



HAL
open science

Théâtre et cinéma, cinéma au théâtre : analyse esthétique d'un cas d'intermédialité au prisme de l'expérience futuriste

Mélanie Jannot

► To cite this version:

Mélanie Jannot. Théâtre et cinéma, cinéma au théâtre : analyse esthétique d'un cas d'intermédialité au prisme de l'expérience futuriste. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01897740

HAL Id: dumas-01897740

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01897740>

Submitted on 17 Oct 2018

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

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



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

JANNOT MÉLANIE

UNIVERSITÉ DE RENNES 2, HAUTE BRETAGNE

UFR Arts, Lettres et Communication

Département Arts du spectacle

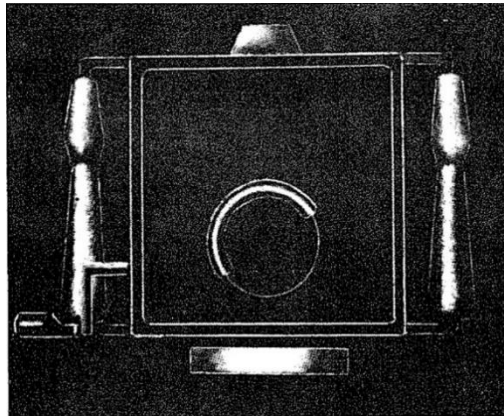
MASTER ÉTUDES THÉÂTRALES

Parcours perspectives critiques

MÉMOIRE DE RECHERCHE

2016/2018

1^{ère} année en échange à l'Università degli studi – Roma Tre



**THÉÂTRE ET CINÉMA, CINÉMA AU THÉÂTRE :
ANALYSE ESTHÉTIQUE D'UN CAS D'INTERMÉDIALITÉ
AU PRISME DE L'EXPÉRIENCE FUTURISTE**

Réalisé sous la direction de : Bénédicte BOISSON

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherche entamé en 2016, je tiens à remercier Bénédicte Boisson, qui m'a guidée et accompagnée pendant ces deux années. À plus forte raison, je la remercie pour sa présence et sa confiance alors même que j'effectuai ma première année de master à Rome, en Italie. Je remercie d'ailleurs l'Università degli Studi di Roma Tre pour m'avoir permis d'approcher la recherche et avec elle le futurisme, dans un cadre confortable et privilégié. Une reconnaissance particulière va également au Museo Teatrale del Burcardo de la ville de Rome, qui par son travail d'archivage et de conservation de fonds théâtraux m'a offert l'accès à de nombreux et précieux documents. À Elisa Barbolini, j'adresse un remerciement sincère, au regard de son aide et de sa générosité, toutes deux précieuses puisqu'elles ont contribué à réaliser le plus justement possible les traductions présentes dans ce travail. Enfin, merci surtout à tous les regards et avis attentifs, parfois critiques, portés amicalement sur ce travail.

SOMMAIRE

Introduction.....	6
PARTIE 1 - Entre réflexion et miroitements : le théâtre futuriste au prisme de l'histoire.....	18
Chapitre 1 - Le futurisme et son théâtre	18
A. Les valeurs fondamentales du futurisme : histoire et héritages.....	19
A.1. Contexte historique italien.....	19
A.2. Valeurs fondamentales. Du miroitement à l'indistinction : l'artistique et le politique	20
A.3. Du terme de « futurisme » à son image	23
B. Le théâtre futuriste : des grands axes aux grands actes	26
B.1. Dynamique de rupture : le théâtre futuriste comme point de disjonction	27
B.2. L'objet théâtral et le futurisme	32
B.3. Les manifestes : programmes de rénovation théâtrale.....	34
Chapitre 2 - Le théâtre futuriste face aux expérimentations artistiques de son temps.....	42
A. Environnements artistiques.....	42
A.1. Les réformateurs de la scène théâtrale.....	42
A.2. Les avant-gardes	43
B. Du cinématographe au cinéma : de la technique à l'art ?	45
B.1. Développement de nouvelles techniques.....	45
B.2. Un nouvel art, face au théâtre	46
B.3. Le regard futuriste et l'œil cinématographique	48
Chapitre 3 - Entre art(s) et concepts : la création à l'épreuve d'une dynamique de déplacement(s)	52
A. Nouvelle(s) matière(s). Réflexions et miroitements : l'art est concept, le concept est l'art.....	52
A.1. Les lieux et non-lieux de la réalisation : le cas des œuvres futuristes avortées	52

A.2.	L'idée comme création : poser un regard, prévoir la main.....	53
B.	« Le tournant visuel » : œil et regard comme valeurs substantielles	54
B.1.	« Le tournant visuel ».....	54
B.2.	1887 et 1895	56
B.3.	La place du visuel dans le dispositif spectatorial : vision, perception, compréhension.....	57
C.	« Faire voir » le texte : les dess (e) ins du langage	58
C.1.	Hierarchisation des supports textuels	58
C.2.	La mise en mot : entre visuel et son	61

PARTIE 2 - Dialogue artistique et structure intermédiaire. La scène futuriste : une théâtralité cinématographique ?.....65

Chapitre 1 - Eléments et complexes scéniques : donner corps à l'idée..... 65

A.	Projection. Le personnage comme première illustration : l'idée à l'orée du corps.....	66
A.1.	Typologie du personnage futuriste au stade idéal	66
A.2.	Une première transcription littéraire.....	70
A.3.	Étude de cas	70
B.	Fusion ou confusion. La traduction du rapport homme/machine sur le plateau.....	74
B.1.	Anatomie d'un rapport.....	75
B.2.	Tentatives. La machinisation de l'humain.....	77
B.3.	Analogie. L'humanisation de la machine	80
B.4.	La machine comme révélateur du paradigme absence/présence : le cinéma face au théâtre	82
C.	Au-delà des corps organique et mécanique. « Matière » et matérialités : nouvelles forces d'incarnation.....	86
C.1.	Les complexes scéniques	87
C.2.	Traitement de la couleur et des formes.....	91
C.3.	La lumière et le son	93
C.4.	La « matière » comme personnage : nouveaux interlocuteurs.....	98

Chapitre 2 — Cadre de la composition : espace et temps..... 100

A.	L'espace et le temps de la théâtralité.....	100
A.1.	Ce qui fait théâtre. L'espace : débordement(s).....	100
A.2.	Ce qui fait spectacle. Le temps : dépassement	105
A.3.	« Le Temps et l'Espace sont morts hier ».....	108
Chapitre 3 - Orchestration : mise en jeu des mécanismes scéniques et impressions cinématographiques		110
A.	Simultanéité : impressions du cinématographe	111
A.1.	Ce que la simultanéité implique dans l'exercice de la théâtralité futuriste	111
A.2.	Les techniques scénographiques.....	113
A.3.	La technique du cadrage	115
B.	Dynamisme. Impressions de cinématographie	121
B.1.	Élasticité et investissement du temps	121
B.2.	Ce que le dynamisme implique dans l'exercice de la théâtralité	122
B.3.	La technique du montage.....	124
B.4.	Essence de la projection : la recherche du mouvement	126
Conclusion.....		133
Bibliographie.....		140
Annexes.....		153

INTRODUCTION

« Il est permis d'hésiter avant d'ajouter au flot d'encre qui a déjà coulé pour exprimer les rapports du théâtre et du cinéma. Reste-t-il quelque chose à dire¹ [...]? »

Voilà ce que se demande Etienne Fuzellier en 1960, alors qu'il introduit un volet de la revue *Etudes cinématographiques* consacré à l'observation des liens qui unissent théâtre et cinéma. Et voilà que face à l'effort d'introduction de notre travail de recherche, nous sommes aux prises avec la même interrogation, près de soixante ans plus tard.

Au regard de cela, nous pouvons d'ores et déjà avancer que, bien que les rapports entre théâtre et cinéma aient largement été considérés, analysés, expliqués au cours des XX^e et XXI^e siècles, que les arts vivants soient devenus la scène manifeste de dialogues inter-artistiques multiples et remarquables, nous croyons que le couple théâtre/cinéma continue de constituer un cas particulier, « éventuellement privilégié² », pour la recherche comme pour la création. Aussi, nous défendons le risque d'une nécessaire nouvelle confrontation à d'anciennes questions.

En fait, le questionnement qui prévaut à notre propos émerge dès la fin du XIX^e siècle. Car aussitôt le cinématographe officiellement mis au point, en 1895, se sont posés dans la pratique comme dans la théorie théâtrales, les termes de ce qui allait constituer un véritable *problème*.

Théâtre et cinéma sont des arts de la représentation et à ce titre, ils ont souvent été confrontés de manière comparative, voire étudiés dans l'idée d'une dualité. C'est que le cinématographe déclenche à l'orée du changement de siècle une évidente révolution, culturelle et artistique. Fort de cela, et malgré les premières méfiances qu'il génère, ce nouveau médium semblait devoir être l'art concurrentiel du théâtre. Mais la menace envisagée ici trouve son pendant à la réciproque : le cinéma craindrait d'être dévalué dans sa confrontation à l'art théâtral. Finalement, tantôt le théâtre est « le mauvais modèle³ », tantôt c'est le cinéma qui est le « rejeton

1 FUZELLIER Etienne, « Théâtre et cinéma », in *Etudes cinématographiques*, n°6-7, Paris, 1960, p.323-333, p.323

2 KARSENTI T., CHABROL M., *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, PUR, 2013, p.10

3 KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.10

dégradé⁴ ». Les discours fonctionnent en miroir, proposant toujours des analyses éminemment comparatives et disjonctives, mais aussi et surtout, recherchant une sorte de filiation. Paradoxalement, un tel désir de distinction semble résulter de la potentielle correspondance fondamentale des deux arts, sur bien des aspects. Par exemple, déjà, la propension de chacun d'entre eux, du fait de leur nature complexe, à être des arts de la synthèse, qui contiendraient – ou pourraient contenir – tous les autres.

Ces premières considérations, bien qu'elles présentent encore un intérêt certain, ne constituent plus aujourd'hui le cœur du débat. Aussi, la matière de nos futures hypothèses s'est nourrie non à la lumière de ces débats passés mais selon le prisme plus récent de l'intermédialité.

Apparue dans le champ de l'histoire de l'art, cette approche théorique est depuis quelques années au cœur d'un vif renouveau réflexif des études théâtrales. Selon Simon Hagemann, le terme *Intermedia* est introduit par Dick Higgins en 1966, puis, lorsqu'il est repris par Jonas Mekas « pour décrire des spectacles⁵ », il génère « un nombre croissant de débats⁶ ». Jean-Marc Larrue, membre et ancien directeur adjoint du centre de recherche sur l'intermédialité de Montréal (CRI), précise que concernant le théâtre à proprement parler, les théories intermédiales émergent véritablement au cours des années 1990. Aussi, il parle d'une « rencontre tardive⁷ » pour qualifier ce phénomène, qu'il explique en partie selon ces termes :

« Ce silence s'explique sans doute en partie par l'origine disciplinaire (et les intérêts) des premiers chercheurs intermédiaux. Mais il y a davantage. En affirmant la primauté des systèmes de relations sur les objets dans la dynamique et la genèse des médias et, surtout, en plaçant au centre de leurs préoccupations la question de la matérialité des processus médiatiques, les théoriciens de l'intermédialité n'ont rien fait pour s'attirer la sympathie d'un milieu qui, depuis près d'un siècle, élabore un discours identitaire fondé sur l'acteur (sa voix, son corps) et son rapport immédiat au spectateur⁸. »

Si l'on en revient au cas particulier d'intermédialité que présente la rencontre entre le théâtral et le cinématographique, il s'agit de dire qu'une fois que la voie de l'analyse intermédiaire du théâtre fut ouverte, les discours se sont organisés selon

4 BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p.45

5 HAGEMANN Simon, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.25

6 *Ibidem*.

7 LARRUE Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », in BROWN G., HAUCK G., LARRUE J.-M., *Mettre en scène/Directing, Intermédialités*, n°12, automne 2008, p. 13-29

8 LARRUE J.-M., « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *op. cit.*, p.14

deux grands ensembles de réflexion. C'est en tout cas ce que suggèrent Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol, à l'occasion de la parution de leur ouvrage commun en 2013, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*. Elles y envisagent « deux façons principales⁹ » d'aborder « les échanges croisés entre théâtre et cinéma¹⁰ ». La première consiste en la production de

« réflexions générales fondées sur les comparaisons entre les capacités et propriétés ontologiques de chaque art, propriétés qui sont précisément en jeu dès lors qu'il s'agit de transférer des récits, des situations type, des formes, etc¹¹. »

Ensuite, on observe

« des analyses de nature stylistique et rhétorique visant à repérer de façon typologiques les modalités de transpositions et à définir des figures théâtrales pour le cinéma et cinématographiques pour le théâtre, généralement afin de conclure à la spécificité de chaque média¹². »

Ces deux types d'approche ont conduit principalement à l'étude de la présence, ou plutôt de l'application du théâtre et de ses techniques dans l'objet filmique. Bien souvent dans ce cas, il s'agissait d'observer les modalités de l'adaptation, du texte dramatique à l'écran, ou des codes établis comme théâtraux, dans le mouvement et le jeu d'acteur par exemple.

Quand la dynamique fût inverse, et que l'on s'est intéressé aux cas qui démontraient qu'à certains égards le cinéma, lui aussi, pouvait gagner le théâtre, les chercheurs se sont d'abord concentrés sur le recours direct au dispositif cinématographique matériel, dans le cadre scénique. Aussi, à l'image des travaux majeurs de Béatrice Picon-Vallin, les réflexions se sont essayées à l'analyse de l'intervention au théâtre des écrans, des images projetées et de tout autre dispositif nécessitant l'intervention de la technique du cinématographe, qu'elle corresponde à sa version mécanique ou numérique.

Nous avons jusqu'ici à faire avec une double approche : « essentialiste¹³ », et « typologique¹⁴ ». Dans les deux cas, il semble que théâtre et cinéma soient considérés, chacun en leurs termes, comme des objet clos, qui interviendraient par

9 KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.7

10 *Ibidem*.

11 *Ibid.*

12 *Idem.*, p.8

13 *Id.*, p.11

14 *Ibidem*.

alternance l'un *dans* l'autre. Suivant le même effort que celui mené par Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol, ou encore par Cécile Bosc à l'occasion de son récent travail de thèse soutenu en 2017 sous l'intitulé *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez les spectateurs de théâtre du XXI^e siècle*¹⁵, nous souhaitons à notre tour dépasser ces deux principales démarches analytiques.

En effet, il s'agit d'envisager notre analyse d'un cas d'intermédialité selon une dynamique « interprétative¹⁶ ». Déjà, parce que le présent projet de recherche est né de notre expérience spectatorielle. Face aux scènes contemporaines, nous développons le sentiment d'une étrangeté. Alors même que le plateau était dénué de tout dispositif de projection cinématographique – pas d'écran, pas d'appareillage de prise de vue – nous éprouvions face à certaines propositions théâtrales ce que le réalisateur russe Sergueï Eisenstein voyait comme une « cinématographie sans cinéma¹⁷. »

Plus que d'être le contemporain des innovations techniques de la fin du XIX^e siècle, et des réagencements artistiques qui en dépendent, Eisenstein réfléchit à sa pratique et analyse ce qui, esthétiquement, opère plus ou moins sourdement aux fondements croisés des corps artistiques. Bien qu'il ait peu publié, ce réalisateur qui, rappelons-le, vient d'abord du théâtre, a produit et inspiré un fond théorique extrêmement riche. À travers l'ensemble de ses travaux, se dessine une théorie qui peut se résumer dans le terme de *cinématisme* – qui a donné son nom à un ouvrage paru en 2009 sous la direction de François Albera, rassemblant tous les textes qui témoignent de cette notion. La théorie d'Eisenstein revient à analyser les œuvres d'art émanant de la littérature, de la peinture ou de l'architecture, dans et au moyen de leurs rapports avec l'art du cinématographe. En effet celui-là même, selon les termes du réalisateur, serait à la fois « dépassement¹⁸ » et « modèle¹⁹ » de ces arts qui lui préexistent. D'une manière très claire, pour Eisenstein, « il semble que tous les arts aient, à travers les siècles, tendu vers le cinéma. Inversement le cinéma aide à comprendre leurs méthodes²⁰ ». À l'image de la démarche théorique engagée par Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol lorsqu'elles évoquent un « croisement des

15 BOSCH Cécile, *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez les spectateurs de théâtre du XXI^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à Sorbonne Paris Cité, le 13 janvier 2017

16 KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.11

17 ALBERA François (dir.), *Cinématisme*, Wetteren, Les presses du réel, 2009, p.11

18 *Ibidem*.

19 *Ibid.*

20 Citation de Sergueï Eisenstein retranscrite, in *Ibid.*

imaginaires », Eisenstein, déjà, laisse entrevoir que c'est ici bel et bien un rapport réciproque qui s'organise. Enfin, il élabore une réflexion qui, elle aussi, présente la rencontre artistique entre théâtre et cinéma comme un processus flottant et évolutif, une véritable dynamique d'interactions défiant la simple concrétude.

Et selon Simon Hagemann, la méthode de l'analyse intermédiaire intègre parfaitement cela :

« L'intermédialité représente une certaine relation entre deux ou plusieurs médias. Ils peuvent être matériellement présents (multimédialité) ; mais ne le sont pas forcément. Un média peut avoir recours aux structures ou aux conventions esthétiques d'autres médias en utilisant leurs propriétés historiquement attestées²¹. »

C'est pour cette raison que nous rejoignons la théorie intermédiaire pour mener à bien nos considérations. Cinéma et théâtre sont des structures qui, par le jeu de leur composition sont capables d'expression. Si tant est que des motifs, des moyens et « mécanismes²² » apparaissent soudain dans l'un et l'autre, c'est selon la perception du spectateur. Aussi, basées sur des mécanismes esthétiques identifiables, mais dépendantes toujours du jeu magnifiquement incertain de la perception, se révèlent en fait des « impressions de cinéma²³ ». C'est-à-dire que le théâtre, et ce dans sa forme et sa nature irréductibles, est le potentiel producteur d'une « cinématographicité²⁴. »

C'est donc partant du théâtre et de ce qu'il propose sur ses scènes que nous en sommes arrivés à considérer, nécessairement, le cinéma.

Dans notre tentative d'éclairer, ou même de nourrir encore davantage cette particularité si vaporeuse – aussitôt qu'elle apparaît évidente elle est le risque d'une maladresse et devient l'objet de la plus grande méfiance – qui régit le rapport entre théâtre et cinéma, nous avons rencontré le futurisme. Il est devenu le prisme.

Car de la même manière, ce mouvement aborde le cinéma par les problématiques théâtrales. Alors qu'il s'évertue à renouveler l'art du théâtre depuis ses premiers manifestes, dont le principal, à ce sujet, est paru en 1915 pour fonder le Théâtre futuriste synthétique, le groupement italien, en 1916, commence à s'occuper théoriquement du cinéma. Rappelant les premières entreprises théâtrales

21 HAGEMANN Simon, *op.cit.*, p.26

22 *Ibidem*.

23 Cf. titre de la thèse de doctorat de BOSCH Cécile, *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez les spectateurs de théâtre du XXIe siècle*, *op.cit.*

24 KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.10

menées, les artistes futuristes qui cosignent le manifeste de *La Cinématographie futuriste* déclarent :

« Il est donc logique qu'aujourd'hui nous transportions notre effort vivifiant dans une autre zone du théâtre : le cinématographe²⁵. »

Par ailleurs, si ce mouvement avant-gardiste appartient au passé, ce qui nous empêche de faire l'expérience directe des expérimentations artistiques dont il a rêvé, il s'avère néanmoins être un révélateur extrêmement riche des « processus intermédiaires²⁶. »

Fondé à Milan au cours du mois de janvier 1909 par l'intermédiaire d'un manifeste signé de la main de Filippo Tommaso Marinetti, et publié dans un numéro du *Figaro*, ce courant italien foncièrement protéiforme a pour ambition de toucher et révolutionner « le monde en général et l'art en particulier²⁷ ». Si ses pensées et essais théoriques se destinent – en grande partie – à l'art, elles naissent d'une certaine idée de la société et de l'Humain. La réflexion futuriste n'est donc pas, à proprement parler, agitée au départ par des préoccupations inter-artistiques. La considération du domaine artistique intervient, au nom des mutations de la vie et des dynamiques nouvelles qu'elles engendrent, comme une nécessité.

Puisque le futurisme émerge à l'orée du XX^e siècle, il est le témoin des transformations économiques et sociales qui façonnent l'Italie à mesure que le pays s'industrialise. L'œil averti et stimulé par cette nouvelle réalité, les futuristes orientent leurs considérations et créations vers des motifs profondément ancrés dans leur présent et qui, dès lors, incarnent et échafaudent l'avenir : la machine, l'électricité, l'environnement urbain, les flux, la vitesse. En somme, l'art doit emprunter le chemin de la modernité, par et pour son exaltation.

Ce climat est également celui des innovations techniques qui conduisent notamment au cinématographe. Quand paraît le manifeste de fondation du mouvement italien, ce médium est vieux d'à peine quinze ans. Aussi, futurisme et cinéma s'épanouissent-ils en synchronie.

Outre cet état de fait temporel, qui implique le futurisme comme témoin voire actant de l'élaboration des théories et débats qui accompagnent l'affirmation de l'art

25 Voir dans MARINETTI F.T., CORRA B., SETTIMELLI E., GINNA A., BALLA G., CHITI R., *La Cinématographie futuriste* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, Champ Vallon, 2015, p.993

26 LARRUE Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *op. cit.*, p.13

27 LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, Trabaseleghe, Gallimard, 2015, p.9

cinématographique, il met en jeu une démarche artistique intimement concernée par les problématiques de l'analyse intermédiaire. En effet, les artistes futuristes travaillent l'art plus que les disciplines artistiques, et ce, sans aucune limite en termes d'expérimentations. Tel un corps mécanique, l'art est étudié méthodiquement, en surface et dans ses rouages, démantelé, redéfini, puis, parfois, façonné de nouveau.

Ce caractère globalisant dans le traitement des disciplines comme des thématiques, n'est pas le propre du futurisme. Il fait écho à un contexte artistique plus vaste. Giovanni Lista, l'une des figures majeures de la recherche sur le futurisme italien, définit en fait ce dernier comme la première des avant-gardes. Or la mise en danger – ou au moins la mise en lumière – des frontières entre les arts a souvent été le fait de ces dernières. À cet égard, le futurisme italien – car il en existe un russe – répond bien de son statut historiquement admis. L'artiste futuriste type, s'il en est, expérimente et exprime une sensibilité voulue novatrice, dans un effort ouvert et transversal, qui dynamite le cloisonnement disciplinaire établi. Les formes expressives s'emparent de problématiques et de thématiques issues du milieu dans lequel l'Homme évolue, et à ce titre peuvent, suivant la base des textes programmatiques destinés à la réalisation d'un art nouveau, mettre en œuvre de franches similitudes, les rapprochant parfois jusque dans leurs fonctionnements *a priori* respectifs. Dans ce flux, théâtre et cinéma allaient évidemment se mêler. Tous deux sont, ensemble, les objets tests de la constitution d'une pensée qui, bien qu'au croisement de tout un contexte artistique, aspire à un dépassement nouveau des questions qui dès leur éveil à la fin du XIX^e siècle, avaient déterminé la « crise du drame²⁸. »

En somme, entre ce qu'il produit de théorie et d'expérimentations artistiques, et ce qu'aujourd'hui l'état de la recherche en études théâtrales concernant les théories intermédiaires permet, il nous a semblé que le futurisme constituait tout à coup cette brèche dans laquelle il serait fascinant de s'infiltrer. Ceci afin de mettre

28 Dans leur ouvrage intitulé *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Christian Biet et Christophe Triau attribuent cette expression à Peter Szondi. Cette « crise du drame » intervient au tournant des XIX^e et XX^e siècles, soit la période d'émergence du mouvement futuriste et des problématiques qui nourrissent nos hypothèses, concernant en l'occurrence le cinéma et la remise en questions des principes théâtraux. À la lecture du chapitre consacré par les deux auteurs à cette étape de l'histoire du théâtre, nous avons pu constater de franches similitudes avec les considérations et propositions du futurisme italien. À ce sujet, voir le chapitre « Crise du drame », in BIET C., TRIAU C., *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2005, p.237-243

en perspective différemment les problématiques qui gravitent autour des relations complexes qu'entretiennent théâtre et cinéma, à la source de nos questionnements.

Aussi, pouvons-nous nous demander : comment le mouvement futuriste théorise-t-il et propose-t-il des mécanismes esthétiques de l'art scénique et de l'art tout court qui font dialoguer théâtre et cinéma ?

Selon Jean-Marc Larrue,

« l'intermédialité impose un renversement des attitudes modernes du savoir : partir non des objets, mais des relations ; appréhender non plus un corpus stable, mais une circulation dynamique²⁹. »

Cette proposition trouve à nouveau écho dans le futurisme. À la fois parce que nous privilégions les relations entre théâtre et cinéma que nous refusons d'envisager comme des objets clos, ainsi que nous l'avons mentionné, mais aussi parce qu'il nous fut difficile d'isoler les objets d'un corpus. En effet, la démarche globalisante de ce mouvement d'avant-garde rendait plus complexe la détermination rigoureuse d'un ensemble cohérent d'œuvres, ou même d'artistes.

À l'instar de leur démarche mêlant politique, social et artistique, le tout entre une pratique concrète et une production théorique fluctuante, les créations artistiques du futurisme italien sont extrêmement solidaires les unes des autres. Ou en tout cas, elles trouvent force toute particulière lorsqu'elles sont réfléchies dans une perspective collective. Le futurisme est un générateur. Il produit une énergie qui, à mesure de ses variations d'intensité, met successivement la lumière sur chacune des disciplines artistiques qui, dès lors, constituent un réseau, dans lequel il faudra garantir une circulation entre la totalité de ses pôles. Pour rendre compte le plus fidèlement de la démarche théâtrale futuriste, à la lumière de nos problématiques, il nous a fallu reproduire cette dynamique. Aussi, le corpus que nous avons considéré n'est pas réduit à un ensemble d'œuvres ou à l'étude systématique d'un petit nombre de créateurs.

Déjà, il est majoritairement théorique. Du fait que nous ne pouvons être spectateurs directs des propositions scéniques futuristes, que les archives existantes rendent difficiles de reconstituer ces œuvres, et que beaucoup des rêves futuristes n'ont pas nécessairement trouvé de concrétisation scénique, le pan théorique

29 LARRUE Jean-Marc, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », in LARRUE J.-M. et MERVANT-ROUX M.-M. (dir.), *Le son du théâtre, vol. 1 : Le passé audible, Théâtre/Public*, n°197, mars 2010, p. 53-59, p.54

semblait être finalement pour nous le moyen de rester le plus fidèlement attachée à ce que nous avons perçu de la théâtralité futuriste. Ne pouvant pas nécessairement constater son résultat, il fallait bien davantage s'évertuer à comprendre l'intention du geste artistique. Cela peut paraître paradoxal au vu du caractère esthétique annoncé pour notre analyse. Mais c'est justement dans ce paradoxe, qui n'en est un qu'*a priori*, que se loge l'un des fondements de notre réflexion.

Car dans la dynamique du futurisme italien, l'acte de création est presque toujours accompagné de considérations théoriques. C'est que, finalement, les textes dits « manifestes » sont pour l'art, de réels programmes. Ils prévoient, expliquent, justifient et déterminent la réalisation de l'œuvre. Alors que nous cherchons à rendre compte des mécanismes esthétiques, en l'occurrence faisant dialoguer théâtralité et cinématographie, les manifestes constituent donc une source plus qu'intéressante.

D'autant plus que le futurisme, enclin à un idéalisme certain, et producteur frénétique de textes, génère évidemment des théories et propositions qui ne trouveront pas d'écho créateur. C'est que l'avant-garde italienne, au-delà de toute injonction à la mise en œuvre d'un « art-action³⁰ », valorise fondamentalement l'idée. C'est-à-dire que cette dernière suffit à l'efficacité d'une création. Cet argument est essentiel. Aussi, notre intérêt réside dans l'analyse de l'idée futuriste de la théâtralité.

Néanmoins, bien sûr, l'idée parfois se réalise. Nous réfléchissons donc toujours à nos problématiques selon le double éclairage de la création artistique et de la production théorique. Car si la catégorie littéraire du manifeste devient visiblement un art dans le cadre futuriste, le théâtre n'en est pas moins démis d'une confrontation au texte dramatique. Ainsi, des pièces théâtrales et leurs projets de mise en scène apporteront certaines clés majeures, elles aussi, de l'appréhension des rapports entre théâtre et cinéma, du support textuel à la représentation.

Il faut bien noter, enfin, que certains artistes seront tout de même des figures particulièrement pertinentes face à nos questionnements. Théoricien prolix et auteur dramatique constant, Filippo Tommaso Marinetti déjà est un artiste difficilement contournable. À ses côtés, des artistes tels que Fortunato Depero, Enrico Prampolini ou Anton Giulio Bragaglia participent activement à l'élaboration de la scène futuriste intermédiaire. À mesure qu'ils apportent des réponses à nos

30 Voir notamment dans LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, op.cit., p.18

problématiques, à divers endroits de la réflexion, nous aurons l'occasion de présenter les artistes qu'ils étaient et, à cet égard, les travaux qu'ils auront menés.

Mais nous l'avons dit ce corpus n'est pas figé et les paroles de nombreux autres futuristes, à mesure qu'ils contribuent à l'élaboration d'une pensée artistique susceptible de faire interagir théâtre et cinéma, viendront nourrir nos hypothèses, tout au long de notre développement. Là, l'enjeu ne sera pas d'ailleurs de nous étonner d'un dialogue entre théâtre et cinéma, encore dans le cadre du futurisme, durant la première moitié du XX^e siècle³¹. L'enjeu sera de déceler la particularité de ce rapport dans ce cadre précis, en ce qu'il est tout à la fois le révélateur d'un contexte, et d'une pensée artistique qui, parfois, ira jusqu'aux confins de sa substance pour atteindre, bien davantage qu'une valeur politique que l'on a pourtant si souvent voulu rendre évidente, une certaine portée philosophique.

La progression de nos réflexions s'organise selon ces considérations préalables, au croisement des paroles des théoriciens, d'artistes, et de philosophes. Aussi, la première de nos deux parties s'attache à l'étude de ce que le théâtre futuriste, au prisme de l'histoire, produit de réflexions et de miroitements. C'est-à-dire que fort d'un contexte particulièrement dense en termes d'innovations, de bouleversements sociaux et d'expérimentations artistiques – les trois étant finalement interdépendants – le futurisme italien se révèle par alternance en correspondances ou disjonction avec les productions théoriques et esthétiques qui lui sont contemporaines. Notre but sera de déceler, à travers les discours et les images que ces derniers sont capables de générer, ce qui se joue réellement des valeurs et des enjeux de la pensée futuriste dans la perspective d'une pratique théâtrale qui intégrerait une sensibilité cinématographique. Essentiellement au moyen des manifestes, qui tour à tour fondent des idées-théâtre, il s'agira de sentir

31 Officiellement, il est admis que le futurisme se développe entre 1909 et 1944, soit de la date de parution du manifeste de fondation du mouvement, à l'année de décès de son fondateur, Filippo Tommaso Marinetti. Au sein de cette période qui couvre presque la totalité de la première moitié du siècle, Giovanni Lista distingue un « premier » et un « second » futurismes. Dans l'introduction de son anthologie critique du théâtre futuriste italien, il précise que cette organisation dépend davantage d'une valeur « idéologique » que « chronologique ». Ce qu'il s'agit de soulever, c'est en fait la production futuriste qui a eu cours alors que le régime fasciste se développait en Italie. Nous n'avons pas cherché pour ce travail à isoler éventuellement d'un ou l'autre des deux sources analytiques du futurisme italien. Sans prédétermination, donc, textes et œuvres qui auront la charge d'être supports de nos hypothèses couvrent de manière plus ou moins régulière l'ensemble de la période futuriste, entre 1909 et 1944. Voir dans LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, p.39-41

ce que le futurisme attend du théâtre, et la manière dont il incombe à ce dernier de refléter le milieu dans lequel il s'épanouit.

Une fois défini le contexte et donnés les positionnements vis-à-vis des autres courants artistiques de la même époque, la seconde partie s'organise, en réaction, en se concentrant sur la scène futuriste. Et si nous abordons tout d'abord majoritairement le théâtre, nous en viendrons progressivement à prendre en compte la théâtralité. Là où le contexte historique faisait se rencontrer les deux disciplines que seraient le théâtre et le cinéma, la démarche dynamique que nous avons choisie pour mener notre recherche nous oblige à glisser vers les valeurs de théâtralité et de « cinématographicité³² ». C'est-à-dire qu'il nous faudra prendre en compte ici la part de perception d'éléments « faisant » théâtre ou cinéma dans les dispositifs artistiques futuristes. Pour étudier les éventuelles caractéristiques cinématographiques de la théâtralité futuriste, nous aborderons la composition puis l'orchestration de ce dispositif, d'autant que le futurisme italien propose une réorganisation des moyens de l'action théâtrale. Nous mettrons ainsi en lumière l'élément présentiel du théâtre futuriste, entre personnages, corps en mouvement, machines, objets et matière. L'action théâtrale étant l'un des trois sommets d'un triangle d'interdépendance – que propose Patrice Pavis³³ –, aux côtés du temps et de l'espace, ce sont donc ceux-là même que nous étudierons à la suite, donnant le cadre de l'événement théâtral futuriste. Enfin, avant d'en revenir, dans notre conclusion, à des considérations dépassant le futurisme italien et sa temporalité, nous dégagerons les mécanismes qui offrent plus ou moins visiblement, mais toujours sensiblement, une cinématographicité des propositions futuristes.

Avant d'entamer notre développement, nous tenons finalement à préciser que, dans la perspective d'une approche des mécanismes faisant dialoguer théâtralité et cinématographie, le présent travail de recherche conduira très vite et nécessairement notre regard au-delà de la scène futuriste, le rendant de ce coup pluriel.

Mais loin d'avoir fait défaut à l'analyse du théâtre d'avant-garde que proposait le mouvement italien au début du XX^e siècle, il semble au contraire que le glissement auquel nous nous sommes laissée aller soit la réponse évidente à une volonté directe de Filippo Tommaso Marinetti. C'est-à-dire que la production

32 Ce « néologisme » est emprunté une nouvelle fois à Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol, voir dans KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.10

33 Cf. chapitre 3 « Espace, temps, action », in PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012

artistique du futurisme est indubitablement aux prises avec un flux global de réflexions. À ce titre et à plus d'un égard, la théâtralité qui y opère nous a inspiré des considérations faisant appel à la philosophie et à la discipline esthétique, jusque dans leurs productions relativement contemporaines.

PARTIE 1

ENTRE REFLEXION ET MIROITEMENTS³⁴ : LE THÉÂTRE FUTURISTE AU PRISME DE L'HISTOIRE

Avant même de pouvoir entrer pleinement dans ce qui constitue la singularité de notre problématique, à savoir les mécanismes matériels ou idéels faisant entrevoir une certaine « cinématographicité » des propositions théâtrales futuristes, il nous paraît essentiel d'ancrer le futurisme dans la réalité d'un contexte historique et artistique — disons culturel — ayant justement déterminé la source et la matière de ces questions, qui éclosent aujourd'hui par répercussion.

Chapitre 1 - Le futurisme et son théâtre

Le caractère protéiforme de la démarche futuriste est une chose admise, par les futuristes eux-mêmes, en leur temps, mais aussi *a posteriori* par la critique, les théoriciens et les historiens des arts. Une fois que l'aspect globalisant du mouvement futuriste nous a conduit à penser une analyse intermédiaire de ses propositions artistiques, il a fallu centrer nos réflexions sur un pan bien précis. Nos recherches, bien que nourries de cette diversité de formes, de théories, de pistes de réflexion, sont axées sur le théâtre. Selon Filippo Tommaso Marinetti, « entre toutes les formes littéraires, celle qui a une portée futuriste plus puissante est certainement l'œuvre théâtrale³⁵ ». Même dans notre analyse intermédiaire rapprochant théâtre et cinéma, c'est donc bel et bien la scène, force de synthèse et de diversité expressive *en soi*, qu'il s'agira d'étudier.

34 Entendre ici « miroitements » dans un sens (légèrement travesti donc) associé à celui du verbe miroiter : « Faire miroiter quelque chose (de positif) à quelqu'un, le lui présenter de façon séduisante afin de l'appâter. » Sens se rapprochant également du terme mirage : « Illusion, apparence séduisante et trompeuse. » Nous utilisons ici le terme de « miroitements » pour faire valoir la notion de réflexions et la métaphore construite sur l'image du miroir, à travers nos titres et arguments. Définition prise in REY Alain (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2013, p.1606 et 1607

35 TOMICHE Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales : 1909-1922*, Armand Colin, 2015, p.42

A. Les valeurs fondamentales du futurisme : histoire et héritages

Pris dans sa volonté globalisante, voulant concerner et ébranler « le monde en général et l'art en particulier³⁶ », le futurisme s'inscrit nécessairement dans une réalité contextuelle et historique, celle de son pays et celle qui opère au-delà des frontières italiennes. Nous verrons dans un premier élan la manière dont le futurisme s'intègre au contexte historique et politique de son pays et de son temps, jusqu'à intégrer ce contexte dans les fondements de sa propre démarche artistique, qu'elle soit esthétique ou théorique. Le biais de l'histoire agissant, reste de cette imbrication entre l'art et la vie une image opaque de ce que fut le futurisme, d'hier à aujourd'hui.

A.1. Contexte historique italien

En 1909, lorsque Filippo Tommaso Marinetti lance le manifeste inaugural du futurisme italien, l'Italie est encore dans une phase de définition.

Les révoltes du Risorgimento [Renaissance] initiées en 1848 ont conduit la péninsule italienne, divisée en plusieurs états indépendants depuis 1815 et la défaite de Napoléon, à une unification, en 1870. Lorsque les futuristes se constituent en groupe, l'Italie est donc une nation unie depuis à peine cinquante ans. Atteinte laborieusement, la fusion géographique énoncée de ce qui est devenu l'Italie, ne garantit cependant pas dans un premier temps, une harmonie politique et sociale. En effet, les entreprises insurrectionnelles ont été menées par divers acteurs, Victor Emmanuel II, Camillio Cavour, Giuseppe Garibaldi (pour la période initiée en 1848), venant principalement du nord du territoire. Quand l'unification est proclamée, le portrait de l'Italie reste donc nettement contrasté : le nord — avec pour capitale Milan — enrichi par son développement industriel, face au sud en retard économiquement, dépourvu de centres industriels majeurs, et où, selon Giovanni Lista, sévit une forme de « brigandage³⁷ ». Le constat est donc très vite celui d'une nation aux frontières délimitées, certes, mais à l'identité culturelle éminemment disparate. Dans ce déséquilibre introduisant dans le pays les problèmes de l'analphabétisme ou de l'émigration des populations du sud vers les

³⁶ LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, op.cit., p.8

³⁷ LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., 2015, p.11

zones industrielles du nord, l'Italie est pourtant en phase de redevenir une puissance économique à rayonnement international.

Lorsque le futurisme se met en place, c'est Milan qu'il choisit pour chef-lieu. Ville de résidence de Filippo Tommaso Marinetti, elle est avant tout la ville représentant la modernité italienne. Elle est ainsi, encore une fois au-delà des prédispositions géographiques, le lieu correspondant culturellement au futurisme et à son possible épanouissement.

A.2. Valeurs fondamentales. Du miroitement à l'indistinction : l'artistique et le politique

A.2.1. Les valeurs fondamentales du futurisme italien

Un an après la fondation du mouvement, Filippo Tommaso Marinetti rédige un nouveau manifeste qu'il intitule *Naissance d'une esthétique futuriste*. Dans ce texte, il propose une synthèse intéressante des axes fondateurs de la réflexion futuriste. Y sont ainsi présentés comme moteurs de l'esthétique futuriste : le principe destructeur et anti-traditionnel, la valorisation du processus de création et une dévalorisation de la notion d'œuvre en tant que produit fini sujet à la muséification, la vitesse, la machine. Marinetti déclare à l'œuvre par le futurisme « la nouvelle esthétique de la vitesse », la « passion du devenir », et la « confiance dans le Progrès » contre la crainte du Passé³⁸.

Anne Tomiche résume ces traits caractéristiques en présentant l'« expression de la technologie urbaine » comme le « fondement de l'esthétique du futurisme italien³⁹ ». Marinetti et ses adeptes concentrent leurs efforts sur ce qui fait le monde moderne, au sein duquel l'Italie doit être un élément actif. L'art se doit à présent d'être le porteur de la modernité : industrie (machinisme, mécanisme, vitesse, force exécutive), réseau urbain (architecture, transports, dont l'automobile : à nouveau donc le motif de la vitesse et du dynamisme, densité de population), développement technologique. Le futurisme rejetant dans son idée de l'art toute notion de reproduction de « la réalité » propre aux arts mimétiques, l'art se doit, en somme,

38 MARINETTI Filippo Tommaso, *Naissance d'une esthétique futuriste* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.213

39 TOMICHE Anne, op.cit., p.147

non pas de reproduire l'image de la vie, mais de répondre des nouveaux éléments de cette dernière dans la production artistique elle-même, dans ses motifs, ses thématiques, ses techniques.

A.2.2. Du miroitement à l'indistinction : l'artistique et le politique

Les valeurs prônées par les futuristes font finalement écho à la situation italienne du début du XX^e siècle : la modernité, placée sous le joug du progrès, de l'industrie, de la ville et de la machine, est au cœur de toute démarche. Elle en est à la fois le but et le moyen.

Cette valeur d'écho est primordiale. Usons d'une image : le futurisme, entre les deux parois solides de l'histoire — passé et futur — est pris dans le gouffre du présent qui s'étire à mesure que le temps, invariable, passe. À ce temps, présent, correspond un contexte façonné par le politique, le social, l'artistique. En somme, à ce temps de « la vie » — car en mouvement — correspond un contexte culturel. Le futurisme est parfaitement conscient de cet ensemble conjoncturel qui l'englobe. Au-delà encore d'une simple « conscience d'articuler esthétique et politique », le futurisme revendique l'effectivité de ce schéma et son implication dans ses productions artistiques. Selon Anne Tomiche, pour les futuristes italiens, « il s'agit de penser l'activité esthétique comme partie prenante de l'univers sociopolitique, voire de penser que l'activité artistique a un pouvoir et une légitimité d'intervention dans tous les domaines — il s'agit de penser une forme d'art-vie⁴⁰ ». Ce constat amène Anne Tomiche à penser le futurisme italien comme un véritable « mouvement social⁴¹. »

À ce titre, le futurisme s'implique réciproquement dans la vie sociopolitique de l'Italie. Lors des élections de mars 1909, Marinetti affirme sa volonté de prolonger la lutte culturelle dans le combat politique au moyen d'un premier *Manifeste politique des futuristes*. À cette occasion il définit sa ligne politique, constituée selon Anne Tomiche par divers éléments principaux⁴² : l'anticléricalisme, le rejet du « sénilisme politique », une politique étrangère énergique, une « expansion

40 *Idem.*, p.25

41 *Id.*, p.30

42 *Id.*, p.31

nationale », qu'il scellera en 1918, au sortir de la Première Guerre mondiale, par la fondation du Parti Politique Futuriste.

A.2.3. Acmé de la fusion : la guerre

Les deux chercheurs Giovanni Lista et Anne Tomiche s'accordent à définir la Première Guerre mondiale comme une rupture nette dans la démarche politique du futurisme. Elle est, selon Anne Tomiche, la « ligne de démarcation entre une première et une deuxième phase politiques du futurisme.⁴³ »

Avant le conflit mondial, Marinetti entretenait déjà une fibre nationaliste et belliciste. Anne Tomiche précise que ces caractéristiques « prennent une forme qui n'est plus seulement rhétorique, mais qui correspond à un engagement actif⁴⁴ » dès la déclaration de guerre de l'Italie à la Turquie en 1911. Accompagné d'autres futuristes, Marinetti se rapproche dès lors toujours un peu plus des groupements politiques nationalistes.

Il est très intéressant de souligner le bellicisme engagé par Marinetti dans le mouvement futuriste, car au-delà de la particularité du contexte historique qui rendra ces revendications efficaces, il s'agit d'un argument qui, dans le futurisme, intervient directement dans tout projet d'élaboration d'une esthétique. Car la guerre est à l'image des valeurs fondamentales que nous avons citées en amont. « Pour les futuristes italiens, le "moderne" va de pair avec une table rase⁴⁵ ». Dans cette perspective, la guerre est le modèle opérant le plus efficace dans le but d'une destruction puis d'une refondation de l'humanité. C'est à ce titre que Marinetti usera de sa discutée formule de « la guerre comme seule hygiène du monde⁴⁶ ». Garantie d'une nouveauté totale, d'un renouveau fondamental, la guerre met en outre en pratique les valeurs de la modernité : conflit armé, elle fait fonctionner l'industrie et instaure un rapport tout particulier à la machine. Anne Tomiche suggère alors de considérer l'importance de la Première Guerre mondiale qui

43 *Id.*, p.32

44 *Ibidem.*

45 *Idem.*, p.150

46 MARINETTI Filippo Tommaso, *Pour la guerre, seule hygiène du monde* (1911), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, Champ Vallon, 2015, p.356

intervient « non seulement comme contexte, mais aussi comme élément structurant la définition tant esthétique qu'idéologique⁴⁷ » du mouvement.

Nourris des mêmes motifs et des mêmes moyens, l'art et la guerre fusionnent, et le futurisme pense alors un « art de la guerre ».

A.3. Du terme de « futurisme » à son image

C'est principalement sur ces premiers éléments que s'est fondé l'imaginaire collectif quant à ce qu'a été le futurisme. Seulement, ces acceptions constitutives d'une « image » du futurisme ont nettement subi le biais de l'histoire, et le « futurisme », justement, ne nous parvient pas, dans bien des cas, selon ses réelles modalités, ni selon ses véritables fondements éthiques, politiques ou esthétiques.

A.3.1. Source et dérive temporelles

Parmi les motifs majeurs de la recherche futuriste, nous avons dégagé un anti-passéisme virulent, et la valorisation du devenir. Ces deux éléments mettent plus généralement en lumière la réalité d'une essence temporelle du mouvement futuriste.

Le temps tel qu'on le définit communément se déroule dans une continuité indéfinie bornée de repères mouvants que sont passé, présent et futur. Étymologiquement, le « futurisme » connote nécessairement avec cette toute dernière notion. En réalité, les choses sont plus complexes, et ce n'est jamais dans un rapport direct que le futurisme pense le futur, qui n'est d'ailleurs jamais traité comme tel, mais davantage comme devenir. La nuance est déterminante. Le futur est, dans sa conception, un état de fait, un temps donné, en attente, certes, mais clos car défini selon une temporalité isolée, immuable. Le devenir en revanche intègre fondamentalement la notion de présent, puisqu'il pense le futur dans une idée de modulation, de potentialité, et donc, selon une temporalité encore modulable : le présent. Or, et cela clos le schéma, le présent se module à raison de la temporalité qui l'a induite : le passé. Ainsi, s'il est une équation du futurisme, la voici : le

⁴⁷ TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.7

devenir comme résultante d'une « pensée du temps présent, dans son rapport au passé⁴⁸. »

Chez les futuristes italiens, « chaque chose n'existe que sous la modalité du devenir⁴⁹ ». Le futurisme est un art de l'instant, un art du présent. Mais le présent comme espace de construction permanente de l'avenir, et donc, du futur.

A.3.2. Image opaque : futurisme et fascisme

Lorsque la Première Guerre mondiale (1914-1918) sévit, l'Italie se trouve face à la réalité de sa faiblesse militaire. En 1917, la bataille de Caporetto pousse les forces italiennes à se retirer du front. Cette défaite, vécue comme une humiliation, met temporairement fin à la participation de l'Italie au conflit. Grâce au soutien des Alliés, l'Italie sort malgré tout victorieuse de la guerre, en 1918. Cependant, les aspirations coloniales que le pays nourrissait durant la guerre n'aboutissent aucunement, et certaines de ses conquêtes ne sont pas restituées à la jeune nation italienne. La désillusion apparaît alors, tandis que plane la menace d'une insurrection socialiste. C'est dans ce contexte qu'a germé en Italie, sur le terrain de la guerre, le nationalisme extrémiste de Benito Mussolini. Ancien socialiste, c'est contre la potentielle insurrection de son premier parti de ralliement que Mussolini se dresse, définissant déjà ce que sera très prochainement le fascisme italien.

De ce même conflit, le futurisme hérite de quelques pertes majeures, parmi lesquelles celle du peintre Umberto Boccioni, et une radicalisation de son tournant nationaliste et belliciste. C'est sur ces points que deux chefs de file se rencontrent et font converger leurs forces.

« Si tous les futuristes ne furent pas fascistes et si certains, tels Ivo Pannaggi ou Libero Altomare, furent même anti-fascistes, c'est Marinetti qui définit la ligne politique du mouvement, et la convergence qui le rapproche de Mussolini à partir de 1918 s'appuie sur l'idéologie belliciste revendiquée par le mouvement futuriste depuis sa conception et sur un patriotisme qui allait devenir nationalisme de plus en plus radical⁵⁰. »

À l'issue de la Première Guerre mondiale, Filippo Tommaso Marinetti et Benito Mussolini se rapprochent ainsi visiblement jusqu'à tenter, en 1919, de présenter une liste commune — alliant futurisme et fascisme — lors des élections.

48 *Idem.*, p.143

49 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.29

50 TOMICHE Anne, op.cit., p.31

Si cette tentative se conclut par un échec, elle scelle néanmoins une alliance, certes irrégulière, mais permanente, entre le courant artistique italien et le parti politique totalitaire.

C'est cette image qui gouverne l'imaginaire construit sur le futurisme depuis lors, et aujourd'hui encore. « Entre le programme fasciste de rajeunissement du pays et la volonté futuriste de faire une Italie moderne des convergences existent⁵¹ », néanmoins, elles sont bien loin d'être limpides, et semblent parfois davantage répondre d'un certain opportunisme. En effet, sur la conception du passé et de la tradition, qui est pourtant l'un des fers de lance de la réflexion futuriste, les artistes regroupés derrière Marinetti sont loin de s'affilier aux aspirations fascistes de Mussolini. La volonté d'une rupture oui, d'une Italie forte, puissante, refondée, oui ; mais pour Marinetti, réalisée selon « une religion du nouveau⁵² », selon la loi de l'antitradition, tandis que pour Mussolini, cela doit se faire dans l'idée du feu modèle de l'Empire romain et des chefs-d'œuvre classiques.

A.3.3. L'héritage futuriste

Ce lien aura eu raison du futurisme à bien des égards. En plus de diviser les artistes qui agissent aux côtés de Marinetti, et de fragiliser la visée artistique du mouvement, il aura scellé l'image d'un futurisme politique associé au régime totalitaire ayant le plus profondément entaché l'Histoire de la péninsule italienne : le fascisme mussolinien.

C'est donc tout logiquement qu'« après la mort de Marinetti et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la culture italienne refoule profondément les années de la dictature fasciste. À cause de sa compromission avec le régime de Mussolini, le futurisme est mis à l'index par la classe politique et les intellectuels⁵³ ». À ce constat, le spécialiste du futurisme Giovanni Lista ajoute une remarque que nous partageons. Il exprime en effet le fait qu'« il semble désormais impossible d'étudier le futurisme, voire même ses œuvres et ses théories de 1912-1913, sans avoir en tête la compromission de Marinetti avec le régime fasciste, qui n'aura pourtant lieu que bien des années plus tard. Il en résulte une lecture

51 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.59

52 MARINETTI Filippo Tommaso, « Le futurisme mondial. Conférence à la Sorbonne », prononcée le 10 mai 1924, in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1469

53 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.69

réductrice et erronée, uniquement centrée sur la politique⁵⁴ ». C'est pourtant une visée profondément axée sur l'artistique, et non sur le politique, que nous endosserons ici à notre tour. Si cette dynamique s'instaure plus laborieusement depuis la mort de Marinetti et la fin du futurisme en 1944, elle n'en est pas pour autant inexistante. Giovanni Lista note, au sortir même de la Seconde Guerre mondiale, une distinction entre la classe politique et les intellectuels, et les artistes qui eux, du futurisme, « continuent d'apprécier les œuvres et la vitalité créatrice.⁵⁵ » Car sous cet angle précis — le champ artistique — le futurisme reste le vecteur de certaines entreprises fondamentales pour la seconde moitié du XX^e siècle. « En tant que premier mouvement global, préconisant le dépassement révolutionnaire du musée et du système bourgeois de l'art séparé de la vie, le futurisme a été le modèle de toutes les avant-gardes qui ont scandé la vie artistique et culturelle du XX^e siècle », et a « anticipé maintes expériences de l'art moderne et contemporain, jusqu'à la performance ou l'art conceptuel qu'il a largement pressentis par sa pratique du manifeste comme art.⁵⁶ » Ainsi Giovanni Lista nous rappelle un — autre — héritage.

Nous avons tâché jusqu'à présent de mettre à jour les caractéristiques du futurisme en tant que mouvement — social, politique. Nous en arrivons désormais à ce qui nous a conduit à lui : son implication dans le champ esthétique et, en l'occurrence, théâtral.

B. Le théâtre futuriste : des grands axes aux grands actes

Le futurisme, en tant que mouvement autoproclamé, manifeste un esprit éminemment revendicateur. Le théâtre, aux prises d'une dynamique de renouvellement global, n'échappe évidemment pas à la volonté réformatrice du groupement artistique italien. Nous verrons ici lesquels de ses grands axes sont sujets aux revendications futuristes et comment la mise en jeu de ces derniers est en effet réalisée.

⁵⁴ *Idem.*, p.72

⁵⁵ *Id.*, p.69

⁵⁶ *Id.*, p.74

B.1. Dynamique de rupture : le théâtre futuriste comme point de disjonction

« N'est-il pas visible que la première démarche du philosophe, alors que sa pensée est encore mal assurée et qu'il n'y a rien de définitif dans sa doctrine, est de rejeter certaines choses définitivement⁵⁷ ? »

Toute impulsion revendicatrice répond de quelque objet de mécontentement. Si le futurisme aspire à se dresser et faire entendre sa voix, c'est contre quelque chose qui lui préexiste. Nous verrons ici en quelle mesure le « paradigme de la rupture et du renversement⁵⁸ » mis en œuvre par le mouvement italien du début du XX^e siècle forme un point éminent de disjonction dans l'histoire des pratiques artistiques, à l'échelle italienne et européenne.

B.1.1. Le primat de la nouveauté face à la convention

Au premier plan de son entreprise de distinction voire de rejet, le futurisme place toute l'œuvre passéiste. Les auteurs futuristes « ne doivent être préoccupés que d'originalité novatrice⁵⁹ ». Ce qui a été fait, ce que l'histoire et l'art ont placé dans les musées, n'est plus sujet à expérimentation et ne trouve alors ni justification, ni même intérêt aux yeux des « novateurs⁶⁰ ». De la culture hellénique jusqu'aux propositions les plus récentes, le futurisme évince toutes les formes admises et contemplées par les institutions. Cependant, si le futurisme est éminemment tourné vers l'avenir, cela se fait nécessairement en lien, car l'opposition est déjà un rapport, avec le passé qu'il critique aisément, mais qui fondamentalement, lui permet de se définir par distinction ; « pour faire comprendre le nouveau, force est bien de l'exprimer en fonction de l'ancien⁶¹. »

Le constat futuriste admet qu'au niveau théâtral, ce qui a été fait est finalement ce qui se fait encore, à l'amorce du XX^e siècle. Rejoignant la conception d'un

57 BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p.33

58 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.152

59 MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.285

60 TOMICHE Anne, op.cit., p.146

61 BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), op.cit., 2013, p.34

théâtre vieilli, stagnant et sclérosé, Marinetti et ses comparses goûtent avec une amertume féconde à cet état de fait.

Le théâtre futuriste prétend ainsi se réaliser au moyen d'une *tabula rasa*⁶². L'énoncé est simple : « il est nécessaire d'avoir un théâtre futuriste, c'est-à-dire un théâtre absolument opposé au théâtre passéiste⁶³. »

Au-delà même des questions d'époque et d'appartenance à telle ou telle famille théâtrale, les futuristes condamnent en même temps « tout le théâtre contemporain (historique ou moderne) parce qu'il est toujours prolixe, analytique pédantesque, psychologique, dilué, méticuleux, explicatif, statique, plein d'interdits comme un règlement de police⁶⁴ ». L'ultime partie de cette phrase attire particulièrement notre attention, car semble synthétiser tout ce sur quoi les futuristes arrêtent leur réforme théâtrale : les conventions. Le futurisme attend du théâtre qu'il se libère, par son action, de toutes ses conventions. Car depuis qu'une pratique du théâtre est observable, à l'ère de la Grèce Antique, se sont évidemment succédé un grand nombre de pratiques et avec elles, un grand nombre de règles et codifications. Néanmoins — et nous rejoignons à cet égard la réflexion élaborée par Louis Dieuzayde dans l'ouvrage qu'il dirigea à la suite du colloque « Le langage s'entend, mais la pensée se voit », tenu en 2005 à l'Université de Provence — les propositions théâtrales succédant à *La Poétique* d'Aristote répondent d'un « régime représentatif⁶⁵ ». Ce schème esthétique induit principalement que :

« L'intelligible était assuré par l'élaboration poétique d'une fable, un assemblage d'actions, dont l'enchaînement vraisemblable et téléologique, ainsi que les effets de reconnaissance liés à sa distribution en personnages identifiables, produisait la mise en intrigue conjointe de sens et d'émotions pouvant produire mimétiquement un rapport (*mimêsis* ne signifiant ni copie ni simple reflet) avec la réalité et les événements éprouvés par les spectateurs dans leur expérience d'existence⁶⁶. »

62 Le terme *tabula rasa* est utilisé par Filippo Tommaso Marinetti lui-même dès 1909 dans l'un de ses textes, cf. « le besoin de faire tabula rasa d'un passé trop vénère et trop imité », in MARINETTI Filippo Tommaso, *Préface futuriste* (1909), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.141

63 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.845

64 *Ibidem*.

65 Louis Dieuzayde précise emprunter cette locution et les propos construits à son sujet à trois œuvres de Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000 ; *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003 ; *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, in DIEUZAYDE Louis (dir.), *Le langage s'entend, mais la pensée se voit*, Marseille, PUP, 2007, p.11

66 *Idem.*, p.12

Or, le théâtre futuriste « exige de se délivrer de la technique⁶⁷ » ; de se délivrer de toutes ces techniques littéraires — dramatiques, dramaturgiques — et esthétiques qui organisent le canevas des conventions théâtrales. Pour cela il s'illustre dans un élan semblable à celui des entreprises artistiques de la fin du XIX^e siècle, bien qu'il les critiqua aisément⁶⁸. Tous présentent une « réorganisation de l'intelligible dans la présence et la présentabilité même des choses et des mots⁶⁹ » ayant « entraîné un remaniement et des déclinaisons nouvelles du geste de représentation⁷⁰ ». Dépassant le mouvement naturaliste — qui selon Dieuzayde, « n'a pu véritablement réformer l'usage de la scène » —, « les avant-gardes historiques et leurs multiples investigations critiques ont œuvré à une déstructuration de tout ou partie du régime représentatif, telle que l'actualité de la production artistique, soumis il est vrai aux valeurs de l'humanisme bourgeois de l'époque, leur laissait appréhender⁷¹ ». Et en effet le futurisme répond bien à ce que Louis Dieuzayde présente comme un « puissant mouvement de remise en cause », ayant « délié les contraintes du régime représentatif », et ce par : « la désagrégation de l'enchâssement causal et linéaire de l'action dramatique », « la confrontation de la scène avec les formes spectaculaires non théâtrales anciennes (ballet, féerie, cirque, théâtre de foire, théâtre de marionnettes), modernes (cabaret, music-hall⁷², fête foraine, cérémonie sportive) », « le projet de transformation (et parfois d'éradication) de la présence corporelle et de l'action scénique du comédien », et enfin « l'utopie majoritaire de sortir l'art, et donc la scène, de son jeu, proprement culturel, séparé des significations et des sensibilités, afin de l'inscrire comme force intervenante et agissante dans la vie mondaine, sociale et politique⁷³. »

67 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.846

68 Parmi ces entreprises se trouve en effet celle du metteur en scène André Antoine. Le naturalisme est décrié par le mouvement futuriste en Italie.

69 DIEUZAYDE Louis (dir.), *op.cit.*, p.17-18

70 *Idem.*, p.18

71 *Ibidem.*

72 En effet, le futurisme s'intéresse essentiellement à ce genre du music-hall. En 1913, Filippo Tommaso Marinetti le présente comme un genre riche de potentialités conciliables avec les ambitions futuristes, dans *Le Music-Hall — Manifeste futuriste*. Ce théâtre de variétés [Teatro di varietà] trouvera des applications directes sur la scène futuriste : les jeux de mots, les répétitions, la tautologie, la construction en numéros. Genre délaissé, dévalorisé par les institutions, la sphère intellectuelle ou artistique, le Music-Hall, à la fois par ses caractéristiques et son rang marginal, présente un terrain d'action privilégié pour les futuristes, désireux de sensationnalisme, de bruit, de scandale, et d'incursion directe dans la quotidienneté.

73 *Ibid.*

Le théâtre étant un dispositif, il répond nécessairement d'une circulation, entre émission et réception. Ainsi, en parallèle des auteurs et de leur littérature dramatique, le futurisme s'attaque également au public, à cette « vie mondaine » que nous venons d'invoquer, toujours dans le cadre du combat mené contre les conventions. Au début du XX^e siècle, le théâtre est populaire et est encore une pratique sociale. Vecteur à ce titre d'une inévitable mondanité donnant lieu à des « rivalités de chapeaux et de toilettes féminines », à l'expression de la « vanité d'une place coûteuse se transformant en orgueil intellectuel », s'organisant entre « loges et parterre occupés par des hommes mûrs et riches », son public est lui aussi sujet — ou assujetti — aux conventions. En libérant l'objet théâtral de ce qui le fige, le futurisme entend transformer le public.

En somme, le futurisme se dresse contre le théâtre que nous qualifierons de conventionnel⁷⁴. Par son acception de *ce qu'est* face à *ce que doit être* la théâtralité, il finit de rappeler l'idée d'un primat nécessaire de la nouveauté sur la convention.

B.1.2. La scène italienne

« Les futuristes sont décidément en train de bouleverser l'Italie⁷⁵. »

Giovanni Lista nous rappelle que le paradigme de la rupture et du renversement que nous constatons est d'autant plus marquant qu'il s'épanouit au sein même d'une nation où le passé — la grandeur de l'Empire romain, la richesse de la période du Rinascimento [la Renaissance] — est l'objet d'une glorification telle qu'elle dépasse les frontières nationales. C'est pourquoi le rejet des pratiques théâtrales se fonde d'abord sur la scène italienne.

Durant les premières décennies du XX^e siècle, le contexte théâtral italien est dominé par un « décadentisme⁷⁶ ». Globalement, les tentatives sont focalisées sur un dépassement du naturalisme et du vérisme qui, en Italie, s'était imposé au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Là-bas même, la réponse dramatique trouve son locuteur principal en la personne de Gabriele D'Annunzio. Figure majeure de la

74 Cette locution, dès qu'elle interviendra dans le cadre de ce travail de recherche se référera précisément à la description qui en a ici été faite, à l'aide de notre lecture de l'ouvrage de Louis Dieuzayde, *Le langage s'entend, mais la pensée se voit*.

75 MARINETTI Filippo Tommaso, *Les Poètes et les peintres futuristes livrent bataille dans les grands théâtres italiens* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.175

76 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p.11

production littéraire de cette époque en Italie, il propose un retour au poème tragique.

Dès l'année 1909, que nous rappelons être l'année de fondation du mouvement, Filippo Tommaso Marinetti lui-même consacre un manifeste à l'auteur. Dans celui-ci, il ne s'agit pas de défendre le ralliement futuriste à l'écriture dannunzienne, mais bien au contraire de noter la correspondance des nouvelles propositions de ce dernier aux idées futuristes, alors même qu'il exerçait jusqu'alors un art que les futuristes méprisaient. Gabriele d'Annunzio qui jouit d'une reconnaissance sert donc davantage par ce manifeste à asseoir une certaine légitimité du futurisme. En effet, la même année Emilio Settimelli signe un texte s'élevant *contre la « poésie » de D'Annunzio*. Il y dénonce la « préciosité baroque », « l'absence de pensée [poétique] », le recours aux « ornements » en ce qu'il dit de la priorité donnée à l'« apparence »⁷⁷. Pour ces raisons, le *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* rédigé *a posteriori* — mais en 1910 également — ne fait pas cas de Gabriele D'Annunzio dans la liste établie des poètes futuristes⁷⁸. Finalement, le poète italien devient un utile point de comparaison, l'image du dépassement futuriste. Il atteste de la ferveur de Marinetti et de ses soutiens ; de leur volonté commune d'aller au-delà de toute forme en vigueur. C'est eux qui, disent-ils, iront le plus loin.

B.1.3. Le paysage théâtral européen

Cette idée de dépassement n'est pas valable uniquement pour la scène italienne. Certaines tentatives européennes de renouvellement théâtral suscitent, à l'image de D'Annunzio, la prise en compte puis la déviance des entreprises futuristes.

C'est le cas par exemple des recherches d'Ibsen ou de Maeterlinck qui, comme nous le précise Giovanni Lista, suscitent un intérêt majeur, mais qui présentent la limite d'un pessimisme psychologique trop ardent.

Maeterlinck, en tant que figure d'envergure du symbolisme qui se développe en Europe à partir des années 1880⁷⁹ nous rappelle la réalité d'un lien particulier

77 SETTIMELLI Emilio, *Contre la « poésie » de D'Annunzio* (1909), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.137-138

78 Voir dans MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.286

79 On accorde la première qualification d'œuvre littéraire symboliste au recueil de poésies intitulé *Les Fleurs du mal*, écrit par Charles Baudelaire en 1857. À partir des années 1880, une série de manifestes — dont le premier est publié en 1886 dans le journal *Le Figaro* —, est dédiée au courant artistique que l'on nomme symbolisme.

entre symbolisme et futurisme. En effet, Filippo Tommaso Marinetti commence par adhérer aux expérimentations symbolistes, après quoi seulement, en 1910, il publie un manifeste dont la teneur apparaît dès le titre : *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune*. Ce texte explicite le passage d'un amour, que les mots de Marinetti qualifient d'intense, à une haine franche face aux « grands génies symbolistes », à qui Marinetti ne se cache cependant pas d'accorder le titre de « pères intellectuels⁸⁰ » pour le futurisme. Mais le symbolisme met en œuvre un attachement profond au passé. Il entretient la quête d'éternité et le désir du chef-d'œuvre immortel là où les futuristes valorisent le « devenir, le périssable, le transitoire et l'éphémère⁸¹ ». La scission entre futuristes et symbolistes est donc nette. Précisant par le biais de ce manifeste l'existence de quatre poisons intellectuels, « la poésie malade et nostalgique », « le sentimentalisme romantique », « l'obsession de la luxure » et la « passion du passé⁸² », une nouvelle fois le futurisme se distingue.

B.2. L'objet théâtral et le futurisme

Nous choisissons de dire « objet théâtral » plutôt que d'invoquer l'« art du théâtre », déjà parce que la valeur d'art est à manipuler délicatement dans le cadre d'une analyse des pratiques futuristes, et ensuite parce que le terme connote avec le champ de la recherche et presque, des sciences. À la fois objet d'étude et terrain propice aux expérimentations — mise en jeu des réflexions futuristes — il s'agit ici de voir comment le théâtre est appréhendé par le futurisme, et ce qui en résulte pour l'un comme pour l'autre.

B.2.1. Ce que le théâtre propose face à ce qu'il permet

Ainsi les artistes futuristes voient dans le théâtre le cadre idéalement constitué pour accueillir les expérimentations esthétiques du mouvement qui est le leur. Art protéiforme, il est incroyablement riche de potentialités. Le futurisme s'insère dès

80 MARINETTI Filippo Tommaso, *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.224-227

81 *Ibidem*.

82 *Ibid.*

ses débuts et sans précautions dans la brèche théâtrale, s'attaquant à ce que cette discipline créative propose et s'attellant à éprouver ce qu'elle permet.

Déjà, le théâtre jouit d'une grande reconnaissance⁸³. Or, le futurisme aspire à une action globale et, surtout, radicale. La question de la réception est donc primordiale. Et ce, tant du point de vue qualitatif que quantitatif. Car en plus de vouloir être porteur de nouveauté, le futurisme veut de cette nouveauté faire le modèle effectif d'une reconstruction de l'univers⁸⁴. Et il se trouve que les spectateurs de théâtre sont encore nombreux lorsque se fonde en Italie le futurisme. Corra, Settimelli et Marinetti précisent en effet, dans leur manifeste du *Théâtre futuriste synthétique*, que « 90 % des Italiens vont au théâtre, tandis que seulement 10 % lisent des livres et des revues⁸⁵ ». C'est principalement à ce titre qu'ils estiment « qu'il n'est possible aujourd'hui d'influencer le bellicisme de l'âme italienne que par le biais du théâtre⁸⁶ ». Autrement dit, les revendications futuristes, qu'elles soient d'ordre esthétique ou non — le bellicisme convoque la fibre politique du mouvement — trouvent leur soutien majeur dans le théâtre. À cet égard, le théâtre en plus d'être objet et source de recherches, et de propositions artistiques est alors également un outil essentiel.

Présenté au lancement du futurisme selon l'organisation des soirées futuristes, il permet une visibilité au mouvement, mais aussi à chacune des disciplines explorées par le futurisme. Conférences et discours politiques, expositions de peinture, de projets architecturaux et déclamations de poésie composent solidairement le temps du théâtre. Et dans sa nature même, le théâtre permet une action conjointe : il sollicite à la fois l'auteur et sa littérature, le travail plastique confié au peintre et au scénographe, le musicien dans l'élaboration sonore et musicale du spectacle théâtral. En somme, il permet cette action complète à laquelle aspire les futuristes italiens.

83 Au cours de la période qui voit se réaliser la fondation du futurisme, aux abords du XXe siècle, le théâtre est encore considéré comme un art majeur, extrêmement prolifique et populaire.

84 L'expression est utilisée dans un manifeste éponyme, *Reconstruction futuriste de l'univers* (1915), par ses deux auteurs Giacomo Balla et Fortunato Depero, voir in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.869

85 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRAB., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, 2015, p.845

86 *Ibidem*.

B.2.2. Les axes de la reconstruction

C'est d'ailleurs sur chacun de ces domaines d'action que le futurisme propose de se pencher. Le futurisme vise l'interdépendance de tous les éléments qui constituent la théâtralité et à la fois, le traitement de chacun d'eux comme potentialité à part entière, ayant une valeur autonome, quand bien même il s'agit, à terme, de la faire fonctionner dans une dynamique d'ensemble. Exactement, finalement, comme le théâtre lui-même. Il est un élément autonome, mais entre dans une dynamique de reconstruction globale, qui le déborde et à laquelle, tout en même temps, il participe activement. Cette dynamique, c'est le mouvement futuriste même.

Chaque composant de la théâtralité est passé au tamis de la vision futuriste : texte, architecture, scénographie, décor, machinerie, acteur, déclamation, costumes, accessoires, machines et objets, musique, sons, bruitages, occupation du lieu théâtral, rapport entre scène et salle, spectateur et public, insertion du théâtre dans la vie. Le théâtre est un corps que le futurisme rêve d'animer de mille et une façons.

B.3. Les manifestes : programmes de rénovation théâtrale

Tout comme dans leur application dans les domaines de la peinture, de la littérature ou de l'architecture, les manifestes constituent pour le théâtre la base solide d'une rénovation globale. Répondant à une visée programmatique, ils attendent la réalisation esthétique de leurs principes.

B.3.1. Réalisations majeures

À toute entreprise théâtrale futuriste correspond voire précède une idée, élaborée et exprimée dans le cadre du manifeste. Les propositions artistiques de Filippo Tommaso Marinetti et de ses homologues futuristes sont, plus que des œuvres, des expérimentations. À ce titre il convient d'admettre la valeur explicative des manifestes qui, finalement, les complètent voire les révèlent au spectateur. Pour l'heure, nous prenons de fait pour support analytique les réalisations manifestaires majeures du théâtre futuriste, et non les pièces.

« Les manifestes du *Théâtre futuriste synthétique* (1915) et du *Théâtre de la surprise* (1921) définissent l'idéal des futuristes en matière de théâtre : abolir les techniques théâtrales d'un passé moribond, mettre en scène toutes les découvertes que l'on est en train de faire dans le domaine du subconscient et de l'imagination, provoquer et réveiller la sensibilité d'un public tombé dans la passivité substituer aux anciennes formes théâtrales (tragédie, comédie, vaudeville, farce, etc.) les formes futuristes (répliques en liberté, simultanée, poèmes animés, synthèses rapides et alogiques, drames d'objets, etc.), fonder un théâtre nouveau sur le jeu merveilleux de l'imprévu, de la surprise, un théâtre qui soit antinaturaliste et antipsychologique, non point représentation, mais présentation. D'où l'admiration constante des futuristes pour le cirque et le music-hall⁸⁷. »

Comme c'est le cas dans la ligne éthique et esthétique générale du futurisme, le théâtre futuriste se doit d'assimiler le dynamisme, la vitesse, le machinisme, pour mieux les traduire sur le plateau. Chacun des actes du théâtre futuriste, entre théorie et pratique, a eu pour but de faire valoir ces axes.

B.3.1.1. Le « Théâtre synthétique »

Le Théâtre futuriste synthétique, théorisé dans un manifeste éponyme en 1915, est l'œuvre commune de Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra et Emilio Settimelli — et plutôt d'ailleurs, selon Lista, de ces deux derniers⁸⁸. Comme le laissait comprendre l'observation de Denis Bablet, il est en effet le point d'exergue reconnu de la théâtralité futuriste. À cette observation s'ajoute celle de Giovanni Lista, qui confirme l'idée selon laquelle le manifeste du *Théâtre futuriste synthétique* représente « il testo centrale della poetica futurista del teatro⁸⁹ » [« le texte central de la poétique théâtrale futuriste »]. Et il s'avère avoir une pareille importance dans le traitement des problématiques qui nous occupent.

Traduction du microthéâtre comme nouveau genre dramatique, « la “synthèse” [“sintesi”] futuriste associe étroitement le son, la scène et le geste⁹⁰ », tout en gardant pour point de départ un support textuel — dont nous définirons la nature plus tard. Elle illustre la volonté futuriste selon laquelle

« l'action scénique doit être l'objet d'une synthèse dynamique et abstraite qu'exprime la scène elle-même grâce à des architectures cinétiques, des

87 BABLET Denis, *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975, p.181

88 Cette précision est tout à fait riche de sens dans le cadre qui est le nôtre lorsque l'on sait que, un an plus tard, en 1916, les deux artistes que sont Corra et Settimelli participeront activement à l'élaboration du manifeste de *La cinématographie futuriste*, aux côtés de Filippo Tommaso Marinetti, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla et Remo Chiti.

89 LISTA Giovanni, *Lo spettacolo futurista*, Florence, Cantini, 1990, p.47

90 TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.42

effets chromodynamiques et bruitistes qui créent de nouvelles valeurs émotives⁹¹. »

Forme éminemment orientée vers l'abrogation du jeu naturaliste, sa dramaturgie préconise un recours au dynamisme, à l'absurde et à l'abstraction.

B.3.1.2. Le « Théâtre de la surprise »

Le « Théâtre de la surprise » « vuole essere un superamento delle esperienze sintetiche⁹². »

Le manifeste du Théâtre de la surprise se justifie par l'idée selon laquelle « la surprise est aujourd'hui plus que jamais un élément essentiel de l'art, et cela parce que, après des siècles riches d'œuvres de génie, qui toutes ont surpris le monde, il est bien difficile de surprendre encore⁹³ ». Cette volonté rejoint la revendication du primat de la nouveauté. L'artiste doit, par des propositions nouvelles et originales, surprendre le spectateur — souvent par la provocation également — et assurer ainsi au domaine artistique une vitalité constante. Relativement détachés de la fibre politique qui habitait pourtant dans la première décennie du futurisme toute démarche artistique, Marinetti et Cangiullo défendent ici un théâtre en mesure d'« aérer l'esprit du public en l'amusant et le surprenant par tous les moyens, faits, contrastes, gestes, idées, qui n'ont pas encore été portés sur la scène et qui sont capables de secouer gaiement la sensibilité humaine⁹⁴ ». La valeur de divertissement qui s'associe ici au théâtre reste néanmoins relative et à manipuler avec précautions, car, s'il s'agit de distraire les sens et la sensibilité des spectateurs, cela se fait toujours dans le cadre d'une action globale et la volonté de « secouer » l'auditoire n'est jamais loin.

B.3.1.3. Le « Théâtre tactile »

En 1924, Filippo Tommaso Marinetti signe un nouveau manifeste qui s'attelle au théâtre. *Après le théâtre synthétique et le théâtre à surprise, nous inventons le théâtre antipsychologique abstrait de purs éléments et le théâtre tactile.*

91 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.29

92 [« veut être le dépassement et l'approfondissement des expériences du théâtre synthétique »]. LISTA Giovanni, *Lo spettacolo futurista, op.cit.*, p.101

93 MARINETTI F.T., CANGIULLO F., *Le Théâtre de la surprise* (1921), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1314

94 *Idem.*, p.1313

Au cours du « deuxième futurisme », Marinetti dédie beaucoup de ses efforts à l'élaboration du Tactilisme. En 1921 il rédige le manifeste et en fait une lecture au Théâtre de l'œuvre à Paris puis au cours de l'Exposition d'Art Moderne tenue à Genève avant, toujours la même année, de le publier. Marinetti défend ainsi le retour au tact — au sens toucher. Pour cela l'art doit prétendre à porter de nouvelles valeurs tactiles, et le public être éduqué⁹⁵ à le recevoir. Le Tactilisme doit valoir à tous les niveaux d'action, y compris au théâtre : « nous aurons des théâtres prédisposés pour le Tactilisme⁹⁶. »

« Le Tactilisme servira à perfectionner les communications spirituelles entre les êtres humains à travers l'épiderme. La distinction des cinq sens est arbitraire et l'on pourra certainement un jour découvrir et cataloguer de nombreux autres sens. Le Tactilisme favorise cette découverte⁹⁷. »

Nous avons fait ici état du Théâtre synthétique, du Théâtre de la surprise et du Théâtre tactile, car signés de la main de Marinetti, ils sont souvent présentés, tant par le chef de file futuriste lui-même que par les historiens et théoriciens des arts, comme les faire-valoir majeurs des tentatives théâtrales futuristes. Néanmoins, l'œuvre futuriste est prolix et le théâtre n'est pas avare de cette caractéristique. Bien d'autres manifestes existent, et qui d'ailleurs ont, dans le cadre qui est le nôtre, une plus franche importance encore.

B.3.2. Expérimentations et tentatives connexes

Les expérimentations qui gravitent autour de la scène sont donc nombreuses, et s'organisent majoritairement dans la lignée du manifeste modèle du *Théâtre futuriste synthétique* publié en 1915. Nous nous intéresserons ici aux tentatives qui, après l'impulsion donnée par la synthèse théâtrale, s'avèrent particulièrement révélatrices de notre enjeu, à savoir l'analyse d'un dialogue entre théâtre et cinéma propre au futurisme italien.

B.3.2.1. Le « Théâtre plastique » et le « Théâtre magique »

95 Cf. 'éduquer le tact', in MARINETTI F.T., *Le Tactilisme* (1921), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1282

96 *Ibidem*.

97 *Ibid.*

Le « Théâtre plastique » et le « Théâtre magique » sont tous deux à l'initiative du futuriste Fortunato Depero. Ils sont respectivement formalisés en 1919 et en 1927, au moyen de deux manifestes éponymes.

Dans le premier, Depero fait état de sa volonté de transférer au domaine du théâtre l'ensemble des recherches plastiques qu'il a pu mener en sa qualité de peintre. Plus qu'un transfert ou une application, le passage à la scène est le moyen d'un approfondissement inédit des problématiques esthétiques de Depero. « Tous les principes selon lesquels j'ai pu, dit-il, [...] créer des objets, des personnages, des nouveaux mondes vivants avec une impérieuse souplesse, de nouveaux milieux ambiants d'un caractère particulièrement original et éclatant » conduisent à « un théâtre plastique qui est à son tour un monde poly-expressif, riche de surprises, de trouvailles, de magie picturale, phoniques, plastiques⁹⁸. »

Dans le second, le théâtre est repensé intégralement, en des termes extrêmement précis. La scénographie et le décor, les costumes, le maquillage, les personnages, l'acteur, la machine et la machinerie, et la part musicale et sonore du spectacle, tous sont repensés selon les aspirations du futurisme. Nous verrons en seconde partie de ce travail que le traitement de chacun de ses éléments illustrent de manière éloquente la réalité d'un dialogue intermédial entre théâtralité et cinématographie.

B.3.2.2. Le « Théâtre visionnique »

C'est également le cas du manifeste du *Théâtre visionnique*. Proposé par Pino Masnata⁹⁹ en 1920, il est une réponse adressée à Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli et Bruno Corra et à leur manifeste du *Théâtre futuriste synthétique* (1915).

Bien qu'il ne compte pas parmi les plus convoqués lorsqu'il s'agit de restituer tout ou partie de l'histoire du théâtre futuriste, il a particulièrement suscité notre intérêt. En effet il insiste particulièrement sur la notion de dynamisme – chère il est

⁹⁸ DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1135

⁹⁹ Pino Masnata a surtout réalisé des « synthèses radiophoniques », dont deux sont présentées dans l'ouvrage de Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2*, à savoir : *L'aviatrice Gaby Angelini et Rose rouge*, cf. in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2, op.cit.*, p.58-59

vrai à l'ensemble des expérimentations artistiques futuristes. Il affirme : « l'art dramatique devrait toujours correspondre à une recherche de dynamisme¹⁰⁰. »

Voilà les quatre nécessités qu'il impose pour le dépassement souhaité du modèle lancé en 1915 par Marinetti, Settimelli et Corra :

« Première nécessité : créer le protagoniste. [...] Deuxième nécessité : créer une scène très variable. [...] Troisième nécessité : ne pas se soucier que le public comprenne ou non la limite entre le réel et l'irréel, entre la pensée et l'action. [...] Quatrième nécessité : déformer et interpénétrer, lorsque cela est nécessaire, le temps, la scène, les actions, les personnages.¹⁰¹ »

B.3.2.3. Le « Théâtre imaginaire des instants dilatés »

Suivant la même logique, Franco Casavola — qui n'est pas non plus, par ailleurs, parmi les plus reconnus des futuristes ayant investis le champ théâtral — affirme qu'

« au théâtre Synthétique, au Théâtre de la Surprise, au Théâtre Abstrait et au Théâtre Tactile, très grandes créations futuristes, fait suite le THÉÂTRE DES INSTANTS DILATÉS qui, tout en constituant une forme nouvelle et originale de théâtre, résume et complète les précédentes, en conservant leurs caractéristiques principales¹⁰². »

Cette déclaration est portée par Casavola à l'occasion de son manifeste de 1925 intitulé *Théâtre imaginaire des instants dilatés*.

Au sein de ce dernier, il précise aspirer à « une nouvelle forme de théâtre, absolument illogique, fou, amusant et pourtant jailli directement du réel, et même solidement ancré dans le réel » mettant en pratique « les compénétrations et simultanités de temps et d'espace les plus risquées¹⁰³. »

B.3.2.4. Le Théâtre magnétique

Cette forme théâtrale, le « magnétisme », est celle de la polyexpressivité. Mettant en jeu un dispositif fondamentalement nouveau, ce théâtre est présenté par Enrico Prampolini en 1925, lors de l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris.

100 MASNATA Pino, *Le Théâtre visionnique* (1920), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1260

101 *Idem.*, p.1261-1262

102 CASAVOLA Franco, *Théâtre imaginaire des instants dilatés* (1925), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1526-1527

103 *Ibidem.*

D'une manière générale, c'est l'intégralité des réflexions de Prampolini qui invitent à une étude attentive. Tout à la fois peintre, sculpteur, photographe, scénographe, designer et théoricien, il s'agit d'un « artiste protéiforme voulant décloisonner les disciplines¹⁰⁴ ». Il s'attache de fait à expérimenter chacun des domaines pouvant porter le programme de rénovation futuriste.

S'intéressant tout particulièrement à la question de l'espace, il initie le rejet progressif de la figure anthropomorphe de l'espace scénique. Dans son manifeste du *Théâtre magnétique*, cette entreprise esthétique prend un tournant radical puisque Prampolini y projetait « un théâtre sans acteur et sans scène¹⁰⁵ », lui préférant :

« un complexe architectural tournant, de plusieurs mètres de hauteur, qui devait comporter des éléments lumineux en mouvement, des écrans pour projections simultanées, des structures mobiles colorées, des haut-parleurs diffusant musique et sons divers¹⁰⁶. »

B.3.2.5. Le « Théâtre total »

Chronologiquement et logiquement, le *Théâtre total* de Filippo Tommaso Marinetti vient clore la présentation — volontairement lacunaire — des tentatives connexes au *Théâtre futuriste synthétique*.

Comme le laisse entrevoir son appellation, il s'agit d'une forme théâtrale qui entreprend de synthétiser toutes les recherches menées et éprouvées dans le domaine de l'art scénique. Car, selon Marinetti, « il y a eu beaucoup de tentatives, mais trop modérées et insuffisantes, pour corriger la monotonie de la scène unique et de l'action unique¹⁰⁷. » Par le théâtre total, l'« organisation synchronisée de cinématographe — radiophonie — téléphonie — lumière électrique — néon — aéropeinture — aéropoésie — tactilisme — rire et parfum¹⁰⁸ » place au cœur de son fonctionnement la figure du spectateur. Ce n'est plus uniquement la scène qui doit être mise en mouvement, par l'action du dynamisme, de la simultanéité et des techniques lumineuses et sonores, mais également le spectateur lui-même.

104 LISTA Giovanni, « Dictionnaire des futuristes », in *Qu'est-ce que le futurisme ?*, op.cit., p.1062

105 PRAMPOLINI Enrico, *Le Théâtre magnétique* (1926), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1560

106 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, op.cit., 1976, p.31

107 MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Théâtre total* (1932), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1804

108 *Ibidem*.

« Le théâtre total peut ainsi synthétiser toutes les formes du futurisme mondial, depuis les typiques créations de dynamisme plastique qui donnent aujourd'hui même un caractère futuriste typique à l'exposition de la révolution, depuis les belles aéropeintures et aéropoésies lancées dernièrement dans le fort polychrome et surprenant journal "Futurismo" de Mino Somenzi jusqu'à l'amusante explosion du spectateur futuriste. Le passé n'existe pas, l'ennui millénaire est battu, vive le théâtre total¹⁰⁹. »

De tous ces manifestes, ont évidemment découlé des œuvres théâtrales —
littéraires et scéniques. Car,

« le théâtre a été le domaine privilégié par le pragmatisme révolutionnaire futuriste. Combien furent-elles les mini-pièces écrites par les partisans de Marinetti? Des centaines, car au postulat futuriste "tout est théâtre" correspondait le désir d'un "théâtre fait par tous"¹¹⁰. »

109 *Ibidem*.

110 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.7

Chapitre 2 - Le théâtre futuriste face aux expérimentations artistiques de son temps

Nous avons pu noter que le futurisme s'inscrit dans un contexte culturel en mutation, dont les bouleversements institutionnels et esthétiques grondent plus ou moins sourdement de chaque côté de l'Europe.

A. Environnements artistiques

Témoin d'un environnement artistique riche de propositions et même d'expérimentations, le début du XX^e siècle n'est évidemment pas le terrain des seules réformes futuristes.

A.1. Les réformateurs de la scène théâtrale

Puisque le théâtre incarne ce domaine idéalement conçu pour accueillir les expérimentations futuristes, il paraît important de porter le regard sur la scène théâtrale environnante — de manière volontairement très partielle — à ce mouvement radicalisé. Retournons pour se faire quelques années avant la suture séculaire.

Car si le futurisme, qui touche l'ensemble des domaines sociaux, culturels et artistiques, apparaît en 1909, la sphère théâtrale est quant à elle traversée d'interrogations et connaît de fait des transformations dès les années 1880. C'est en effet au cours de cette décennie, en 1887, qu'est proclamée la naissance de ce que l'on appelle la mise en scène moderne. Élan d'émancipation de la figure du metteur en scène comme artiste créateur à part entière, son représentant est André Antoine, fondateur la même année à Paris, du Théâtre Libre. Sans pour autant adhérer au vrai et au vraisemblable, Antoine prône l'abandon des intrigues fantaisistes et illusionnistes et défend la ligne artistique du naturalisme, auquel les futuristes s'opposent fermement.

L'initiative réformatrice d'André Antoine n'est évidemment pas isolée, et le prochain cas, celui du Britannique Edward Gordon Craig, répond de la même

logique que celle aboutissant à la distinction entre symbolistes et futuristes : de l'assimilation, les futuristes finissent par opter pour la distinction.

« Si, fatalement, [...] les théories de Craig allaient constituer un véritable point de départ pour les futuristes [...], il reste que la recherche futuriste mène à l'intensification de l'impressionnisme, au jeu dissymétrique et déséquilibrant du dynamisme vitaliste qui, d'emblée, refuse la racine symboliste, entre harmonie et évanescence, de la vision de Craig¹¹¹. »

Néanmoins, au regard de notre sujet, il est primordial de noter l'influence très concrète — revendiquée — de Craig sur certains futuristes, constituant notre corpus d'artistes ayant approché plus ou moins directement la lisière entre théâtre et cinéma. Ne serait-ce que parce qu'en cette première décennie du XX^e siècle, si les recherches de Craig — même constat pour Adolphe Appia — étaient connues en Italie, aucune investigation approfondie n'y avait cependant été menée à leur sujet. Parmi ces artistes à tendance futuriste qui proposent un contrepoint à cette réalité italienne, nous trouvons Achille Ricciardi. Ce dernier fonde le Théâtre de la Couleur, déterminant la nouvelle narrativité et la nouvelle « psychologie » théâtrale sur le simple effet sensoriel d'une combinaison des formes, des matières et des couleurs. Parmi les similarités présentes entre le mouvement marionnettiste et les expérimentations de Craig, on retrouve une même conception globalisante des enjeux et des procédés théâtraux. Selon lui, scénographie, jeu d'acteur, lumière et appréhension du public doivent être envisagés, et conjointement, pour parvenir à la nouvelle forme théâtrale. Par ailleurs, selon Bénédicte Boisson, Alice Folco et Ariane Martinez,

« Craig est l'un des premiers metteurs en scène à distinguer radicalement l'art théâtral de la littérature dramatique. [...] Convaincu que l'art théâtral naît de l'union du mouvement (geste et danse), du décor (incluant les costumes et les éclairages) et de la voix (parlé et chantée, par opposition aux paroles écrites), Craig pense que le théâtre de l'avenir se passera de la pièce écrite¹¹². »

A.2. Les avant-gardes

Plus directement, quand bien même il s'en distingue une fois encore, le futurisme est rattaché, par l'histoire des arts, à la vague artistique des avant-gardes occidentales de la première moitié du XX^e siècle.

111 *Idem.*, p.30

112 BOISSON B., FOLCO A., MARTINEZ A., *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010, p.109

Comme le souligne Béatrice Joyeux-Prunel dans ses deux ouvrages complémentaires, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale* et *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, l'appréhension des avant-gardes est une chose tout à fait complexe. Leur constitution, leurs modalités, leurs actions et leurs répercussions présentent un foisonnement d'événements, de conditions et d'acteurs. Si le premier ouvrage de Béatrice Joyeux-Prunel nous apprend que la fibre artistique qualifiée d'avant-gardiste apparaît, à son état de germe, dès 1848 pour se matérialiser dans l'œuvre du peintre Gustave Courbet, nous centrerons nos remarques sur une période débutant en 1909, année de fondation du futurisme, période étudiée par une autre chercheuse, Anne Tomiche, dans son ouvrage *La naissance des avant-gardes occidentales : 1909-1922*. Giovanni Lista atteste de cette périodisation lorsqu'il présente le futurisme dans ses ouvrages comme la première des avant-gardes.

Cette période regroupe les courants avant-gardistes du vorticisme anglais, du dadaïsme, du futurisme russe, et bien sûr, du futurisme italien. Nous rappelant que le terme d'avant-garde – même s'il est d'ores et déjà présent dans le vocabulaire militaire lors de l'apparition des courants en « isme » – n'apparaît dans son acception artistique que plus tard, et surtout, jamais sous la plume revendicatrice des acteurs même des avant-gardes, Anne Tomiche propose alternativement l'expression d'« arrière-garde¹¹³ » pour définir ces groupements.

Avant de commenter ce qui sépare le futurisme italien de ses homologues, notons de nombreuses similarités. Se développant en Occident avant et pendant la Première guerre mondiale, les avant-gardes sont incarnées par des

« mouvements qui se sont auto-proclamés tels et qui ont mis au centre de leurs revendications un renouvellement radical des pratiques artistiques, pensé comme indissociable d'une remise en question sociale plus large : futurisme italien, futurisme russe, vorticisme, dadaïsme¹¹⁴. »

Dans une commune « dimension programmatique¹¹⁵ », ces mouvements décrètent un refus incisif des conventions littéraires et artistiques en vigueur. Unis dans un « refus de la Beauté, de l'harmonie et du bon goût en tant que conventions », un « mépris des institutions et de l'Establishment », la « défense d'une place privilégiée de l'Art dans le monde social », « tous pensent à la fois leur rapport au

113 TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.209

114 *Idem.*, p.3

115 *Id.*, p.19

passé et à la tradition et leur rapport au présent et à la nouveauté¹¹⁶ ». Tous, se définissant par relation — affinités ou contradictions — « naissent dans un contexte socio-historique précis et loin de chercher à s'en abstraire ils cherchent au contraire à repenser la place et le statut de l'art dans ce qu'ils appellent "la vie". »

Seulement, le futurisme semble se distinguer malgré tout. En plus de penser le rapport art-vie en partant de l'art pour finalement y revenir, le mouvement italien élabore un dialogue plus franc. Si le statut de l'art doit être réfléchi dans l'amalgame vital, le processus inverse doit être tout autant recherché par les artistes, car finalement, le message de Marinetti, chef d'un mouvement foncièrement artistique, s'organise « au sein d'une prise de conscience plus générale qui transcende le domaine de la littérature et des arts¹¹⁷ ». Dans un élan réciproque, c'est la vie elle-même qui doit nourrir les nouvelles esthétiques, et l'art qui doit modifier ce qui fait la vie.

B. Du cinématographe au cinéma : de la technique à l'art ?

Voyons à présent au-delà du théâtre. Le cinéma réalise un exemple de la fusion entre l'art et la technique — entre la *tekné* et la *theoria* — qui sous-tend tout le discours esthétique futuriste. De ce point de vue déjà, l'analyse intermédiaire faisant dialoguer théâtre et cinéma se révèle particulièrement pertinente.

B.1. Développement de nouvelles techniques

L'historiographie du cinématographe admet de manière inaugurale des événements appartenant aux domaines technique et scientifique. Pareillement à l'étude des avant-gardes, tout processus d'historisation du cinématographe se révèle dense et complexe. Tout comme se fût déjà le cas, en 1839, de l'appareil photographique — abouti par Daguerre qui, avec le daguerréotype finalise et améliore l'invention de Niépce — le cinématographe est engendré par diverses innovations techniques et technologiques réalisées au XIX^e siècle. Les recherches dans les domaines de la chimie, de la mécanique, et de l'optique, finissent par

116 *Id.*, p.22

117 LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, *op.cit.*, p.92

donner corps à l'appareil de prise de vues. En adoptant un esprit de synthèse outrancier, voilà donc ce que nous pouvons préliminairement énoncer : le cinématographe est — officiellement — mis au point en 1895. À cette date, il est breveté par les frères Lumière en France, et en Allemagne par les frères Skladanowsky.

B.2. Un nouvel art, face au théâtre

« En France, l'appareil de prise de vues des frères Lumière était achevé en mars 1895 ». Voilà le premier fait, énoncé avant nous, ici par Béla Balázs¹¹⁸. Ce dernier ajoutant ensuite que, pour autant, « ce n'est que dix ou douze ans plus tard que les nouveaux moyens d'expression du cinéma ont vu le jour en Amérique¹¹⁹ ». Cette distinction, qui certes doit être appréhendée comme parfaitement relative, est révélatrice d'un débat déterminant ; celui qui discute de la nature du cinéma : simple technique ou réel procédé artistique ?

Face à cette question, voici la réponse de Béla Balázs lui-même :

« Un nouvel art serait comme un nouvel organe des sens. Et c'est chose plutôt rare que ceux-ci se multiplient. Pourtant, je l'affirme : le cinéma est un art nouveau, aussi différent des autres arts que la musique l'est de la peinture et celle-ci de la littérature. Le cinéma est, totalement, une nouvelle révélation de l'homme¹²⁰. »

Mais cet avis, à l'orée du XX^e siècle, ne fait pas l'objet d'un parfait consensus. Et notamment dans le domaine théâtral. Pourtant, pour preuve, dès la mise en pratique du cinématographe, une valeur comparative et concurrentielle éclot au cœur du dialogue entre théâtre et cinéma. Arts de l'acteur, du dialogue, du voir en mouvement, et de la représentation, ils sont pensés l'un par rapport à l'autre, rivaux, dans une dynamique duelle de ressemblances et de différences. Si, comme le note Béla Balázs « on a surtout tendance à considérer le cinéma comme un rejeton dégradé et malvenu du théâtre¹²¹ », il est aussi commun d'entendre ou de voir le cinéma comme le principal adversaire du théâtre, son potentiel assassin. La majorité des recherches de la première moitié du XX^e siècle nous apparaît comme donnant lieu à une réflexion sur ces deux domaines expressifs par le simple argument

118 (1884-1949) Théoricien du cinéma de nationalité hongroise, contemporain aux futuristes.

119 BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op.cit., p.17

120 *Idem.*, p.10

121 *Id.*, p.45

pragmatique de l'adaptation — du théâtre vers le cinéma. Le futuriste Fillia, en 1930 va déjà dans ce sens lorsqu'il expose ses *Idées sur le cinématographe* :

« Le film sonore ne pourra jamais être comparé à un travail théâtral, parce que cinématographe et théâtre sont deux arts qui n'ont qu'un seul élément en commun : le public.

La confusion entre théâtre et cinématographe provoque une énorme série de films anti-cinématographiques ; et ce ne sera que lorsque le public désertera les salles de projections que l'on comprendra le besoin de penser aux films avec un cerveau cinématographique¹²². »

Cette dernière remarque de Fillia nous confirme que l'on envisage à cette période plutôt les dangers d'une appropriation du théâtre par le cinématographe — qui de ce fait ne deviendrait jamais cinéma. Cela a donc à voir avec la pratique de l'adaptation. Le problème semble venir de cette quête de définition du médium, au sortir du XIX^e siècle. Comment habiter la technique pour lui donner le corps de l'art ? Le théâtre étant déjà art, faire du cinématographe l'outil d'un théâtre filmé garantirait *a priori* la conservation en son sein de la part artistique. Mais de la sorte ce n'est toujours pas le cinéma qui est art, mais bien le théâtre. Pour Fillia, c'est simple, « la solution du problème cinématographique réside entièrement dans l'acceptation du fait que le cinématographe est un art en soi, absolument différent des autres arts¹²³. »

Quant à nous, qui souhaitons questionner davantage les modalités profondément esthétiques qui transpirent entre ces deux corps artistiques, nous en arrivons en fait au problème inverse. Une fois atteint le but de réalisation du cinéma par ses moyens propres, une fois qu'il est « art en soi », n'est-il pas possible qu'un autre modèle de « confusion » entre les deux arts persiste ? Quelles problématiques nouvelles et plus diffuses le rapport direct entre deux arts engendre-t-il ?

Car en somme, mépris ou méfiance poussent certains artistes à renier ce qui s'imposera pourtant comme le « 7^e Art¹²⁴ ». Le cinéma, qui ne sera nommé comme tel qu'en 1907, est l'illustration d'un art fruit d'une modernité éminemment expérimentale, force d'*innovations techniques*, et à ce titre, deviendra à son tour le germe fécond de mutations et d'*innovations artistiques*.

122 FILLIÀ, *Idées sur le cinématographe* (1930), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1717

123 *Ibidem*.

124 CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts*, Paris, Séguier, 1995

B.3. Le regard futuriste et l'œil cinématographique

C'est à tous ces égards que la recherche futuriste, au-delà la conjoncture générationnelle, se confronte aux expérimentations cinématographiques.

B.3.1. Cinéma : art du futurisme ?

« Le cinéma était perçu, pour les “jeunes” et ceux qui voulaient le rester, comme la jeunesse même. Sans tradition ni académisme encore, sans public fixe, mais potentiellement énorme, il était également mécanique, populaire, international — bref, le cinéma était moderne¹²⁵. »

C'est à ce titre que selon Béatrice Joyeux-Prunel — et là se cristallise un élément crucial — « le cinéma rapprochait l'art et la vie. Il était logique que le futurisme s'y intéressât¹²⁶ ». Et en effet Filippo Tommaso Marinetti lui-même fait état de cette affinité évidente. En 1916, à l'occasion du manifeste de *La cinématographie futuriste*, il constate qu'« à première vue, le cinématographe, né il y a quelques années seulement, peut paraître déjà futuriste¹²⁷ ». Pourtant, Jacques Aumont et Michel Marie indiquent dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, que même si « le cinéma semblait devoir attirer les futuristes, la rencontre n'eut pas vraiment lieu¹²⁸ ». Disons en tout cas que la rencontre n'a pas eu lieu sur le terrain même du cinéma. C'est qu'avec le futurisme, il est essentiel de pondérer le propos, en considérant et les textes théoriques, et les réalisations. Idéalisés de manière consubstantielle, ces deux pendants ne sont en revanche pas toujours réalisés selon la même rigueur. Le cinéma est bel et bien présent dans les réflexions futuristes, Marinetti voyant d'ailleurs en lui le potentiel « moyen d'expression le plus adapté à la plurisensibilité d'un artiste futuriste¹²⁹ ». Seulement, le cinéma bien qu'analysé par les futuristes, ne le sera pas réellement pour lui-même. Il s'intègre en fin de compte davantage à l'esthétique théâtrale qui s'en suit, ou même à la réflexion globale sur la modernité et l'esthétique qui, selon le futurisme, doit y correspondre.

125 JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945*, Trebaseleghe, Gallimard, 2015, p.254

126 *Ibidem*.

127 MARINETTI F.T., CORRA B., SETTIMELLI E., GINNA A., BALLA G., CHITI R., *La Cinématographie futuriste* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.993

128 AUMONT J., MARIE M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2e édition, Armand Colin, p.106

129 MARINETTI F.T., CORRA B., SETTIMELLI E., GINNA A., BALLA G., CHITI R., *La Cinématographie futuriste* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.993

De manière détournée ou dans une confrontation directe, donc, le futurisme fait état du cinématographe et de l'art auquel il se destine dans plusieurs manifestes. Parmi eux, nous relevons comme particulièrement fondateurs : *La Cinématographie futuriste* co-signé en 1916 par Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla et Chiti. En 1930 Fillia fait état de ses *Idées sur le cinématographe*. Tina Cordero et Guido Martina traitent du *Cinéma d'avant-garde en Italie* en 1931, année qui voit la publication d'un manifeste collectif intitulé de manière très illustrative *Le cinématographe comme art pur*. Enfin, Marinetti et Ginna s'associent à nouveau pour la rédaction de *La cinématographie — Manifeste*, en 1938. La chronologie de ces quelques textes théoriques témoigne en outre de la constance avec laquelle la question de la cinématographie intervient dans la réflexion futuriste.

En revanche, c'est donc, étonnamment, d'une cinématographie propre que les futuristes manquent. *Vita Futurista* réalisé en 1916 par Arnaldo Ginna selon un scénario de Filippo Tommaso Marinetti sera en fait le seul film à répondre officiellement de l'étiquette futuriste.

« Cela est d'autant plus étonnant si l'on considère le passé enviable de l'industrie cinématographique italienne, et surtout si l'on rappelle que, dès 1916, M. Marinetti a lancé le premier *Manifesto* qui proclamait point pour point tous les principes d'une cinématographie futuriste¹³⁰. »

Si en 1916 le groupe futuriste louait vivement les potentialités inédites de l'art cinématographique dans l'idée d'en extraire un art futuriste essentiel, il se placent quelques années plus tard eux-mêmes en témoins avertis de ce manque, la dernière citation de Tina Cordero et Guido Martina pour preuve. Et Arnaldo Ginna et Filippo Tommaso Marinetti, encore en 1938 — rappelons que le futurisme prend fin en 1944 — réactive ce constat :

« Rappelons pour le plus grand bonheur du public italien avide de nouveautés et d'originelle vigueur qu'il y a vingt-deux ans fut lancé dans le monde entier par le Mouvement Futuriste un Manifeste e la cinématographie signé par F.T. Marinetti Bruno Corra Arnaldo ginna E.Settimelli Giacomo Balla Remo Chiti manifeste dont les idées géniales et les étonnantes trouvailles n'ont été jusqu'à maintenant utilisées et appliquées que de façon partielle¹³¹. »

130 CORDERO T., MARTINA G., *Le cinéma d'avant-garde en Italie* (1931), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1744

131 MARINETTI F.T., GINNAA., *La cinématographie – Manifeste futuriste* (1938), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.2016

Mais nous venons de le prouver déjà, cette lacune évidente ne signifie pas pour autant une quelconque absence de réflexions futuristes sur l'objet cinématographique. Bien au contraire.

B.3.2. Considérations et appropriations esthétiques futuristes face au cinéma

Car à terme, cette filmographie lacunaire représente en fait une matière fascinante pour notre recherche. Puisque ce qui fonde notre réflexion doit se trouver sur la scène théâtrale. Or, pris en sa qualité de procédé, de moyen technique capable d'expressivité¹³², le cinéma est justement investi par les futuristes dans le cadre assumé du théâtre.

Réalisation ultime de la représentation du mouvement en art, sculpté par le dynamisme, la simultanéité et le jeu polyphonique des formes, le cinéma est une clé de voûte tout à fait envisageable des aspirations futuristes en terme de production artistique. Car, et cela répond au débat premier dont nous faisons état plus en amont autour de la qualité du cinéma, entre technique et artistique, Marinetti n'émet aucun doute : le cinéma doit être « l'instrument d'un art nouveau immensément plus vaste et plus agile que tous les arts existants¹³³ ». Mais avec le recul qui est le nôtre, force est de constater que c'est bien au théâtre que les futuristes laisseront entrevoir leur intérêt pour le langage cinématographique.

Mais cela n'est pas immédiatement si limpide. C'est en 1916 que les auteurs du manifeste de *La cinématographie futuriste* soulèvent involontairement la réalité d'un paradoxe, en faisant suivre deux idées *a priori* contradictoires. La première défend ceci : « le cinématographe est un art en soi, le cinématographe ne doit donc jamais chercher à copier la scène¹³⁴ ». Mais dans un effort conclusif, les mêmes auteurs déterminent ceci : « Peinture + sculpture + dynamisme plastique + mots en liberté + bruiteurs + architecture + théâtre synthétique = Cinématographie

132 L'utilisation du terme « instrument » par les auteurs du manifeste de 1916 sur *La Cinématographie futuriste* pour définir le cinéma est d'ailleurs extrêmement révélatrice, voir in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.993.

133 MARINETTI F.T., CORRA B., SETTIMELLI E., GINNA A., BALLA G., CHITI R., *La Cinématographie futuriste* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.993

134 *Ibidem*.

futuriste¹³⁵ ». Tantôt le cinématographe est « une autre zone du théâtre¹³⁶ », tantôt le théâtre — synthétique en l'occurrence — est une composante du cinéma. L'ambiguïté est sans équivoque et il est à ce stade difficile de comprendre pleinement ce que pourront bien produire les considérations futuristes sur le cinéma. Mais si certains discours sont déroutants, Fortunato Depero dès 1927 indique quant à lui très clairement l'effectivité de ce mouvement d'appropriation — du cinéma vers le théâtre — en constatant : « le théâtre bâille avec lenteur. Pourquoi le cinématographe triomphe-t-il ? [...] Il gagne parce qu'il est rapide, parce qu'il bouge et se transforme rapidement. Le cinématographe est varié et riche, soudain et surprenant », jusqu'à conclure qu'« il faut ajouter au théâtre tout ce qu'a suggérer le cinématographe.¹³⁷ »

Finalement, c'est bien davantage cette parole qui dans les productions futuristes — théâtrales et cinématographiques — se concrétisera. Plutôt que d'investir directement la nouvelle technique du cinématographe par ses moyens propres afin d'en expérimenter les potentialités artistiques, les futuristes se l'approprient, et la détournent. Mais nous verrons que finalement, ce n'est pas tant la technique que les futuristes appliquent, entre cinématographe et théâtre, mais plutôt les mécanismes esthétiques du cinéma que la théâtralité futuriste intègre dans sa conception même, à défaut d'en proposer une réalisation directe par la pratique cinématographique¹³⁸. Lorsque Depero affirme vouloir ajouter au théâtre ce qu'a suggéré le cinématographe, la valeur de suggestion est primordiale. Car la suggestion est valeur de sensation, de perception. Aussi, c'est finalement en tant que spectateur de cinéma, eux-aussi, que les futuristes s'emparent des problématiques esthétiques que le nouvel art soulève.

135 *Idem.*, p.996

136 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, 2015, p.845

137 DEPERO Fortunato, *Théâtre Magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1618

138 Nous avons de plus pu observer une correspondance assez franche entre les axes programmatiques du théâtre futuriste et ceux appliqués, ensuite, au projet de cinématographie futuriste. Certains termes et idées ne connaissent aucune modification entre manifeste théâtral et manifeste cinématographique. Dès 1916 et toujours en 1938, voir dans *La Cinématographie futuriste* et *Cinématographie – Manifeste futuriste*, où les manifestes dédiés au cinéma intègrent la notion de simultanéité, de compénétration, la mise en scène d'états d'âme, le caractère alogique, les drames d'objets, les « vitrines d'idées », etc., voir in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*

Chapitre 3 - Entre art(s) et concepts : la création à l'épreuve d'une dynamique de déplacement(s)

A. Nouvelle(s) matière(s). Réflexions et miroitements : l'art est concept, le concept est l'art

A.1. Les lieux et non-lieux de la réalisation : le cas des œuvres futuristes avortées

L'intérêt porté par le futurisme au processus de création ou de construction induit, dans les faits et au-delà même d'une brièveté et d'une évanescence, une potentielle non-réalisation de l'œuvre.

De nombreux projets, à l'ambition folle, n'ont finalement jamais vu le jour. En effet, dans le même élan que celui adopté par Anne Tomiche lorsqu'elle invoque l'« utopie¹³⁹ » pour caractériser le mouvement autoproclamé du futurisme, nous constatons un idéalisme grandiloquent, traduit aussi bien par la dynamique générale du courant artistique italien que par les tentatives particulières de ses acteurs. Les expérimentations théâtrales de ceux qui voulurent « tuer le clair de lune¹⁴⁰ », n'échappent évidemment pas à cet état de fait.

Mais, et nous reprenons volontairement une formule déjà soumise, c'est qu'avec le futurisme, il est essentiel de pondérer le propos, entre théorie et pratique. Plus attachés à la démarche constructiviste, pragmatique et intellectuelle, les futuristes ne considèrent pas l'œuvre comme un produit fini. Si elle ne dépasse pas le stade de la conceptualisation — le stade idéal — elle n'en est pas moins efficiente à la construction de l'esthétique futuriste. La réalisation de l'œuvre n'étant plus une fin en soi, l'art s'étend dans des sphères plus vastes. Les programmes esthétiques auxquels aucune réalisation objective n'est associée n'en demeurent pas moins valables par leur simple idéalisation — formulation conceptuelle.

139 TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.25

140 MARINETTI Filippo Tommaso, « Tuons le clair de lune !! », in MARINETTI Filippo Tommaso, *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Barcelone, L'Âge d'Homme, Éditions Mille et une nuits, 2005, p.17

A.2. L'idée comme création : poser un regard, prévoir la main

« En Art, parler d'idée renvoie à un problème traditionnellement insoluble, un problème généralement mal défini : celui de la réalisation de l'idée.¹⁴¹ » Empruntée à l'*Encyclopédie philosophique universelle*, cette formule met en exergue le paradigme que nous venons de soulever. Cette notion d'« Idée » a fait germer bon nombre de réflexions et de théories avant que les futuristes ne viennent l'éprouver.

Car en effet la notion d'idée est fondamentale dans la démarche futuriste. Les observations que nous venons tout juste de développer nous amènent à penser que, finalement, on assiste avec le futurisme à une valorisation de la *vision* de l'art — et, nous le verrons, de la vision *dans* l'art — par les artistes qui endossent alors aussitôt le double rôle de praticiens et de théoriciens. L'idée est appréhendée comme création à part entière, objet et force expressive ultimes de la pratique artistique.

Pour Gilles Deleuze, « créer c'est avoir une idée¹⁴² ». Chaque discipline, parmi lesquelles celles qui répondent d'un caractère artistique, est capable de produire des idées. Nous pensons que le futurisme, de par les réflexions qu'il propose, rejoint précisément cette considération. Par une œuvre — ou par un texte théorique, donc — l'artiste témoigne de la création d'une idée. Dans son texte dédié à l'*Atmosphère scénique futuriste*, Prampolini par exemple propose une définition tout à fait manifeste : « Le théâtre et l'art futuriste sont donc la projection du monde de l'esprit, rythmé par le mouvement dans l'espace scénique¹⁴³. »

Ainsi à la valeur de *l'idée en art* les futuristes font correspondre leur *idée de l'art*, de sorte que « certaines réalisations, soit parce qu'elles investissent le registre théorique, soit parce qu'elles privilégient l'idée de l'œuvre plus que l'œuvre à proprement parler, [...] participent de cette circulation entre théorie et création.¹⁴⁴ »

« Au lieu de s'incarner dans l'œuvre et de se couler dans la forme matérielle, l'idée, dans sa nature d'énergie créatrice, reste au stade de libre cours de l'imagination, fluide et immatérielle, totalement solidaire de la dynamique universelle qui l'a générée. La poétique empiète sur l'œuvre et

141 Article sur le terme « idée », in *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques – Dictionnaire 1*, PUF, p.1196

142 DELEUZE Gilles, in BOUTANG Pierre-André (réal.), « I comme Idée », *L'Abécédaire*, 1988

143 PRAMPOLINI Enrico, *L'Atmosphère scénique futuriste* (1924), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1483

144 TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.44

conduit à la rupture du rapport solidaire entre l'écrit et l'acte créateur qui devrait le traduire¹⁴⁵. »

La philosophie de l'idée, qui trouve ses racines dans les théories platoniciennes, nourrit donc abondamment les conceptions futuristes. Ce qui finit — pour le moment — de susciter notre intérêt nous reconduit à la notion de vision que nous convoquons : car cette philosophie de l'idée « a été étroitement liée à l'usage des termes grecs *idéa* et *eídos*, dont les racines étymologiques *wid* et *weid* expriment l'idée de voir¹⁴⁶ ». Ainsi, petit à petit, nous nous approchons d'une matérialisation et d'une effectivité de la notion de vision, d'image, pour parler de la pratique théâtrale futuriste.

B. « Le tournant visuel » : œil et regard comme valeurs substantielles

B.1. « Le tournant visuel »

Le cinéma, grand producteur d'images en mouvement, est fondamentalement associé au « tournant iconique ». Ce dernier, aussi appelé « tournant visuel » connaît en fait deux grandes phases d'élaboration.

À l'occasion d'un colloque tenu au Collège de France le 10 mars 2017, Sanjay Subrahmanyam distingue ainsi d'un côté les réflexions menées dans les années 1980, par le biais desquelles la notion même de « tournant visuel » est apparue, de l'autre les recherches conduites au cours des années 1990, qui elles, s'« emparent » — pour reprendre la locution de Sanjay Subrahmanyam¹⁴⁷ — de la notion pour en faire quelque chose de relativement différent. C'est-à-dire que dans les années 1980, ce qui est décrit, c'est la manière dont les images interviennent dans l'élaboration de l'histoire. À ce niveau, le « tournant » est donc le fait d'un changement de paradigme : du logocentrisme, nous en (re) venons à une culture de l'image. Ce qui intéresse, c'est d'observer comment, en somme, elles sont des

145 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifeste, 1909-1944*, Champ Vallon, 2015, p.27

146 *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques – Dictionnaire 1*, PUF, p.1196

147 Voir à ce sujet la conférence donnée le 10 mars 2017 par Sanjay Subrahmanyam dans le cadre d'un colloque organisé au collège de France, présente sur le site du Collège de France, cf. <http://www.college-de-france.fr/site/sanjay-subrahmanyam/symposium-2017-03-10-09h30.htm>. SUBRAHMANYAM Sanjay, « Imaginer et représenter le monde à l'époque moderne », *Le « tournant visuel » et l'histoire globale à l'époque moderne*, Collège de France, 10 mars 2017

sources de savoirs, de connaissances et d'informations, reconductibles jusqu'à ce que leur soit parfois conférée une valeur historique.

Daniela Sacco, qui en 2013 publie un ouvrage dédié à l'analyse du principe dramaturgique du montage au théâtre, fait correspondre ce phénomène avec le développement des avant-gardes théâtrales du début du XX^e siècle :

« Le avanguardie teatrali, pur nella varietà delle loro espressioni e della dislocazione spazio temporale in cui si collocano, sono coerenti alla rivoluzione della visione del mondo peculiare del Novecento, che ha comportato il recupero del valore noetico dell'immagine e del pensiero prologico e prediscorsivo¹⁴⁸. »

Et en effet nous verrons très clairement à quel point le futurisme italien, lui aussi, donne une importance fondamentale à l'épanouissement du souci visuel. Bien souvent, il révèle une force que les futuristes considèrent tout particulièrement, et à ce titre devient pour eux le but et moteur des propositions artistiques, y compris théâtrales.

Mais forte des explications données par Sanjay Subrahmanyam, nous sommes également tentée de faire « correspondre » le cas futuriste avec la phase d'élaboration du tournant visuel théorisée au début des années 1990, par William John Thomas Mitchell et Gottfried Boehm. En effet, dans cette seconde approche, totalement différente et bien plus radicale dans ses conclusions, le « tournant visuel » aussi nommé « the pictorial turn¹⁴⁹ », détermine l'appréhension des objets visuels, au-delà même du cas que constituent les images, comme des motifs expressifs. Sanjay Subrahmanyam explique que cette position a à voir avec les « things theory¹⁵⁰ ». C'est-à-dire qu'elle élabore une pensée qui tend à abolir la distinction établie entre sujet et objet. Ces derniers gagnent une subjectivité, on leur prête la vie. Or à cela encore, il semble que l'avant-garde futuriste fasse correspondre certains axes de ses considérations théoriques et, avec elles, ses propositions esthétiques. En effet, nous auront l'occasion de développer dans la seconde partie de notre travail que l'objet devient acteur à part entière de la théâtralité futuriste.

148 [« Les avant-gardes théâtrales, malgré la variété de leurs modes d'expression et de la dislocation spatio-temporelle dans laquelle elles s'épanouissent, s'accordent avec la révolution de la vision du monde spécifique au XIX^e siècle, qui intègre notamment la revalorisation noétique de l'image et de la pensée prédiscursive. »], in SACCO Daniela, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, 2013, p.142

149 *Ibidem*.

150 *Ibid*.

B.2. 1887 et 1895

Nous choisissons de faire valoir ce tournant visuel à l'époque où se développe le procédé cinématographique. Béla Balázs, théoricien du cinéma, rappelle que ce tournant n'est pas inaugural, puisque la dynamique inverse s'était déjà vérifiée dans l'histoire culturelle.

« à présent, on travaille à une nouvelle invention, une nouvelle machine, grâce à laquelle les hommes iront de nouveau à la rencontre d'une culture visuelle qui sera en mesure de leur donner un nouveau visage : la caméra », ce processus menant, en deux décennies, à la « naissance d'une grande culture visuelle », de laquelle « l'impact sur la culture humaine ne sera pas moindre que celui de l'imprimerie¹⁵¹. »

Si le cinématographe est breveté en 1895, les expérimentations qui y conduisent prennent forme bien avant cette date établie. Ce qui nous amène à tenter, cavalièrement peut-être, une mise en miroir. Tandis que Béla Balázs à nouveau, affirme que « la révolution de l'expression visuelle déterminée par ces méthodes [celles du cinéma] a créé des bases totalement neuves pour l'évolution artistique¹⁵² », nous rappelons qu'en 1887, le théâtre voit l'apparition de la forme « moderne » de sa pratique de la mise en scène. Nous emparant de la proposition du théoricien hongrois précédemment cité, nous établissons une correspondance entre l'avènement de la mise en scène moderne et la mise en pratique — progressive — du cinématographe.

« Le metteur en scène de théâtre reçoit une pièce toute faite, l'acteur joue un rôle tout fait. Il ne leur reste pour tâche que de mettre en valeur le sens existant, fixé, et d'en donner une représentation plastique ». À sa définition du metteur en scène de théâtre, Béla Balázs oppose le « caractère distinctif du cinéma », à savoir qu'« il ne reproduit pas ses images, il les produit. C'est cela la "manière de voir" de l'opérateur, sa création artistique, l'expression de sa personnalité qui devient visible qu'une fois projetée sur l'écran¹⁵³ ». Répondant d'une volonté de légitimation de l'art cinématographique face au théâtre — qui à certaines mesures, le bride ou au moins le stigmatise de manière réductrice à ses débuts proprement artistiques — Balázs semble ne pas déceler ceci : la définition du metteur en scène, justement, se transforme à raison de la proclamation de 1887 face au Théâtre Libre d'André

151 BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op.cit., p.38

152 *Idem.*, p.27

153 *Id.*, p.46-47 et p.50

Antoine. Le metteur en scène n'est plus — plus systématiquement en tout cas — un ouvrier du texte dramatique et de son auteur, mais bien un créateur à part entière.

Quand bien même issues d'un texte, les images scéniques produites ont germé non pas dans une réalité matérielle qu'il s'agirait de soumettre à la mimésis, ni même dans une quelconque vérité de l'auteur, mais bien dans le regard — celui du metteur en scène —, qui une fois remonté à l'espace mental, trouvera les solutions de sa projection et de sa réalisation matérielle.

La proximité temporelle de la naissance de la mise en scène moderne (1887) et de l'avènement du cinéma (1895), n'apparaît donc pas comme un pur hasard conjoncturel. La question du regard comme nouvelle source de compréhension, ou la supériorité de la perception et de la sensation sur le discursif et l'explicatif ; en somme, le sensible devant — ou pour — l'intelligible, détermine, au-delà du paradigme philosophique général de l'art, la pertinence d'une analyse intermédiaire entre théâtre et cinéma dans le futurisme, contemporain privilégié de toutes ces mutations sociales et esthétiques.

B.3. La place du visuel dans le dispositif spectatorial : vision, perception, compréhension

Premier destinataire de ces transformations, le spectateur, en tant que membre actif de la société, en est également le producteur. C'est donc par lui et pour lui que, finalement, le dispositif spectatorial se repense.

Dans son ouvrage *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, auquel ont participé un grand nombre de chercheurs internationaux, Mauro Carbone dresse un constat liminaire selon lequel le « visuel » aurait « un statut très particulier ». Il explique :

« La notion de “visuel”, qui est devenue absolument centrale dans la culture contemporaine, a été travaillée par le philosophe [Maurice Merleau-Ponty] d'une manière tout à fait novatrice : sens du spectacle et de l'imaginaire, toujours déjà en relation chiasmatisque avec les autres sens ainsi qu'avec le langage, à la fois perceptif et expressif, le visuel ouvre une dimension à part entière de notre expérience et donc une nouvelle forme de compréhension de notre rapport au monde¹⁵⁴. »

154 CARBONE Mauro (dir.), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Vicenza, Métis Presses, 2012, p.8-9

Se ralliant déjà à cette idée au cours de la première moitié du XX^e siècle, Béla Balázs déclare que « l'art cinématographique n'a pas seulement fait éclore de nouvelles œuvres d'art. Il a également développé chez l'homme de nouvelles facultés lui permettant de sentir et de comprendre ce nouvel art¹⁵⁵ ». À cet égard Fillia concevait la réalisation d'un « cerveau cinématographique¹⁵⁶ ». Nous pensons donc dès lors, semble-t-il, une « capacité spectatorielle » basée sur les systèmes perceptifs, dépendants des effets de sensation(s). Car « non seulement nous avons vu naître un nouvel art, mais nous avons vu naître aussi un homme qui disposait d'une nouvelle sensibilité, d'un nouveau talent, d'une nouvelle culture¹⁵⁷. »

Ainsi, au changement de paradigme philosophique de l'art, Mauro Carbone fait correspondre un « symptôme de mutation ontologique¹⁵⁸ » : le passage de la représentation à la vision.

C. « Faire voir¹⁵⁹ » le texte : les dess (e) ins du langage

C.1. Hiérarchisation des supports textuels

Dans la dynamique contestataire contre la nature de l'art et sa manière de se réaliser dans le monde, le futurisme lorsqu'il se confronte au théâtre s'attaque de fait aux moyens par lesquels il se réalise, de coutume, à l'époque qui est la sienne. Or le texte est un support majeur d'expression théâtrale.

C.1.1. Le texte dramatique

Dans la quête futuriste visant à fustiger tout acquis de la tradition et de la norme artistique et littéraire, le texte dramatique est ainsi une cible de choix. Car dans le

155 BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op.cit., p.29

156 FILLIA, *Idées sur le cinématographe* (1930), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1717

157 BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op.cit., p.29 et p.31

158 CARBONE Mauro, « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran. Merleau-Ponty et Lyotard entre peinture et cinéma », in CARBONE Mauro (dir.), op.cit., p.127-141, p.131

159 Formule utilisée en référence aux réflexions du philosophe Maurice Merleau-Ponty sur la question du visuel. Expression complète : « Faire voir au lieu d'expliquer », présente in SLOCK Ken, *Le corps et la machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*, Italie, Éditions Mimésis, Collection « Images, médiums », 2016

contexte d'écllosion du futurisme, le théâtre est effectivement très majoritairement régi par le textocentrisme. Or, si le textocentrisme est une tradition du théâtre, alors le futurisme est contre le textocentrisme.

Mais cela ne s'explique pas seulement par la fibre revendicatrice et destructrice du mouvement italien. Plus fondamentalement, pour les acteurs de la scène futuriste, la valeur du théâtre est simplement ailleurs. En déconstruisant ce qui fait le cœur du théâtre, le futurisme opère un déplacement, et même un dépassement, majeurs. Abandon, en somme, des usages normés, et, en fait, abandon surtout de la forme traditionnelle de ce qui fait texte : intrigue, intelligibilité, progression logique (succession linéaire, chronologie), vraisemblance, etc. Puisque désormais « le théâtre [futuriste] cherche dans le visuel son premier moyen d'expression¹⁶⁰ », les futuristes œuvrent à la recherche d'une nouvelle écriture dramatique, capable de porter ces nouvelles formes en devenir, qui conduit à une totale mise à nu du mécanisme dramatique.

« Décharné, l'objet théâtral montre sa structure : c'est alors que les futuristes, s'attachant aux fondements même de la langue théâtrale entreprennent leur véritable opération révolutionnaire. La nouvelle théâtralité futuriste s'impose par la destruction de la technique traditionnelle¹⁶¹. »

C.1.2. Le manifeste

Parmi les supports textuels de l'art — ou même plutôt du mouvement — futuriste, le manifeste est le grand privilégié. En voilà, reprenant les mots de la chercheuse Anne Tomiche, une proposition de définition :

« Actes de fondation des mouvements, affirmation programmatiques, les manifestes artistiques relèvent d'un "genre" littéraire hybride au croisement de l'esthétique et du politique, qui a fleuri avec les avant-gardes du premier quart du XX^e siècle et qui constitue l'une des stratégies essentielles des mouvements : stratégie d'affirmation de soi et stratégie de conquête¹⁶². »

Le manifeste est un genre

« relevant à la fois du discours argumentatif et théorique, appuyé par des stratégies rhétoriques, et en même temps d'une pratique artistique novatrice, jouant d'effets stylistiques et de procédés de collage. [...] La présence du discours spéculatif ne vient plus asseoir l'activité créatrice :

160 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p.22-23

161 *Ibidem*.

162 TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.91-92

discours spéculatif et activité créatrice sont coprésents dans la forme du manifeste¹⁶³. »

Le fait que le premier acte du futurisme soit la rédaction et la publication d'un manifeste en dit long. On aurait en effet pu déterminer le lancement du futurisme en voyant naître une œuvre aux traits tout à fait nouveaux, révolutionnaires, porteuse d'idées sous-jacentes qui auraient été attribuées de fait à ses auteurs, réunis sous le nom de « futuristes ». Mais c'est au moyen d'un manifeste que Filippo Tommaso Marinetti choisit de faire connaître son courant — courant pourtant considéré immédiatement comme artistique. Dès lors toutes les disciplines artistiques sujettes aux réformes futuristes connaissent ce processus : d'abord le manifeste, ensuite — mais potentiellement seulement, nous l'avons vu — les réalisations qui opèrent le programme artistique correspondant.

Le projet artistique valant plus que la réalité, le concept parfois plus que sa réalisation, le manifeste prend une importance toute particulière pour le futurisme. Il est la traduction-même de la conception futuriste de l'Art, au point qu'il finit par se fondre avec. Le manifeste, comme forme de « concrétisation du devenir », « devient moyen et fin en soi¹⁶⁴ ». Giovanni Lista, qui consacre dans chacun de ses deux ouvrages, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, et *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, un chapitre à ce qu'il caractérise comme « l'art du manifeste », capte parfaitement les enjeux d'une telle production manifestaire. Voilà en quelques lignes ce qu'il en dit :

« Le “manifeste” en tant que genre littéraire et artistique n'est pas une invention propre au futurisme¹⁶⁵. Son histoire plonge dans la culture du romantisme et participe de l'ère moderne. Néanmoins, c'est le mouvement futuriste qui a utilisé le manifeste comme genre en soi, en tant qu'instrument privilégié par l'homme de lettres ou par l'artiste qui veut inscrire dans le réel sa propre vision du monde, son intuition poétique, son rêve ou simplement ses idées théoriques devant mener à la création d'une œuvre¹⁶⁶. »

Sur tous les plans, le manifeste devient finalement l'essence de la démarche futuriste. À travers son usage,

« Le futurisme développe, jusqu'à ses extrêmes conséquences, la suprématie des métalangages sur l'œuvre, la volonté de l'artiste de jouer un rôle de premier plan au sein du scénario artistique en devenir. [...] La

163 *Idem.*, p.44

164 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.26-27

165 Néanmoins, Anne Tomiche précise que « l'appellation “manifeste” utilisée par l'écrivain lui-même pour désigner son texte ne se rencontre guère chez les écrivains antérieurs à Marinetti. », in Anne Tomiche, *op.cit.*, p.94

166 LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, *op.cit.*, p.87

poétique devient ainsi, en dernière analyse, l'objet-même de l'activité esthétique. Le futurisme, en se reconnaissant dans la production continue et vertigineuse de ses manifestes, est une poétique des poétiques¹⁶⁷. »

Par-dessus tout, la spécificité du support manifestaire futuriste, pour nous, est l'égale importance accordée à son fond et à sa forme.

C.2. La mise en mot : entre visuel et son

Le futurisme n'opère donc pas une suppression du texte et de la valeur langagière du théâtre, « car l'homme de la culture visuelle ne remplacera pas les mots par les gestes¹⁶⁸ ». Par le biais du manifeste ou du texte dramatique, il réalise simplement une déconstruction du langage suite à laquelle l'enjeu est celui d'une restructuration. Dégageons donc à présent les propositions futuristes de formalisation correspondant à ces idées.

C.2.1. Le souci visuel

Par l'utilisation qu'il fait des supports textuels, le futurisme interroge la notion de regard, connecté à l'organe de sensation s'abreuvant du visuel : l'œil. Car la matière littéraire se dérobe du signifiant textuel pour s'incarner dans des actant de sensation (ici la vue). L'œil est — avec l'oreille que nous verrons dans un instant — placé au centre, comme nous en échafaudions l'idée depuis quelques phases de notre développement.

À ce propos Giovanni Lista indique qu'une constante attention à l'impact visuel de la page imprimée est portée par les artistes du futurisme. Au cours de leurs expérimentations et des propositions de leur « art-action », les futuristes développent un intérêt majeur pour les techniques de communication, et génèrent une conscience aiguë des moyens de transmission(s) de leurs idées et de leurs travaux. Fort d'un chef de file — Marinetti — adepte du scandale et des démonstrations publiques tonitruantes, le futurisme aiguise un sens rarement observable dans l'histoire des arts de sa propre promotion. Le manifeste et le tract, son homologue, sont pensés conjointement dans une logique quantitative *et*

167 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifeste, 1909-1944*, Champ Vallon, 2015, p.26

168 BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, *op.cit.*, p.38

qualitative. Cette prolifération de manifestes est mise en correspondance, par Anne Tomiche, avec ce qu'elle considère comme une forme d'« âge d'or des journaux », ce dernier se révélant au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Dans une stratégie usant d'une certaine violence — à visée physique dès lors qu'elle se destine au yeux — les manifestes futuristes empruntent les codes formels des encarts publicitaires présents dans les journaux, et usent ainsi « d'énoncés injonctifs, de jeux typographiques sur la taille des caractères, de la technique du soulignement, d'accumulations de points d'exclamation¹⁶⁹. »

Dépassé l'« espace nouveau d'expérimentation artistique¹⁷⁰ » qu'incarne le manifeste, les considérations à peine énoncées concernant la volonté futuriste de répondre au besoin traditionnel d'assurer une compréhension directe par la conduite d'un propos clair et codifié par la mise en place d'une visibilité opérante sur le système de perception du lecteur-spectateur, sont valables à mesure égale pour le texte dramatique. D'autant plus que dans la perspective théâtrale, un tel travail formel du mot (hypertrophie ou atrophie — bien souvent en alternance —, répétition des caractères, gestion des espaces — qui induiront les questions de rythme —, etc.), influe nécessairement sur le son (assuré frontalement par la voix), sur l'acteur, sur le spectacle et donc, sur le spectateur.

C.2.2. L'épreuve de la voix

En effet un tel travail de mise en mots influe nécessairement sur le champ sonore qui, allié au visuel, assure le déclenchement d'une sensation et le fonctionnement, donc, du système de perception. Comme le visuel intervient bien avant l'étape de la scène, il a aussi inévitablement avant toute forme de plasticité, une implication et un devenir sonore. Puisque le visuel concerne d'abord la page, qui est son terrain d'action fondamental, déterminant, la première traduction sensible de ce travail d'un point de vue scénique, est investie par le sonore.

Initialement, ces questions de mise en son des mots sont au théâtre à la charge de l'acteur, corps vocal. Ainsi, « c'est chez les acteurs de l'époque [que Marinetti] avait trouvé alors [...] la possibilité de réaliser ses désirs : rendre l'intensité

169 TOMICHE Anne, *op.cit.*, p.98

170 *Idem.*, p.102

dynamique du vers libre tel qu'il le concevait¹⁷¹ ». Mais dans une démarche théâtrale amenant de plus en plus de théorico-praticiens à annexer voire substituer la présence humaine et la figure anthropomorphe par le corps mécanique, le travail du son aurait pu être fortement ébranlé. En réalité, ce cheminement mène à une nouvelle expérimentation : le travail du bruit. Dans le futurisme, ce dernier devient constitutif d'un langage scénique. Ce nivellement de matières sonores, voilà comment Luigi Russolo, théoricien de *L'art des bruits* futuriste, le détermine en termes techniques : « les voyelles représentent, dans le langage, le son, tandis que les consonnes représentent, sans aucun doute, le bruit¹⁷² ». Dans cette première phase, le bruit est tout de même le fait des capacités vocales, propres à l'homme. Mais dans certains travaux théoriques et certaines propositions artistiques, c'est plus directement et plus essentiellement le corps mécanique qui est porteur de langage. Les sons de la ville — puisqu'elle contient tous ceux d'une modernité industrielle et technologique plus vaste — sont reproduits, constituant une ambiance, réelle matière signifiante.

La construction d'un langage scénique est ainsi dépendante d'une double action : celle du visuel et du son. Seulement par l'admission du fonctionnement inaliénable de ce couple, l'impact sensoriel est garanti. Par lui, l'artiste parvient à endosser son rôle ultime : celui de produire des images¹⁷³.

Le texte comme écran

Finalement, compte tenu de toutes ces observations, il semble que le futurisme opère un déplacement. Ce dernier, nous proposons de le situer à l'endroit du texte.

S'il est un terme déterminant dans l'appréhension du médium cinéma, c'est bien celui d'« écran ». À la fois condition de projection et de réception de l'œuvre — matérialisée dans le film —, il a été le déclencheur d'une réflexion déterminante à l'élaboration de nos hypothèses. Dans les dictionnaires les plus usuels, l'écran est « tout ce qui arrête le regard, qui dissimule, qui empêche de voir », « ce qui s'interpose, s'intercale et dissimule ». Après quoi il est aussi présenté comme « une surface blanche en tissu matière plastique ou autre matière destinée à recevoir des

171 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifeste, 1909-1944, op.cit.*, p.312

172 RUSSOLO Luigi, *Les bruits du langage (les consonnes)* (1916), in *Idem.*, p.999

173 Sur ce point, Filippo Tommaso Marinetti rejoint les conceptions de Platon et de Nietzsche.

images photographiques ou cinématographiques¹⁷⁴ ». Il apparaît alors assez étonnant, voire paradoxal, de choisir le terme d'« écran » pour nommer la surface de projection au cinéma. Littéralement, l'écran est ce qui empêche le regard. Or, c'est bien l'inverse de la qualité inhérente à l'art cinématographique que d'occulter et empêcher la vision et son organe. Mauro Carbone soulève également cette contradiction féconde en parlant d'une « double fonction réunie dans la signification courante du mot « écran » : « d'un côté cacher, de l'autre montrer¹⁷⁵. »

À la lecture des textes futuristes, notre analogie se focalise sur cette ambiguïté terminologique valable pour le terme d'« écran ». Notre hypothèse : le texte fait écran.

Nous avons pu observer en effet toute la méfiance et la défiance futuristes dirigées vers le texte dramatique. Le raisonnement futuriste semble vouloir dénoncer le caractère occultant du théâtre qui resterait aux prises avec le textocentrisme. Par son adresse simple à l'intellect, le théâtre conventionnel et le texte littéraire qui le porte jusqu'à la scène occultent toutes les potentialités souterraines de l'art théâtral. Révéler le mouvement conjoint de la vie et des sensations qu'elle provoque par un dispositif de perception, voilà ce à quoi doit prétendre le théâtre futuriste. Tout à la fois par et pour cela, le futurisme réforme l'essence textuelle du théâtre. Par une dynamique de déconstruction, toute la structure dramatique futuriste est repensée et le texte, déchargé de l'intelligible inhérent au système représentatif hérité d'Aristote — de son rôle explicatif en somme — devient le socle de confrontation du spectateur à la sensibilité. Le texte, au-delà de toute valeur narrative, devrait alors recouvrer ses attributs purement langagiers. Et au théâtre, il serait le support d'une communication d'une nature nouvelle, le vecteur d'un langage qui échappe à la simple valeur de sens.

Ainsi, comme dans le cadre du cinéma (en tant que système de projection), les contradictions inhérentes au support (texte ou écran, donc) sont transcendées. L'occulant est traversé et, par une puissance langagière nouvelle, rend visible ce qu'il entendait occulter.

À l'instar de l'écran cinématographique, le texte n'est pas une fin en soi, mais bel et bien un *moyen sensoriel* d'accès à la forme artistique, réalisation de la matière du monde.

174 Définition issue du dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cran>

175 CARBONE Mauro, « Pour une réhabilitation ontologique de l'écran », *op.cit.*, p.137

PARTIE 2

Dialogue artistique et structure intermédiaire. La scène futuriste : une théâtralité cinématographique ?

La forme artistique, voilà ce à quoi nous arrivons justement. Cette réalisation de la matière du monde, à l'œuvre dans le futurisme italien du début du XX^e siècle, répond à des caractéristiques bien précises.

Aussi, nous nous intéresserons désormais à l'élaboration de la théâtralité futuriste en ce qu'elle est productrice d'expérience(s). Entre construction, réception, et surtout perception.

La théâtralité est déconstruite et, dans la perspective de la scène, est nouvellement appréhendée par les futuristes. L'enjeu sera alors d'analyser ce qui se joue lorsque le mouvement fondé par Marinetti en 1909 se confronte à l'objet scénique comme au *problème de réalisation* de l'idée, que nous évoquions précédemment. Ce qui nous intéressera, c'est de comprendre et démontrer comment, à force de théories et d'expérimentations, le futurisme fait de sa théâtralité l'endroit d'une structure intermédiaire à part entière au sein de laquelle, à terme, s'observe un dialogue plus ou moins silencieux entre théâtre et cinéma.

Chapitre 1 - Éléments et complexes scéniques : donner corps à l'idée

Voyons d'abord la composition de cette théâtralité avant de pouvoir contempler l'orchestration du corps théâtral futuriste, véritable machinerie qu'elle aura finalement créée.

Ce qui relève de la composition est schématiquement ce qui intervient ou se présente dans le cadre de la scène. C'est-à-dire que le futurisme fait jouer et se rencontrer des motifs divers sur le plateau pour réaliser l'idée de sa théâtralité. Dans la perspective d'un mouvement qui accorde tant d'efforts à l'exercice théorique, il s'agit en fait ici de voir comment le théâtre permet au futurisme de donner un corps — scénique — à l'idée.

A. Projection. Le personnage comme première illustration : l'idée à l'orée du corps

Nous choisissons de confier au personnage la charge de donner l'impulsion à notre seconde partie pour plusieurs raisons. Déjà parce qu'indépendamment du cas futuriste, il reste un motif majeur du théâtre ; il constitue donc un élément privilégié dans toute étude orientée vers la scène.

Par ailleurs, il demeure un élément essentiel à la théâtralité futuriste, dont il traverse chacune des composantes : la théorie — essentiellement présentée par l'intermédiaire des manifestes —, le texte dramatique, et la scène. La particularité de ce triptyque lorsqu'il est confronté à l'expérience futuriste vient des considérations — établies en première partie — sur la notion d'idée. Dans la tension du rapport énoncé entre idée et création, le personnage est une parfaite illustration du *problème de réalisation*. Premier devenir-scénique, il a pourtant et avant tout une existence extra-scénique. Soumis à projection entre ce qui en est pensé et imaginé dans l'esprit et les manifestes futuristes, dit et présenté dans les textes théâtraux, et ce qui en sera réalisé et perçu sur le plateau, le personnage est *l'idée à l'orée du corps*.

Ainsi le futurisme intègre à ses réflexions sur le théâtre le motif du personnage. Néanmoins, sur le modèle de toute sa démarche, portée par une dynamique de déconstruction, l'élaboration qu'il en fait diffère énormément de celle mise en œuvre par la scène conventionnelle. Tout ce qui lui est constitutif est totalement repensé par les futuristes. Il s'agit donc ici d'observer comment il est déconstruit, mais aussi et surtout reconstruit. En d'autres termes, l'intérêt de la prochaine réflexion est autant d'analyser le personnage futuriste en tant qu'élément de théâtralité, que de constater et d'interroger comment, à travers cette démarche de déconstruction/reconstruction, persiste dans le futurisme une *idée* du personnage, ou en somme, comment le personnage de théâtre survit à la théâtralité futuriste.

A.1. Typologie du personnage futuriste au stade idéal

Le personnage n'est pas exempt des élans manifestaires futuristes. Dans le manifeste du *Théâtre futuriste synthétique* (1915), il apparaît dans le premier point critique adressé par Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli et Bruno Corra

au théâtre conventionnel, où il est mis au défi d'une définition nouvelle de sa « valeur¹⁷⁶ », autant du point de vue de l'auteur que de celui du spectateur.

A.1.1. Traitement du personnage comme motif théâtral : vers « l'impersonnage »

« Je le regrette, mais il m'est absolument impossible de révéler les noms des personnages. Je suis même obligé d'empêcher que les directeurs de troupes les révèlent¹⁷⁷. »

Tout comme le texte dramatique, le personnage doit être décharné, débarrassé de tous ses accoutrements habituels¹⁷⁸. Selon une volonté de synthèse de l'action dramatique propre aux efforts futuristes, le personnage est également condensé. Car tout comme « il est idiot d'écrire 100 pages quand on pourrait en écrire une seule », il serait idiot que le spectateur attende, « par habitude et instinct puéril », que le personnage et son caractère se dessinent « à travers une série de faits¹⁷⁹ ». Par et pour cela, le futurisme abandonne le psychologisme, le bagage émotionnel construit par l'intrigue et le passé fictif du personnage. Il n'est plus question de mettre en jeu une quelconque croyance, construite sur une quelconque figure ; le futurisme souhaite détacher son spectateur de « l'illusion que le personnage existe réellement¹⁸⁰ ». Umberto Artioli dans son ouvrage *La scena e la dynamis* résume le processus de manière extrêmement éclairante. Voilà ce qu'il avance : le futurisme considère la « psicologia come luogo dell'impossibilità¹⁸¹ ». Cette acception seulement, doublée de sa nécessaire mise en jeu, « farà deflagrare il mito drammaturgico del "carattere"¹⁸². »

« L'impersonnage est la "différence du personnage", pris dans un jeu tel qu'il n'est plus un personnage psychologique individué ou déterminé par un caractère propre, mais un personnage où la différence se fait, surface

176 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.847

177 CANGIULLO Francesco, *Don Juan et les quatre saisons (synthèse de vingt ans d'amour)* (1915), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.73

178 Dans le Manifeste du *Théâtre futuriste synthétique*, Marinetti, Corra et Settimelli utilisent eux-mêmes le terme d'« habitude », cf. MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.847

179 *Idem.*, p.846

180 *Ibidem.*

181 [« la psychologie comme lieu de l'impossibilité »], ARTIOLI Umberto, *La scena e la dynamis*, Bologne, Pàtron, 1975, p.85

182 [« fera flamber le mythe du "personnage" »], *Ibidem.*

lisse, impersonnelle et neutre sur laquelle se succèdent des masques successifs¹⁸³. »

Cette proposition de (re) définition par Jean-Pierre Sarrazac fait écho à ce que nous pressentons du traitement du personnage dans la théâtralité futuriste : il gagne le rang de support et devient figure de projection(s).

Nous avons cherché à le dire, le personnage a cette particularité d'être un souci à la fois idéal, littéraire et matériel. L'idée qui se réalise sur le papier s'objectivera sur le plateau¹⁸⁴. Comment alors un motif littéraire décharné peut-il assurer sa présence sur la scène de théâtre ?

A.1.2. Considérations sur l'acteur

Il est entendu qu'à un personnage au théâtre — si personnage il y a — correspondra un acteur. Que cela soit motivé par des problématiques matérielles, esthétiques ou dramaturgiques, le personnage est présent au théâtre par l'intermédiaire d'un corps mis en scène et en actions. Si le premier corps du personnage — corps littéraire — est décharné, il apparaît que le second — corps scénique — devrait être impacté également. Si l'on s'en tient à la correspondance établie entre personnage et comédien, ce tout dernier est alors ébranlé.

Dans la lignée d'hommes de théâtre tel qu'Edward Gordon Craig, les futuristes accordent en effet une place toute particulière à la figure de l'acteur. Ou plutôt, finalement, au discours remettant justement en cause la place même de l'acteur dans le dispositif théâtral. Au fil des confrontations successives des membres du mouvement italien à la question, les textes suggèrent tantôt l'idée d'un théâtre où la figure anthropomorphe est modifiée, tantôt, plus radicalement, celle de sa propre disparition. Dans l'évolution de leurs pensées respectives, Fortunato Depero et Enrico Prampolini se positionnent dans l'une et l'autre de ces deux options.

Prampolini est le plus radical. En 1924, il affirme son positionnement dans son manifeste *L'Atmosphère scénique futuriste* :

« Dans le théâtre traditionnel et anti-traditionnel contemporain, on a toujours considéré l'acteur comme élément unique, indispensable et dominant de l'action théâtrale. [...] Moi, je considère l'acteur comme

183 GARCIN-MARROU Flore, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », Recension de SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, en ligne sur <http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/>

184 Umberto Artioli nous rappelle par ailleurs que beaucoup des pièces futuristes sont écrites directement sur le plateau [« la maggior parte delle pièces futuriste è scritta in teatro »], in ARTIOLI Umberto, *op.cit.*, p.87

élément inutile à l'action théâtrale et à cause de cela dangereux pour l'avenir du théâtre¹⁸⁵. »

Sans avoir omis de faire cas des recherches de Craig, Appia ou Taïrov¹⁸⁶, Prampolini revendique un dépassement de toutes les expérimentations menées au sujet de l'acteur : le comédien cristallise de par sa nature anthropomorphe la majeure partie du psychologisme généré par l'exercice théâtral ; pour cette raison, il est utile lorsqu'il est absent.

Néanmoins, tous ne seront pas d'avis de l'éliminer totalement. Fortunato Depero, par exemple, commence par intégrer l'acteur à ses propositions. Seulement, comme nous l'avons dit, si l'acteur n'est pas évincé du dispositif, il y est toujours, au moins, modifié. Car l'acteur est source de méfiance et de contestations. Depero propose ainsi de faire du corps en jeu un simple support, un rouage quelconque de la machine théâtrale. Rejoignant presque la nature du texte¹⁸⁷, il ressemble étrangement lui aussi à l'écran : celui sur qui l'on choisit de projeter quelque chose — une idée — pour empêcher qu'il ne l'occulte. C'est une nouvelle-fois, semble-t-il, l'« impersonnage » qui se manifeste. Car c'est bien l'idée futuriste qui est projetée sur scène, et le comédien n'est qu'un moyen de l'y réaliser. C'est à ce titre que « l'acteur tend à s'effacer », « car c'est l'auteur qui inscrit son propre nom dans le texte de la pièce et monte en scène pour se donner en spectacle¹⁸⁸. »

Au théâtre, le texte, dont l'auteur se charge justement, est tout à la fois l'objet porteur et l'objet porté. Il porte le personnage — en le décrivant par exemple dans les didascalies — et il est ensuite porté par ce même personnage qu'il a eu pour tâche de présenter et d'amener au lecteur, futur spectateur. Mais alors si le texte est modifié, le personnage le sera en conséquence. Car les deux se confondent jusqu'à l'épreuve de l'incarnation, et le squelette fait de mots qu'est le personnage n'est en rien différent du corps qu'est le texte, tous deux se trouvant aux prises dans une dépendance réciproque.

185 PRAMPOLINI Enrico, *L'Atmosphère scénique futuriste* (1924), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1485

186 Ce sont ces trois artistes qu'Enrico Prampolini présente dans son manifeste comme « les plus récents théoriciens et maîtres du théâtre contemporains » ayant « discipliné la fonction de l'acteur et diminué son importance », in *Ibidem*.

187 Telle que nous la décrivions en partie 1, chapitre 3.

188 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, op.cit., p.20

A.2. Une première transcription littéraire

Aussi, au-delà de l'essence idéologique du traitement du personnage dans le théâtre futuriste, la place qu'il occupe dans la matière littéraire relève aussi d'une conséquence pratique : en faisant fi du bagage psychologique alloué au personnage, le texte dramatique est nécessairement réduit, et de ce coup, le personnage est lésé.

«D'altronde, le strutture stesse del teatro sintetico, poiché limitano l'azione a brevissimi momenti, rendono difficile la messa in gioco di tipi così elaborati come Ubu o Re Baldoria¹⁸⁹. »

Dans certains textes, le personnage est même tout à fait évincé – sans pour autant que cela ait l'air de vouloir induire une absence de comédien. C'est le cas de *Bagatelles explosives*¹⁹⁰ ou de *Mots*¹⁹¹, respectivement de Carli et Chiti. La première pièce par exemple est présentée comme un ensemble de « dialogues extra-logiques », et ne propose aucun personnage. Pour autant un dialogue a bien lieu, illogique, mais effectif.

Dans la « supposition¹⁹² » de Remo Chiti, *Mots*, même constat de départ. Personne n'est individuellement présenté au spectateur. Ce qui se présente au public, c'est une foule, de laquelle un dialogue échappant à toute identification s'échappe pourtant.

«È proprio questa povertà della parola, questo suo appiamento e questa sua degradazione, ad assicurare una straordinaria flessibilità al personaggio¹⁹³ ». Cette flexibilité du personnage dont parle Artioli, nous proposons à présent d'en faire cas au moyen d'exemples significatifs.

A.3. Étude de cas

189 [«D'autre part, la structure même du théâtre synthétique, parce qu'elle limite l'action à de brefs moments, rend difficile la mise en jeu de types aussi élaborés que Ubu ou le Roi Bombance »], in PLASSARD Didier, « Le technique di disumanizzazione nel teatro futurista italiano », in *Teatro Contemporaneo*, n° 4, Rome, Lucarini, 1983, p.38

190 Cf. CARLI, *Bagatelles explosives* (1919), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, op.cit., p.91

191 Cf. CHITI Remo, *Mots* (1915), in *Idem.*, p.105

192 Sous-titre donné à la pièce, cf. *Ibidem.*

193 [«C'est précisément cette pauvreté de la parole, son aplanissement et sa désagrégation qui assurent une extraordinaire flexibilité au personnage »], in ARTIOLI Umberto, op.cit., p.90

Nous avons pour ce faire choisi deux natures de personnages propres au théâtre futuriste : l'idée-personnage et le personnage-objet. Ces deux catégories recourent tous les modèles de personnages présents dans les œuvres théâtrales futuristes, du texte au plateau.

A.3.1. L'idée-personnage

Selon notre typologie du personnage futuriste au stade idéal, c'est bien l'idée futuriste qui est projetée sur scène, l'acteur — et avec lui le personnage — n'étant qu'un moyen de l'y réaliser. De l'analyse de l'idée futuriste du personnage de théâtre, nous en arrivons ainsi à penser le personnage futuriste comme idée en soi. L'idée, c'est ça le personnage. *Le personnage c'est l'idée* !¹⁹⁴

Umberto Artioli, qui a consacré tout un chapitre de son ouvrage *La scena e la dynamis* à l'étude de la morphologie [morfologia] et des fonctions [funzioni] du personnage futuriste, fait état d'une prédominance des personnages « prototypes¹⁹⁵ » [prototipi]. Or, être un prototype signifie être l'« exemple parfait de quelque chose ; représenter, symboliser¹⁹⁶ ». À l'image des textes, devenus synthèses d'actions, le personnage prototype devient la synthèses d'ensembles constitutifs de la société, du milieu environnant. Ainsi pouvons-nous observer sans réserve la surreprésentation du « Vieux », du « Jeune », de « La Femme », du « Philosophe ». L'usage des majuscules n'est d'ailleurs pas anodin. Il traduit la volonté de faire du personnage une entité — un Personnage —, un concept valant en soi. L'une des pièces de Bruno Corra et Emilio Settimelli assume à ce titre et sans équivoque la dénomination de « caricature¹⁹⁷ » — caricature qu'Umberto Artioli pose justement comme définition même du personnage¹⁹⁸. Or, cette pièce se constitue seulement d'un dialogue entre Le Vieux et La Vieille¹⁹⁹. Aucune description supplémentaire. Les personnages sont des représentations appliquées à

194 Nous reprenons volontairement le schéma de la locution deleuzienne : « Le cerveau c'est l'écran ! », voir DELEUZE Gilles, « Le cerveau c'est l'écran », in *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003

195 ARTIOLI Umberto, *op.cit.*, p.87

196 Définition recueillie sur le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/prototype>

197 Cf. sous-titre de la pièce *Passésisme* : CORRA B., SETTIMELLI E., *Passésisme (caricature)* (1915), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.118

198 « la caricatura che defenisce il personaggio » [« la caricature qui définit le personnage »], in ARTIOLI Umberto, *op.cit.*, p.86

199 CORRA B., SETTIMELLI E., *Passésisme (caricature)* (1915), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.118

un type qui par la théâtralité transmet l'idée. On y devine — ou leur assigne — des états d'âme supposés, correspondants. Dans une synthèse théâtrale de 1916, l'homme d'affaires, l'étudiant, la cocotte, l'employé, le journaliste, le député, les amants, le poète, le philosophe et le lutteur organisent chacun à leur tour une valse verbale qui, ne délivrant aucun discours intelligible direct, donne finalement corps et voix à de simples *États d'âme*.

En somme, les personnages ne *sont* pas présents pour eux-mêmes, puisqu'aucune fiction ne tente de leur prêter, ne serait-ce que pour un temps que l'on nomme spectacle, une quelconque existence. Ils n'existent que pour réaliser et même objectiver, sur la scène, l'idée de l'auteur, sa vision — par exemple donc, sur la vieillesse, les passésistes, le philosophe ou le scientifique. Ils projettent le discours futuriste au spectateur.

Mais il arrive également que cette objectivation dont nous parlons soit directement confiée à un objet, qui s'attribue ainsi à son tour le potentiel du personnage ; « l'oggetto diventa anch'esso personaggio²⁰⁰. »

A.3.2. Le personnage-objet

Le personnage-objet relève plus essentiellement des questionnements futuristes construits autour de la figure de l'acteur et, avec lui, de l'incarnation. Car si l'acteur ne doit plus se présenter sur scène, et que le personnage ne se loge plus dans une enveloppe faite de chair, on peut supposer qu'un élément viendra leur succéder.

À ce sujet, la scène européenne et contemporaine au futurisme italien, produit également un grand nombre de théories et tentatives artistiques. Craig principalement, dont nous avons déjà évoqué les affinités avec le mouvement avant-gardiste italien, ouvre la voie de la combinaison fondamentale entre l'objet — la marionnette — et le corps de l'acteur, théorisant la notion de sur-marionnette.

Dans le cadre futuriste, celui qui a sans doute le plus expérimenté les potentialités scéniques de l'objet, c'est Fortunato Depero, principalement au regard

200 [« L'objet devient lui aussi personnage »], in PLASSARD Didier, « *Techniche di desumanizzazione nel teatro futurista italiano* » [Techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien], *op.cit.*, p.44

de ses ballets plastiques. Après s'être essayé aux possibilités qu'offrait l'usage de « costumes rigides, solides dans leur style, mécaniques dans leur mouvement²⁰¹ », Depero va plus loin et de ce coup se réjouit :

« En me libérant de l'élément humain, j'obtins la plus grande autonomie et la plus grande liberté grâce à mes fort appréciées constructions vivantes. Ainsi naquirent mes Ballets Plastiques, première tentative organique [...] visant à la révolution et à la reconstruction plastique théâtrale du monde²⁰². »

Se présentent ainsi sur scène des sortes de pantins mécaniques²⁰³, assimilables dans certains cas à des marionnettes. Mais dans ces cas de figure, l'objet, même s'il est le substitut du comédien et donc de l'homme sur le plateau, lui ressemble. L'objet est élaboré sur la base de la silhouette humaine.

Ce que nous souhaitons enfin soulever, c'est donc les occurrences où le théâtre futuriste dans ses propositions dépasse cette dernière utilisation pour proposer une présence de l'objet qui n'est ni ne représente autre chose que lui-même. C'est-à-dire que la scène est occupée par des objets qui, personnages, joueront un rôle — c'est en tout cas ce qui est observé dans les textes, en dehors de tout questionnement évident sur les modalités d'une pareille réalisation, compte tenu des contraintes techniques du théâtre. Par exemple, *Le mécontentement du tablier*, pièce écrite par Angelo Rognoni, met en scène — en tout cas en dialogue — une veste et un tablier. Durant l'intégralité de la courte pièce, seuls ces deux objets sont en jeu. Ils parlent, se déplacent, et par là-même interagissent entre eux²⁰⁴.

Mais, la manière dont sont mis en dialogue et en scène ces objets, même s'ils ne répondent pas à une autre forme qu'à la leur, continue d'interroger. Dans le même texte, Rognoni précise par l'intermédiaire d'une didascalie introductive quelque chose d'intéressant :

« Vestibule. À un porte-manteau, une *Veste* d'homme et un *Tablier* de femme. C'est la nuit. (Comme les vêtements absorbent la personnalité de ceux qu'ils habillent, la veste se sent masculine tandis que le tablier est d'une exquise féminité)²⁰⁵. »

201 DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1135

202 *Idem.*, p.1136

203 Voir annexe n° 3

204 Voir ROGNONI Angelo, *Le mécontentement du tablier* (1931), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2, op.cit.*, p.68-69

205 *Ibidem.*

À travers l'objet, dans une apparence qui lui est pourtant irréductible, il semble que ce soit malgré tout encore et toujours l'humain qui se dissimule. En effet, dans ce cas précis, Rognoni attribue à l'objet le plus anodin, des caractéristiques humaines (en l'occurrence la parole, les sentiments). Progressivement, nous commençons à entrevoir que l'homme n'est finalement jamais absent des propositions théâtrales du futurisme italien. Et ce quand bien même Prampolini et d'autres défendent l'idée d'une éviction du comédien. En fait, il semble que le théâtre futuriste dans son application cherche simplement à éduquer le spectateur à ressentir, percevoir l'homme selon de nouvelles modalités.

Cette observation n'est pas anodine, car, nous le verrons, elle se décline dans bien des cas, au regard de la théâtralité futuriste, parfois éclairant fortement l'idée d'une circulation entre théâtralité et cinématographie.

B. Fusion ou confusion. La traduction du rapport homme/machine sur le plateau.

« Così come l'oggetto, la macchina può diventare anch'essa protagonista nel teatro futurista italiano²⁰⁶. »

Le rapport qu'entretiennent les futuristes avec la machine n'est pas à démontrer. Il ne s'agit pas ici, en soi, ni de le questionner, ni même de le rendre apparent. Irréductible à tout autre objet de la réflexion futuriste, la machine cristallise un pan énorme du discours et des idées avancées par le mouvement italien au lancement du XX^e siècle.

En parallèle, nous avons eu l'occasion de dire que le futurisme aspire à un art capable de transcender sa sphère propre pour atteindre les rives de l'humanité moderne elle-même, embrassant du même coup le social et le politique. Si l'on veut parler du rapport qui unit la machine aux futuristes, il convient donc d'admettre un certain élargissement. À travers l'œil futuriste, c'est l'Homme qui est projeté dans un rapport à tendance analogique avec la machine. Car derrière le futurisme il y a donc toujours l'idée de l'humanité qui subsiste — ou, peut-être plus justement, qui se construit.

206 [« Ainsi et comme l'objet, la machine peut elle aussi devenir protagoniste dans le théâtre futuriste italien »], in PLASSARD Didier, « Technique di disumanizzazione nel teatro futurista italiano » [Techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien », *op.cit.*, p.53

Aussi, outre la monstration simple d'un lien fondamental entre la machine et l'homme dans la démarche philosophique et artistique du futurisme, nous proposons une analyse de la particularité de cette affinité dans le cadre du théâtre, et surtout, de sa participation au dialogue intermédial que nous avons ouvert ici, entre théâtre et cinéma.

B.1. Anatomie d'un rapport

Très vite dans le discours futuriste, se distingue la voie de la machine. Alors que la synthèse devient « la base même de l'art futuriste²⁰⁷ », et même, « prétend dépasser le statut de système de représentation conventionnel pour toucher à la structure ontologique du monde²⁰⁸ », la machine semble incarner cette synthèse absolue. Expression de la modernité, de la vitesse, des conditions et aspirations nouvelles et en devenir, elle est la synthèse des efforts et des progrès de la civilisation humaine²⁰⁹. Elle transcende son statut simple de pur objet, et à l'image de l'homme lui-même, se fait potentiel créateur, force vitale et « naturelle²¹⁰ ». Les futuristes vont jusqu'à impliquer homme et machine dans un rapport mutuel de filiation. Si la machine est le fruit de la création humaine, c'est elle qui, ensuite, produit l'homme de demain²¹¹.

À tous ces égards, la « Machine » — elle aussi pourvue d'une majuscule qui la définit comme entité intangible — devient finalement la nouvelle Divinité²¹², le modèle ultime, par et pour lequel l'humanité doit s'organiser. Dans cette poussée idéologique, Enrico Prampolini, Ivo Pannagi et Vinicio Paladini expriment :

207 MILAN Serge, *L'antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009, p.150

208 *Ibidem*.

209 Cf. « Nous croyons que la MACHINE (synthèse et vitesse essentielle du présent, qui remplacera ou perfectionnera toutes les autres manifestations naturelles) contient en soi le principe moteur de la nouvelle sensibilité supérieure à tout autre dérivation. » in FILLÌA, CALIGARIS A.C., CURTONI P., *L'idole mécanique – version définitive* (1925), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1543

210 FILLÌA, *Art futuriste et mystère mécanique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1602

211 Dans les textes futuristes nous retrouvons une application directe de la génétique à la machine. Cf. in MARINETTI F.T., *L'homme multiplié et le règne de la machine*, la correspondance établie entre homme et machine : le « constructeur » de la machine en est le « père », in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.210. Dans son ouvrage, Serge Milan parle de « cybernétique ». Voir MILAN Serge, *op.cit.*, p.91

212 Cette nouvelle divinité appartient à la « Religion du Nouveau ». Voir par exemple : « En ce temps futuriste qui est le nôtre, dévoué à la grande Religion du Nouveau, la Machine est une nouvelle divinité qui illumine, domine, distribue ses dons et punit. » in PRAMPOLINI E., PANNAGGI I., PALADINI V., *L'arte meccanica* (1923), cité in *Idem.*, p.90

« La Modernolâtrie prêchée par Boccioni nous attire toujours plus. L'époque dans laquelle nous vivons, typiquement futuriste, se distinguera entre toutes par la divinité qui y règne : la Machine²¹³. »

Serge Milan confirme qu'en écrivant le manifeste intitulé *L'arte meccanica*, Prampolini, Pannagi et Paladini, « marquent un tournant dans la signification que le Futurisme attribue à la machine²¹⁴ ».

Après avoir rejoint et intégré la sphère des problématiques humaines modernes, la machine doit à présent se répandre à son tour afin de rendre effective cette dynamique cyclique qui, dans le futurisme, devient source ultime de création. À ce titre,

« nous autres futuristes imposons à la Machine de se libérer de sa fonction pratique et de s'élever à la vie spirituelle et désintéressée de l'art pour devenir une très haute et féconde inspiratrice²¹⁵. »

Si la machine gagne l'art, « né poteva mancare il teatro : la macchina esebisce e formula una legge in atto e così facendo si fa ispiratrice di una evoluzione²¹⁶ » [« le théâtre ne pouvait y échapper : la machine exhibe et formule une loi en acte, et ce faisant, inspire une évolution »]. Et le rapport homme/machine, du fait de sa nature, est double lorsqu'il concerne le théâtre. C'est-à-dire qu'il intervient à deux niveaux de lecture : dans un premier temps, la machine doit être représentée — présente — sur le plateau. Ensuite, elle doit inspirer et moduler les mécanismes théâtraux. Parce que justement, la machine ne se limite pas à sa définition simple de pur objet, elle doit se répandre selon l'idée d'une nouvelle morale dans laquelle « la machine est action et finalité²¹⁷ ». En effet dans le cadre de la théâtralité futuriste, il ne s'agit pas d'une volonté de « reproduire mimétiquement la machine selon son apparence », mais bien plutôt d'un « besoin de se saisir de "l'esprit" des machines, c'est-à-dire ses forces, ses rythmes, et les infinies analogies que la machine suggère²¹⁸. »

Par son théâtre entre autres arts, le futurisme souhaite mettre à jour une nouvelle sensibilité humaine, nourrie des réalités en vigueur au début du XX^e siècle.

213 *Ibidem*.

214 *Ibid*.

215 *Ibid*.

216 LISTA Giovanni, *Lo spettacolo futurista*, Florence, Cantini, 1990, p.116

217 FILLIA, CALIGARIS A.C., CURTONI P., *L'idole mécanique – version définitive* (1925), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1543

218 [« Non si tratta però di mimare la macchina in quanto idolo « esteriore » bisogna cogliere della macchine lo « spirito », cioè le forze, i ritmi, e le infinite analogie che la macchina suggerisce »], in LISTA Giovanni, *Lo spettacolo futurista, op.cit.*, p.115

Or à l'en croire, cette « sensibilité » est « modifiée et renouvelée par la Machine²¹⁹ ». L'art étant aux prises directes avec cette sensibilité, il est, en écho, nécessairement transformé selon la machine, ses rythmes, ses forces, son fonctionnement en somme, et ce pour « rendre l'esprit de notre vie²²⁰ ».

« La nature mécanique, organisée par l'homme en tant que fonction, est très riche d'éléments inconnus à nos sens et à notre pensée, elle est densément pleine d'abîmes impénétrables et inexplorés. Ce que la Machine peut conduire à atteindre a multiplié, changé et accru la fièvre de recherche, dans l'interprétation de l'univers²²¹. »

Moyen d'exprimer cette interprétation de l'univers à force d'expérimentations, l'art semble devoir, par le futurisme, actualiser sa substance même. Nous verrons que suivant ce schème, la théâtralité futuriste devient source de quelques fusions et confusions, répondant de la nature double du rapport homme/machine que nous évoquons. Tantôt le théâtre futuriste met en jeu une fusion de l'homme et de la machine, par la représentation sur scène de cette dernière qui est alors un motif bien présent, tantôt il dégage au-delà de toute présence, la sensation de la machine qui habite alors le plateau sans même y être installée. C'est là l'endroit d'une confusion qui n'est pas sans implication dans la perception d'une certaine présence du cinéma dans les propositions théâtrales futuristes.

B.2. Tentatives. La machinisation de l'humain

Les tentatives de machinisation de l'humain constituent le terrain de la fusion. Sur le plateau de théâtre, elles se traduisent de différentes manières.

« Une analyse de l'activité théâtrale du mouvement marionnettien, tant au niveau des réalisations qu'à celui des manifestes et projets, permet immédiatement de percevoir que la déshumanisation, bien loin d'être une direction de recherche quelconque, est en fait le point névralgique, peut-être même la problématique fondamentale, d'une grande partie de la production futuriste²²². »

219 FILLÌA, *Art futuriste et mystère mécanique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1602

220 FILLÌA, CALIGARIS A.C., CURTONI P., *L'idole mécanique – version définitive* (1925), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1543

221 FILLÌA, *Art futuriste et mystère mécanique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1602

222 [« Un esame dell'attività teatrale del movimento marionnettiano, tanto a livello delle realizzazioni quanto a quello dei manifesti o dei progetti, permette subito di riconoscere che la disumanizzazione, ben lungi dall'essere una direzione di ricerca come tante altre, è infatti il punto nodale, forse anche la problematica di base, di una gran parte della produzione

Cette volonté de mécanisation du comédien, encline à la déshumanisation dont parle ici Didier Plassard n'est pas sans correspondre à la volonté futuriste de se défaire de la prédominance de la figure humaine du théâtre dit traditionnel – ou au moins de s'en détourner, ou plus précisément encore de *la* détourner.

Allant plus loin — ou moins, tout est question de point de vue — que le simple recours aux objets sur la scène, certains artistes tentent de rendre mécanique le comédien.

Déjà, par le biais des costumes. Dès la fondation de son Théâtre plastique en 1919, Fortunato Depero encourage l'utilisation de « costumes rigides, solides dans leur style, mécaniques dans leurs mouvement²²³ ». C'est une volonté qui ne quittera pas ses réflexions puisque dans son manifeste du *Théâtre magique* publié en 1927, Fortunato Depero, qui décidément concentre la plus grande partie des questionnements sur les potentialités de l'objet et sur ses effets dans la théâtralité, fait état de ses efforts d'intégration d'« habits mécaniques²²⁴ » au tableau scénique. Au sein du même texte, il livre une idée essentielle :

« Fusions des personnages automatiques et des vivants

Pour dramatiser la scène théâtrale, il est nécessaire d'utiliser les
AUTOMATES

Ils servent à dédoubler, multiplier un personnage dans ses dimensions diverses.

Celui-ci doit se présenter dans tous ses états lyriques et plastiques, avec ses physionomies intérieures et extérieures.

Sa propre ombre, ses divers aspects, répétés, rapetissés et agrandis peuvent être rendus efficacement et simultanément à l'aide d'automates²²⁵. »

Enrico Prampolini, lui aussi par le travail du costume, s'évertue à réaliser « une forme de schématisation plastique » de la silhouette humaine, faisant d'elle, au-delà d'une simple mécanisation, une composante rythmique du spectacle, selon

futurista »], in PLASSARD Didier, « *Techniche di desumanizzazione nel teatro futurista italiano* » [« Techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien »], *op.cit.*, p.37

223 DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1135-1136

224 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.* p.1619

225 *Idem.*, p.1621

Giovanni Lista²²⁶. Dans *La déclamation dynamique et synoptique — Manifeste futuriste*, Filippo Tommaso Marinetti défend de la même manière une déshumanisation du comédien — ici qualifié de « déclamateur²²⁷ ». Voilà ce qu'il préconise :

- « 1) Porter un costume anonyme (le soir, si possible, un smoking) en évitant tous les vêtements qui pourraient suggérer un lieu particulier. [...]
- 2) Déshumaniser complètement sa voix en lui ôtant systématiquement toutes ses modulations et ses nuances.
- 3) Déshumaniser complètement son visage, éviter toute grimace et tout roulement de prunelle.
- 4) Métalliser, liquéfier, végétaliser, pétrifier et électriser sa voix en la fusionnant avec les vibrations mêmes de la matière qu'expriment les mots en liberté.
- 5) Avoir une gesticulation géométrique [...]
- 6) Avoir une gesticulation graphique et topographique²²⁸ [...]. »

Bien qu'il nous soit impossible d'être spectateur direct de ces propositions, nous pouvons déjà trouver la visualisation de ces mots dans le dessin futuriste. Les maquettes de costumes réalisées notamment par Depero, Pannaggi ou Prampolini²²⁹ donnent une illustration du travail effectué par les futuristes dans le but de parer l'homme d'une nouvelle puissance mécanique.

Dans cette démarche de « distruzione-ricostruzione della forma organica dell'uomo²³⁰ », le processus de mécanisation peut également devenir le moteur d'une transformation de l'homme lui-même. Par le corps du comédien qui le porte sur scène, l'homme lui-même est source d'expérimentations, dans la nature profonde de ses attributs, et ainsi l'on travaille à la « déshumanisation » de la voix, ou à la « métallisation du geste²³¹. »

226 Cf. « plus qu'à une mécanisation de la silhouette humaine, il [Prampolini] s'attache à une sorte de schématisation plastique de celle-ci qui, réduisant ses connotations subjectives, en fait une composante rythmique du spectacle. », in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.30

227 MARINETTI Filippo Tommaso, *La déclamation dynamique et synoptique – Manifeste futuriste* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.947

228 *Ibidem*.

229 Voir annexe n° 3 et annexe n° 4

230 [« destruction-reconstruction de la forme organique de l'homme »], in PLASSARD Didier, « Technique di disumanizzazione nel teatro futurista italiano » [« Techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien »], *op.cit.*, p.37

231 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.19

Finalement, Fortunato Depero paraît incarner le point culminant de ce que révèlent les problématiques du rapport de l'homme avec la machine sur le plateau de théâtre. Il est celui qui, le plus franchement, défend l'idée d'une nécessaire « fusion » de l'homme et de la machine.

B.3. Analogie. L'humanisation de la machine

La recherche d'une humanisation de la machine véhiculée par la théâtralité futuriste devient quant à elle le terrain de la confusion.

En effet, les convocations futuristes de la machine sur scène génèrent une complexité à plusieurs égards. Dans leur réalisation, mais à plus forte raison encore, peut-être, dans leur réception. Qu'en est-il en effet du spectateur confronté à une telle démarche ?

Car en miroir d'une tentative de mécanisation du comédien, d'une machinisation de l'humain, on assiste à une relative anthropomorphisation de la machine et de l'objet. C'est ce que Giovanni Lista décrit comme « l'inversion di tendenza nel rapporto con la macchina (non l'uomo macchina ma la macchina uomo)²³². »

Cela se réalise notamment par le biais des costumes, une nouvelle fois. Déjà dans le dessin futuriste. Toujours signées de la main de Depero, de nouvelles maquettes nous éclairent²³³. L'élément mécanique y est doté d'une forme clairement humaine.

Ensuite dans le dessein du futurisme. Les artistes réunis dans le mouvement italien du début du XX^e siècle aspirent à un bouleversement ontologique et insufflent en ce sens « la vie aux automates²³⁴ ». Tout comme on augmente l'homme avec les propriétés mécaniques, on anime la machine à l'aide des caractères humains.

« Vous avez sans doute entendu les observations que font couramment tous les propriétaires d'automobiles et tous les directeurs d'usines : “Les

232 [« l'inversion de la tendance dans le rapport avec la machine (non plus l'homme-machine mais la machine-homme) »], in LISTA Giovanni, *Lo spettacolo futurista*, op.cit., p.122

233 Voir annexe n° 3

234 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1620

moteurs, disent-ils, sont vraiment mystérieux... Ils ont des caprices... des fantaisies inattendues... On dirait qu'ils ont une personnalité, une âme, une volonté... Il faut les flatter, les traiter avec des égards et ne jamais les brusquer ni les éreinter [...]” — Eh bien : moi, je donne une grande importance révélatrice à ces phrases qui m'annoncent la prochaine découverte des lois d'une véritable sensibilité des machines²³⁵. »

Par ces mots, Filippo Tommaso Marinetti scelle l'idée d'une machine prétendant à rejoindre la nature humaine. La machine est le nouveau sujet de la civilisation moderne, et le futurisme défend l'idée d'une « “naturalité” de la machine²³⁶ ».

« L'“idole mécanique” est la tentative d'interpréter la “sensibilité mécanique” en soi : les développements qui pourront en dériver ont pour nous une raison décisive — en atteignant une grande facilité et une perfection expressive, l'IDOLE MÉCANIQUE ouvrira grand, et accroîtra les sensations procurées par les machines²³⁷. »

Ce qu'il faut retenir de cette dernière citation extraite du manifeste collectif de Fillia, Caligaris et Curtioni, c'est que la machine est décidément prise dans un va-et-vient éminemment productif. En s'engouffrant dans les potentialités sensibles de la machine elle-même, le futurisme tend à développer du même coup la sensibilité humaine. La machine doit être capable, dans un régime nouveau, de générer la sensation et de ce fait d'évaster encore la sphère de la sensibilité humaine.

Mais au regard des tentatives de machinisation de l'homme et de l'analogie homme/machine que ces mêmes tentatives engendrent, nous pouvons nous demander qui est finalement présent sur le plateau de théâtre. L'homme ? La machine ? Plus justement encore, quelles sont les modalités de ce jeu d'absence et de présence ?

Basées sur l'idée soulevée par Didier Plassard, à savoir que « la disumanizzazione non è che la riduzione progressiva della distanza fra l'uomo e l'oggetto immobile²³⁸ » [« la déshumanisation n'est autre que la réduction progressive de l'écart entre l'homme et l'objet »], les rapprochements entre homme et machine dans la théâtralité futuriste laissent-elles effectivement miroiter l'idée

235 MARINETTI Filippo Tommaso, *L'homme multiplié et le règne de la machine* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.210

236 MILAN Serge, op.cit., p.91

237 FILLIA, CALIGARIS A.C., CURTONI P., *L'idole mécanique – version définitive* (1925), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit, p.1543

238 PLASSARD Didier, « Technique di disumanizzazione nel teatro futurista italiano » [« Techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien »], op.cit. p.38

d'une correspondance ? Et, créant une potentielle troisième entité par le jeu de ses réflexions, à quel œil ce miroir s'adresse-t-il alors ?

B.4. La machine comme révélateur du paradigme absence/présence : le cinéma face au théâtre

‘PRESENCE. n.f. est emprunté au latin *praesentia*, dérivé de *praesens*, désignant le fait d’être présent, d’être là et, avec une valeur caractérisante, d’être efficace, puissant, spécialement dans *praesentia animi* (présence d’esprit, sang-froid) [...] /À partir du XII^e s., il désigne dans l’usage général le fait d’être présent, pour une personne (v. 1665), [...]. Il renvoie aussi au fait d’être présent dans un lieu, pour une chose. [...] /Ce n’est qu’au XX^e s. que présence désigne, au figuré, le caractère actuel, proche, vivant d’une personnalité ou d’un courant de pensée (1936) et qu’il prend, au théâtre (*avoir de la présence*), la valeur d’« intensité du jeu d’un acteur » (1945, Sartre), dont procède le sens de rayonnement (1948)²³⁹ [...] . »

À partir des années 1950, le théâtre est fondamentalement lié à la notion de présence, et réciproquement, la notion de présence semble irréductible à l’analyse des rouages de la théâtralité. Elle y qualifie la puissance d’incarnation d’un individu — car *a priori*, l’acteur est le moyen premier de la présence au théâtre.

Au-delà même de sa propension à *avoir de la présence*, un comédien de théâtre de toute manière *est* présent sur scène. Aussi, « la présence immédiate de l’acteur au spectateur et leur interaction s’imposent désormais comme LA qualité distinctive du spectacle théâtral²⁴⁰. »

Au cinéma, il semble que cette présence soit la source d’une confrontation. En effet, lorsque nous évoquons dans la première partie de notre travail la valeur comparative qui s’insère dans le rapport entre théâtre et cinéma, nous avons fait état du premier problème : celui de l’adaptation. Ce problème aujourd’hui heureusement dépassé, c’est un autre qui est apparu, plus épineux car plus complexe — il touche en effet directement aux fondements techniques, esthétiques et même ontologiques de l’un et l’autre des deux arts. Et c’est précisément celui de la présence. Ce problème s’est avéré en être un à mesure de la formation progressive d’un paradoxe : comment le théâtre, qui est l’art du *hic et nunc*, de l’action vraie et immédiate, où la présence est éphémère mais effective, peut-il donner plus grande

239 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, p.2920

240 LARRUE Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *op.cit.*, p. 15

sensation de l'illusion et du faux que le cinéma ? Comment en réponse, le cinéma peut-il délivrer à son spectateur une impression de réalité ?

Christian Metz affirme en ce sens que parmi les questionnements que génère la théorie du film, « un des plus importants est celui de l'*impression de réalité* qu'éprouve le spectateur devant le film²⁴¹ ». Se basant sur une réflexion de Jean Leirens, il poursuit par une comparaison entre théâtre et cinéma pour étayer son constat initial : « c'est parce que le théâtre est trop réel que les fictions théâtrales ne donnent qu'une faible impression de réalité²⁴² ». Plus qu'une identification qui tend à la croyance et donc à l'impression de réalité, le théâtre est le terrain de l'opposition. C'est Rosenkrantz qui développe cette idée, et Christian Metz, qui rapporte cette théorie, définit le personnage comme l'objet de cette opposition. Or, le personnage sur un plateau de théâtre — tel qu'il est en tout cas décrit dans les hypothèses citées —, est incarné par un comédien, dont la présence réelle et immédiate générerait alors le spectateur dans sa croyance en ce qui se joue, là, face à lui.

Il semblerait alors que le médium — en l'occurrence le cinéma —, dans sa valeur de matériau, d'image, rapproche là où il semblerait devoir éloigner. Il est clair que déjà par sa technique, le cinéma propose des moyens de réaliser efficacement ce paradoxe. Prenons le gros plan pour premier exemple de cela. Ce procédé cinématographique peut être sommairement décrit comme un agrandissement, un grossissement de l'objet filmé par un processus de rapprochement — bien que cela soit évidemment plus complexe. Par exemple, un gros plan sur une main, sur un visage, etc. Alors qu'il apparaît aisément qu'une telle action devrait finir de confirmer l'irréalité de ce qui est montré à l'écran du point de vue du regardant, c'est le phénomène inverse qui se réalise. Le gros plan conduit à la sensation au cinéma. À la sensation d'une corporalité, et donc, à terme, à la sensation tout court. Le gros plan sur un corps ne nous donne à voir que ce corps, dans le cadre de l'image. Ainsi l'image, par effet, devient physique²⁴³.

241 METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma. Tome 1 et 2*, Paris, Klincksieck, 2003, p.13-14

242 *Idem.*, p.19

243 Une conception similaire s'observe dans la théâtralité d'Antonin Artaud. Voir à ce sujet l'article de DUMENIL Lorraine, « De l'image cinématographique à la présence théâtre. Ou pourquoi le théâtre chez Antonin Artaud », in KARSENTI T., CHABROL M. (dir.), *Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations, Théâtre public*, n° 204, p.14-19, p.16

Le travail du son également, dès lors qu'il est permis par l'avancée des techniques cinématographiques, accentue encore cette physicalité. La prise de son permet en effet de faire entendre au spectateur de cinéma, bien que noyé dans un espace-temps complètement disjoint de celui du film, un souffle, un chuchotement, qui à l'oreille, ont l'air d'attester d'une proximité avec le corps qui se meut à l'écran.

Mais avant que cette sublimation n'opère — ou non — dans le cadre de la réception du film, cela se fait dans sa réalisation à raison d'un « duel », que Walter Benjamin décrit de manière fascinante dans son ouvrage majeur intitulé *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*.

« L'acteur de cinéma ne joue pas devant un public, mais devant un appareil. [...] Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une exigence des plus difficiles. S'en acquitter c'est, en face de l'appareil, sauvegarder son humanité. Pareille performance suscite un immense intérêt. Car c'est devant un appareil que la grande majorité des citoyens doit, dans les bureaux comme dans les usines, abdiquer son humanité pendant la durée de sa journée de travail. Le soir, ce sont ces mêmes masses qui remplissent les salles de cinéma pour voir comment l'acteur les rachète dans la mesure où, non content d'affirmer son humanité *à lui* (ou ce qui y ressemble) en face de l'appareil, il s'en sert pour triompher²⁴⁴. »

C'est donc aux prises avec une implication — nécessaire — de la machine dans le processus cinématographique que le jeu paradoxal de la présence au cinéma se réalise positivement. Et de ce duel auquel il ne peut prétendre, le théâtre se voit *a priori* lésé.

Seulement, nous interrogeons justement dans cette partie l'implication de la machine dans la théâtralité futuriste. Une machine qui parfois n'est pas visible pour elle-même, mais qui *permet* : en rendant possible ou en provoquant certains effets, elle est réalisante. À destination du spectateur, ces effets cristallisent plusieurs questions que nous posons ici au regard double du théâtre et du cinéma : mais qui est réellement présent finalement ? Et absent ? La machine ? L'homme ? L'homme à travers ou au moyen de la machine ? Ou bien le contraire ?

Nous avons défendu l'idée que la théâtralité futuriste, *a priori* à l'instar du cinéma, met en jeu des procédés et des effets de confusion entre sujet et objet. De cette subjectivation de l'objet, le cinéma livre finalement un exemple majeur : celui de la caméra. Cette dernière va en effet au-delà du pouvoir de corporalité qu'elle

244 BENJAMIN Walter, 'L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique' (première version de 1935), in BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p.88

engendre par son travail du gros plan. Car, par le gros plan, la caméra donne l'aura d'une physicalité à l'image et à ce qu'elle contient, c'est-à-dire l'acteur en mouvement. Là, l'homme et son aura alors sublimé, survivent à la machine et se livrent au spectateur dans un rapport évident bien qu'indirect. Mais ce qui nous intéresse à présent, c'est de voir que la caméra semble donner corps à autre chose encore.

Dans son ouvrage *Le corps et la machine*, Ken Slock analyse plusieurs films et relève une « tentative d'identifier le regard de la caméra à celui du personnage, dans le but de créer une expérience immersive²⁴⁵ ». Déjà, la valeur d'immersion nous rappelle l'enjeu de l'impression de réalité entretenu par le cinéma au moyen de la caméra puis du système de projection. Ensuite, et c'est là que nous voulons nous arrêter à présent, la valeur d'identification dont Ken Slock parle sous-entend une certaine humanisation de la machine. Car en théorie, le film n'offre pas la matérialisation directe du regard de la caméra, mais plutôt celle du réalisateur qui se tient derrière son appareil de prise de vue. La caméra n'est *a priori* qu'un outil, justement au service du regard, directif, d'un artiste. Ce déplacement, c'est ce que François Niney appelle « la caméra subjective²⁴⁶ ». C'est-à-dire que « la caméra produit une “ocularisation”²⁴⁷ », elle se confond avec l'œil. Plus loin dans son développement, Ken Slock alimente encore notre étonnement lorsqu'il fait dialoguer « le peintre et le cinéma²⁴⁸ ». Il n'existe alors plus d'intermédiaire, et en tout cas la caméra n'en est plus un, puisqu'elle devient l'objet d'une personnification – l'objectif se subjectivise.

En somme, la caméra convoque l'homme pensant qui de sa main a agi sur elle. Quand ce qu'on lui a fait voir est projeté à l'écran, nous voyons l'homme, derrière une vision partagée. Le réalisateur et l'objet qui réalise son regard se fondent, et ainsi au moment de la projection et de la réception du film, le spectateur est égaré, parfois même sans le percevoir de manière consciente, entre l'homme et la machine.

Ce procédé qui induit la caméra subjective, nous l'avons en fait observé dans la théâtralité futuriste. Dans une synthèse de Tullio Crali, c'est le projecteur qui, à

245 SLOCK Ken, *Le corps et la machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*, Italie, Éditions Mimésis, 2016, p.49

246 NINEY François, *Le subjectif de l'objectif*, Paris, Kincksieck, 2014, p.50

247 *Ibidem*.

248 SLOCK Ken, *op.cit.*, p.55

l'instar de la caméra, endosse les potentialités expressives de l'œil. Voilà l'extrait qui cristallise les arguments de notre pensée :

« Un projecteur passe lentement en revue les diverses chaussures ; quand il rencontre deux paires ensemble il monte tout doucement comme en dressant l'oreille jusqu'à la hauteur de la serrure s'arrête descend remonte s'arrête redescend en ondulant²⁴⁹. »

Le projecteur, à qui l'on concède des caractéristiques humaines — il est doté de mouvement —, non seulement guide le regard du public en éclairant successivement telle ou telle partie de la scène, mais induit en lui-même un regard surplombant. Derrière le brouillard identitaire, nous trouvons l'éclairage que le metteur en scène a voulu donner au spectacle, et auquel le spectateur sera ainsi contraint. C'est finalement la vision²⁵⁰ du metteur en scène qui, plus que jamais, est réalisée sur le plateau, et cela selon une théâtralité qui intègre à ses moyens expressifs la mise en jeu de ses simples outils.

« Le spectacle devient ainsi un ensemble dynamique dans lequel la silhouette humaine s'efface totalement et cède sa place au simple jeu des formes et des couleurs²⁵¹. »

C. Au-delà des corps organique et mécanique. « Matière » et matérialités : nouvelles forces d'incarnation

« Entrer dans un corps », « revêtir la forme humaine », incarner, c'est aussi « représenter (un personnage) dans un spectacle²⁵² ». Seulement, nous avons tenté de mettre en lumière dans les deux derniers points de ce développement qu'avec le théâtre futuriste, à la fois la forme humaine et le personnage sont mis à mal. Aussi, au-delà des corps organique et mécanique, il semble que la théâtralité étudiée mette en jeu une nouvelle forme d'incarnation.

249 CRALI Tullio, *Le monsieur du 106 est parti* (1932), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2, op.cit.*, p.24

250 Ici, et chaque fois que le terme intervient dans ce travail, la « vision » de l'artiste ne fait jamais référence à la part autobiographique qui peut être insérée dans l'œuvre. Les futuristes n'explorent pas cela. Quand ils aspirent à projeter sur scène par exemple, une vision qui leur est propre, c'est au sens d'une conception, d'une perception. Ce que l'auteur a ressenti, ce qu'il considère du monde, est traduit sur le plateau.

251 [« Lo spettacolo diventa così un insieme dinamico nel quale la sagoma umana si cancella per lasciare lo spazio libero al puro giuoco delle forme e dei colori »], in PLASSARD Didier, « Technique di disumanizzazione nel teatro futurista italiano » [« Techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien »], *op.cit.*, p.46

252 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, p.1803

L'acteur, et avec lui le personnage, vaut désormais essentiellement par sa physicalité. Les acteurs n'incarnent plus des personnages, mais ce sont les personnages, parfois même sans l'intermédiaire d'un comédien, qui incarnent sur l'instant des sensations qui toutes ensemble, forment un réseau et proposent une grille perceptive aux spectateurs. On assiste à la dissolution ou à l'abstraction de la portée narrative du théâtre, cette dernière étant à la charge nouvelle de la « matière ». Ce qui doit être vivant dans la théâtralité futuriste, c'est la « matière » : « nous donnerons un squelette et une chair à l'invisible, l'impalpable, à l'impondérable, à l'imperceptible²⁵³. »

« L'objet-personnage appartient à tout le théâtre d'avant-garde, mais alors que souvent il reste confiné à l'anthropomorphisation des choses, réalisant, à travers une sorte d'animisme, une extension typologique du personnage traditionnel [...], Marinetti atteint un stade plus radical. Il essaie de donner la parole à la matière même²⁵⁴. »

« Matière » et matérialités deviennent les porteurs narratifs majeurs de la théâtralité, et à ce titre forment le point culminant de notre réflexion dédiée à l'analyse de l'élément présentiel.

C.1. Les complexes scéniques

Tous les éléments que nous avons déjà étudiés dans cette seconde partie (personnage, acteur, machine et objet) sont finalement intégrés à la composition scénique dans la perspective du spectacle. Avec la théâtralité futuriste, la scène, qui est l'endroit de la réalisation, est modulée selon une nouvelle construction, une nouvelle organisation : les complexes scéniques.

Dans un premier élan, les futuristes conçoivent les complexes plastiques, qui sont d'abord dédiés à la peinture. Ce que nous nommons ici les complexes scéniques est l'application des complexes plastiques au théâtre. Dans son ouvrage *L'antiphilosophie futuriste. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Serge Milan décrit le complexe plastique futuriste comme un « programme de transformation totale et radicale du milieu humain en vue de le dynamiser ». Il a pour caractéristique principale d'« exalter la vitesse, une

253 DEPERO F., BALLA G., *Reconstruction futuriste de l'univers* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.870

254 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, op.cit., p.24

vitesse abstraite sous toutes ses formes — légèreté, couleur, luminosité, métamorphose, odeur, bruit, mouvement “relatif + absolu” porté jusqu’à l’apparition-disparition instantanée des corps », et pour résultante de créer un « milieu artificiel », « ludique et synesthésique, bouleversant violemment et de façon très frappante les catégories esthétiques et artistiques habituelles²⁵⁵. »

Ce qui se passe sur les scènes futuristes pourrait être décrit de la même manière. Mais une fois adoptée une définition des complexes scéniques, la lecture des théories et l’analyse des propositions théâtrales qui y répondent nous ont en fait conduit pour plusieurs raisons à un rapprochement entre les phénomènes futuristes et la pensée de Gilles Deleuze.

Par les complexes, qu’ils soient plastiques ou scéniques, les futuristes cherchent à traduire matériellement des sensations. C’est la dynamique même de toute leur démarche artistique, au nom du fait que, selon Depero, « tout atome de vie peut être l’objet d’une interprétation plastique de grande importance²⁵⁶ ». Au-delà, deux réflexions retiennent particulièrement notre attention. L’une de Giacomo Balla et Fortunato Depero, développée dans leur manifeste *Reconstruction futuriste de l’univers* et l’autre élaborée par Enrico Prampolini dans son manifeste fondateur du Théâtre magnétique, présentées ici dans cet ordre :

« La découverte-invention systématique infinie

Au moyen de l’abstraction complexe-constructive-bruitiste, c’est-à-dire le style futuriste. Chaque action qui se déroule dans l’espace, chaque émotion vécue, sera pour nous l’intuition d’une découverte.

EXEMPLES : En voyant monter rapidement un avion, tandis qu’un orchestre jouait sur une place, nous avons eu l’intuition du Concert plastico-cinético-bruitiste dans l’espace et du Lancement de concerts aériens au-dessus de la ville²⁵⁷. »

« Il [le Théâtre magnétique] veut repousser les limites de la représentation visuelle, esthétique et traditionnelle, créer de nouvelles exigences dans l’interprétation introspective des apparences scéniques. Il veut créer l’apparence magnétique d’un spectacle visuel capable de traduire les éléments de la réalité quotidienne en éléments abstraits de la fiction

255 MILAN Serge, *op.cit.*, p.73

256 DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1138

257 BALLA G., DEPERO F., *Reconstruction futuriste de l’univers* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.871-872

éternelle. Il veut unir l'action de la pensée au système de l'interprétation²⁵⁸. »

Et à ces propositions nous voulons faire aussitôt correspondre une réflexion de Gilles Deleuze. Avant de nous en expliquer, laissons s'exprimer d'elle-même l'idée qui nous a été induite par cette féconde confrontation :

« Je crois qu'un artiste c'est quelqu'un qui crée des percepts. [...] Les percepts ce ne sont pas des perceptions. Il [l'artiste] veut arriver à construire des ensembles de perceptions ou de sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent. Un percept c'est un ensemble de perceptions et de sensations qui survit à celui qui l'éprouve. Quelqu'un sort le matin et il sent un air frais, lui arrive une odeur de n'importe, de pain grillé admettons, il y a un complexe de sensations, un oiseau passe dans le ciel, il y a un complexe de sensations. Qu'est-ce que ça devient quand est mort celui qui l'éprouve, quand il fait autre chose ? Qu'est-ce que ça devient ? C'est bête ça me paraît un peu la question de l'art ça. L'art donne une réponse à ça. Donner une durée ou une éternité à ce complexe de sensations qui n'est plus saisi comme étant éprouvé par quelqu'un²⁵⁹. »

Tandis que Deleuze s'accorde à dire que la philosophie est créatrice de concepts, que la musique est la potentielle créatrice d'affects, le troisième élément qu'est le percept est quant à lui à la charge de l'art et de ses mains amies.

La forte similitude entre les propos tenus en 1988 par Gilles Deleuze, grande figure des théories sur l'art cinématographique²⁶⁰, et les réflexions menées au sein des manifestes futuristes italiens de la première moitié du XX^e siècle a nourri beaucoup des arguments qui s'organisent dans ce travail de recherche. Jusque dans l'utilisation des termes les deux discours se croisent. En 1924, le fondateur du futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, conclut son manifeste pour la création du Théâtre antipsychologique abstrait de purs éléments et du Théâtre tactile par cette avant-dernière phrase :

« La synthèse abstraite alogique d'éléments purs, présentant au public, sans psychologie, les forces de la vie en mouvement. La synthèse abstraite est une combinaison alogique et surprenante de blocs de sensations typiques²⁶¹. »

258 PRAMPOLINI Enrico, *Le Théâtre magnétique* (1926), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1560

259 DELEUZE Gilles, in BOUTANG Pierre-André (réal.), « I comme Idée », *L'Abécédaire*, 1988

260 Ses deux ouvrages majeurs concernant le cinéma : DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Éditions de Minit, 1983 et *L'image-temps*, Éditions de Minit, 1985.

261 MARINETTI Filippo Tommaso, *Après le théâtre synthétique et le théâtre à surprise, nous inventons le théâtre antipsychologique abstrait de purs éléments et le théâtre tactile* (1924), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1490

En 1987, à l'occasion d'une conférence donnée à la Fémis intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création²⁶² ? », Gilles Deleuze s'exprime autour d'une notion qui découle directement du chemin réflexif parcouru dans *L'image-temps* et *L'image-mouvement* quelques années auparavant, à savoir les « blocs ». Prêtant à chaque discipline créatrice — qu'elle soit de nature scientifique, philosophique ou artistique — la nécessité d'un moyen d'expression qui lui est propre, il étaye l'idée avancée plus haut qui consistait à dire que la philosophie crée des concepts tandis que l'art crée des percepts. Il le fait en avançant que dans le cadre même de ces percepts particuliers aux disciplines artistiques, se déclinent des catégories propres à chaque art. Pour illustration : la peinture pour raconter des « histoires » — qui, elles, relèvent d'une volonté ou d'une porosité traversant toutes les formes d'expression —, crée des « blocs de lignes-couleurs ». Le moyen du cinéma, lui, se loge dans les « blocs de mouvements-durée ». Avec toute la réserve et la prudence qu'induit évidemment la disjonction temporelle entre Deleuze et le futurisme — et même, disjonction tout court, puisque Deleuze ne revendique aucunement une inspiration futuriste dans l'élaboration d'aucune de ses thèses — nous sommes malgré tout tentée de faire se rencontrer les idées et de compléter ainsi : le théâtre, tel qu'il est théorisé par les artistes futuristes à l'image de Marinetti, est créateur de « blocs de sensations ». Par ce moyen *a priori* propre, il s'aligne sur le cinéma ou la peinture, au moins sur le terrain des hypothèses deleuziennes.

Outre ces considérations hypothétiques, nous tenons à faire état d'une caractéristique fondamentale des complexes scéniques, car elle constitue une clé essentielle des raisonnements qui interviendront plus tard. Dans les textes futuristes qui les présentent et les éprouvent, les complexes au devenir scénique sont caractérisés par deux valeurs principales : le cinétisme et la synesthésie.

« La synesthésie est un phénomène défini comme étant la prescience d'une sensation perçue par un sens et exprimée comme si elle était connue par un autre sens²⁶³ ». Cette définition aidant, nous pouvons aisément constater toute l'effectivité de la synesthésie dans une théâtralité futuriste où les repères perceptifs conventionnels sont totalement heurtés dans leurs fondements. Sensations et

262 Enregistrement présent dans l'édition du DVD *L'Abécédaire*, voir in BOUTANG Pierre-André (réal.), *L'Abécédaire*, 1988

263 VIANELLO Alberto, *Synesthésie et sympsychie* (1926), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1562

perceptions se dérobent à tout schéma obligatoire et immuable, pour s'aventurer dans les flux brouillés de l'expérience sensible pure.

Si nous n'avons trouvé aucune définition aussi claire du cinétisme donnée par un futuriste, ce que nous avons pu lire de ce mot dans le *Dictionnaire historique de la langue française* a été tout aussi éclairant : est cinétique « ce qui a le mouvement pour principe²⁶⁴ ». En somme, les complexes scéniques futuristes ont le mouvement pour principe.

C.2. Traitement de la couleur et des formes

Tout comme les complexes plastiques préexistent au théâtre dans la pratique picturale des futuristes, couleurs et formes avaient une application dans la peinture avant d'être exploités par la scénographie. Mais une fois que les complexes rejoignent la scène, le traitement des formes et des couleurs devient l'un des efforts les plus importants de la théâtralité futuriste.

Par leur traitement direct, les futuristes questionnent la puissance narrative des couleurs et des formes. Ces dernières sont envisagées en et pour elles-mêmes. Elles ne sont plus de simples éléments décoratifs, valeurs ajoutées à la charge purement esthétique. Le principe de beauté en art étant totalement évincé des propositions futuristes, chaque élément qui compose le « tableau » scénique endosse donc un pouvoir d'expression qui lui est propre, irréductible. Par pouvoir d'expression, il s'agit d'entendre pouvoir de communication, c'est-à-dire que la théâtralité futuriste admet que formes et couleurs sont en mesure de communiquer quelque chose à un spectateur : une émotion, une sensation, un sens.

Pour ce qui est du traitement des formes, il est pensé en relation nécessaire avec celui opérant pour les couleurs. Ainsi Prampolini dans le manifeste *La sculpture des couleurs et sculpture totale* propose le recours à « la géométrisation, comme construction émotive de la couleur tout en la subordonnant à la déformation donnée par l'abstraction des corps²⁶⁵ ». Évoquant le procédé idéal de la peinture, Gino Severini, au moyen du manifeste de *L'Art du fantastique dans le sacré*, revendique l'existence de deux types de formes :

264 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006

265 PRAMPOLINI Enrico, *Sculpture des couleurs et sculpture totale* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.925

« Les formes n° 1 étant entièrement créées par l'Artiste et inspirées par l'émotion ou l'intuition, nous les appellerons *formes émotives*. Les formes n° 2 étant le résultat du souvenir et de la connaissance, nous les appellerons les *formes conçues*. L'équivalent plastique du réel est donc l'expression simultanée de formes émotives + formes conçues²⁶⁶. »

En d'autres termes, les formes façonnent le dispositif perceptif de la théâtralité futuriste par une action qui leur est irréductible. À mesure de la bonne considération des formes dans l'espace scénique, les autres composantes agiront à leur tour.

Au sujet de la couleur, déjà dans l'exercice de la sculpture, Prampolini déclarait : « la sculpture des couleurs, sculpture totale, détruit et s'oppose à : le sublime [...] le beau » et admet en revanche « sensation, nausée visuelle, trouble du sens perceptif, afin que toutes les activités soient tournées, regroupées vers l'intuition plastique du sujet. [...] La couleur comme valeur dans l'espace²⁶⁷ ». La couleur est un composant actif de la théâtralité et de l'œuvre qui s'y dessine. Depero rejoint Prampolini sur la valeur accordée à cet élément. En 1919, il introduit le manifeste de son Théâtre plastique en affirmant : « tout, dans mes œuvres les plus récentes, est architecturé avec rythme, selon une logique ultra-évidente de rapports et de contrastes, de couleurs et de formes, formant alors un ensemble fort unique²⁶⁸ ». Ici, nous voyons très bien comment formes et couleurs s'intègrent aux complexes scéniques.

Dans leur *Alphabet spirituel*, les trois futuristes Fillia, Tullio Alpinolo Bracci et Angelo Maino proposent une grille expressive des couleurs. Ils les y définissent en attribuant à chacune des valeurs, des traits caractéristiques et distinctifs — « chaque couleur du prisme correspond à une sensation²⁶⁹ ». Voici ci-dessous la proposition de correspondances établie :

« *Noir* : (valeur primitive) le non-créé sur lequel se déroule la peinture.

Blanc : (valeur nulle) virginité – mysticisme – religion – ignorance – mensonge — etc.

Bleu : sentimentalisme — rêve – illusion – infini — abstrait — espoir — etc.

Rouge : création – pensée – force — domination – originalité – intelligence — etc.

Jaune : électricité — civilisation – aristocratie – dépravation — etc.

Violet : dynamisme — violence – vitesse – folie — etc.

266 SEVERINI Gino, *Art du fantastique dans le sacré* (1913), in *Idem.*, p.593

267 PRAMPOLINI Enrico, *Sculpture des couleurs et sculpture totale* (1916), in *Idem.* p.924

268 DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in *Idem.*, p.1134

269 SEVERINI Gino, *Art du fantastique dans le sacré* (1913), in *Idem.*, p.594

Vert : désir – haine – impérialisme – jalousie – vice – etc.

Gris : (équilibre entre le blanc et le noir) médiocrité – quantité – nivellement — etc²⁷⁰. »

La dénomination « alphabet » pour ce texte n'est pas anodine. Elle est un excellent indicateur de ce qui se pressent depuis que nous avons invoqué le texte et ses potentialités visuelles, dans notre première partie. Car l'alphabet, c'est un « ensemble de lettres figurant les phonèmes d'une langue et disposées selon un ordre conventionnel²⁷¹ ». De fait, la proposition de ces trois futuristes soutient l'idée selon laquelle nous voyons dans ce courant, et en l'occurrence, sa théâtralité, une tentative de refondation du langage. Langage qui, visiblement, prend sa source dans le visuel, domaine sensible *capable* d'universalisme.

Une fois offertes ainsi aux procédés d'incarnation, les couleurs peuvent devenir des éléments actifs de la théâtralité. Une nouvelle fois Fortunato Depero donne une très bonne illustration de cela. Dans sa pièce intitulée sans détours *Couleurs*, il fait jouer sur scène au moyen d'un mécanisme de « fils invisibles », « quatre individualités abstraites²⁷² » : *Gris, Rouge, Blanc Pur, Noir*.

En somme, la forme et la couleur qu'elle implique, expriment. « Les couleurs et la scène devront susciter dans le spectateur ces valeurs émotives que ne peuvent donner ni la parole du poète ni le geste de l'acteur²⁷³ ». Et dans le cadre de cette logique de perception, un des moyens de la couleur se trouve dans la lumière.

C.3. La lumière et le son

En effet, il en est de la même volonté pour la lumière et le son : tous deux doivent être appréhendés comme des motifs capables d'une expression propre — avant même de pouvoir prétendre à être les moyens d'expression d'autres motifs. Si l'argument majeur du théâtre synthétique et de ses successeurs réside dans la

270 FILLÌA, TULLIO A.B., MAINO A., *Alphabet spirituel* (1925), in *Idem.*, p.1518

271 Définition recueillie sur le dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/alphabet>

272 DEPERO Fortunato, *Couleurs*, in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.131

273 PRAMPOLINI Enrico, *Scénographie futuriste – Manifeste* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.899

volonté de se décharger de toute « technique » littéraire, c'est semble-t-il au profit de la technique scénographique.

C.3.1. La lumière

Souvent dans le dispositif théâtral futuriste, la couleur est portée à la scène par le biais des lumières électriques. Si les lumières appliquées au théâtre conventionnel peuvent être schématiquement perçues comme un outil d'ordre technique, pratique ou, tout au plus dramaturgique, le théâtre futuriste défend :

« invertissons les rôles. Au lieu de la scène éclairée, créons la scène éclairante : expression lumineuse qui irradiera de toute sa puissance émotive les couleurs exigées par l'action théâtrale²⁷⁴ ».

Prampolini idéalise à terme un aboutissement plus radical encore :

« Dans une époque prochaine, lorsque le futurisme sera totalement réalisé, nous verrons les lumineuses architectures dynamiques de la scène émaner des incandescences chromatiques qui, grimant tragiquement ou s'exhibant voluptueusement, susciteront inévitablement chez les spectateurs de nouvelles sensations et valeurs émotives²⁷⁵. »

Dans la perspective d'une réalisation, la scène serait à ce stade occupée exclusivement d'une matière lumineuse en action. Et une fois en action, les sources lumineuses deviennent à nouveau des personnages. Dans sa synthèse théâtrale *Drame de lumières*, Paolo Buzzi met en jeu Le coucher de soleil, La lune, Le lustre, Les trois bougeoirs, La petite lampe, La veilleuse, Le cierge, Les éclairs, Les vers luisants et Les astres²⁷⁶. En plus de rappeler la présence d'objets-personnages sur le plateau, d'interroger les constituants de la diégèse au théâtre — ici, nous sommes face à des lumières intradiégétiques —, cette synthèse donne l'illustration de l'application directe des potentialités active et narrative de la lumière.

Devenant le sujet même du spectacle à l'instar de la couleur par exemple, la lumière active des valeurs émotives, des sensations ; « l'émotion se développe en atmosphères de lumières²⁷⁷ ».

274 *Idem.*, p.900-901

275 *Ibidem.*

276 Voir BUZZI Paolo, *Drame de lumières* (1915), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.64-66

277 DEPERO Fortunato, *Complexité plastique — jeu libre futuriste — l'être vivant artificiel* (1914), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.828

C.3.2. Le son

Le son, autre technique interrogée par la théâtralité futuriste, y est un motif complexe. En effet, il s'épanouit sur le plateau de plusieurs manières.

Déjà, il est généré par la voix. Dans ce cadre précis, c'est finalement le son du texte que l'on entend. S'il est sollicité, ce dernier requiert l'action solidaire d'un vecteur vocal : principalement le comédien. C'est essentiellement pour cette raison que Filippo Tommaso Marinetti n'a jamais revendiqué l'éviction totale de l'acteur des plateaux de théâtre. Même si nous avons vu la manière dont il préconisait un travail de déshumanisation de la voix, l'émetteur du son reste le comédien. Car il voyait en lui le porteur d'une nouvelle vocalité au théâtre, le corps et la voix des mots en liberté qu'il a théorisé. Il pensait qu'il fallait s'entendre d'une nouvelle manière avec l'acteur, lui donner une substance et un « rôle » nouveaux afin de le transformer et de le mettre en valeur essentiellement par la physicalité, au-delà de tout psychologisme. De fait, dès le dessin du texte, la voix, et avec elle le son, sont impliqués. Certaines pièces de théâtre²⁷⁸ peuvent à ce titre nous livrer de très bons exemples de cette tentative de guidage vocal par la forme visuelle du texte²⁷⁹.

Au-delà des sons émis par l'homme, constitutifs du « sonore vivant²⁸⁰ », et résonances de la voix textuelle de l'auteur, la théâtralité futuriste met en jeu des sons créés avec l'aide des objets.

Le plus grand théoricien du sonore — déclamation, musique, bruit — dans le mouvement futuriste est sans nul doute Luigi Russolo. Ce dernier en vient à penser la matière sonore par ce constat liminaire :

« la vie antique ne fut que silence. C'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes²⁸¹. »

278 Il est d'ailleurs intéressant de noter que les théoriciens du théâtre futuriste ayant défendu une fonction, redéfinie certes, mais persistante du comédien au théâtre sont majoritairement des dramaturges, cf. Fortunato Depero ou Filippo Tommaso Marinetti. Enrico Prampolini qui, quant à lui, revendique un théâtre dénué de toute figuration humaine n'a écrit que très peu de textes dramatiques, manifestant une plus grande production dans le champ des maquettes scénographiques ou de la peinture. Ses réalisations de pièces se concentrent essentiellement dans ses propositions de « pantomime abstraite », cf. PRAMPOLINI Enrico, *Sainte vitesse*, présente in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2, op.cit.*, p.120

279 Voir annexe n° 1

280 DESHAYS Daniel, « Le son du théâtre, un espace tactile », in LARRUE J.-M., MERVANT-ROUX M.-M. (dir.), *Le son du théâtre*, vol. 1 : Le passé audible, Théâtre/Public, n° 197, mars 2010, p.21

281 RUSSOLO Luigi, *L'Art des Bruits – Manifeste futuriste* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.476

En somme, Russolo revendique une pratique qui tend à la valorisation du milieu urbain, éminemment moderne, qui continue de s'imposer au début du XX^e siècle.

« Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion²⁸². »

Encore une fois la sensibilité humaine est pensée selon l'implication de la machine dans les nouveaux rapports perceptifs. Dans la théâtralité futuriste, cela trouve évidemment écho.

À l'occasion du séminaire « Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIX^e-XXI^e s) », Marie-Madeleine Mervant-Roux se propose d'attribuer à la fin du XIX^e siècle une « invention de l'écoute moderne comme pratique sensorielle autonome », indiquant par là-même que « la voix et la musique perdent leurs privilèges²⁸³ ». C'est en effet ce que les recherches initiées par Russolo suggèrent.

« L'oreille ne s'y retrouve pas entre les bruits confus et fragmentaires de la vie. Il faut donc qu'elle les entende dominés, asservis, complètement maîtrisés, vaincus et prêts à devenir des éléments d'art. (Telle est la lutte continuelle de l'artiste et de la matière). Le bruit doit devenir un élément premier à façonner pour l'œuvre d'art²⁸⁴. »

Le champ sonore doit être réinvesti afin de lui concéder de nouvelles potentialités d'intervention dans les pratiques artistiques. La démarche d'imitation, encore qu'il ne s'agisse pas que de cela, au moyen des « bruiteurs », invention de Russolo lui-même, doit pouvoir permettre des symphonies nouvelles, pleines de dissonances, inspirées des bruits quelconques du milieu urbain, de la vie quotidienne.

« Les sons utilisés au théâtre sont le plus souvent localisés hors du plateau et de la salle. Le son y simule l'existence d'un autre réel. Si ce réel ne sera jamais accessible, il se trouve pourtant placé dans une imminente apparition. C'est le lieu d'où tout peut surgir à chaque instant, un lieu ouvert²⁸⁵. »

282 *Idem.*, p.477

283 MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIX^e-XXI^e s) », Conférence donnée au Collège de France, 10 janvier 2013

284 RUSSOLO Luigi, *L'Art des Bruits : nouvelle volupté artistique* (1916), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.944-945

285 DESHAYS Daniel, 'Le son du théâtre, un espace tactile', in *op.cit.*, p.21

L'utilisation particulièrement intéressante des bruits que l'on vient d'évoquer, fait finalement se croiser les questions du sonore²⁸⁶ et de l'espace. C'est-à-dire que le sonore est contenu dans le souci scénographique, et participe pleinement à sa résolution dans l'espace théâtral. Aussi, le son intervient au-delà de l'espace scénique, de telle sorte que l'on invite le spectateur, pris dans le cours du spectacle, à un effort de projection qui dépasse le cadre de la vision directe. En somme, le théâtre futuriste met en jeu une forme de son dit en *off*, donnant de fait l'effet d'une dématérialisation des frontières du théâtre. Dans une synthèse en deux tableaux du futuriste Tullio Crali, *Le monsieur du 106 est parti*, nous trouvons un exemple de ce procédé. Dans ce qui s'apparente à des didascalies — la pièce est faite d'une unique didascalie —, il pose le décor, la situation. Il conclut la description du premier tableau par ceci : « bruit de moteurs petite musique à la radio voix lointaine de vendeurs de journaux TIC TAC d'horloge (fort cadencé)²⁸⁷ ». Là, le son est en effet dense, les bruits se superposent, dans la perspective de créer une forme de paysage sonore, fidèle à ce à quoi l'oreille se confronte à raison que l'homme évolue dans son environnement. Le son s'organise selon plusieurs échelles et permet ainsi de solliciter et de concerner le spectateur selon plusieurs degrés d'écoute, facilitant une projection approfondie de ce qui se joue sur scène. Le son n'est pas juste un matériau sujet à projection à sens unique dans la théâtralité futuriste. Il n'est pas dirigé vers le spectateur selon la rigidité d'un aller simple. Il devient le support et même le moyen au contraire d'une circulation, « comme si la ligne de fuite s'ouvrait sur un monde qui ne serait plus régi par la ligne (c'est-à-dire par l'espace perspectivé visible), mais qui partirait de la ligne de fuite pour en tirer les conséquences : le passage à un espace imaginaire, fondé sur un point central et s'ouvrant sur un lieu sans circonférence²⁸⁸. »

Aussi, en outre, l'ouïe donne un parfait exemple de la manière qu'a la théâtralité futuriste de faire des sens les réalisants d'une synesthésie.

286 Nous utilisons le terme « sonore » pour recouvrir à la fois le son, le bruit, la voix, la musique. À propos de ces distinctions, Marie-Madeleine Mervant-Roux dans son intervention au cours du séminaire « Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIXe-XXIe s) » tenu au Collège de France, propose de reconnaître quatre catégories traditionnelles : la voix, le bruit, la musique, le silence, cf. MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIXe-XXIe s) », Collège de France, 10 janvier 2013

287 CRALI Tullio, *Le monsieur du 106 est parti* (1932), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2, op.cit.*, 1976, p.24

288 BIET C., TRIAU C., *op.cit.*, p.208

C.4. La « matière » comme personnage : nouveaux interlocuteurs

Toutes les matérialités se mêlent — essentiellement par le biais des complexes scéniques. Tout est pensé dans une dynamique sensible, un flux global alliant couleurs, formes, lumière et son, les uns accompagnant, soulignant, suggérant, voire provoquant les autres. Ce flux, c'est la matière.

Dans son manifeste intitulé *À la découverte de nouveaux sens*, Marinetti défend l'idée d'une « essence de la matière²⁸⁹ ». Il présente dès lors le Tactilisme comme le moyen d'y parvenir : « avec le Tactilisme, nous nous proposons de pénétrer davantage, et hors des méthodes scientifiques, la vraie essence de la matière²⁹⁰ ». Car le toucher recouperait tous les sens. Par l'ouvrage futuriste, on observe volontiers « la couleur des sons²⁹¹ », mais surtout, nous apprenons qu'« un sens visuel naît à la pointe extrême des doigts²⁹² ». Le sens tactile met en exergue le principe sensitif. Mais loin d'être appréhendé pour lui-même, il est simplement le dénominateur commun des efforts de chacun des sens pour la réalisation de la matière dans l'acte perceptif. Si nous avons vu dans cette partie à quel point les organes de perception du corps humain sont sollicités — la vue avec la couleur, la lumière, les formes et les objets, l'ouïe avec la voix, les sons, la musique et les bruits — il faut dire que cela est toujours réalisé dans la perspective d'accéder à la sensibilité du spectateur. Même lorsque la théâtralité futuriste brusque ce dernier, c'est à des fins sensibles. Sur ce point d'ailleurs, nous rencontrons à nouveau les réflexions de Walter Benjamin. Toujours dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Benjamin voit dans le dadaïsme une forme de révolution artistique. C'est-à-dire que, par le goût du scandale, de la déstabilisation parfois violente du public, il met en jeu une valeur de confrontation dans le rapport entre l'œuvre et le spectateur. Il interroge finalement la signification d'une formule courante, à savoir « être touché » par une production artistique. Benjamin décrit ainsi l'œuvre d'art dada comme un missile qui vient heurter son destinataire et qui alors, fait apparaître toute une dimension tactile de l'art. Nous sommes tentée de faire intervenir le futurisme à ce même endroit. D'autant plus que l'avant-garde

289 MARINETTI Filippo Tommaso, *À la découverte de nouveaux sens* (1923), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1400

290 *Idem.*, p.1401

291 PRAMPOLINI Enrico, *La couleur des sons* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.588

292 MARINETTI Filippo Tommaso, *À la découverte de nouveaux sens* (1923), in *Idem.*, p.1400

italienne a bel et bien formulé et théorisé cette approche, par son courant du Tactilisme. Le futurisme souhaite réorganiser tout le rapport à l'œuvre selon une (re) considération de la valeur sensitive de cette dernière.

« Les objets, les bruits et les lumières occupent alors la scène avec leur profond pouvoir de déconditionnement. Se passant de la parole, la communication est confiée à une action physique, sonore et visuelle qui frappe la sensibilité même du spectateur²⁹³. »

En somme, la théâtralité futuriste admet deux interlocuteurs majeurs : la matière et la sensibilité du spectateur.

« Le réel n'est pas limité par des contours ni composé de formes définies. Il est avant tout Lumière-Chaleur, puis Sons-Bruits-Odeurs-Poids²⁹⁴ ». À ce titre, les vers, les rimes et la syntaxe sont des « barrières²⁹⁵ ». Leur recours empêche d'atteindre le but réel de la théâtralité, à savoir « rendre un réseau de sensations²⁹⁶ ». « Les couleurs et la scène devront susciter dans le spectateur ces valeurs émotives que ne peuvent donner ni la parole du poète ni le geste de l'acteur²⁹⁷ ». Si le futurisme accorde un tel effort à la déconstruction du personnage de théâtre conventionnel, c'est qu'il vise son réinvestissement par la matière, qui finalement semble être la véritable porteuse du langage futuriste ; le langage de la sensation.

293 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, 1976, p.20

294 SEVERINI Gino, *Art du fantastique dans le sacré* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.592

295 PAPINI Gino, *Le Futurisme* (1914), in *Idem.*, p.710

296 *Ibidem.*

297 PRAMPOLINI Enrico, *Scénographie futuriste – Manifeste* (1915), in *Idem.*, p.899

Chapitre 2 — Cadre de la composition : espace et temps

« On pourrait espérer que l'espace, l'action et le temps soient des éléments plus tangibles du spectacle, or la difficulté consiste non pas à les décrire séparément, mais à observer leur interaction. L'un n'existe pas sans les deux autres, car l'espace-temps dramaturgique, le trinôme espace-temps-action fait corps en attirant sur lui, comme par aimantation, le reste de la représentation. [...] Il constitue un monde concret et un monde sensible où se mêlent tous les éléments visuels, sonores et textuels de la scène²⁹⁸. »

Voilà pourquoi temps et espace viennent au croisement des arguments considérés dans cette seconde partie ; car il permet de les unir.

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié la composition de la théâtralité, et produit des hypothèses en ce sens. À présent, nous allons opérer un glissement et étudier son cadre, soit le temps et l'espace de la théâtralité futuriste, afin de rendre possible l'observation, ensuite, de l'orchestration sensible de l'ensemble de ces motifs et éléments matériels.

A. L'espace et le temps de la théâtralité

Toujours aux prises d'une dynamique de déconstruction, la théâtralité futuriste admet un temps et un espace tout à fait particuliers. En ébranlant le dispositif théâtral conventionnel — induit par le régime représentatif —, elle parvient à une redéfinition de l'espace-temps du théâtre. Cette redéfinition intègre inévitablement l'élan plus vaste des contestations futuristes, et nous verrons alors de quelle manière la théâtralité entre en relation avec, finalement, l'espace et le temps de la vie.

A.1. Ce qui fait théâtre. L'espace : débordement(s)

« Modeler l'espace, c'est une préoccupation commune à la plupart des gens de théâtre²⁹⁹ ». Dans le climat futuriste également, redéfinir ce qui fait théâtre confronte nécessairement à l'espace. Car le théâtre est d'abord l'endroit de son jeu ; pour qu'il ait lieu, il doit en avoir un.

Dans leur ouvrage, Christian Biet et Christophe Triaux expliquent qu'à l'époque d'André Antoine et des courants réalistes, « ce sont les mêmes éléments (espace

298 PAVIS Patrice, chapitre 3 « Espace, temps, action », in *op.cit.*

299 BOUCRIS Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, p.23

conçu comme global, mouvement et corps), mais dans une optique exactement inverse au naturalisme, et même en réaction très tranchée par rapport à lui, que certaines démarches symbolistes s'attachent à reconsidérer³⁰⁰ ». Ici, les deux auteurs, qui à ce sujet sont loin d'être le seul exemple, ne font pas cas du futurisme. Pourtant, l'étude déjà menée concernant le corps, celle qui interviendra plus tard sur le mouvement, et celle que nous tâchons en ce moment de conduire à propos de l'« espace conçu comme global », nous laisse aisément penser qu'il aurait lui aussi sa place dans une telle idée.

A.1.1. Le théâtre : lieu de la vie

L'espace au théâtre est pluriel. Il admet une scission entre d'une part, les lieux Physiques et l'espace dramatique, soit entre les lieux du jeu et les lieux de la fiction.

Et nous avons déjà dit que l'utilisation du son notamment permet de déplacer le lieu dramatique à l'extérieur du cadre scénique. À mesure de cela, le théâtre est pensé en interaction avec son extériorité. D'autant plus du fait que nous disions du futurisme qu'il intègre à son théâtre des bruits issus du milieu urbain, et donc familiers au public du théâtre, or « employer au théâtre des sons issus du réel, c'est, en plus du temps, introduire l'hétérogénéité des espaces sociaux pour les confronter aux voix en scène, celles qui émergent sur des espaces silencieux³⁰¹ », cela maintient « l'illusion d'une prolongation de la vie³⁰² ». Or à l'image de l'ensemble de sa démarche artistique, le futurisme veut faire interagir absolument le théâtre et la vie ; le théâtre être le lieu même de cette dernière.

Aussi, dans leur conception d'un art intrinsèquement lié à la vie, au milieu ambiant, les futuristes questionnent profondément la valeur de *ce qui fait théâtre*. Savoir où leurs expérimentations doivent se produire détermine ainsi grandement l'impact de celles-ci.

Prônant un théâtre éminemment nouveau, qui heurte le spectateur dans son habitude, le futurisme doit proposer un lieu capable de porter d'entrée de jeu l'idée de cette révolution. Et cela n'implique pas forcément de sortir des théâtres, mais déjà au moins — et presque plus efficacement d'ailleurs —, de modifier ce lieu

300 BIET C., TRIAU C., *op.cit.*, p.243

301 DESHAYS Daniel, « Le son du théâtre, un espace tactile », *op.cit.*, p.22

302 *Ibidem*.

même que l'on assimile à l'art dramatique ; celui qui nous est familier lorsque l'on est spectateur de ce début de XX^e siècle, en Italie. Car bien que populaire, le théâtre est la scène, décriée par les futuristes, d'une bourgeoisie mondaine et coutumière. Il constitue un espace normé, exclusif et distinctif, que les futuristes se proposent justement de dynamiser. À l'image des autres disciplines artistiques, le théâtre doit répondre d'une imbrication entre l'art et la vie. Plus encore que de la contenir, le théâtre doit impliquer la vie. Car il ne s'agit pas de représenter le réel dans un cadre présenté comme « œuvre » ; « La scène n'équivaut pas à l'agrandissement photographique d'un rectangle de réalité³⁰³. »

Le rapport entre art et vie est bien plus complexe dans la réflexion futuriste. Dans le cadre de la théâtralité, l'insertion de la vie doit s'établir selon les mêmes intentions que celles qui conduisent la machine sur le plateau de théâtre. C'est-à-dire que comme pour la machine, la vie ne doit pas nécessairement être reproduite et présentée sur scène, mais c'est la scène qui doit intégrer dans son fonctionnement les propriétés de la vie — en vigueur de manière contemporaine au futurisme, bien sûr —, ses thèmes, ses rythmes, ses forces. Serge Milan explique dans son ouvrage consacré à l'étude de *L'Antiphilosophie du futurisme* que ce lien relève directement du concept futuriste de « lyrisme ». « Faculté très rare de s'enivrer de la vie et de l'enivrer de nous-mêmes³⁰⁴ », cette notion synthétise toute la réflexion futuriste sur le rapport du *moi* au milieu ambiant. Au fond, l'art est l'exécutant parfait de ce lyrisme, son effigie la plus sensible ; car sa motivation fondamentale réside dans la (re) production des sensations éprouvées par le *moi* — l'artiste — au contact hasardeux du milieu ambiant que constitue l'univers.

« Art et vie se fondent organiquement l'un dans l'autre puisqu'ils sont respectivement le langage et la scène nécessaires de la nouvelle réalité en devenir³⁰⁵. »

« Un homme sort le matin³⁰⁶ », et le jeu de l'art opère. Dans ce sens, l'artiste futuriste, également théoricien, devient médiateur, presque éducateur³⁰⁷. Serge Milan évoque une « théorisation du rôle de l'artiste comme intermédiaire entre la

303 PRAMPOLINI Enrico, *Scénographie futuriste – Manifeste* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.898

304 MILAN Serge, op.cit., p.172

305 LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.18

306 Reprise du début d'une formule de Gilles Deleuze à propos des concepts, voir in DELEUZE Gilles, in BOUTANG Pierre-André (réal.), « I comme Idée », *L'Abécédaire*, 1988

307 Marinetti lui-même déclare qu'il faut « éduquer » le public, dans le manifeste fondateur du Tactilisme, cf. « éducation du tact », in MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Tactilisme – Manifeste futuriste* (1921), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1280

nouvelle vie et le nouvel art³⁰⁸ ». Le futurisme dans son effort de dérive, doit guider le mouvement qui, se réalisant, donnera l'impulsion d'une dynamique cyclique globale.

C'est donc sur toutes les données de ce schéma que se base en écho la reconfiguration de ce qui fait théâtre. À l'image du moi, le théâtre doit intégrer puis impliquer le milieu ambiant. La vie implique l'artiste et l'artiste implique la vie dans son œuvre.

Encore une fois il semble que le théâtre soit le terrain privilégié de la mise en jeu des concepts futuristes. Art populaire, fort d'une visibilité, il répond d'une nature riche et polymorphe, et de ce coup devient le garant d'une dynamique d'interactions, notamment entre l'art et ce qui vit en dehors de ses cadres.

« L'expression artistique la plus complète, c'est le théâtre, point culminant de l'interprétation lyrique, plastique et musicale de la vie³⁰⁹. »

A.1.2. Conception et organisation du rapport entre la scène et la salle

Sur ce schéma également s'organise le rapport entre la scène et la salle de théâtre. C'est-à-dire que là aussi il s'agit de décloisonner, faire tomber les frontières nébuleuses assignant chacun à une place.

Voilà donc la directive futuriste correspondante :

« Symphoniser la sensibilité du public, explorant et réveillant par tous les moyens possibles ses nerfs les plus assoupis ; détruire le préjugé de la rampe, en lançant des filets de sensations qui enveloppent la scène et le public ; l'action théâtrale doit envahir le parterre³¹⁰. »

Cette démarche, d'abord idéologique, implique nécessairement une mise en œuvre spécifique des problématiques techniques pour se matérialiser et ainsi être perçue. L'architecture du théâtre doit donc encourager la bonne circulation des idées futuristes. Et par architecture nous entendons aussi et surtout l'architecture mentale — du spectateur —, c'est-à-dire induite et façonnée par les conventions théâtrales. Par exemple : « plus de rideau de scène³¹¹ ». Ce faisant, nous pensons

308 MILAN Serge, *op.cit.*, p.155

309 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1614

310 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in *Idem.*, p.850

311 Collectif, MARASCO Antonio (dir.), *Théâtre futuriste – Vrais arcs cérébraux entre le spectateur et l'acteur* (1933), in *Idem.*, p.1852

que les conditions de *réception* commencent à devenir plus franchement des conditions de *perception*. Idéalement, le brouillage du dispositif frontal intègre le public, et l'espace est un. À raison de l'effort du futurisme au théâtre, activité et passivité ne sont alors *a priori* plus régies selon une confrontation normée. Au sein de la théâtralité futuriste, le spectateur devient acteur³¹², composant actif au même titre que les matière et matérialités.

L'une des propositions scénographiques tentant de rendre effective cette fusion est formulée par Enrico Prampolini en 1925. Nous y avons déjà fait référence. Nous voulons parler du Théâtre magnétique. Dans son anthologie critique du théâtre futuriste italien, Giovanni Lista donne une description de la maquette prévisionnelle de ce théâtre magnétique :

« Elle prévoyait un complexe architectural tournant, de plusieurs mètres de hauteur, qui devait comporter des éléments lumineux en mouvement, des écrans pour projections simultanées, des structures mobiles colorées, des haut-parleurs diffusant musique et sons divers³¹³. »

Ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est le recours au son. Les haut-parleurs assurant une diffusion sont en effet placés dans l'ensemble de l'espace du théâtre, c'est-à-dire, aussi, dans l'espace du public (les voilà les « filets de sensation »). Le son n'est donc pas organisé pour provenir seulement de la scène, ce qui renforcerait la scission entre deux espaces — scène et salle. Le son englobe, et ainsi décloisonne les espaces conventionnels. Ces prévisions nous font penser au dispositif cinématographique, en tout cas dans la version à laquelle il se destinait et qui, aujourd'hui, s'épanouit en effet. Et même, avant cela déjà, le cinéma par essence propose un système de projection qui place réellement le spectateur au centre. Le projecteur est placé derrière le spectateur, et de là projette les faisceaux lumineux qui reproduiront les images sur l'écran, en face du spectateur. Ensuite, l'œil spectateur reçoit l'image. Et par les sens toute cette circulation gagne le cerveau. Au fond, l'organisation de l'espace que la théâtralité futuriste propose, ici à la lumière du Théâtre magnétique de Prampolini, d'une certaine manière reproduit ce dispositif et le spectateur de théâtre, à l'image de celui de cinéma, peut ainsi s'étonner : « on est en plein milieu³¹⁴ ! »

312 Cf. 'l'acteur-spectateur', in *Ibidem*.

313 LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.19

314 BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma* (1930), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p.184

De manière contemporaine à ces expériences menées par le futurisme italien, au cours des premières décennies du XX^e siècle, des propositions annexes sont observables. Antonin Artaud, par exemple, considère une organisation du dispositif théâtral relativement correspondant. En effet, Artaud lui-même défend ceci :

« Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur, placé au milieu de l'action, est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle³¹⁵. »

Dans un article publié dans un numéro de *Théâtre/Public*, dirigé par Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol en 2012, Lorraine Duménil voit là la mise en œuvre d'une « bulle de perception³¹⁶ », que Christian Biet et Christophe Triau repèrent dans le dispositif cinématographique et dont nous donnons, à présent, une nouvelle illustration par la démarche théâtrale futuriste.

En somme, la théâtralité de l'avant-garde italienne réinvente son espace de jeu. « La scena che non è intesa preesistente allo spettacolo, non è il luogo in cui è collocata la rappresentazione ma è tutt'uno spettacolo³¹⁷ ». Ces observations de Daniela Sacco décrivent en effet parfaitement ce qui se joue dans le rapport à la spatialité qu'entretiennent les futuristes. Il n'est pas un espace qui préexiste au spectacle et l'oblige, c'est le surgissement du spectacle qui investit un lieu.

A.2. Ce qui fait spectacle. Le temps : dépassement

Là où la théâtralité futuriste déborde l'espace, le temps y est quant à lui sujet à dépassement.

A.2.1. L'événement théâtral chez les futuristes

315 ARTAUD Antonin, 'Théâtre de la cruauté', in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.563

316 Voir dans DUMENIL Lorraine, « De l'image cinématographique à la présence théâtrale. Ou pourquoi le théâtre chez Antonin Artaud », *op.cit.*, p.15

317 ['la scène qui n'est plus entendue comme préexistante au spectacle, n'est pas le lieu où se situe la représentation mais est constitutive du spectacle'], in SACCO Daniela, *op.cit.*, p.143

Un spectacle, c'est « ce qui se présente au regard ; vue d'ensemble qui attire l'attention et/ou éveille des réactions³¹⁸ ». Le futurisme répond lui-même d'une définition semblable à celle présentée ici dans un dictionnaire commun. En effet, Anton Giulio Bragaglia dans son ouvrage conséquent *Il teatro teatrale ossia del teatro*, définit un spectacle comme « opera esteriorizzata, da guardare³¹⁹ ».

Comme contenu, le spectacle est cela, mais dès lors qu'il est pris dans le dispositif théâtral, il génère — et même nécessite pour avoir lieu — une organisation assurant sa réception le faisant émetteur, auquel doit correspondre la présence d'un récepteur. Là, il devient alors également le « fait de voir, de contempler, d'observer une chose un ensemble d'éléments qui s'inscrit dans une durée, dans un processus³²⁰ » — que ce dernier soit réalisé dans le cadre fermé de l'édifice théâtral, ou non. Après avoir fait intervenir la notion d'espace, le théâtre, en sa qualité d'art du spectacle, concerne donc celle du temps.

Bien que je sois libre de faire durer le temps du théâtre, celui du spectacle, qui correspond à la mise en scène d'une pièce, quant à lui ne dépend *a priori* pas de moi. La durée de la pièce est actée. Finalement, le temps du spectacle théâtral n'est qu'une partie, que je proportionne à ma guise, du temps du théâtre. Il semble que la théâtralité futuriste se propose de dépasser l'application de ces espaces temporels. Le spectacle surgit et s'étire dans un flux qu'il est difficile de maîtriser, car par leur modèle théâtral, les futuristes dépassent les bornes temporelles du spectacle en tant qu'objet clos, temps simple de la représentation. Et le spectateur ne vient plus seulement assister à la monstration scénique d'un objet littéraire. Le spectacle théâtral s'inscrit dans une démarche plus vaste.

A.2.1.1. Les soirées futuristes comme exemple

Les soirées futuristes sont l'exemple type de ce phénomène. Elles sont en effet le condensé de toutes les aspirations futuristes concernant temps et espace.

Les deux soirées inaugurales eurent lieu dès 1910 à Trieste puis à Milan. Autrement dit, ces « serate futuriste » qui furent les premières d'une longue liste sont aussi parmi les premiers événements répondant du nouveau courant italien.

318 Définition issue du dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/spectacle>

319 [« œuvre extériorisée, à regarder »], in BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, Rome, Edizioni Tiber, 1929, p.24

320 *Ibidem*.

Très vite elles deviennent l'illustration ultime de l'aspiration futuriste de combiner l'art et la vie, ce que Lia Lapini nomme la « contaminazione arte-vita³²¹ ». C'est pour cette raison qu'elles seront progressivement à la fois des manifestations politiques et des manifestations artistiques. Premier grand animateur de ces événements, Filippo Tommaso Marinetti y programme : exécutions de musiques, présentations et illustrations de tableaux, déclamations mot-libristes, lectures de manifestes, le tout dans une ambiance de scandale, provoquant de nombreux et violents accrochages avec le public.

D'abord conçues comme « un intervento diretto negli spazi pubblici, vie, teatri, gallerie³²² », ce n'est donc que progressivement qu'elles deviennent la scène du théâtre. Les soirées futuristes, à terme, déterminent « lo schema tipico dell'intervento futurista in teatro³²³ ». Or une telle structure influe nécessairement sur la nature de la théâtralité futuriste. Le spectacle n'y est plus sujet à aucun cadrage temporel établi. L'enchaînement des actions et des démonstrations artistiques répond à une organisation hasardeuse et fugace. Totalement vouée à l'interaction spontanée du public avec la proposition, les futuristes n'imposent aucune limite au déroulement du temps. « La durée ne sera plus contrôlable³²⁴ » affirmait Pino Masnata. Les durées s'étirent et le temps n'est plus sectionné, n'est plus ressenti comme instance cadrante.

A.2.2. Le rapport à l'« œuvre » : le théâtre et le problème de la production d'espace-temps

Nous avons eu l'occasion à plusieurs reprises déjà dans ce travail de signifier la manière dont le mouvement futuriste italien se réapproprie la valeur de ce qui fait œuvre en art. Lorsque Marinetti par exemple se détache définitivement du symbolisme par l'intermédiaire de son manifeste de 1910, il fait du rapport à l'œuvre l'un des arguments majeurs. Il dénonce l'emprise du désir d'« éternité » et de la quête du « chef-d'œuvre immortel³²⁵ ». Il déclare que le futurisme y opposera

321 [« contaminations art-vie »], in LAPINI Lia, *Il teatro futurista italiano [Le théâtre futuriste italien]*, Milan, Mursia, 1977, p.31

322 [« intervention directe dans les espaces publics, les rues, les théâtres, les galeries »], in *Idem.*, p.32

323 [« le schéma-type de l'intervention théâtrale futuriste »], in *Ibidem.*

324 MASNATA Pino, *Le théâtre visionnaire* (1920), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1262

325 MARINETTI Filippo Tommaso, *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune* (1910), in *Idem.*, p.225

les valeurs du « transitoire », de « l'éphémère³²⁶ ». Aucune utilité, aucune attente ne seront plus construites autour de l'œuvre d'art. Par ce refus de pérennité du produit artistique, nous percevons une fois de plus à quel point le théâtre s'avère être la discipline artistique la plus propice à l'accomplissement des valeurs futuristes. Car c'est un fait — et d'ailleurs la source de nombreuses et actuelles problématiques —, le théâtre n'a pas de matérialité extérieure — autre que le texte dramatique, qui n'est pas absolument nécessaire à la représentation théâtrale — lui subsistant. En comparaison, le cinéma en est quant à lui dépendant, à tel point qu'il y est totalement réductible. Le cinéma se réalise à mesure que son ouvrage s'enregistre sur l'objet filmique et sa réception ne peut s'opérer sans l'intervention de ce matériau. Le théâtre est constitué tout à fait à l'opposé de cela. La représentation scénique est productrice d'espace-temps solubles. C'est la seule chose qu'elle produise *de fait* qui la dépasse et lui est extérieure. Bien sûr elle crée par répercussion une infinité de réactions à la mesure des sensibilités spectatrices qui lui sont coprésentes, seulement d'extérieur, rien ne lui appartient vraiment que l'investissement vagabond d'espace-temps.

A.3. « Le Temps et l'Espace sont morts hier »

En janvier 1909, alors que Marinetti fait retentir les premiers mots de son effort de reconstruction de l'univers, il annonce que « le Temps et l'Espace sont morts hier³²⁷ ». Voilà donc exprimé, dans une formule dont Marinetti a le secret, le socle de toutes les réflexions que nous avons tenté de mener à l'égard du temps et de l'espace.

En réalité, le temps et l'espace, à l'instar de ce qui se passe pour le texte, le personnage et la scène, ne sont pas à proprement parler détruits, mais sont méthodiquement déconstruits. C'est qu'aucune des valeurs qui leur semblaient constitutives ne résiste à l'élan futuriste. Voilà pourquoi l'on déborde l'espace et dépasse le temps. Le futurisme est en quête d'un absolu. Le décroisement du temps et de l'espace rendent ces deux motifs à la conscience de notre non maîtrise la plus ultime. Aucune action n'est possible *sur* le temps et l'espace, on ne les conditionne ni ne les contraint. Ce sont les actions qui se réalisent *dans* le temps et

326 *Ibidem.*

327 MARINETTI Filippo Tommaso, *Fondation et manifeste du futurisme* (1909), in *Idem.*, p.89

l'espace, chacune d'entre elles étant sujette aux modulations imprévues et/ou improvisées surgissant du milieu, soit cet amalgame d'espace-temps infini. En ce sens se sont le temps et l'espace qui ont le pouvoir d'agir sur l'action théâtrale, et à cet égard Prampolini théorise l'acteur-espace dans *L'Atmosphère scénique futuriste*.

« La valeur de la réforme scénique futuriste consiste justement dans le fait d'avoir structuré sa propre conception scénique dans le temps et dans l'espace, en considérant les mesures du temps et les dimensions de l'espace en question dans l'arc-de-scène, en mesurant l'évolution scénique théâtrale par rapport aux nouveaux courants esthétiques, spirituels et intellectuels créés par le futurisme italien et par les tendances artistiques qui en découlent³²⁸. »

328 PRAMPOLINI Enrico, *L'Atmosphère scénique futuriste* (1924), in *Idem.*, p.1482

Chapitre 3 - Orchestration : mise en jeu des mécanismes scéniques et impressions cinématographiques

Après avoir proposé une analyse des motifs, puis du cadre et des conditions selon lesquels les mécanismes théâtraux sont composés dans la théâtralité futuriste, le prochain effort sera dirigé vers leur mise en jeu, leur orchestration.

Les mécanismes³²⁹, tels que nous les étudierons, se subdivisent dans la perspective créatrice de deux grands ensembles : la simultanéité et le dynamisme. Selon ces deux motifs fondamentaux organisés dans la théâtralité futuriste, nous en arrivons à l'extraction de l'essence de notre question transversale : comment, entre emprunts directs et porosités accidentelles, la théâtralité futuriste fait-elle intervenir une certaine cinématographicité dans ses réalisations scéniques ?

Pour initier l'élaboration de nos prochaines hypothèses, nous nous référons à nouveau à *L'Alphabet spirituel* proposé par Fillia, Tullio Alpinolo Bracci et Angelo Maino. Car l'alphabet, c'est un « ensemble de lettres figurant les phonèmes d'une langue et disposées selon un ordre conventionnel³³⁰ ». Et nous avons déjà pu exprimer que cette proposition du trio futuriste soutient l'idée selon laquelle nous voyons dans la théâtralité une tentative de refondation du langage. Et bien en somme, nous arrivons ici précisément à l'endroit du langage. Car le langage est l'« ensemble de signes formant système », il « désigne spécifiquement la faculté propre à l'homme de s'exprimer et de communiquer au moyen d'un système de signes³³¹ ». Les couleurs — entre autres motifs — étant les nouveaux « signes » formant complexe³³², leur orchestration dans la perspective d'une communication, quelle qu'elle soit, constitue une forme de langage. Telle est notre hypothèse de départ. S'y est jointe la question qui lui est inhérente : quelle orchestration (quelle

329 « MÉCANISME. n.m. a été emprunté assez tard (1701) au latin *mechanisma*, ou dérivé à partir du radical de mécanique. /Il signifie d'abord "agencement des pièces d'une machine" et, par extension, "machine" (1791). Dans le cadre d'une conception mécaniste de l'être, il a pris les sens figurés de "processus moral ou psychique révélant le fonctionnement des sentiments" (1758), "mode de fonctionnement qui échappe à la volonté" (1755) "action concertée en vue d'un résultat" (1760). Il se rapporte, dans l'usage didactique, à une théorie philosophique admettant qu'une classe de faits peut être ramenée à un système de détermination mécaniques (1747) [cf. machinisme] », in REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *Idem*.

330 Définition issue du dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/alphabet>

331 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p.1973

332 Nous remplaçons ici le terme « système » utilisé dans la définition du langage proposé par Alain Rey, car dans le cadre du futurisme, il n'est plus tout à fait légitime. Nous préférons lui substituer le terme de « complexe », ou de « réseau », qui est plus en accord avec la démarche futuriste, théâtralité.

dynamique de mise en scène) peut répondre à et de ce nouveau modèle expressif proposé par la théâtralité futuriste ?

A. Simultanéité : impressions du cinématographe

Pour cette partie, nous dressons l'hypothèse suivante : le motif de la simultanéité est le terrain manifeste d'*impressions du cinématographe*.

Et nous avons ici recours au terme en son sens concret. C'est-à-dire que par « impressions », nous entendons ceci : « action d'un corps sur un autre », soit une « influence », « action, fait de laisser une marque, en parlant d'une chose qui appuie sur une autre », soit une « empreinte », une « trace³³³ ». Ce que nous proposons, c'est donc de comprendre la mise en jeu du principe de simultanéité dans la théâtralité futuriste comme une application de certains procédés relatifs au cinématographe, en tant que technique artistique. En somme, nous analyserons ici et dans un premier temps, les « éléments formels³³⁴ » dirigés du cinéma vers le théâtre, soit les mécanismes physiques de la théâtralité futuriste induisant un dialogue entre théâtralité et cinématographie.

A.1. Ce que la simultanéité implique dans l'exercice de la théâtralité futuriste

Dans son ouvrage, Serge Milan explique que « la simultanéité est initialement décrite comme une technique d'expression synesthésique et cognitive, mélange de sensations plastiques et synthèse de mémoire et perception³³⁵ ». L'enjeu fondamental qui motive l'invention de cette technique expressive est théorisé en premier lieu³³⁶ par l'artiste futuriste Umberto Boccioni. Il déclare ceci pour l'expliquer :

333 *Idem.*, p.1291

334 KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.10

335 MILAN Serge, *op.cit.*, p.175-176

336 Cf. 'Boccioni a probablement été le premier à construire un discours structuré autour de ce terme [simultanéité]', in *Ibidem.*

« il faut rendre l'invisible qui s'agite et qui vit par-delà les épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré comme entre les décors d'un théâtre³³⁷. »

Cette citation est prise dans un manifeste datant de 1913 et intitulé *Simultanéité futuriste*, ce qui montre bien l'importance fondamentale, dès les débuts, de ce principe dans l'élaboration des théories et des pratiques artistiques futuristes. « Nous insistons sur la priorité de nos recherches de simultanéité, conséquence fatale de la sensibilité futuriste dont nous sommes les interprètes³³⁸. »

Une pareille proposition vient également donner une nouvelle illustration à ce que nous avançons au sujet du débordement de l'espace de ce qui fait théâtre. Ni le cadre scénique ni même les murs du théâtre ne viennent déterminer la représentation d'un quelconque espace clos et unique, et l'on déborde les expectatives spatiales du théâtre.

Mais le recours à la simultanéité dans la théâtralité a encore à voir avec d'autres éléments déjà convoqués et étudiés dans ce travail. Il témoigne et soutient par exemple l'abandon du principe conventionnel de succession narrative. Puisque le théâtre se veut « alogique³³⁹ », il permet la coprésence de plusieurs temporalités et de plusieurs espaces sur la scène. Lorsque Marinetti, Settimelli et Corra rédigent le manifeste du *Théâtre futuriste synthétique* en 1915, le caractère simultané de celui-ci est d'ailleurs présenté comme l'un des fondements de la nouvelle théâtralité italienne.

La simultanéité appliquée à la théâtralité renforce également l'expression des complexes de sensations. La simultanéité produit « la synthèse de ce dont on se souvient et de ce que l'on voit³⁴⁰ ». D'une certaine manière, en décuplant de la sorte les objets d'attention sur scène, elle sollicite fortement le procédé synesthésique – voire le provoque – qui agit, tel que l'idéalisent les futuristes, dans la théâtralité futuriste.

337 BOCCIONI Umberto, *Simultanéité futuriste* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.634

338 *Idem.*, p.635

339 L'adjectif « alogique » est l'un des adjectifs caractéristiques du théâtre futuriste synthétique, cf. sous-titre complet du manifeste : *Le Théâtre futuriste synthétique (Sans technique – Dynamique – Simultané – Autonome – Alogique – Irréel)*, in MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in *Id.*, p.845

340 BOCCIONI Umberto, *Simultanéité futuriste* (1913), in *Idem.*, p.634

A.2. Les techniques scénographiques

Pour rendre compte de cette simultanéité sur la scène, la théâtralité futuriste met en jeu des mécanismes bien rodés et fait ainsi appel aux potentialités réalisatrices de la machinerie théâtrale et des techniques scénographiques. Certains cas sont particulièrement probants.

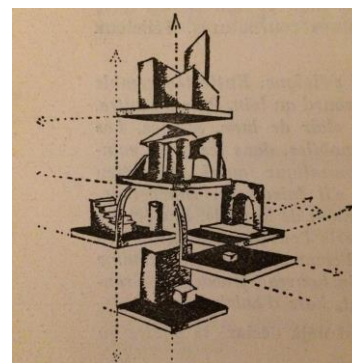
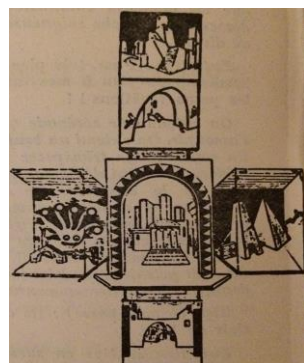
Déjà, *La scène multiple* théorisée en 1925 par Anton Giulio Bragaglia, qui dès son appellation laisse entrevoir une implication directe des problématiques soulevées par le désir de simultanéité au théâtre. Cette proposition scénographique consiste :

« a) En un “plateau” central destiné aux extérieurs et aux scènes plus profondes, car il bénéficie d’une double profondeur. Ce plateau se déplace sur des rails au niveau même de la scène, c’est une simple plate-forme sans cage ou parois. Aussi, le fond de scène représentant le ciel voire la coupole Fortuny peuvent être situés dans la plus grande profondeur de la scène.

b) En deux “plateaux” latéraux ce qui fait que celui de droite se présente à l’avant-scène lorsque le plateau central est en fond de scène. Ce dernier se déplace sur un roulement installé dans le plancher et celui de gauche se déplace de la même manière.

c) En deux “plateaux” ascenseurs dont le plateau supérieur, divisé en deux plans, se présente par moitié chaque fois, profitant des draperies réglables de la bouche de scène qui cachera l’un des deux plans. Le plan inférieur se trouve en dessous de la scène³⁴¹. »

Pour illustrer les explications visant à présenter le fonctionnement de cette scène multiple, voici ci-dessous les schémas réalisés par Bragaglia³⁴² :



Anton Giulio Bragaglia, *dispositif de la « scène multiple »* (1924)

341 BRAGAGLIA Anton Giulio, *La scène multiple* (1925), in *Id.*, p.1521

342 Voir in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, op.cit., p.160

Le *Théâtre magnétique* de Prampolini donne un second exemple de l'expression scénique de la simultanéité. Cette proposition que Giovanni Lista et Simon Hagemann définissent comme un « nouveau dispositif³⁴³ » scénique, a été présentée sous forme de maquette pour la première fois à l'occasion de l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, en 1925. Nous avons déjà fait état dans ce développement de ce qu'elle prévoyait, à savoir notamment « un complexe architectural tournant, de plusieurs mètres de hauteur³⁴⁴ ». Par ce dernier élément, Prampolini projetait de réaliser sur scène des changements de décors extrêmement rapides. Plus fondamentalement même, il manifestait le désir de les rendre possibles sans que cela ne nécessite un arrêt de l'action théâtrale en cours³⁴⁵. De cette manière tout se passait au théâtre sans que le temps ne sectionne les espaces ni que l'espace ne contraignent les temporalités. Les actions sont multiples, et le spectateur est alors embarqué dans un flot qui l'implique plus facilement et plus profondément sûrement dans le jeu de la perception.

Fortunato Depero, à force de constater que « le théâtre n'a pas encore réalisé ce monde varié et surprenant qui appartient pourtant à la vie vécue³⁴⁶ », se tourne lui aussi vers le pouvoir de la simultanéité. Son Théâtre magique propose en ce sens une « scénographie mobile et à transformations³⁴⁷ ». Depero exprime d'ailleurs de manière très éclairante :

« le cadre de l'ouverture de scène est pour moi la même chose que le cadre du tableau. La seule différence, c'est que le premier cadre ouvre sur une scène plastique picturale qui est en même temps musicale et animée³⁴⁸. »

En somme, par leur mise en jeu de la simultanéité, ces propositions scénographiques font le choix d'un morcellement du cadre, une multiplication des espaces en représentation. Voyons à présent ce que cela traduit, puis induit.

343 Voir in *Idem.*, p.54

344 *Id.*, p.31

345 Bien souvent en effet, les changements de décors au théâtre sont réalisés moyennant la mise en place d'un entracte durant le spectacle. À cette occasion le spectateur est invité à sortir de la salle afin qu'à son retour, il découvre un décor modifié : l'espace scénique a été transformé afin que l'espace fictif représenté soit perçu par le spectateur comme ayant évolué et changé de nature lui aussi.

346 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1617

347 *Ibidem.*

348 *Idem.*, p.1615

A.3. La technique du cadrage

La technique du cadrage est un emprunt au fonctionnement du cinéma, qui est permis par les expérimentations scénographiques futuristes tout juste citées.

Dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont et Michel Marie distinguent deux éléments : le cadre et le cadrage. Le premier, issu successivement du latin *quadratum* et de l'italien *quadro*, répond de plusieurs acceptions. Déjà, il peut être entendu comme « objet matériel ». Dans ce sens, « la fonction première du cadre est d'ordre symbolique : il s'agit de désigner le tableau, la peinture, aussi bien la photo ou le film, comme œuvre d'art, en l'isolant du monde quotidien par une frontière visible³⁴⁹ ». Ensuite, il est aussi admis comme « limite de l'image », c'est-à-dire qu'il définit « ce qui est image et ce qui est hors-image³⁵⁰ ». Enfin, en tant que « limite de la surface de l'image, il joue un rôle dans l'organisation formelle du tableau ou de la photo³⁵¹ ». Si l'on s'en tient à cette définition du cadre, bien qu'elle soit établie ici dans un ouvrage dédié au cinéma, il semble que le théâtre ne soit pas dépourvu de sa mise en jeu. Le spectacle de théâtre traditionnellement a bien lieu dans un espace cadré par les limites — rampe, fond de scène, frise et pendrillons — du plateau. Ainsi nous proposons sur le modèle de la définition de Jacques Aumont et Michel Marie : comme « objet matériel », la fonction première du cadre scénique est d'ordre symbolique : il s'agit de désigner le temps et l'espace de la représentation théâtrale, espace-temps fictif, en l'isolant du monde quotidien par une frontière — double il est vrai au théâtre — à la fois matérielle et mentale³⁵². En outre, et toujours sur le modèle de la définition citée, en tant que « limite de la surface » de jeu, il joue un rôle dans l'organisation formelle du spectacle et de sa mise en scène.

349 AUMONT J., MARIE M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op.cit., p.37

350 *Ibidem*.

351 *Ibid.*

352 Si la rampe, d'un point de vue architectural détermine une frontière pour le spectateur, il n'empêche que finalement, l'espace de la scène et celui de la salle ne sont, dans les faits, pas différents : ils sont contenus dans le théâtre. La frontière que l'on accorde entre scène et public est le fruit des schémas mentaux induits majoritairement par les conventions établies au cours de la longue histoire des formes théâtrales, par exemple celle du quatrième mur, formulée pour la première fois par Denis Diderot en 1758 dans le cadre de son ouvrage *Discours sur la poésie dramatique*.

A.3.1. Quand le cadre est l'intention

Mais si « la notion de cadre était familière à la peinture », que « la photographie l'avait prolongée, notamment en rendant manifeste le rapport entre le cadre de l'instantané et le regard (du photographe) que traduit la photo³⁵³ », et que nous lui faisons correspondre une existence au théâtre, nous intégrons la distinction de Aumont et Marie expliquant que « les mots “cadrer” et “cadrage” sont apparus avec le cinéma, pour désigner l'ensemble du processus, mental et matériel, par lequel on aboutit à une image contenant un certain champ vu sous un certain angle³⁵⁴ ». Néanmoins, par le biais des techniques scénographiques de Bragaglia, Prampolini et Depero, l'exclusion du théâtre sur le terrain du cadrage nous apparaît contredite.

En effet, l'enjeu scénographique de ces trois futuristes est le même : porter à la scène des « blocs de sensations » dont l'expérience induit nécessairement l'implication d'une individualité. Dans le cas du théâtre en l'occurrence, cet individu, c'est l'auteur et/ou le metteur en scène. Car la mise en scène des réseaux de sensations dépend d'abord de l'expérience faite par son metteur en scène. C'est donc lui auquel correspondra sur scène la perception d'« un certain angle » dont parlent Aumont et Marie. Réaliser l'expression de cela nécessite le recours à la scénographie, qui devient alors expressive. Or si la scénographie intègre le cadrage, c'est que le cadrage est bel et bien expressif lui aussi. Il exprime le point de vue de l'artiste, au sens premier et second, c'est-à-dire qu'il exprime et matérialise la vision. C'est pour cette raison, pour être capable de réaliser cela, que Fortunato Depero revendique dans son manifeste du *Théâtre magique* que « si le musicien interprète et crée avec la plus grande liberté, tel doit être aussi le droit du scénographe³⁵⁵ ». Dans le même texte, il conteste :

« Dans un tableau la nécessité d'une interprétation picturale personnelle est évidente ; objets, figures, milieux doivent s'harmoniser en proportion, couleur et perspective.

Mais lorsqu'on construit la scène, on achète une table quelconque, une horloge au hasard, des meubles et des bibelots au petit bonheur la chance ; des costumes quelconques et aux coupes banales, usuelles et répétées jusqu'à l'ennui³⁵⁶. »

353 AUMONT J., MARIE M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op.cit., p.36

354 *Idem.*, p.35

355 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1614

356 *Idem.*, p.1615

Prampolini lui aussi fait correspondre à ses expérimentations scénographiques la volonté de mettre en scène une vision, une idée, une image mentale. En effet, il confère à son Théâtre magnétique l'aspiration à « interpréter les mouvements de la pensée », à « unir l'action de la pensée au système de l'interprétation³⁵⁷ ». Or ce n'est pas un hasard si de pareils axes de réflexions s'observent au sein des manifestes qui ont donné lieu aux scénographies que nous venons de citer ici. La scénographie est vraiment ce moyen par lequel, petit à petit, l'espace théâtral s'aligne sur l'espace mental.

En effet l'espace mental produit des scènes alogiques, les images se brouillent, fusent et s'enchaînent avec une rapidité folle, telle qu'il est difficile de se saisir de tout ce qui s'y « passe ». Ce que le futurisme veut, en somme, c'est décloisonner le cadre scénique comme image fatalement fixe, imposé par l'architecture du théâtre donnant un point de vue unique, qui n'est ni le nôtre ni même celui, libre, de l'auteur-metteur en scène. Sur ce point la rencontre se fait entre le théâtre et le cinéma qui, sur un autre terrain, est lui aussi un accès évident à ce que nous venons de décrire. Et en effet François Niney en fait état dans *Le subjectif de l'objectif*, lorsqu'il décrit l'art cinématographique comme « une ingénierie de l'imagination³⁵⁸ », de l'« imagination en action³⁵⁹ ». Citant le réalisateur Alfred Hitchcock, il précise : « C'est une partie essentielle de ce qu'est notre *medium* cinématographique : l'image visuelle enregistrant la pensée, l'esprit... quel que soit le nom que vous vouliez lui donner³⁶⁰. »

Ces démarches et considérations font plus largement écho à ce que nous évoquions dès notre première partie, concernant 1887 et l'avènement de la dite mise en scène moderne. C'est-à-dire qu'ici, qu'à partir de ce moment, le théâtre est aux prises avec une volonté de valorisation du statut du metteur en scène. L'on revendique en effet une mise en scène artistique et un metteur en scène créateur.

Ainsi nous avançons l'hypothèse que par l'application de son programme artistique et théâtral — révélateur de toute une dynamique artistique définissant le passage au XX^e siècle — au moyen ici des mécanismes scénographiques, le futurisme laisse entrevoir dans sa théâtralité une pratique du cadrage. Une fois cette

357 PRAMPOLINI Enrico, *Le Théâtre magnétique* (1926), in *Id.*, p.1561

358 NINEY François, *op.cit.*, p.21

359 *Idem.*, p.22

360 *Ibidem.*

technique accaparée, les expérimentations qui la traduisent sur le plateau sont multiples. Elles s'organisent selon trois temps que nous considérons comme étant : une approche du gros plan, une exploration du travelling, puis la compénétration.

A.3.2. Une approche du gros plan

Pour analyser l'approche futuriste du gros plan, nous nous référerons à deux pièces futuristes écrites en 1915, l'une de Filippo Tommaso Marinetti seul, *Les bases*, l'autre de Marinetti et Bruno Corra, *Les mains*.

Bien qu'elles répondent à deux appellations différentes — la première est une « synthèse théâtrale », l'autre une « vitrine » —, les deux sont en réalité construites exactement selon la même structure. Pour illustrer cette observation, voici respectivement les didascalies introductives de chacune des deux pièces :

« Le rideau bordé de noir doit se lever à peu près à la hauteur du ventre d'un homme. Le public ne voit que les jambes et les pieds des acteurs. Les acteurs doivent donner beaucoup d'expression aux attitudes et aux mouvements de leurs extrémités inférieures³⁶¹. »

« Un rideau (à hauteur d'homme) tendu sur toute la largeur de la scène tout près de la rampe. Fond noir. Venant de la gauche et se succédant vers la droite apparaissent tour à tour des mains d'hommes et de femmes (visibles au-dessus du rideau tendu et fortement éclairé par un projecteur)³⁶². »

Ainsi la conduite de chacune des deux propositions théâtrales prévoit de mettre en valeur soit les pieds, soit les mains des comédiens. Le spectateur n'aura la vision que de ces éléments. Et cette restriction de la vue est assurée par le cadre scénique, le cadrage. Si le gros plan au cinéma oriente le regard vers un élément isolé, cloisonne le visible dans le cadre de son image, la théâtralité futuriste donne ici un exemple similaire. Dans l'intention au moins, Marinetti et Corra s'approchent du gros plan cinématographique.

A.3.3. Exploration du travelling

361 MARINETTI Filippo Tommaso, *Les bases* (1915), in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, op.cit.*, p.171

362 MARINETTI F.T., CORRA B., *Les mains* (1915), in *Idem.*, p.190

Dans les deux derniers exemples, le cadre scénique était figé. C'est-à-dire qu'il était fixé dès le départ et n'en changeait jamais durant le déroulement de la pièce. Cela nous donnait une première illustration du cadrage : le gros plan, mais ce dernier était unique. Nous proposons donc à présent d'observer une seconde pratique, le travelling, qui réalise le mouvement qui conduit — entre autres choses bien sûr — au gros plan ou nous en défait, par alternance.

À nouveau, pour ce faire, nous nous référerons à deux textes, cette fois-ci théoriques. Le premier est l'œuvre de Achille Ricciardi. Cet artiste est à l'origine de la théorisation du Théâtre de la couleur. C'est à ce titre qu'il inspira fortement les expérimentations théâtrales futuristes, par exemple celles de Prampolini, bien qu'il ne soit pas considéré comme un artiste futuriste à part entière³⁶³ — sans doute aussi parce que son Théâtre de la couleur, pour lequel Enrico Prampolini a contribué aux premiers essais de mise en scène en 1920, s'est soldé par un échec et n'a pas donné suite. Quoi qu'il en soit, c'est en fait lui qui le premier nous a induit la question du travelling dans la théâtralité futuriste. Voilà pourquoi nous le sollicitons ici. Voici ce que nous avons trouvé dans l'élaboration de sa théorie : l'idée d'un mécanisme équivalant au « passage de l'ensemble au détail dans un déroulement logique³⁶⁴ ». En somme, ce qui semble décrit ici, c'est un premier mouvement de rapprochement, où l'on passe d'une vision globale, ou large, à une vision resserrée, focalisée. Or le travelling est un « déplacement de la caméra » un « effet de mouvement obtenu par variation de la distance focale de la caméra³⁶⁵ ». Il contient donc dans ses capacités techniques, ce que Ricciardi prévoyait.

Fortunato Depero nous donne l'illustration du second mouvement, cette fois-ci d'éloignement.

« Distancer, disproportionner personnages-voix-dimension-temps. Par exemple, un personnage salue et s'en va en proportion normale, puis il réapparaît au milieu de la scène plus petit, enfin il disparaît pour réapparaître tout petit sur une colline. Déformation du temps qui court et magie des distances³⁶⁶. »

Ce que Depero semble ici décrire est un mouvement d'éloignement, idéalisé selon l'abrogation des contraintes techniques du théâtre. En effet, pour réaliser ce que

363 À ce sujet, voir in *Idem.*, p.30

364 [« il passare dall'insieme al dettaglio nello svolgimento logico »], in RICCIARDI Achille, *Il Teatro del colore*, Milan, Facchi, 1919, p.95

365 Définition issue du dictionnaire en ligne du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/travelling>

366 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1620

Depero exprime ici au stade idéal, la théâtralité implique un nécessaire morcellement du temps, et un effet d'optique. De fait, la tentative futuriste sera de dépasser ces contraintes pour produire un mouvement continu, capable de donner son image au spectateur sans que ce dernier soit empêché dans sa réception. C'est donc bien là l'illustration évidente d'un jeu d'*effets* cinématographiques, dirigés, selon le cadre perceptif, directement vers le spectateur, qui alors, transforme — ou non — la tentative futuriste par sa perception active.

A.3.4. La compénétration

La compénétration est finalement ce qui résulte de l'assemblage, du collage simultané de tous ces cadrages produits par la théâtralité futuriste. Sur le plateau de théâtre se côtoient des cadres, des points de vue en somme.

Et en effet, la compénétration est l'un des axes les plus revendiqués dans les textes théoriques qui accompagnent les expérimentations théâtrales du futurisme italien. Dans le manifeste du *Théâtre futuriste synthétique*, dans un paragraphe intitulé « Dynamique, Simultané », Marinetti, Corra et Settimelli revendiquent le recours à « la compénétration de milieux et de temps différents³⁶⁷ ». Cela est permis par l'ensemble des propositions scénographiques futuristes, qui mettent en jeu la création d'un espace polydimensionnel, où, donc, plusieurs espaces auront le loisir d'être représentés simultanément sur le plateau, face au public. Tel est l'enjeu de la théâtralité futuriste : donner la sensation de ce qui se joue à chaque instant dans l'univers tout entier, la multitude.

En somme, la compénétration — qui trouvait une formulation dès le théâtre médiéval, comme le rappelle Anton Giulio Bragaglia dans un chapitre de son ouvrage *Del Teatro teatrale ossia del teatro*³⁶⁸ — c'est la simultanéité. Bien sûr, cette dernière n'est pas monopolisée par le médium cinématographique — bien qu'il l'a permette d'une manière totalement nouvelle — et les techniques scénographiques, dont celles proposées par le théâtre futuriste, suffisent à prouver cette idée. Seulement, le recours à la simultanéité dans la théâtralité, qui plus est à une époque où le cinématographe prend progressivement ses marques et définit son

367 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in *Idem.*, p.849

368 BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro* [Du théâtre théâtral, ou du théâtre], *op.cit.*, p.61

langage propre, participe massivement à la construction d'une impression de cinéma, que le présent travail a justement pour but d'éclairer.

Dans le manifeste de 1915, la formule complète de Marinetti, Settimelli et Corra est la suivante : « par la compénétration de milieux et de temps différents », « nous obtenons un dynamisme étonnant³⁶⁹ ». Ainsi, il s'agirait de dire que la simultanéité induit le dynamisme. C'est pourquoi nous en arrivons à l'analyse de dernier motif.

B. Dynamisme. Impressions de cinématographie

Pour ce point de la réflexion qui suit l'étude de la simultanéité, nous avons une nouvelle fois fait l'usage du terme « impressions ». Seulement ici, il est utilisé dans son sens abstrait. C'est-à-dire qu'il signifiera « donner l'impression : faire naître le sentiment, l'illusion de (ce dont suggère l'image, l'idée) », « ensemble des états physiologiques qui provoquent dans la conscience l'apparition d'une sensation³⁷⁰ ».

Car en effet, dans la perspective d'une rencontre entre théâtralité et cinématographie, ce que le dynamisme provoque, ce sont des effets. Nous étudierons donc ici les porosités — ce que Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol nomment les « effets secondaires³⁷¹ » —, soit les mécanismes sensibles, souterrains et abstraits qui relèvent davantage, cette fois, de la réception que de la construction.

B.1. Élasticité et investissement du temps

Si la simultanéité était plutôt liée aux questions d'espace, le dynamisme quant à lui interroge la valeur temporelle.

La modulation du temps de la théâtralité est plutôt la modulation *des* temps lorsqu'elle est aux mains des futuristes. Dans notre réflexion consacrée au débordement de l'espace et au dépassement du temps, nous notions en effet que c'est plutôt le temps et l'espace eux-mêmes, pris comme matières non maîtrisables — mais pouvant être investies — qui agissent sur ce qui est présenté.

369 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, p.849

370 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, p.1291

371 KARSENTI T., CHABROL M., *op.ci. t.*, p.13

La simultanéité investissait une matière qui par réaction à l'action du théâtre devenait succinctement espaces, là où le dynamisme investit une matière qui par réaction toujours au surgissement d'une théâtralité, devient instants, dessins du temps.

La théâtralité futuriste semble en fait se réaliser à mesure qu'elle intègre la valeur d'un « présent épais et élastique³⁷² ». Nous empruntons cette expression à Bergson. Elle est issue de la présentation de la toute dernière idée qu'il développe au cours d'une conférence de 1911 dédiée à « L'intuition philosophique ». Nous y percevons un écho fondamental aux émulations futuristes — non pas que les théories bergsoniennes formulent une réponse consciente aux réflexions futuristes dans ce texte, mais, en revanche, à force de lectures nous rejoignons les considérations d'une correspondance entre pensée futuriste et pensée bergsonienne³⁷³. En effet, pour nous expliquer de cette mise en relation, nous donnerons à lire cette fameuse dernière idée de « L'intuition philosophique » :

« Ressaisissons-nous au contraire, tels que nous sommes, dans un présent épais et, de plus, élastique, que nous pouvons dilater indéfiniment vers l'arrière en reculant de plus en plus loin l'écran qui nous masque à nous-mêmes ; ressaisissons le monde extérieur tel qu'il est, non seulement en surface, dans le moment actuel, mais en profondeur, avec le passé immédiat qui le presse et qui lui imprime son élan³⁷⁴. »

Nous formulons depuis quelques arguments déjà que c'est vers cela que tendent les expérimentations futuristes, y compris au moyen de la théâtralité, où l'idée de « dilater » résonne tout particulièrement.

B.2. Ce que le dynamisme implique dans l'exercice de la théâtralité

En effet le temps est dilaté dans l'exercice du théâtre futuriste. Nous l'avons dit, « la durée ne sera plus contrôlable³⁷⁵ », car le temps la surpasse et que l'on agit plus sur le temps. Quand Marinetti, Settimelli et Corra fondent le Théâtre synthétique en 1915, ils amorcent la quête d'une forme théâtrale capable d'investir ce postulat. Et

372 BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), *op.cit.*, p.60

373 Au cours de nos recherches nous avons en effet croisé plusieurs fois l'idée d'une association entre les théories futuristes et les propositions philosophiques de Bergson, et ce de manière contemporaine au mouvement italien, c'est-à-dire au début du XXe siècle, comme dans les recherches plus récentes. Pour preuves, voir les deux textes de SOFFICI Ardengo, *Bergson et les cubistes* (1911), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.365 et MILAN Serge, « L'évolution créatrice et l'intuition », in *op.cit.*, p.138-145

374 BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), *op.cit.*, p.60

375 MASNATA Pino, *Le Théâtre visionnaire* (1920), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, *op.cit.*, p.1262

en effet déjà cette forme théâtrale qui est celle de la synthèse, indique parfaitement la distinction opérée entre temps et durée. C'est-à-dire que l'on donne lieu à une multitude d'instantanés (durées très brèves), mais dans un temps incertain de longitude. C'est finalement l'idée majeure du Théâtre synthétique que de répondre de la structure de la vie en la reproduisant essentiellement. C'est là l'image et l'expression du devenir si cher au futurisme, soit du temps continu, qui n'est jamais, mais qui *se fait*³⁷⁶.

À tous ces égards, voilà ce que décrètent Marinetti, Corra et Settimelli par l'intermédiaire du manifeste de 1915 :

« Nous créons un théâtre futuriste :

Synthétique

C'est-à-dire très court. Nous compressons en quelques minutes, en peu de mots et en peu de gestes, d'innombrables situations, sensibilités, idées, sensations, faits et symboles³⁷⁷. »

À la suite du Théâtre synthétique, toutes les expérimentations théâtrales futuristes se baseront sur cette même recherche qui répond en tout point à la valeur accordée à la vitesse. En fait, « l'art dramatique devrait toujours correspondre à une recherche de dynamisme³⁷⁸ », voilà ce que défend Pino Masnata qui par son Théâtre visionnaire souhaite réaliser le prolongement des expérimentations marinettiennes de 1915.

Dans l'intention, ces tentatives trouvent l'inspiration dans les formes spectaculaires du music-hall et du teatro di varietà. C'est-à-dire que la théâtralité est rythmée³⁷⁹ frénétiquement par une succession de propositions, qui en effet

376 Cf. théorie bergsonienne, « Vous définissez arbitrairement le présent *ce qui est*, alors que le présent est simplement *ce qui se fait*. Rien n'est moins que le moment présent, si vous entendez par là cette limite indivisible qui sépare le passé de l'avenir. Lorsque nous pensons ce présent comme devant être, il n'est pas encore ; et quand nous le pensons comme existant, il est déjà passé. Que si, au contraire, vous considérez le présent concret et réellement vécu par la conscience, on peut dire que ce présent consiste en grande partie dans le passé immédiat. Dans la fraction de seconde que dure la plus courte perception possible de lumière, des trillions de vibrations ont pris place, dont la première est séparée de la dernière par un intervalle énormément divisé. Votre perception si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir », in BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Genève, Albert Skira, 1946, p.155-156

377 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.845-846

378 MASNATA Pino, *Le Théâtre visionnaire* (1920), in *Idem.*, p.1260

379 Dans la théâtralité futuriste la valeur de rythme devient fondamentale. En effet elle est l'une des expressions majeures de la représentation de la vitesse et du mouvement sur le plateau. Fortunato Depero notamment définit ainsi : « mon style, tout de rythme », in DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in *Idem.*, p.1137

rappelle la structuration en numéros de ces deux formes que Marinetti n'a pas omis de « glorifier³⁸⁰ » au moyen, notamment, de la publication dès 1913 du *Music-Hall — Manifeste futuriste*.

Inspirée donc, en partie, du Music-Hall, le Théâtre synthétique aspire à quelque chose en retour, et voilà à quoi : « par cette brièveté essentielle et synthétique le théâtre futuriste pourra soutenir et même vaincre la concurrence du cinématographe³⁸¹ ». La revendication est claire et laisse aisément entendre l'effectivité des mécanismes que nous mettons ici en lumière. Dès lors, les futuristes s'entendent : « nos pièces n'auront pas d'actes, mais des instants qui dureront quelques secondes³⁸². »

B.3. La technique du montage

Plusieurs chercheurs et historiens des arts s'accordent à voir dans les pratiques théâtrales des années 1920 une relative « poétique du montage³⁸³. »

Dans son ouvrage intitulé *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Daniela Sacco rappelle dans un paragraphe consacré au théâtre et aux avant-gardes historiques le primat théâtral sur le cinéma quant à la technique du montage. Voilà ce qu'elle explique :

« Le fait que le mécanisme du montage soit apparu pour la première fois dans le contexte conscient du théâtre, comme cela est observable au regard de la carrière d'Eisenstein, est éminemment fondateur, et le fait que sa technique se soit développée ensuite majoritairement dans le contexte du cinéma n'enlève rien de sa première appartenance à l'art scénique³⁸⁴. »

Poursuivant, Daniela Sacco précise que ce recours à la technique du montage répond directement de l'entreprise de déconstruction des conventions théâtrales en vigueur à l'heure où les avant-gardes gagnent le terrain de l'art. En effet, et nous l'avons déjà évoqué, le régime représentatif défend une structuration de l'intrigue selon un déroulement chronologique et vraisemblable. Or, par le montage qui morcelle les contenus et désolidarise les intentions qui coexistent dans l'œuvre d'art, et permet leur expression alogique, tout cela n'est plus de mise.

380 MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Music-Hall — Manifeste futuriste* (1913), in *Id.*, p.603

381 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in *Id.*, p.846

382 *Ibidem*.

383 Cf. 'poiesis del montaggio', in SACCO Daniela, *op.cit.*, p.139

384 ['Il fatto che il meccanismo del montaggio abbia l'atto di nascita consapevole nel contesto del teatro, come si è visto specificatamente nell'esperienza di Eisenstein, ha un significato fondante, e il fatto che la sua tecnica si sia sviluppata successivamente soprattutto nel contesto del cinema non toglie nulla alla sua prima appartenenza all'arte scenica'], *Ibidem*.

C'est donc naturellement que les efforts futuristes se dirigèrent vers la mise en œuvre de la logique du montage au sein de la théâtralité, à deux niveaux distincts. Le premier, nous l'avons déjà observé, est celui du temps et de l'espace de l'évènement théâtral. C'est-à-dire que les soirées futuristes, déjà, par leur organisation en bribes de temps et d'espaces, répondent d'une mise en jeu du montage. Ensuite, intervient le niveau qui concerne directement la structure dramaturgique des propositions théâtrales futuristes. Et là encore le résultat est probant.

Prenons par exemple les pièces de Depero. *Suicides et homicides acrobatiques*, *Aventure électrique* et *Voleur automatique*, toutes trois de 1917, répondent de la même structure. Elles sont divisées en plusieurs parties (quatre au maximum), au moyen de « noirs³⁸⁵ ». Sur l'exemple de la première des trois, les noirs qui rythment chacun des « drames plastiques » sont l'occasion d'un changement de décor. À chaque partie correspond une scène différemment dessinée. Mais cette structure qui organise une succession de tableaux n'est pas le seul fait des drames plastiques qui, *a priori*, permettent une liberté plus évidente de par leur recours au dessin.

En effet, Fillia propose dans *Sensualité* une logique similaire mais qui est obtenue au moyen d'une scène architecturée par divers plans de plaques métalliques, des blocs et figures géométriques de toutes sortes, des machines, etc., au milieu desquels agiront également quatre hommes, sept danseuses, lui, et elle³⁸⁶. Construite en sept actes, la pièce est modulée par l'intervention de silences, obscurités, abaissements et levers de rideau³⁸⁷.

Dans chacun des deux niveaux observés, il s'agit de rendre toute l'expressivité du rythme. Dans *L'Atmosphère scénique futuriste*, Enrico Prampolini défend en effet que la théâtralité futuriste admettra l'« espace rythmé » comme « seul protagoniste de l'évènement théâtral³⁸⁸ ». Le rythme est expressif. Il rend par le jeu des actions morcelées et disjointes « le très beau et dynamique désordre chronologique de la mémoire³⁸⁹ ». Et le rythme est réalisée sur la scène par la technique du montage. Aussi, sur ce point encore, la théâtralité futuriste gagne les

385 Voir in LISTA Giovanni, *Le théâtre futuriste italien. Anthologie critique Tome 2, op.cit.*, p.99-111

386 Voir FILLIA, *Sensualité* (1925), in *Idem.*, p.123-131

387 *Ibidem.*

388 PRAMPOLINI Enrico, *L'Atmosphère scénique futuriste* (1924), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.1482

389 MASNATA Pino, *Le Théâtre visionnique* (1920), *Idem.*, p.1261

problématiques cinématographiques. D'ailleurs à nouveau, après Marinetti ou même Depero³⁹⁰, Pino Masnata use d'une formule sans équivoque à propos du programme du Théâtre visionnique : « ce théâtre n'admet pas les scènes minutieuses, absurdes et stupides, il a besoin des transformations les plus rapides et les plus cinématographiques qui soient³⁹¹. »

B.4. Essence de la projection : la recherche du mouvement

Finalement, il semble que tout se joue autour du fait qu'en 1895, la technique du cinématographe a su mettre à l'œuvre un art — le cinéma — capable de proposer une nouvelle modalité d'expression artistique d'un motif essentiel : le mouvement.

En fait, au seuil du XX^e siècle,

« dans tous les arts ainsi qu'en architecture, on aspire à trouver de nouveaux modes de représentation et d'expression pour tenir compte d'un quotidien transformé³⁹². »

Seulement, dans cette émulation,

« la particularité du cinéma est d'être à la fois un élément de la nouvelle situation moderne, en tant qu'outil incarnant le progrès technologique, et en même temps une forme artistique où le modernisme s'exprime comme une réaction aux nouvelles réalités de la vie³⁹³. »

Aussi, finalement,

« le cinéma arrive avec son ambition d'apporter non seulement une nouvelle perception mais une nouvelle compréhension, une nouvelle révélation, une nouvelle manifestation du mouvement³⁹⁴. »

Ainsi le cinéma est fort d'une particularité expressive évidente. Néanmoins, à plus d'un égard, le futurisme nous a invité à penser sa rencontre avec ce souci cinématographique. Nous verrons à présent qu'elle est l'essence ultime de ce poreux dialogue.

390 Voir dans ce travail, Partie 1, Chapitre 2 « Le théâtre futuriste face aux expérimentations artistiques de son temps », B. Du cinématographe au cinéma : de la technique à l'art ?, p.33

391 MASNATA Pino, *Le Théâtre visionnique* (1920), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.1261

392 HAGEMANN Simon, *op.cit.*, p.47

393 *Ibidem*.

394 DELEUZE Gilles, « Le cinéma et l'image-mouvement » (séance n° 2), cours donné à l'université de Vincennes Paris 8 entre novembre 1981 et juin 1982, voir http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36

Déjà avant de le faire rejoindre les préoccupations théâtrales, le mouvement était la source d'une grande majorité des recherches et expérimentations futuristes. Tout ce que nous avons étudié dans le présent travail trouve son pendant dans l'art pictural, dans la sculpture, l'architecture, la musique ou la littérature. Simultané, dynamique, rapide, surprenant, alogique, synthétique, coloré, etc. : tous ces critères concernent la pratique artistique dans son intégralité, puisqu'encore au-dessus d'elle, ils sont fondateurs de la *pensée* futuriste.

Au-delà même de ses questionnements propres, le futurisme est traversé de la vaste histoire des arts qui, toujours, a été témoin d'une recherche obstinée ; c'est-à-dire que par l'art, l'on cherche à traduire, à représenter le mouvement. À mesure des époques qui se succèdent et des progrès techniques qui y surviennent, cette démarche connaît évidemment des transformations³⁹⁵. Et il nous semble que, schématiquement au moins, le futurisme à lui seul aide à percevoir les étapes majeures de cette évolution.

D'abord, on a voulu « reconstituer le mouvement avec de l'immobile³⁹⁶ ». La « manière antique³⁹⁷ » par exemple qui répondait de ce procédé, convenait de représenter le mouvement selon la logique des poses.

« Bon qu'est-ce que cela veut dire au juste ? Qu'est que c'est une pose ? Je dirais une pose c'est une forme, une pose, une position, c'est une forme et en effet le mouvement est rapporté à des formes — pas à une forme — à des formes³⁹⁸. »

Ce qu'explique ici Gilles Deleuze, c'est que cette première démarche de représentation du mouvement, introduite par Aristote, met en valeur des « instants privilégiés » traduits selon une « séquence de formes ».

« Tout l'art grec jouera, alors que la philosophie, elle, se chargera de penser les formes en elles-mêmes, l'art grec lui, se chargera de faire surgir les formes au point de leur actualisation dans une matière fluante³⁹⁹. »

Dans ce premier temps,

395 Les grandes lignes de de cette évolution nous ont été données par les réflexions de Gilles Deleuze expliquant les théories du philosophe Henri Bergson à l'occasion d'un cours sur le cinéma et l'image-mouvement donné à l'université de Vincennes Paris 8 entre novembre 1981 et juin 1982, voir séance n° 2, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17

396 DELEUZE Gilles, « Le cinéma et l'image-mouvement » (séance n° 2), cours donné à l'université de Vincennes Paris 8 entre novembre 1981 et juin 1982, voir http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36

397 *Ibidem*.

398 *Ibid*.

399 *Ibid*.

« C'est une dialectique des formes des poses qui va servir de principe à la reconstitution du mouvement, c'est-à-dire à la synthèse du mouvement⁴⁰⁰. »

Dès 1913, Umberto Boccioni qui est le premier grand théoricien futuriste du dynamisme, propose un dépassement de cette dialectique. Il constate en effet avec regret que l'« étude pré-impressionniste de la forme (suivant un procédé analogue à celui des Grecs et de tous les primitifs) nous mène fatalement à la forme morte, et par conséquent à l'immobilité⁴⁰¹ ». Il y oppose alors une « double conception de la forme », qui intègre à la fois « la *forme en mouvement* (mouvement relatif) » et « le *mouvement de la forme* (mouvement absolu)⁴⁰² ». Par cette acception, Boccioni défend la quête non pas de la « forme pure », mais bien plus du « *rythme plastique pur*⁴⁰³ », au nom que :

« un corps en mouvement n'est pas pour moi un corps étudié à l'état d'immobilité et modelé ensuite comme s'il était en mouvement ; c'est, au contraire, un corps en mouvement, une réalité vivante absolument nouvelle et originale⁴⁰⁴. »

La pureté est logée dans le mouvement. C'est ainsi la sculpture futuriste qui nous aide à entrevoir la première étape majeure de l'évolution de l'effort de représentation du mouvement en art.

Savamment nommée *Forme uniche di continuità nello spazio* [*Formes uniques de continuité dans l'espace*⁴⁰⁵], l'œuvre majeure de Boccioni est l'illustration parfaite de toutes ces réflexions⁴⁰⁶. Elle atteste du changement de conception, c'est-à-dire le passage d'une appréhension du mouvement selon des techniques de représentation simple, qui réalisent une « synthèse du mouvement à partir d'un ordre de poses⁴⁰⁷ », à une réelle *analyse* du mouvement, en lui-même et selon son irréductible continuité. L'on s'attache progressivement non plus au corps en mouvement, mais au mouvement du corps — voire même au corps du mouvement.

400 *Ibid.*

401 BOCCIONI Umberto, *Première exposition de sculpture futuriste* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.539

402 *Ibidem.*

403 *Ibid.*

404 *Idem.*, p.540

405 Aussi traduit de l'italien par « synthèse du mouvement d'un corps dans l'espace ».

406 Voir annexe n° 9

407 DELEUZE Gilles, « Le cinéma et l'image-mouvement » (séance n° 2), cours donné à l'université de Vincennes Paris 8 entre novembre 1981 et juin 1982, voir http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36

En somme, c'est le mouvement qui devient le sujet, non plus le corps qui, lui, à la lumière de ce que nous démontrons concrètement depuis l'étude du personnage, n'est plus que le support de l'analyse.

La peinture futuriste elle aussi nous éclaire sur cet effort⁴⁰⁸. En somme, elle s'accorde les mêmes directives de réalisation, c'est-à-dire que :

« le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même⁴⁰⁹. »

L'enjeu est de rendre perceptible le mouvement comme absolu, selon l'infinie et irréductible nouveauté de son déroulement. Aussi, nous en revenons à la considération bergsonienne du présent *qui se fait*.

Dans la technique photographique, enfin, les futuristes se heurtent une nouvelle fois au problème de représentation du mouvement. Et ce, principalement par le biais des expérimentations d'Anton Giulio Bragaglia, qui théorise la Photodynamique. Dans un manifeste de 1913, il tente de faire valoir le caractère inédit de ses recherches, au regard de ce qu'ont proposé jusqu'alors le cinématographe et la chronophotographie⁴¹⁰.

En somme,

« l'art est pour nous loi de vie et de révélation universelle. Le dynamisme plastique, en effet, a vitaminé la peinture et la sculpture en leur apportant une nouvelle loi de vie — le mouvement⁴¹¹. »

408 Voir annexe n° 7 et n° 8

409 BOCCIONI Umberto, *Le Dynamisme futuriste et la peinture française* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.567

410 La chronophotographie est une technique mise au point par Etienne-Jules Marey en 1882, soit plus d'une décennie avant les expérimentations futuristes, parmi lesquelles celles de Bragaglia. Elle met en œuvre une étude du mouvement au moyen d'un appareil : le chronophotographe. Ce qui résulte de cette technique, c'est la décomposition du mouvement, sur une seule et même photographie. Selon Deleuze, Marey propose clairement une analyse directe du mouvement, et à ce titre, est un « savant moderne au sens bergsonien ». Pour autant, Anton Giulio Bragaglia se positionne à l'encontre des recherches de Marey. Formulant ainsi une idée en contradiction évidente avec celle de Bergson ou Deleuze, Bragaglia regrette dans le travail de Marey la persistance du traitement du mouvement par le recours au morcellement du geste, cf. « le système Marey, en conséquence, saisit et arrête le geste dans les mouvements principaux, qui lui sont les plus utiles ». Il poursuit ensuite en donnant la mesure du dépassement qu'il compte opérer face à ce procédé : « vulgairement, nous pourrions comparer la chronophotographie à une montre dont les aiguilles n'indiquent que les quarts d'heure ; la cinématographie à une qui indique également les minutes et la Photodynamique à une troisième qui nous indique non seulement les secondes mais les instants intermomentaux existant entre les secondes, dans les passages ; la Photodynamique étant presque un calcul infinitésimal du mouvement. », in BRAGAGLIA Anton Giulio, *Dans la cinématographie et dans la chronophotographie* (1913), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944, op.cit.*, p.538

411 PRAMPOLINI Enrico, *La plastique futuriste (Du dynamisme plastique à l'architecture spirituelle)* (1932), in *Idem.*,

Suivant toujours le cours des réflexions de Deleuze, nous précisons que chacune de ces ruptures constitue un exemple caractéristique de la « manière moderne⁴¹² » de penser le mouvement en art, puisque :

« la science moderne est née à partir du moment où elle disait : le mouvement doit être défini en fonction d'un instant quelconque. En d'autres termes il n'y a aucun privilège d'un instant sur l'autre. [...] Ce que la science moderne invente c'est l'équidistance des instants⁴¹³. »

Ce que Deleuze désigne comme « l'équidistance des instants », c'est l'égalité dans la considération des étapes du mouvement. D'ailleurs, cela induit en fait que le mouvement ne doit plus s'appréhender comme enchaînement, mais bien plus comme un flux, où le temps est traité comme « variable indépendante⁴¹⁴ ». C'est-à-dire que le mouvement ne doit plus être représenté par l'art selon les états corporels qu'il organise. Il doit être saisi comme unité irréductible, qui ne cesse de se répandre dans l'espace et le temps, et alors à ce titre, nous aurons à penser au regard du futurisme, que « tout atome de vie peut être l'objet d'une interprétation plastique de grande importance⁴¹⁵. »

Cette dernière idée nous ramenant aux complexes scéniques, nous en revenons à nos questionnements. Aussi, qu'en est-il de toutes ces problématiques qui s'amalgament autour de la représentation du mouvement lorsqu'elles intègrent la pratique théâtrale ?

Car, si les domaines artistiques évoqués jusqu'à maintenant se confrontent nécessairement à la limite commune de se réaliser selon des moyens expressifs qui à terme, révèlent une immobilité qui leur est inhérente, la théâtralité soulève des questions autrement plus complexes. En effet, tout à l'inverse, le mouvement lui est substantiel. La représentation théâtrale ne se fait qu'à la condition même de la mise en mouvement de chacun de ses acteurs – entendre matérialités comme comédiens.

p.1789

412 *Ibidem*. La distinction établie par Deleuze entre la « manière antique » et la « manière moderne » lui vient des théories de Bergson, qui distinguait ces deux manières dans l'effort de représentation du mouvement dans l'art, les deux ayant pour autant en commun, dans un premier temps, de rester des modes de représentation mettant en jeu une reproduction du mouvement par le recours à l'immobile. La « manière antique » est celle de la reproduction du mouvement par un système de succession de poses, d'instant privilégiés. La « manière moderne » quant à elle témoigne du passage à une analyse directe du mouvement, et par là même, à une équidistance des instants. C'est-à-dire que l'on ne considère plus alors de moments privilégiés qui se succèdent dans la tentative de reproduction du mouvement, mais bien davantage un mouvement continu qui ne peut être reproduit qu'à raison d'une considération de sa continuité et de sa valeur d'absolu.

413 *Ibid.*

414 *Ibid.*

415 DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), in *Idem.*, p.1138

Pour autant, la théâtralité futuriste se réalisant, elle conserve la volonté d'une mise en perspective de ce mouvement comme motif artistique capable d'une expression toute particulière et éminemment novatrice. Comment, alors, cela peut-il se réaliser ? Comment dépasser le geste inhérent au théâtre, et y mettre en valeur *le* mouvement ?

Il semble que cela soit possible à mesure que l'enjeu devient celui de la révélation d'un « mouvement théâtral⁴¹⁶ ».

Tout comme le cinéma parvient à faire valoir dans la communauté des arts l'invention d'un moyen d'expression du mouvement qui ne peut appartenir qu'à lui, et met en jeu des mécanismes qui lui sont propres et que les arts qui l'avoisinent ne pourront lui emprunter qu'à force de suggestions, l'enjeu de la théâtralité futuriste est précisément de donner au théâtre une expression du mouvement qui lui soit irréductible, et ce, quand bien même cette quête en passe par une *rencontre* avec les mécanismes cinématographiques. En effet, nous avons observé déjà la ferveur avec laquelle le futurisme s'est efforcé de parvenir à ce qui était intimement associé à l'art cinématographique, au seul moyen expressif de la théâtralité, refusant d'investir frontalement le cinéma.

C'est là finalement tout l'enjeu. Depero le précisait parfaitement, ce que la théâtralité futuriste voulait prendre au cinéma, ce n'était pas son image, il ne fallait pas imiter la forme, mais bien davantage comprendre le fond. Il fallait « ajouter au théâtre tout ce qu'a suggéré le cinématographe⁴¹⁷ ». Et nous répétons ici à quel point la valeur de suggestion est essentielle – celle d'ajout aussi, qui se charge de préciser que le futurisme n'opère ni remplacement ni ablation internes qui affaibliraient la forme théâtrale. Ce sont les *mécanismes cinématographiques* qu'il faut appréhender et, par les moyens du théâtre, rendre théâtraux. Car fondamentalement, « c'est de la réalité théâtrale que se nourrit le théâtre futuriste⁴¹⁸ ». Le théâtre s'il veut exprimer le nouveau mouvement universel, devra donc le faire à force d'une expression qui sera sienne.

Rappelons alors le principe fondamental des complexes scéniques qui orchestrent la théâtralité futuriste ; ils sont cinétiques. Aussi, à son tour, la théâtralité

416 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in *Id.*, p.849

417 DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), in *Id.*, p.1618

418 MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Théâtre futuriste synthétique* (1915), in *Id.*, p.849

futuriste par tous ses efforts de simultanéité et de dynamisme⁴¹⁹, tente de mettre en relief un mouvement qui ne se réaliserait que dans l'espace-temps qui est le sien. Elle cherche à donner à percevoir du mouvement⁴²⁰.

En somme, l'ensemble de la démarche artistique du futurisme italien, à la lumière des théories philosophiques modernes — en l'occurrence d'Henri Bergson et Gilles Deleuze dans son sillage — nous permet de penser que cinéma et théâtre ont un principe identique : le mouvement. Tout comme le futurisme cherchait par l'art à atteindre l'essence de la matière, il recherche par là-même celle du mouvement.

« Domani sarà il teatro di movimento⁴²¹ »

Dans leur ouvrage *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol déterminent comme élément principal de la correspondance entre théâtral et cinématographique, comme « objet commun⁴²² » à ceux-là, « le corps en mouvement⁴²³ ». Par le jeu fécond de la disjonction qui opère réciproquement entre théâtre et cinéma, le corps en mouvement est tantôt le moyen pour le théâtre d'affirmer sa force particulière et irréductible, tantôt, pour le cinéma et au regard du théâtre, celui d'organiser le mouvement — notamment par le corps de l'acteur — dans l'image qui est finalement l'espace du film.

L'étayage que nous avons établi au gré des lectures de textes futuristes, et à la lumière de nos problématiques de départ, tout au long de ce développement, nous amène finalement à penser que le futurisme propose un dépassement de l'affirmation de Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol. C'est-à-dire que, comme observé dans notre seconde partie, le corps n'est plus dans la théâtralité futuriste le seul moyen de l'action, et, avec elle, du mouvement. Il ne s'agit plus d'organiser le mouvement du corps pour sa perception, mais bien plus de déceler et rendre sensible plus essentiellement le corps du mouvement.

419 Le futuriste Aimé-Félix Mac Delmarle définit le dynamisme comme « la représentation du style du mouvement », voir in MAC DELMARLE Aimé-Félix, *Le Futurisme (Dynamisme, Emotion, Synthèse)* (1914), in *Id.*, p.798

420 Gilles Deleuze prête cette qualité à l'art cinématographique, cf. « le cinéma donne à percevoir du mouvement », in DELEUZE Gilles, « Le cinéma et l'image-mouvement » (séance n° 2), cours donné à l'université de Vincennes Paris 8 entre novembre 1981 et juin 1982, voir http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36

421 BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, *op.cit.*, p.29

422 KARSENTI T., CHABROL M., *op.cit.*, p.18

423 *Ibidem*.

CONCLUSION

VISION(S). LE CINÉMA C'EST L'ÉCRAN

« Il existe entre tous les arts un parallélisme et une correspondance de formes absolus. Il n'existe pas, dans un art donné, une forme d'expression qui n'ait pas son équivalent dans tous les autres ; j'affirme cela en considérant les arts tels qu'ils peuvent être, tels qu'ils seront et non tels qu'ils sont : car le passé est bien loin, de même que le futur proche, d'avoir épuisé les multiples possibilités des arts⁴²⁴. »

L'intuition et la scène, ou « il teatro dell'inespresso⁴²⁵ »

« Au déterminisme sceptique et pessimiste, nous opposons le culte de l'intuition créative⁴²⁶. »

C'est que la théâtralité futuriste se passe bien de donner seule parole à ce qui, conventionnellement, fait théâtre. Le futurisme propose un dépassement, « car il ne faut pas que la complication de la lettre fasse perdre de vue la simplicité de l'esprit⁴²⁷ ». L'on abandonne dès lors la structure dramatique, la segmentation des temps et des espaces, pour y préférer l'expression pure de la matière. Or, dit Bergson, « une vision de ce genre, où la réalité apparaît comme continue et indivisible, est sur le chemin qui mène à l'intuition philosophique⁴²⁸. »

Et cette intuition, philosophique ou créative, donc, est d'abord éprouvée. Elle surgit dans l'écran de l'individualité. En l'occurrence, elle émane du regard et de la vision de l'artiste. Après cette première perception opérante, elle est l'objet d'une traduction scénique, ce que nous définirions comme la réalisation de « blocs de sensations », suivant les théories deleuziennes. Et ce processus dépend d'une dynamique de projection — « il teatro consiste anzitutto nella attività pratica della estrinsecazione scenica. Scenica : perciò teatro⁴²⁹ ». À terme, « le théâtre et l'art

424 GINNA A., CORRA B., *Arte dell'avvenire* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.188

425 [« le théâtre de l'inexprimé »], voir dans BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, op.cit., p.147

426 MARINETTI Filippo Tommaso, *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.227

427 BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), op.cit., p.29

428 *Idem.*, p.58

429 BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, op.cit., p.165

futuriste sont donc la projection conséquente du monde de l'esprit, rythmé par le mouvement dans l'espace scénique⁴³⁰. »

Aussi, le contenu qui est malgré tout en jeu dans le dispositif théâtral futuriste, est d'une nature particulière, et mène au « teatro sensorio⁴³¹ ». Finalement, il s'agit aussi de voir à travers cela, le début du schéma spectatorial basé sur la valeur de l'objet visible de l'expérience sensible, qui à bien des égards, trouve quelques rémanences, encore actuellement.

L'œil e (s) t le sensible

En effet, la scène, cadre imagé — ou imageant — de l'intuition futuriste, s'adresse — d'abord — à l'œil. Mais gros des débats et méfiances que génère la question du visuel dans l'étude de l'art du théâtre, cet argument se munit de toutes les nuances inspirées directement de la théâtralité futuriste ; aussi, l'œil est ici un seuil. Il n'est pas l'enfant unique de l'expérience spectatorielle. Les futuristes eux-mêmes rappellent que, « il teatro parla all'intelletto per le vie riunite degli occhi e degli orecchi⁴³² », faisant écho par là-même, d'ailleurs, aux travaux de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue pour la réhabilitation de l'aspect sonore, dans l'analyse du théâtre moderne et contemporain.

Néanmoins, au regard des théories et expérimentations qui surgissent à l'orée du XX^e siècle, l'œil d'une certaine manière, se distingue bel et bien à mesure que l'on réapprend à réfléchir l'existence et le rôle des images, puis le rapport qu'elles nous permettent avec le visuel. De fait, selon Bragaglia, « con il solo visivo si potrà far teatro, non con la sola parola⁴³³ ». C'est-à-dire que le visuel est irréductible au théâtre. Ce dernier peut avoir lieu par le simple recours à ce qui se voit. À l'inverse, la seule parole ne peut pas, selon Bragaglia, faire théâtre. Il lui faut nécessairement la coprésence solidaire d'autres éléments de la théâtralité, pour se réaliser comme proprement théâtrale.

430 PRAMPOLINI Enrico, *L'Atmosphère scénique futuriste* (1924), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, op.cit., p.1483

431 [« théâtre sensoriel »], in BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, op.cit., p.165

432 ['le théâtre s'adresse à l'intellect par les voies réunies de l'œil et de l'oreille'], in *Idem.*, p.22

433 ['Avec le seul visuel pourra se faire du théâtre, et non avec la seule parole'], in *Id.*, p.27

En fait, l'organe de la vue devient le point de départ de l'expérience de la vie moderne. Il est témoin, et dans le dispositif théâtral, devient le premier moyen ; le déclencheur sensible de l'expérience spectatorielle de type synesthésique, à laquelle aspirent les futuristes — car, rappelons que la théâtralité est construite à l'image de la vie. Les sens se mêlent, se répondent à mesure que la matière circule. L'expérience du visible devient expérience sensible. Le futurisme, finalement, semble attribuer un caractère « haptique » à la vision, dans la mesure où cela revient à « considérer que l'œil voyant va en quelque sorte *toucher activement* ce qu'il voit et que la vision est par conséquent avant tout un *mouvement* et non une contemplation passive — comme le suggère une conception plus strictement “optique” de l'expérience du visible⁴³⁴. »

En somme, l'œil est le sensible, et c'est là le jeu de la perception, énergie qui navigue entre réelle vision et vagues sensations, qui s'organise — permettant de ce coup les effets de cinématographicité au théâtre.

De la construction de l'image

Aussi, en réponse, ce que ces visions sensibles construisent, quelque part, c'est l'image. Car, selon Jean-Louis Schefer, « les images ne représentent pas, elles interprètent⁴³⁵ ». Compte tenu de cela, et de la démarche futuriste, la théâtralité mise en scène semble bien pouvoir en être une productrice.

En effet, il semble que l'on rejoigne ici intimement une pensée de l'assimilation entre ce qui définit l'image, et ce qui définit l'idée⁴³⁶. À raison que, nous l'avons largement démontré, les futuristes s'attachent à mettre en scène des idées, dans une quasi immédiateté, ils traduisent l'image de leur intuition, dans le but de l'offrir au spectateur qui dès lors, est un opérant majeur de la théâtralité.

Traductrice d'une intuition, l'image est donc traduction de la perception individuelle et intime du milieu environnant, au prisme d'organes de sensations. Pour qu'une telle fluctuation soit portée sur la scène du théâtre, et qu'elle soit de ce coup perçue par un public, la théâtralité a donc dû mettre en œuvre des moyens

434 RODRIGO Pierre, « Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty », in CARBONE Mauro (dir.), *op.cit.*, p.27-41, p.27

435 SCHEFER Jean-Louis, « Les images », document audiovisuel de type entretien, présent à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=Kjt5IMNhT8I>

436 Comme nous le montre la définition accordée au terme « idée », dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, voir dans REY Alain, *op.cit.*, p.1783

expressifs en conséquence. C'est ceux-là même que nous avons étudiés, principalement regroupés dans l'élément présentiel. Nous avons observé le résultat d'une franche matérialisation de la scène, qui en passait par l'usage particulier des costumes, la surreprésentation des objets et des machines, la déshumanisation du comédien, les constructions scénographiques à grande ampleur plastique ou la modulation du son et des lumières, et illustre finalement une horizontalisation des éléments constitutifs, et même actifs, de la théâtralité.

Aplanissement. Le théâtre se fait medium

Par son objectivation, par la radicalité de sa plasticité, la scène futuriste rejoindrait progressivement la matérialité de l'image.

Or, si l'on en croit la définition donnée au terme « média » dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, ce sont « des décennies de recherche sociologique en Amérique sur ce que l'on appelle, à la suite de McLuhan, “la civilisation de l'image” », qui « ont contribué à répandre l'emprunt » de la notion de média, telle qu'elle est entendue aujourd'hui. Le caractère médiatique, en somme, est dépendant d'une matérialité, de la valeur d'image.

Et en effet, nous nous sommes surpris à constater une étrange exclusion du théâtre, dès qu'il s'agissait de rendre compte des médias, et des arts visuels. Concernant le second pendant, il semble que la valeur visuelle soit toujours motif à étonnement, ou en tout cas constitutive d'un trait distinctif, quand elle est observée dans le champ du théâtre. Dans cette logique, l'on a déterminé un courant théâtral spécifique qui serait un « théâtre d'image », et dont les artistes tels que Robert Wilson sont les porteurs. C'est-à-dire que, même le constat d'un « oculo-centrisme⁴³⁷ » dominant les études théâtrales, comme le soulève Marie-Madeleine Mervant-Roux, révèle finalement que le théâtre doit faire valoir ce caractère, et qu'il est donc finalement bien peu évident. Mais pourtant, depuis toujours, le théâtre est — entre autres choses —, un lieu où l'on voit.

En fait, le visuel répond de la même dynamique réflexive que celle mise en jeu par et pour l'expression du mouvement au théâtre. C'est-à-dire que le visuel est

437 Voir dans l'introduction de LARRUE J.-M. et MERVANT-ROUX M.-M. (dir.), *Le son du théâtre, vol. 1 : Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, mars 2010

inhérent, lui aussi, au théâtral. L'enjeu, quand le visuel est pointé avec tant d'insistance, est alors celui d'un dépassement, qui confronte la création théâtrale aux caractéristiques qui lui sont tellement évidentes, qu'elles pourraient y perdre progressivement tout pouvoir d'expressivité.

L'un des moyens de cette potentielle résolution est donc le recours à la construction de l'image scénique, au nom du fait qu'elle provoque une mise en évidence de la médialité du théâtre.

Et là encore, le théâtre répond d'une immense complexité. En effet, c'est que « le théâtre est un hypermédia qui incorpore tous les arts et les médias, il est la scène de l'intermédialité⁴³⁸. »

L'on ajoute alors une nouvelle épaisseur à tous les efforts de monstration distinctive mis en œuvre par le théâtre — qui défend tour à tour son caractère sonore, son caractère visuel, sa propension à représenter le mouvement, alors même que, finalement, tout cela lui est inhérent. Nous pensons que, peut-être, la complexité du théâtre participe des supposées exclusions qui, *a priori*, le concerne. Mais c'est en fin de compte fort de cela, que le théâtre, au cours de l'histoire de ses formes, fini par échafauder les termes de sa particularité.

Peut-être la théâtralité du futurisme italien, au début du XX^e siècle, avait-elle recours à des mécanismes de nature cinématographique, mais cela a toujours été pensé dans la perspective de la réalisation d'un « théâtre théâtral⁴³⁹ ». Aussi, selon Jean-Marc Larrue,

« en affirmant une identité fondée sur la théâtralité, le théâtre reniait sa propre et longue quête réaliste et sacrifiait la scène à l'italienne — elle n'a pas disparu pour autant ! — qui visait justement à occulter sa médialité. Au cinéma qui cherchait la transparence pour rapprocher le spectateur du réel représenté à l'écran puis à travers les haut-parleurs [sous une forme de remédiation du théâtre], le théâtre réagissait en affirmant sa matérialité, son "hypermédiacité"⁴⁴⁰. »

Ou même Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol,

« le théâtre, au cours du XX^e siècle, va explorer sa théâtralité par rapport au cinéma, contre lui. [...] Moins faire récit que faire image, impressionner l'âme plutôt que l'esprit, s'adresser à l'inconscient plutôt qu'au conscient :

438 [« The first principle is that theatre is a hypermedium that incorporates all arts and media and is the stage of intermediality »], in KATTENBELT C., « Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality », in CHAPLE F., KATTENBELT C., *Intermediality in theatre and performance*, Rodopi, Amsterdam and New-York, 2006, p. 20. Traduction par Claire Guérineau, voir GUERINEAU Claire, « La création sonore et la scénographie au théâtre : impact, réciprocité et enjeux », mémoire de recherche soutenu en 2014, p.16.

439 Voir dans BRGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, *op.cit.*

440 LARRUE Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », in *op.cit.*, p.23

les nouveaux enjeux d'un théâtre qui cherche sa singularité de pouvait que se nourrir du cinéma. »

Finalement, au-delà du dialogue artistique qui opère entre théâtralité et cinématographicité, c'est le théâtre lui-même qui se révèle structure intermédiaire.

Le dialogue des idées. Art scénique, matière(s) sensible(s)

« Ici surgit le concept capital : l'essence de l'art est une ; mais variés sont ses moyens d'expression⁴⁴¹. »

Compte tenu de cette structure qui lui est irréductible, le théâtre est le cadre riche d'une potentielle infinie circulation, à la fois des formes et des idées.

À l'occasion de la conférence qu'il assure à la Fémis en mars 1987, Gilles Deleuze s'interroge sur ce que signifie avoir une idée, lorsque l'on est engagé dans une discipline créatrice — qu'elle soit artistique, philosophique ou scientifique. Là, au-delà du fait qu'à nouveau le théâtre soit d'abord évincé des considérations, il se trouve que, quand il est enfin nommé, c'est pour étayer la réflexion selon laquelle il lui serait impossible de prendre à son compte une dite « idée-cinéma ». Ou, plutôt, Deleuze se ravise disant que s'il s'y essaie, alors le théâtre réalise une « application », et ce qu'il en ressortira, bien que présenté sur scène, restera profondément cinématographique.

Néanmoins, Gilles Deleuze laisse entrevoir un espoir. C'est-à-dire qu'en fait, le théâtre, s'il veut explorer les idées-cinéma, les problématiques esthétiques cinématographiques en somme, doit le faire par ses moyens propres.

« La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre⁴⁴². »

Tout au long de ce travail de recherche, l'enjeu a précisément été de démontrer que c'est bel et bien au moyen de sa théâtralité que le théâtre futuriste trouve la résolution de son idée ; et parfois, fort de nouvelles possibilités, le cinéma lui suggérerait de nouveaux mécanismes et pouvoirs d'expressivité. Au sein de la structure globalisante qu'elle offrait aux artistes futuristes, la théâtralité, qui n'était pas sans trouver écho auprès des expérimentations artistiques qui rythment tout le

441 GINNA A., CORRA B., *Art de l'avenir* (1910), in LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, op.cit., p.188

442 DELEUZE Gilles, « Le cerveau c'est l'écran », op.cit., p.265

début du XX^e siècle, encourageait sans déterminisme, ni essentialisme, la rencontre et parfois même le dialogue des idées, théâtrales et cinématographiques.

Aussi, finalement, nous suggérons à la lumière des réflexions de Bergson :

« Regardons bien cette ombre : nous devinerons l'attitude du corps qu'elle projette⁴⁴³. »

Voilà pourquoi selon nous, et à la lumière de nos recherches sur l'expérience futuriste, le cinéma au théâtre est l'écran ; il semble occulter, et finalement, révèle la nature profonde de la théâtralité.

443 BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), *op.cit.*, p.32

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DES ARTS

◆ Ouvrages

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), in BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Lonrai, Les Editions de minuit, 1990

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Trebaseleghe, Gallimard, Collection Folio Histoire, 2015.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945 : une histoire transnationale*, Trebaseleghe, Gallimard, Collection Folio Histoire, 2017

SERS Philippe, *Totalitarisme et avant-gardes*, Paris, Les Belles Lettres, Collection L'Âne d'Or, 2001

TOMICHE Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales : 1909-1922*, Armand Colin, 2015

◆ Conférences

SUBRAHMANYAM Sunjay, « Imaginer et représenter le monde à l'époque moderne », Conférence prononcée à l'occasion du colloque *Le « tournant visuel » et l'histoire globale à l'époque moderne*, Collège de France, Paris, 10 mars 2017

THEATRE

◆ Ouvrages et articles

ALBERTI Carmelo, 'Il teatro di vetro. Modelli interpretativi, suggestioni tematiche e metamorfosi del gusto alle origini del cinematografo' ['Le théâtre de verre. Modèles interprétatifs, suggestions thématiques et métamorphoses des affinités aux

origines du cinématographe »], in BARBINA A., ALBERT C. (dir.), *Ariel*, n° 32-33, 1996

BABLET Denis, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société Internationale d'Art-XX^e siècle, 1975

BIET C., TRIAU C., *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006

BOISSON B., FOLCO A., MARTINEZ A., *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010

BOUCRIS Luc, *L'espace en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1993

DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963

DIEUZAYDE Louis (dir.), *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Marseille, PUP, 2007

JUDE Ismaël, *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie. La méthode de dramatisation*, Bruxelles, Sils Maria, 2013

LARRUE J.-M., MERVANT-ROUX M.-M. (dir.), *Le son du théâtre XIX^e XXI^e siècle*, Paris, CNRS Editions, 2016

LARRUE J.-M. et MERVANT-ROUX M.-M. (dir.), *Le son du théâtre, vol. 1 : Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, mars 2010

PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012

SACCO Daniela, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio [Mythe et théâtre. Le principe dramaturgique du montage]*, Milan, Mimesis, 2013

TESSARI Umberto, *Teatro e avanguardia storica [Théâtre et avant-gardes historiques]*, Bari, Laterza, 2005

◆ Conférences

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIX^e-XXI^e siècles) », Conférence prononcée au Collège de France, Paris, janvier 2013

◆ Sites internet

GARCIN-MARROU Flore, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », Recension de SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, en ligne sur <http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/>

CINEMA

◆ Ouvrages et articles

ASTRE G.-A., ESTEVE M. (dir.), « Théâtre et cinéma », *Études cinématographiques*, n° 6-7, 4^e trimestre 1965

AUMONT J., MARIE M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2016

BALAZS Béla, *L'Esprit du cinéma* (1930), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011

BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011

CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts*, Paris, Séguier, 1995

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Lonrai, Les Editions de Minuit, 1983

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Lonrai, Les Editions de Minuit, 1985

EISENSTEIN Sergueï, *Le carré dynamique*, Paris, Séguier, 1995

LEIRENS Jean, « Le cinéma et le temps », *7^e art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1954

METZ Christian, *Essais sur la signification en cinéma, Tome I et II*, Langres, Klincksieck, 2003

NINEY François, *Le subjectif de l'objectif*, Paris, Klincksieck, 2014

SCHEFER Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Edition des Cahiers du cinéma, 1997

◆ Séminaires et conférences

DELEUZE Gilles, «Le cinéma et l'image-mouvement», cours donné à l'université de Vincennes Paris 8 entre novembre 1981 et juin 1982, et retranscrit sur le site «La voix de Gilles Deleuze», voir http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36

DELEUZE Gilles, «Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence prononcée à La Fémis, Paris, mars 1987

INTERMEDIALITE

◆ Ouvrages et articles

BOSC Cécile, *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez le spectateur de théâtre du XXIème siècle*, thèse, 2017

CHABROL Marguerite, KARSENTI Tiphaine (dir.), *Théâtre et Cinéma, Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013

CHABROL Marguerite, KARSENTI Tiphaine (dir.), «Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations», *Théâtre/Public*, n° 204, Éditions théâtrales, 2012

HAGEMANN Simon, *Penser les médias au théâtre. Des avants gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2013

LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015

LARRUE Jean-Marc, «Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive», in BROWN G., HAUCK G., LARRUE J.-M. (dir.), *Mettre en scène/Directing, Intermédialités*, n° 12, Montréal, Centre de Recherche sur l'Intermédialité, automne 2008

LESAGE Marie-Christine, «L'interartistique : une dynamique de la complexité», In *Registres. Revue d'Etudes théâtrales*, n° 13, *Théâtre et interdisciplinarité*, Paris, Institut d'Etudes théâtrales, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p11-27

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Editions HMH, 1968

MELOUCHAN Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », in *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p9-27

PICON-VALLIN Béatrice, *Les Écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998

PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS Editions, 2001

ESTHETIQUE ET PHILOSOPHIE

◆ Ouvrages et articles

ALBERA François (dir.), *Cinématisme*, Wetteren, Les presses du réel, 2009

CARBONE Mauro, *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Genève, Metispresses, 2013

BERGSON Henri, « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanique, coup d'œil sur l'histoire des systèmes, le devenir réel et le faux évolutionnisme », in *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 1941

BERGSON Henri, *L'intuition philosophique* (1911), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013

BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1986), Genève, Albert Skira, 1946

DELEUZE Gilles, « Le cerveau c'est l'écran », in *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003

FAHLE Olivier, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », in BEAULIEU Alain (dir.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005

SLOCK Ken, *Le corps et la machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*, Italie, Éditions Mimésis, 2016

◆ **Document audiovisuels**

BOUTANG Pierre-André (réal.), *L'Abécédaire*, 1988

FUTURISME

ACHILLI Tina, *Teatro e futurismo [Théâtre et futurisme]*, Bari, Progedit, 2005

ANTONUCCI Giovanni, *Cronache del teatro futurista [Croniques du théâtre futuriste]*, Rome, Edizione Abete, 1975

ANTONUCCI Giovanni, *Lo spettacolo futurista in Italia [Le spectacle futuriste en Italie]*, Rome, Studium, 1974

ANTONUCCI Giovanni, *Storia del teatro futurista [Histoire du théâtre futuriste]*, Studium, 2005

ARTIOLI Umberto, *La scena e la dynamis*, Bologna, Pàtron, 1975

LAPINI Lia, *Il teatro futurista italiano*, Milan, Mursia, 1977

LISTA Giovanni, *Lo spettacolo futurista [Le spectacle futuriste]*, Florence, Cantini, 1990

LISTA Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi du Dictionnaire des futuristes*, Trebaseleghe, Gallimard, 2015

MILAN Serge, *L'antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009

PASSAMANI Bruno (dir.), *Depero e la scena : Da « Colori » alla scena mobile: 1916-1930 [Depero et la scène : De « Couleurs » à la scène mobile : 1916-1930]*, Turin, 1970, p.87-93

PLASSARD Didier, « Le technique di disumanizzazione nel teatro futurista italiano » [« Les techniques de déshumanisation dans le théâtre futuriste italien »], *Teatro Contemporaneo*, n° 4, Rome, Lucarini, 1983, Rome, 1984, p.35-61

VITTORI Gérard, *Anthropologie futuriste*, Rennes, Imprimé à la reprographie centrale de l'Université de Rennes 2, 1998

◆ **Pour la constitution du corpus**

LISTA Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015

LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976

LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976

◆ **Films et documentaires**

BECKER Lutz, *Vita Futurista*, documentaire, 2012

◆ **Conférences**

« Convegno nella ricorrenza del centenario del manifesto della cinematografia futurista » [« Congrès à l'occasion du centenaire du manifeste de la cinématographie futuriste »], Biblioteca nazionale centrale di Roma, Rome, Italie, 28 novembre 2016

CORPUS

◆ **Manifestes futuristes**

(Tous les manifestes cités ici sont répertoriés dans un ouvrage de Giovanni Lista. Afin de simplifier la bibliographie et sa lecture, nous avons fait le choix de signifier simplement le titre du manifeste. Pour les consulter, il faudra donc suivre les indications de paginations renvoyant à LISTA Giovanni, Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.)

- AZARI Fedele, *Le théâtre aérien futuriste* (1919), p.1129
- BALLA G., DEPERO F., *Reconstruction futuriste de l'univers* (1915), p.869
- BOCCIONI Umberto, *Simultanéité futuriste* (1913), p.633
- BRAGAGLIA Anton Giulio, *La photographie du mouvement* (1913), p.357
- BRAGAGLIA Anton Giulio, *La scène multiple* (1925), p.1521
- BRAGAGLIA Anton Giulio, *Dans la cinématographie et dans la chronophotographie* (1913), p.536
- CARLI Mario, *Thèse pour un nouvel art* (1910), p.268
- DEPERO Fortunato, *Complexité plastique — jeu libre futuriste — l'être vivant artificiel* (1914), p.826
- DEPERO Fortunato, *Exposition futuriste Depero* (1916), p.959
- DEPERO Fortunato, *Théâtre plastique* (1919), 1134
- DEPERO Fortunato, *Le complexe plastico-cinétique* (1919), p.1144
- DEPERO Fortunato, *Théâtre magique* (1927), p.1612
- FILLÌA, *Idées sur le cinématographe* (1930), p.1717
- FILLÌA, CALIGARIS A.C., CURTONI P., *L'idole mécanique* (1925), p.1542
- FILLÌA, ALPINOLO BRACCI T., MAINO A., *Alphabet spirituel* (1925), p.1518
- FOLGORE Luciano, *Lyrisme synthétique et sensation physique* (1914), p.678
- GINNA A., CORRA B., *L'Art de l'avenir* (1910), p.188
- JOLY Auguste, *Le futurisme et la philosophie* (1912), p.422
- MAC DELMARLE Félix, *Le Futurisme (Dynamisme, Emotion, Synthèse)* (1914), p.797

Texte non signé, mais écrit par des Groupes futuristes d'initiatives dirigés par MARASCO Antonio, *Théâtre futuriste — Vrais arcs cérébraux entre le spectateur et l'acteur* (1933), p.1851

MARINETTI Filippo Tommaso, *Fondation et manifeste du Futurisme* (1909), p.87

MARINETTI Filippo Tommaso, *Préface futuriste* (1909), p.140

MARINETTI Filippo Tommaso, *L'Homme multiplié et le règne de la machine* (1910), p.211

MARINETTI Filippo Tommaso, *Naissance d'une esthétique futuriste* (1910), p.213

MARINETTI Filippo Tommaso, *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune* (1910), p.226

MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1910), p.284

MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste techniques de la littérature futuriste*, (1912), p.391

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Music-Hall — Manifeste futuriste* (1913), p.603

MARINETTI Filippo Tommaso, *La déclamation dynamique et synoptique — Manifeste futuriste* (1916), p.945

MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste du Parti Politique Futuriste italien* (1918), p.1104

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Tactilisme — Manifeste futuriste* (1921), p.1277

MARINETTI Filippo Tommaso, *À la découverte de nouveaux sens* (1923), p.1400

MARINETTI Filippo Tommaso, *Après le théâtre synthétique et le théâtre à surprise, nous inventons le théâtre antipsychologique abstrait de purs éléments et le théâtre tactile* (1924), p.1487

- MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifeste du théâtre aëroradiotélévisuel* (1932), p.1777.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Le théâtre total* (1932), p.1804
- MARINETTI Filippo Tommaso, *L'esthétique de la machine* (1933), p.1849
- MARINETTI F.T., CORRA B., SETTIMILI E., GINNA A., BALLA G., CHITI R., *La cinématographie futuriste* (1916), p.992
- MARINETTI F.T., CANGIULLO F., *Le Théâtre de la surprise* (1921), p.1313
- MARINETTI F.T., GINNA A., *La cinématographie — Manifeste futuriste* (1938), p.2015
- MARINETTI F.T., SETTIMELLI E., CORRA B., *Le théâtre futuriste synthétique* (1915), p.845
- MASNATA Pino, *Le théâtre visionnique* (1920), p.1260
- MORPURGO Nelson, *Le théâtre synthétique futuriste* (1920), p.1216
- PAPINI Gino, *Le Futurisme* (1914), p.706
- POLLINI Gino, *Le Nouvel Art* (1921), p.1297
- PRAMPOLINI Enrico, *Bombardons les académies et industrialisons l'art* (1918), p.1100
- PRAMPOLINI Enrico, *La couleur des sons* (1913), p.588
- PRAMPOLINI Enrico, *Scénographie futuriste — Manifeste* (1915), p.898
- PRAMPOLINI Enrico, *Sculpture des couleurs et sculpture totale* (1916), p.923
- PRAMPOLINI Enrico, *L'Esthétique de la machine et l'introspection mécanique dans l'art* (1922), p.1358
- PRAMPOLINI Enrico, *Architecture spirituelle* (1924), p.1476
- PRAMPOLINI Enrico, *L'Atmosphère scénique futuriste* (1924), p.1482
- PRAMPOLINI Enrico, *Le Théâtre magnétique* (1926), p.1560

PRAMPOLINI Enrico, *Art pluri-matières (Vers un art collectif?)* (1944), p.2137

RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits – Manifeste futuriste* (1913), p.476

RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits : nouvelle volupté artistique* (1916), p.943

SEVERINI Gino, *Art du fantastique dans le sacré* (1913), p.592

Texte collectif, *Le cinématographe comme art pur* (1931), p.1765

VIANELLO Alberto, *Synesthésie* (1925), p.1524

VIANELLO Alberto, *Synesthésie et sympsychie* (1926), p.1561

◆ Pièces

(Toutes les pièces citées ici sont répertoriées dans une anthologie critique de Giovanni Lista, organisée en deux tomes. Sur le même modèle que la bibliographie établie pour les manifestes, pour les consulter, il faudra donc suivre les indications de paginations renvoyant à LISTA Giovanni, Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976 et LISTA Giovanni, Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976)

In LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 1*

BUZZI Paolo, *Drame de lumières* (1915), p.64

CANGIULLO Francesco, *Pas même un chien* (1915), p.71

CANGIULLO Francesco, *Don juan et les Quatre Saisons* (1915), p.73

CARLI Mario, *Bagatelles explosives* (1916), p.91

CARLI Mario, *Etats d'âme* (1916), p.97

CHITI Remo, *Mots* (1915), p.105

CORRA B., SETTIMELLI B., *Gris + Rouge + Violet + Orange* (1916), p.120

DEPERO Fortunato, *Couleurs* (1916), p.131

GINNA A., SETTIMELLI E., *Un regard en nous-mêmes* (1915), p.148

MARINETTI Filippo Tommaso, *Simultanéité* (1915), p.162

MARINETTI Filippo Tommaso, *Les bases* (1915), p.171

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Soldat lointain* (1916), p.183

MARINETTI Filippo Tommaso, *Parallèles* (1916), p.185

MARINETTI F.T., CORRA B., *Les mains* (1915), p.190

QUINETERIO, *Grotesque* (1915), p.220

In LISTA Giovanni, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Tome 2*

CRALI Tullio, *Le Monsieur du 106 est parti* (1932), p.23

DEPERO Fortunato, *Suicides et homicides acrobatiques* (1917), p.99

DEPERO Fortunato, *Aventure électrique* (1917), p.103

DEPERO Fortunato, *Voleur automatique* (1917), p.108

FILLÌA, *Sensualité* (1925), p.123

JANNELLI, *Grotesque* (1917), p.43

MARINETTI Filippo Tommaso, *Cure de lumière* (1917), p.49

◆ Ouvrages

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Du théâtre théâtral, ou du théâtre]*, Rome, Edizioni Tiber, 1929

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Sottopalco, saggi sul teatro [Sous le plateau, essais sur le théâtre]*, Osimo, Barulli, 1937.

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Variazioni sulla regia [Considérations sur la mise en scène]*, Rome, Stab. Tipografico Europa, 1936.

PRAMPOLINI Enrico, *L'evoluzione della scenotecnica [L'évolution de la scénotechnique]*, In *Cinquanta anni di teatro in Italia [Cinquante années de théâtre en Italie]*, ouvrage sous la direction du centre de recherches théâtrales, Rome, Bestetti, 1954, p.101-105.

PRAMPOLINI Enrico, *Lineamenti di scenografia italiana : dal Rinascimento ad oggi [Traits de la scénographie italienne, de la Renaissance à aujourd'hui]*, Rome, Bestetti, 1950.

RICCIARDI Achille, *Il teatro del colore : estetica del dopo guerra [Le théâtre de la couleur : esthétique de l'après-guerre]*, Milan, Facchi, 1919.

◆ Films

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Thaïs*, 1917

BRAGAGLIA Carlo Ludovico, *O la borsa o la vita*, 1932

FABRE Marcel, *Amore pedestre*, 1914