notion d'intérieur. Mais le projet de Marinetti, jamais dessi-

7. Y. ROCHER, *op. cit.*, p. 180.

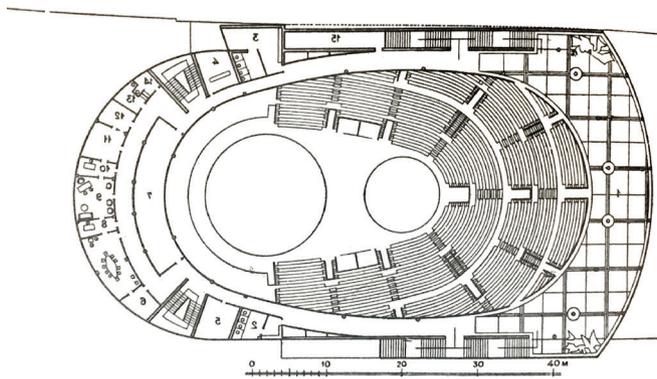
né du temps des futuristes autrement qu'en croquis ou schéma abstrait de Munari, se suffit au texte original. Parce que cette fois-ci, Marinetti est sorti de la rhétorique purement provocante, qui dévoile une ligne de conduite claire, mais pas toujours suffisamment formelle. C'est d'ailleurs l'un des tournants que prendra le futurisme italien lors de ses dernières années de vie. Ils essayeront d'être plus formel, d'être moins utopique, peut-être pour trouver leur place dans le régime Mussolinien. D'ici viennent sans doute les critiques selon lesquelles le second futurisme est moins flamboyant que l'originel, ou encore le fait qu'ils ont soutenus le parti fasciste. Mais quand on voit le théâtre Total de Marinetti, on se dit que c'est ici que se trouve le chef d'œuvre théâtral futuriste. Parce que dans ce projet, Marinetti essaye de rassembler toute l'idéologie futuriste en un seul édifice : « Le théâtre total peut ainsi synthétiser toutes les formes du futurisme mondial »⁸ écrit-il dans son manifeste.

La base du futurisme qu'il met en scène dans son projet, c'est donc le dynamisme. Le théâtre total est conçu pour faire s'activer toutes les différentes sortes d'art futuristes et pour étourdir le spectateur sous la vitesse et l'activité. Pour ce faire, Marinetti utilise un outil moderne, mais pas original alors, la scène tournante, qu'il critique lui-même dans ses projets contemporains. En la démultipliant par onze et en les plaçant sur un plateau de deux cents mètres de diamètre, Marinetti provoque l'originalité, crée « une architecture entièrement originale » comme il l'écrit. Reprenant les principes de forces ascensionnelles de Sant'Elia qu'il n'aura de cesse d'admirer, Marinetti place ses onze scènes rondes, de deux mètres de haut sur la scène qui est aussi fosse à spectateur. En réalité, la première originalité se trouve dans le positionnement des spectateurs par rapport à la scène. Le théâtre moderne aura du mal à repenser ce positionnement, et l'on gardera souvent un rapport assez frontal entre spectateur et acteur. Marinetti compose principalement un théâtre pour les spectateurs. Ils sont, par extension et paradoxalement, les acteurs de ce théâtre. Une rampe spécialement conçue pour eux fait le tour de l'édifice à l'intérieur à la hauteur des scènes pour leur permettre de surplomber d'avantage le théâtre et tout

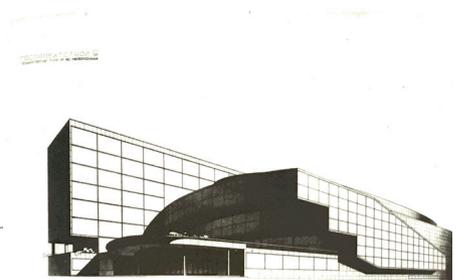
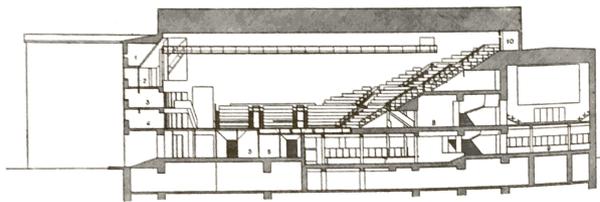
8. G. LISTA, *Le Futurisme, texte et manifeste (1909-1944)*, op. cit., p. 3610.



1. Bleu montrant le plan du Théâtre de Meyerhold intégrant le système scénique.

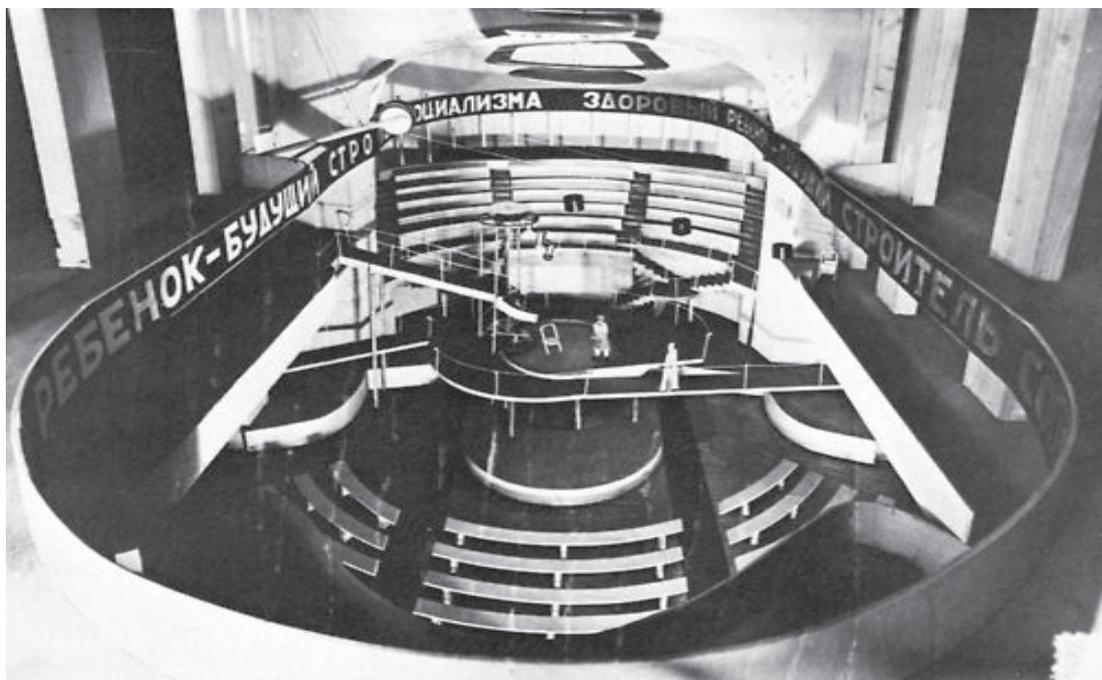


2,3,4. Plan, coupe, et perspective de la troisième version de Vakhtangov et Barkhin.

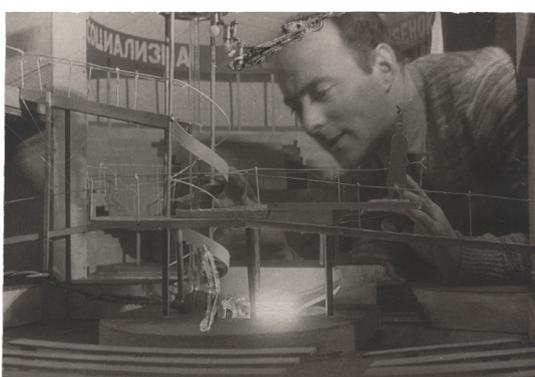
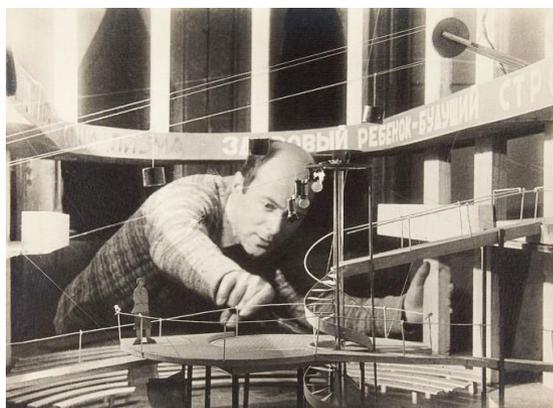


voir de loin. Ils peuvent donc bouger au gré de la représentation, mais peuvent aussi profiter du spectacle depuis leur fauteuil qui se chargera de toute façon de bouger à leur place. En effet, Marinetti évoque « un fauteuil table tournant en suivant par un mouvement de rotation rapide les différentes actions des diverses scènes. » Tout est mis à disposition du spectateur dans cette mise en scène théâtrale et architectural. L'orchestre caché sous le sol fait sortir de la musique synthétique. Les odeurs sont aussi employée, et sous la coursive extérieur se trouve des bassins dans lequel un bon nombre d'action typiquement futuriste peuvent se jouer. Des cavités couvertes d'écran permettre d'intégrer le cinéma à la fête, et des parties de la structure sont laissée vides pour que l'aéro-peinture dynamique soit ajouté au processus. La scène centrale est culminée par un globe rouge énorme cent mètre au dessus. Entre en compte le jeu des lumières, comme dans le théâtre des couleurs de Depero, qui fait naître un deuxième espace qui n'est pas raconté dans le manifeste et qui n'est pas racontable, pas explicable puisque changeant à chaque fois. Le principe de l'architecture du théâtre total, c'est le tournis, c'est l'exaltation des sens. Ça peut être paradoxale de la quantifié à ce point en distance « cinq mètres », « cent mètres », « à six mètres » et tant d'autres qui sont présent dans le manifeste, d'autant plus qu'il n'y a pas de plan de fait, ou de coupe, et que ces données restent là, à flotter dans le vide avec le reste. Mais c'est parce que l'architecture que veut Marinetti, elle se ressent, se vit, probablement d'avantage qu'elle se construit.

Le projet de Meyerhold, tout en reprenant les mêmes concepts, principalement celui du dynamisme, ne fonctionne absolument pas pareil. Tout d'abord, pour sa scénographie, Lissitzky se place sur les principes de la biomécanique longuement théorisé par Meyerhold. Comme Marinetti, Meyerhold et Lissitzky veulent révolutionner le rapport entre le spectateur et les acteurs. Mais le futurisme russe ayant construit un théâtre tout de même plus professionnel que celui de Marinetti et ses futuristes, les acteurs, la pièce a son importance, et Meyerhold ne laissera pas l'occasion aux spectateurs de se déplacer dans le théâtre une fois la pièce commencé. En revanche, ils seront installés tout autour de la scène, de manière encore assez classique, en fosse et en balcon. Lars Kleberg⁹ parle d'ailleurs dans son ouvrage Theatre



Photographies de la maquette d'El Lissitzky pour la pièce *Je veux un enfant* de Tretiakov, avec sur deux d'entre elle, Lissitzky lui même.



as Action de la relation entre spectateur et acteur livrée ici par Meyerhold et Lissitzky :

« The spectator would still gather together in order to be subjected - and perhaps again as representatives of the collective - to powerful effect from the stage. The point of departure, however, was no longer the postulated unity of the auditorium that was to be manifested and confirmed by the performance, but instead the socially based and by now undeniable division in the audience. »

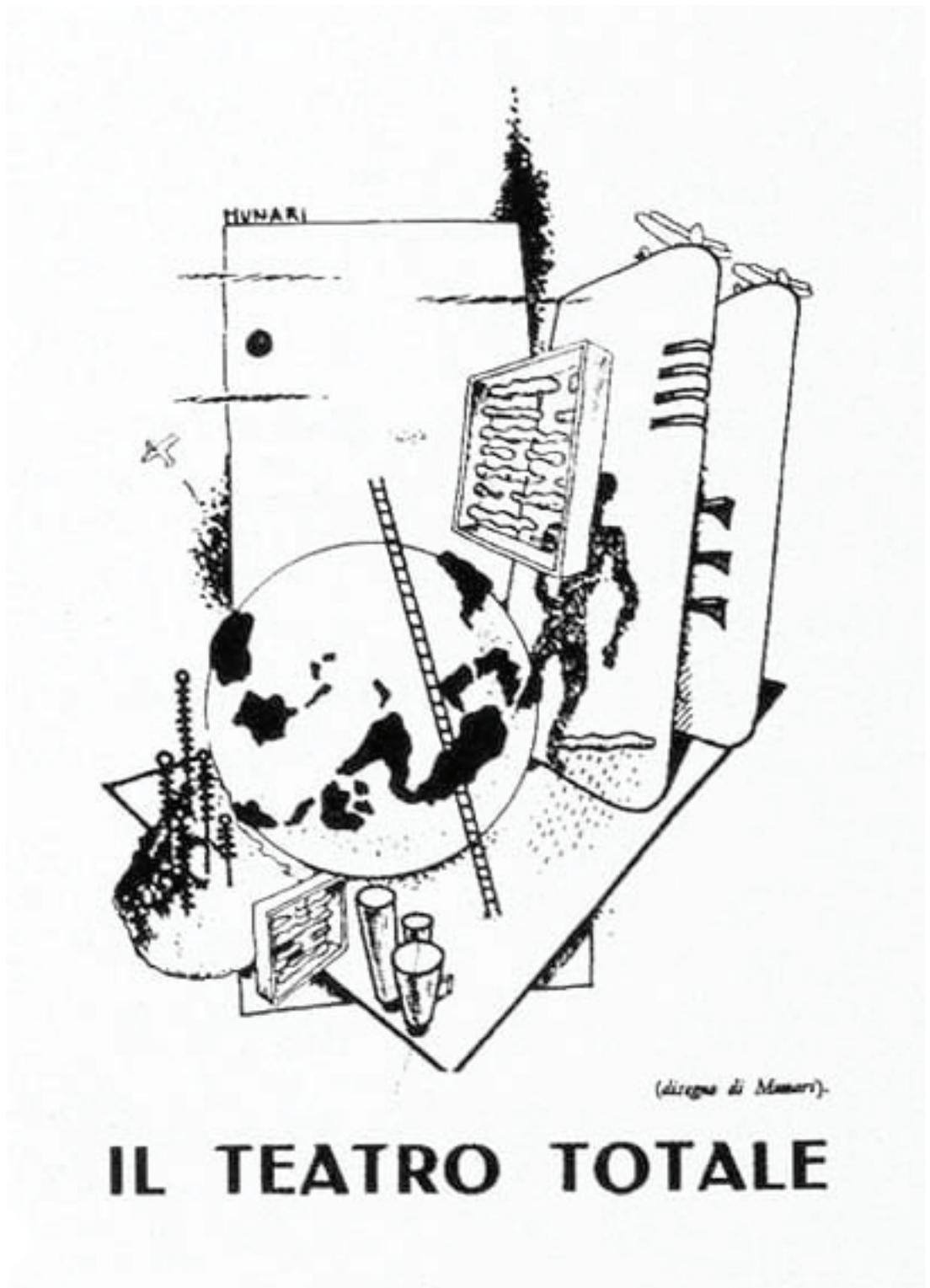
La véritable originalité c'est la double spirale qui forme la scène et vient chercher les balcons hauts qui accueille des spectateurs. Les deux spirales dévoilent une scène centrale, transparente. Des ouvertures de plein-pied viennent aussi permettre aux véhiculent de rentrer directement dans la salle, sans qu'il soit vraiment clair de ou pourrait se situer leur place une fois rentré. La lumière quand à elle, vient au dessus du public pour suivre les acteurs. Lissitzky lui même explique son projet ainsi :

« The stage is fully merged with the auditorium by the construction of an amphitheatre. For the play itself a new aera in the theater is created, a "ring" that rises from the orchestra pit. The actor emerge from below, from the depth of the orchestra pit, from above, out of the balconies, and from the sides across bridges : they no longer have anything to do with the stage. Props roll down ropes from above and disappear into the depth after every scene. Light sources moves together with the actors, who perform on a transparent floor. »¹⁰

Ici, la notion de mouvement est donnée, non pas par la multiplication de scène, de hauteur, et par le mouvement potentiel des spectateurs ainsi que l'accumulation de tous les arts, mais déjà par le mouvement même de la scène et de ses ellipses inversées. A la submersion de tous les arts et à la sensation de tournis vendu par Marinetti est échangé la fluidité de l'espace et la tendresse des formes. Le tout garde une esthétique assez mécanique que Marinetti ne reprend d'ailleurs pas dans son théâtre

9. E. BRAUN, *op. cit.*, p. 242.

10. C. SALTER, *Entangled : Technology and the transformation of performance*, MIT press, 2010, p.20.



Croquis de Munari pour le Théâtre Total de Marinetti, 1932.

préférant la notion de paysage amenée avec l'eau et les aéro-peinture. Cette notion de paysage qui est aussi visible dans les schéma de Munari représentant le projet de Marinetti. Pourtant, en réalité, par la présence de la terre, Munari évoque sûrement les masses d'une part, et puis la totalité de monde futuriste qui est appelé à rentrer dans le théâtre créé par Marinetti. Mais entre les tours verticales qui représente sûrement la verticalité pensées par Sant'Elia, le monde, les tableaux nuages, l'évocation de l'aéro-peinture, il se dégage une forte impression paysagère, peut être un peu mécanique, probablement urbaine, mais de paysage tout de même. Un paysage bien différent que l'on imagine dans le projet de Marinetti. Le paysage marinettien du théâtre totale est plus froid, après tout, tout est disproportionné. Les scènes font deux mètres de haut, il ne parle en revanche pas de la hauteur des sièges pour les spectateurs, ainsi que voient-ils ? La salle fait deux cents mètres de diamètre, sur cent mètres de haut. L'homme est minuscule, perdu dans le tourbillon d'action. La lumière vient réchauffer l'atmosphère, elle envahit la salle et est aidé par les eaux. Mais cela reste un projet hors d'échelle, au paysage infini. A côté le projet de Meyerhold est plus restreint. Le spectateur est invité à regarder le routage de la pièce, de la scène, et le tout est fait dans une certaine transparence - alors qu'au contraire beaucoup de chose sont cachée en sous-sol chez Marinetti, quoique les sous-sols soient visitables. Il faut noter que dans la troisième version du projet de Meyerhold par les architectes Vakhtangov et Barkhin, qui est la version qui aurait du être construite, le projet a été simplifié et comprend une ellipse plus ramassée autour de deux cercles qui se jouxtent¹¹. Les spectateurs sont placés en demi cercle autours du premier cercle, ce qui n'est pas sans rappeler les compositions de nombreux amphithéâtre d'aujourd'hui. Le système scénique de Lissitzky n'a pas été gardé ayant été jugé pas assez facilement réalisable.

En résumé, si l'on devait reprendre les principes architecturaux de ses deux projets, on pourrait sans doute noter l'utilisation de la courbe. Que ça soit un cercle parfait

11. Y. ROCHER, *op. cit.*, p. 185.

comme semble l'utiliser à répétition Marinetti, ou des ellipses chez Meyerhold, la courbe est vecteur à la fois de dynamisme pour Lissitzky et Meyerhold, et d'inclusion des masses pour Marinetti. L'utilisation de la spirale dans l'oeuvre de Meyerhold et Lissitzky sera aussi expliquée par Tretiakov et qui avouait dans un interview en 1927 vouloir

« not a play that closes in a aesthetic circle, but one that begins on the aesthetic trampoline of the stage and unfolds in a spiral, winding its way through the audience's arguments and through their extratheatrical experience »¹²

La mécanicité est un autre prérequis à leur architecture. Mais encore une fois elle se présente de deux manière différentes. Chez Meyerhold elle est essentiellement esthétique, elle vient participer au mouvement et rappeler l'apparence d'une machine. Cette esthétique vient se marier au principe de la biomécanique et accompagner les mouvements presque scientifiques des acteurs sous la coupe de Meyerhold. Dans le théâtre de Marinetti au contraire, la mécanicité est technique. Il faut imaginer en dessous de la scène un lourd jeu de machine qui vienne actionner tous les fauteuils. Ajoutons à ça l'utilisation d'ascenseur pour aller et venir dans la verticalité de l'édifice. D'ailleurs, alors que Marinetti joue effectivement avec la verticalité de l'édifice, Meyerhold quand à lui joue avec l'horizontalité, ce qui il me semble vient donner un mouvement plus doux à l'édifice mais aussi plus directement visible. Aussi, là où Marinetti crée un espace clos, surtout utilisé pour pouvoir réaliser des projections, sublimer les jeux de lumières et amener des peintures futuristes sur les surfaces lisses, Lissitzky et Meyerhold joue avec la transparence et cette fois-ci la lumière circulaire, comme pour placer les acteurs et les spectateurs sous un microscope. Ce jeu de transparence et cette lecture de la pièce de Tretiakov amène aussi le sujet du totalitarisme dans le projet.¹³ Quelque part, que cela soit le théâtre de Meyerhold ou de Marinetti, les deux jouent le jeu du totalitarisme et mette leur bâtiment au service de Staline et de Mussolini. Meyerhold en jouant le jeu de la transparence et

12. Cf. C. KIAER, E. NAIMAN - *Everyday life in Early Soviet Russia*, Indiana University Press, 2006, p. 210.

13. *Ibidem*.

en laissant son théâtre sous le microscope soviétique qui finira par le détruire, Marinetti en intégrant un an après la première publication le terme de « masse » dans son titre, un terme si cher à Mussolini qui voudra finalement assez peu des oeuvres futuristes. Ainsi, si les deux artistes, italien et russe jouent avec les mêmes cartes, le dynamisme, le mouvement, les masses, la lumière, ils les utilisent généralement de manières différentes, voir même opposés, ce qui est assez symbolique de comment les deux avant-gardes se sont éloignées avec le temps et les chemins empruntés par leur pays respectif. Ces deux projets signent aussi plus ou moins clairement, à la fois l'apogée de la création théâtrale, mais aussi la fin de l'expérimentation futuriste, qui ne tardera pas à s'effacer, plus ou moins rapidement, dans un pays comme dans l'autre.

CONCLUSION

Cette étude, quoique non exhaustive des réalisations effectuées où utopiques des futuristes italiens et russes en matière de théâtre nous permet d'avoir une idée sinon parfaite plus claire du mouvement et de ses implications en matière d'espace et de théâtre. Il était question de comprendre, à travers l'étude d'œuvres et de performances théâtrales italiennes et russes, les volontés du futurisme dans ces deux pays. L'une des premières choses apprises au cours de ce mémoire et qui explique l'une des principales difficultés rencontrées, c'est que le mouvement futuriste russe est bien moins linéaire que l'italien et par conséquent plus difficile à maîtriser dans son ensemble. Là où il y a une épaisse ligne à suivre en Italie, avec certes des ramifications mineures, les avant-gardes en Russie se sont formées comme un chapelet de sous-avant-gardes, toutes assez proches les unes des autres, sous la coupe d'une idéologie assez générale pouvant ressembler au futurisme, mais avec plein de spécificités. Au cours de ce mémoire nous en avons cité deux principales, les cubo-futuristes, qui furent appelés aussi Hylaea, et aveniriste, et les constructivistes qui pour généraliser grossièrement prirent la suite des cubo-futuristes. Et si nous avons démontré que ces deux avant-gardes et le futurisme italien ont des ressemblances idéologiques, les réalisations qui en ont découlé sont généralement assez divergentes où antithétiques. Cette différence fondamentale entre les deux mouvements vient essentiellement du statut des œuvres produites par les deux avant-gardes. Au fil des années, le futurisme italien s'est établie comme une avant-garde cérébrale et utopique, qui cède la production construite à la puissance infini du rêve. Les russes quand à eux se sont fortement exposés sur la scène théâtrale, donnant ainsi des œuvres certes souvent moins extrêmes que les italiennes mais plus ancrées dans la réalité. Les deux mouvements, et particulièrement l'italien base aussi sa production sur le paradoxe de son idéologie. Étant un mouvement en constante modification, les artistes italiens laissent leurs propos se contredire et cela donne scéniquement parlant des résultats assez forts.

Prenons les principales idées du mouvement. Le mépris du public, prôné par les

deux avant-gardes dès leur création se soldera par une révision complète du statut du spectateur et par une remise du public au centre de leur préoccupation. Après l'avoir ignoré et bafoué pour le provoquer, le toucher et obtenir une réaction violente, artistes italiens comme russes imagineront des théâtres remettant la scène au milieu des spectateurs pour mieux les intégrer. Le refus du passé aussi sera l'une des antithèses les plus dérangeantes des futuristes qui provoqueront notamment la perte des futuristes italiens. La position extrême de Marinetti face au passé ne pourra jamais être mise en œuvre car il n'obtiendra jamais la révolution espérée. Il fera toute son avant-garde novatrice au creux d'un contexte passéiste, et lorsqu'il essaiera de rentrer dans la réalité et de profiter des cartes que le fascisme aurait pu lui donner, il perdit peu à peu avec le reste du futurisme son innovation pour un certain conformisme.

Ces paradoxes n'empêchent pas le futurisme d'avoir laissé une trace importante dans le monde du théâtre, ou dans le monde artistique de l'époque, et d'aujourd'hui. Les idées de dynamisme, de vitesse n'auront jamais cessé d'être exploitées. Cela donne des formes et des espaces généreux et vibrants à l'esthétique mécanique mettant en valeur l'imaginaire de la machine pour les italiens et la légèreté structurelle pour les russes. L'avènement de la modernité passe aussi par une très forte utilisation des nouvelles capacités techniques mises à disposition par la révolution industrielle. Quoiqu'elle soit bien plus forte en Italie, et plus restreinte en Russie probablement faute de moyen, l'utilisation de la lumière et de la couleur vient redéfinir un tout nouvel espace. Non seulement les italiens se permettent alors de repenser le système théâtral, mais ils visent aussi à en faire quelque chose d'accessoire, un réceptacle de cette modernité, embellit par cette dernière. Les russes, à la fois lancés et contraints par la révolution quand à eux réussissent à créer des espaces, des décors, et à montrer leurs idées avec les moyens du bord. Dans les deux mouvements il y a un univers de l'improvisation qui s'ouvre et de la représentation de masse réalisé autant par des artistes aguerris que par des novices. Cette esthétique improvisée les amène à utiliser des images abstraites de la machine, et de l'industrie, ce qui leur donne une image parfois naïve mais aussi d'autant plus forte. Il ne faut pas oublier que les deux

avant-gardes sont particulièrement imbriquées avec la notion de politique. Théâtre et politique ont toujours eu un lien très particulier, mais si en général c'est la politique qui vient chercher l'art pour le mettre au service du pouvoir, comme le fera d'ailleurs Hitler en esthétisant ses défilés militaires et en s'aidant d'artiste comme Albert Speer et Leni Riefenstahl pour le faire, avec les avant-gardes italiennes et russes se sont d'abors des artistes qui parce qu'ils croyaient en l'idéologie, ou parce que ça leur faisait une bonne opportunité ont mis leur art au service du pouvoir. Mais que cela soit Mussolini ou Staline, ils finiront tous deux par se détacher de ces artistes à la volonté propre et mettront le théâtre au profit de leur pouvoir d'une autre manière.

Malgré les différences évidentes qui poussent à se demander réellement dans quelles proportions l'avant-garde russe s'est inspirée de l'avant-garde italienne et inversement il est évident qu'il y a eu, à toutes les époques, une fascination certaine entre les deux pays, et les deux avant-gardes. Ils étaient au courant, et continuaient toujours à se renseigner sur ce que les autres faisaient dans leur pays respectif. Et même après la fin consommée des avant-gardes, les chercheurs, critiques italiens continuèrent à se renseigner massivement sur l'avant-garde russe et inversement.

Dans les faits, les oeuvres théâtrales des futuristes et constructivistes russes trouveront bien plus leur place dans le futur, elles sont nombreuses à être encore jouée aujourd'hui, et les noms de Meyerhold, Maïakovski, Lissitzky, Popova, Malevich et tant d'autres font partis intégrante de la culture théâtrale. C'est malheureusement moins le cas des oeuvres et des artistes des futuristes italiens qui semblent être d'avantage réservés à des personnes plus spécialisées. Le futurisme italien souffrira aussi d'un très fort désamour à la chute du fascisme et il mettra une vingtaine d'année à sortir de l'oubli imposé par l'Italie. Cependant, justement parce que l'Italie et plus largement l'Europe désavouait ce mouvement trop en lien avec une dictature, une grande partie des oeuvres futuristes furent vendues à l'international. Le futurisme verra d'ailleurs ses premières expositions retrospective naître en 1954 à New York puis Sydney. Si aujourd'hui on ne retrouve effectivement pas des reprises exacte des pièces italiennes, l'esthétisme de Depero et Balla sera largement réutilisé comme

dans le travail de David Hockney dans son installation *Snails space with Vari-lites* «*painting as performance*» (1995-1996). Et la réflexion sur l'homme et la machine lancé par Marinetti ne cessera de fasciné. Le monde du cinema finira d'ailleurs par s'en emparer. On peut le voir notamment avec le film de Ridley Scott *Blade Runner* ou dans *RoboCop* de Paul Verhoeven.¹ Par conséquence, là ou les oeuvres théâtrales futuristes et constructivistes russes ont tendances à être vus et revus, les oeuvres futuristes italiennes tombées en désuétudes pour la plus part offrent encore aujourd'hui un potentiel brute de part leur statut d'utopie jamais mise en œuvre. Cent ans plus tard, à l'ère de la révolution numérique qui aurait surement enchanté Marinetti il est peut être temps de se demander qu'elle peut être la place du futurisme aujourd'hui, et quel espace théâtrale donner au monde de demain.

1. G. LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme ? op. cit.* (ebook) p.688.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le théâtre.

- DEGAINÉ André, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Saint Genough, 1992.
- FREYDEFONT Marcel (dir.), *Le lieu, la scène, la salle, la ville - dramaturgie scénographie et architecture à la fin du XX^e siècle en Europe*, Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1997.
- GOLDBERG Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, seconde édition, 2012.
- ROCHER Yann, *Théâtre en Utopie*, Actes Sud, Arles, 2014.

Sur l'Italie et la Russie.

- ANTONELI Etienne, *La Russie bolchéviste 1879 -*, Bernard Grasset, Paris, 1919.
- COQUIN François-Xavier, *La révolution de 1917*, Presse universitaire de France, Paris, 1979.
- DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, La découverte, Paris, troisième édition, 2009.
- FIGES Orlando, *Revolutionary Russia, 1891-1991*, Pelican books, London, 2014.
- ROMANO Sergio, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Édition du Seuil, Paris, 1977.

Sur le futurisme italien.

- BERGHAUS Günter, *International yearbook of futurism study*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2016.
- LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme /Dictionnaire des Futuristes*,

Gallimard, Paris, 2015.

- LISTA Giovanni, *Le Futurisme texte et manifeste (1909-1944)*, Les classiques de Champ-Vallon, Ceyzérieu, 2015.
- LISTA Giovanni, *Le Futurisme - création et avant-garde*, Édition de l'amateur, Paris, 2001.
- RAINEY Lawrence, POGGI Christine, WITTMANN Laura, *Futurism, an anthology*, Yale University Press, New Heaven & London, 2009 .

Sur le théâtre futuriste italien.

- ARTIOLI Umberto, *la scena e la dinamis*, PÀTRON Editore, Bologna, 1975.
- BERGHAUS Günter, *Italian Futurist Theatre 1909 - 1944*, Clarenton Press Oxford, Oxford, 1998.
- CORVIN Michel, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et action*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1976.
- GAVINELLI Corrado, «Viva Il Teatro Purché Totale», *Modo*, Vol. 7, no. 65, Decembre 1983, p 55-59.
- LISTA Giovanni, *La scène futuriste*, CNRS Press, Paris, 1989.
- LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique tome I*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1976.
- LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique tome II*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1976.
- MARINETTI Tomasso Filippo, *Le Roi Bombance*, Société du Mercure de France, Paris, 1905.
- MARONI Monica (red.), *Prampolini futurista, Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913 -1931*,

Skira, Ginevra-Milano, 2006.

- PLASSARD Didier, *L'acteur en effigie : figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.

Sur les avant-gardes russes et soviétique.

- KIAER Christina, NAIMAN Eric, *Everyday life in Early Soviet Russia : Taking the revolution inside*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
- LAWTON Anna, *Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.
- MAGOMEDOV Khan, *L'Inkhok, naissance du constructivisme*, Traduit du Russe par Françoise Pocachard-Apikian, Infolio éditions, Gollion, 2013.
- MARKOV Vladimir, *Russian futurism, a history*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.
- ROWELL Margit, *The Russian avant-garde book 1910-1934*, The Museum of Modern Art Editions, New York, 2002.
- VAINGURT Julia, *Wonderlands of the Avant-garde, Technology and arts in the Russia of the 1920's*, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 2013.

Sur le théâtre d'avant-garde russes et soviétiques.

- BABLET Denis, *Le théâtre d'agit-prop, de 1917 à 1932*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.
- BRAUN Edward, *Meyerhold on Theater*,

Bloomsbury Publishing, London, 2016.

- GAUDEMER Marjorie, *Le théâtre politique de Maïakovski d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe (1918-1921)*
La Sorbonne Nouvelle, Dep. des Etudes Théâtrales, Sciences humaines, 1999-2000,
sous la direction de Mme. Picon-Vallain et Mr. Poyret.
- KRUCHENYKH Alekseï, *La victoire sur le soleil : opéra*,
L'Age d'Homme, Lausanne, 1976.
- MAÏAKOVSKI Vladimir, *Théâtre*,
Présenté et Traduit par Claude Frioux,
Le Temps des Cerises, Montreuil, 2013.
- PICON-VALLAIN Béatrice, «*La mise en scène du Cocu Magnifique de Meyerhold (1922)*»,
Textyles [En ligne], 16 | 1999, mis en ligne le 30 juillet 2012 URL : <http://textyles.revues.org/1122> ; DOI : [10.4000/textyles.1122](https://doi.org/10.4000/textyles.1122) .
- RIPELLINO Angelo Maria, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*,
traduit de l'italien par Mario Rossi,
l'Arche, Paris, 1965.
- SALTER Chris, *Entangled : Technology and the transformation of performance*,
MIT Press, Cambridge, 2010.
- TUPITSYN Margarita (dir.), *El Lissitzky : Beyond the abstract Cabinet*,
Yale University Press, New Heaven and London, 1999.

Sur le futurisme italien et russe.

- CAMPTON Susan, «Italian Futurism and Russia», *Art Journal*,
Vol. 41, No. 4, Hivers 1981, p.343-348.
- DOUGLAS Charlotte, «The New Russian Art and Italian Futurism», *Art Journal*,
Vol.34, No. 3, Printemps 1975, p. 229-239 .

Webographie.

- *Futurisme. Désespoir de fête. Des mots en liberté au théâtre simultané.* [en ligne] LUSSAC Olivier, 17 juin 2010, [consulté en novembre 2016]
Disponible sur : <http://www.artperformance.org/article-futurisme-desespoir-de-fete-1-des-mots-en-liberte-au-theatre-simultane-51576419.html>
- *Futurismo* [en ligne] SOMENZI Mino (dir.), progetto marengo, riviste digitalizzate [consulté le 08/01/17]
Disponible sur : <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/marengo/0000-0123.htm>
- *Futur-ism* [en ligne] Futur-ism - associazione culturale [consulté en octobre 2016]
Disponible sur = <http://www.futur-ism.it/>
- *La scena delle avanguardie artistiche* [en ligne] MAJANI Marcello, lo spazio scenico, 2015, [consulté en décembre 2016]
Disponible sur : <http://spazioscenico.altervista.org/sceno.html#avanguardie>
- *Poesia* [en ligne] MARINETTI Tomasso Filippo (dir.) Blue mountain project, Princeton University, [consulté en décembre 2016]
Disponible sur : <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaai190902-01&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

Videographie.

- The Russian Museum, The Moscow Stas Namin, Theatre of Music and Drama, *Victory over the sun* (sous-titre anglais) [vidéo en ligne] Youtube, 23/01/14, [consulté en octobre 2016] 1 vidéo, 59:10 minutes
Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=u4Dgz4JCwB4>

