

L'OBJET SCENIQUE DANS LA SYNTHESE FUTURISTE

La fin des années quatre-vingt a vu naître dans la critique un vaste mouvement de réflexion sur le développement historique du théâtre italien, au travers des phases d'expérimentation et de rupture — 1915-1925 puis 1965-1975 — mais aussi au fil de la longue période intermédiaire, d'abord en régime fasciste puis sous gouvernement démocrate-chrétien, de normalisation de la culture. La question du “retard” théâtral italien, posée dès 1929 par Silvio d'Amico et globalement acceptée par la critique ultérieure dans des termes chronologiques au demeurant imprécis, subit alors un réexamen à la fois diachronique et conceptuel tandis que sont réévaluées les “inventions gâchées”¹.

C'est dans le cadre de ce débat que je souhaiterais — très modestement, c'est-à-dire par le biais d'une intervention “ciblée” — réinscrire certaines propositions futuristes dans le mouvement général des avant-gardes ouvert, en réaction contre la mimésis naturaliste d'Antoine puis de Stanislavski, par l'essor des recherches décadentes et symbolistes, à partir de la fondation en 1887 du Théâtre d'Art de Paul Fort. Et montrer, corollairement, que certaines “innovations”

¹ On lira sur ce point SCHINO (Mirella A.), *Sul ritardo del teatro italiano*, in “Teatro e storia” - 4, a. III, n. 1, Bologna, Il Mulino, aprile 1988, pp. 51-72 ; l'article renvoie très utilement aux éléments antérieurs du débat et notamment à MELDOLESI (Claudio), *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987 (cf. l'important apport définitionnel de ce critique).

ultérieures, en Italie ou ailleurs, sont en réalité l'achèvement de ferments scéniques de destruction et d'inventivité qui avaient germé dans la praxis futuriste sans trouver cependant à l'époque, en raison tant du système théâtral existant que de l'horizon de réception, l'humus national nécessaire à leur plein épanouissement.

* * *

En 1915, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli et Bruno Corra publient à l'Istituto Editoriale Italiano, en deux volumes (*Teatro futurista sintetico* et *Teatro futurista*), soixante dix-neuf compositions qui, sans constituer la somme du théâtre synthétique et sans écarter des oeuvres qui se rattachent plutôt au *Teatro della sorpresa* tel que le définiront le 12 octobre 1921 Marinetti et Francesco Cangiullo, représentent néanmoins l'essentiel de la production futuriste à cette date en matière de spectacle. Conformément au bilan et aux propositions théoriques du manifeste du 11 janvier 1915, *Il teatro futurista sintetico*², et en accord avec la constante tension avant-gardiste entre théorie et praxis, plusieurs textes portent un sous-titre définitionnel : *Dramma d'oggetti*, *Compenetrazione*, *Sintesi tattile*, *Piano strategico di sentimenti*.

“Drame d'objets” : au sein de la radicale nouveauté de toutes les dénominations proposées c'est assurément la plus polémique, puisqu'elle ne reprend l'appellation canonique de “drame”, genre littéraire composé pour le théâtre, que pour en disqualifier la densité humaine par une caractérisation matérielle. Ce qui oblige à examiner quels sont, dans la synthèse, les aspects et les fonctions de l'*objet* en lesquels s'inscrit son aptitude à détruire les principaux ressorts de la dramaturgie traditionnelle mais surtout à “reconstruire” la topographie d'un imaginaire autre.

(Note : dans une perspective de sémiologie théâtrale mais aussi pour des raisons historiques — parce que le futurisme exige une telle perspective — j'appelle “objet” tous les éléments non humains d'occupation de l'espace scénique).

² MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA, *Il teatro futurista sintetico (atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, 11 gennaio 1915 - 18 febbraio 1915 ; à présent, in *Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Garzanti, 1994, pp. 170-1. Plusieurs des synthèses citées dans cet article sont d'ailleurs reproduites dans cette anthologie.

Considérons *Vengono* de Marinetti, dont la brièveté et le titre pragmatique résumant d'emblée le projet "énergétique" de la synthèse : la segmentation qui, dans l'organisation classique des scènes, confiait aux entrées et sorties des personnages le soin de rythmer l'avancement de l'action s'y trouve poussée à son degré maximal, au point d'atteindre la limite où cesse son efficacité. Quatre étapes du discours suffisent à marquer les mouvements de scène, quatre ordres donnés par un majordome à deux serviteurs afin que les meubles soient préparés pour "les" accueillir. Eux, ceux qui "viennent", c'est-à-dire des personnages qui ne seront ni montrés sur la scène ni définis dans le texte mais qui agiront néanmoins, tels des individualités abstraites, par l'objectivation des effets de leur existence (comme de lointains Godots, incompréhensibles et qui ne viennent jamais) :

IL MAGGIORDOMO	Vengono. Preparate. (<i>esce</i>)
[...]	
IL MAGGIORDOMO	Contrordine. Sono stanchissimi... Molti cuscini, molti sgabelli ...(<i>esce</i>)
[...]	
IL MAGGIORDOMO	Contrordine. Hanno fame. Apparecchiate ! (<i>esce</i>)
[...]	
IL MAGGIORDOMO	Briccatirakamèkamè. (<i>esce</i>) ³ .

Cet enchaînement d'onomatopées, "Briccatirakamèkamè", par lequel finit et s'épuise une parole du reste minimale disqualifie l'acteur. La nécessité d'une diction sèche et rapide, distanciée, brise brutalement la *recitazione* : elle rend caduque le pouvoir du *mattatore* à structurer le répertoire et inopérante la savante hiérarchie des "rôles" sur laquelle reposait concrètement l'organisation des anciennes "compagnies" ; elle déclare non transmissible le savoir technique acquis grâce à l'inscription des "figli d'arte" dans la famille des comédiens (cette "énergie de la race" que, pourtant, Silvio d'Amico invoquera encore en 1929⁴). Et l'on comprend aussitôt la parenté de la synthèse futuriste avec l'art du café-chantant, comme le rappelle dans sa biographie l'acteur napolitain Raffaele Viviani :

Pensate all'intelligenza condensata di un artista di varietà che ha pochi minuti per poter svolgere il suo "numero" e in quei pochi minuti deve

³ Edition de 1915 : I, 29-31. A présent, in *Marinetti e i futuristi*, cit., pp. 506-7.

⁴ D'AMICO (Silvio), *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929 ; rééd. Firenze, Casa Usher, 1985, p. 34.

convincere. [...] L'arte del *variété* è immediatezza e sintetismo ; è il pugno nell'occhio ben assestato prima di dare al pubblico il tempo di riflettere⁵.

Des paroles si concises et strictement factuelles ont, aussi et d'abord, vocation à tourner en dérision les clichés du théâtre naturaliste qui attribue toujours à un texte psychologisant la densité de la tension phatique. En ce sens, elles sont homologues d'autres procédés verbaux du théâtre synthétique : du montage contradictoire qui, dans *Alternazione di carattere* d'Arnaldo Ginna et Bruno Corra, parodie le jeu convenu de la communication pseudo-amoureuse ; de l'itération lexicale qui, au creux d'un ironique parallélisme structurel, souligne dans *Passatismo* de Corra et Settimelli l'immobile résignation et la non-vie d'un vieux couple⁶ — comme une préfiguration du dialogue mortifère dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco — ; ou plus tard, à l'époque du *Teatro astratto e tattile*, des sons et bruits qui dans *Lotta di fondali (Fondale blu morbido)* de Marinetti énonceront l'incommunicabilité entre la femme et l'homme. Et par là, d'emblée, se trouve inscrite au chapitre des stériles débats d'école la question, pourtant déclarée urgente par de nombreux hommes de théâtre (Luigi Chiarelli, Marco Praga, Luca Cortese, Paolo Giordani et bien d'autres), de la rénovation du genre. Car la dif

situation actantielle connue ni inscrire dans une continuité logique de discours. En effet — malgré la volonté affichée dans le manifeste de 1915 de triompher de la concurrence du cinématographe grâce à la rapidité du théâtre synthétique —, il importe moins de réduire quantitativement l'ancienne logorrhée humaniste que de dégrader absolument la parole du Dieu-Auteur en privant la parole proférée sur la scène de toute antériorité et de tout ailleurs : le texte n'est plus régi par un logos premier extérieur à lui ni soutenu par cette énonciation centralisatrice et unifiante qui s'inscrivait, autrefois, dans l'écriture du dramaturge. Le personnage n'est rien de plus qu'une instance corporelle articulant un texte inintelligible : désormais, sur la scène, la fonction véhiculaire du langage n'appartient plus au système verbal.

* * *

Aussi les didascalies prolifèrent-elles, lourdes d'indications visuelles et kinésiques, pour situer différemment la production du sens. Toute valeur décorative du dispositif scénique est éliminée — ainsi sa conformité au cadre “signorile” du drame bourgeois devient-elle proprement insignifiante — pour laisser place à un fonctionnalisme qui charge les objets d'exprimer l'exceptionnelle accélération de l'action :

Lungo la parete di destra (nella quale si apre una porta), una grandissima e alta poltrona, ai lati della quale sono allineate otto sedie, quattro a destra e quattro a sinistra (della poltrona).

[...]

I servi, con grande fretta, dispongono le otto sedie a ferro di cavallo ai lati della poltrona, che rimane al posto di prima, come la tavola.

[...]

I servi escono dalla porta di destra e rientrano carichi di cuscini e di sgabelli. Poi, prendono la poltrona, la mettono in mezzo alla sala, e dispongono le sedie (quattro da ciascun lato) colle spalliere rivolte alla poltrona. Indi, su ogni sedia, e sulla poltrona, mettono cuscini e, davanti a ogni sedia, sgabelli, come pure davanti alla poltrona.

[...]

I servi trasportano la tavola in mezzo alla sala, dispongono intorno ad essa la poltrona (a capotavola) e le sedie ; [...] Una sedia deve essere appoggiata alla tavola, colle gambe posteriori alzate, come si usa nei restaurants per indicare che un posto è riservato.

Les déplacements des objets, soulignés et cadencés dans les didascalies par les signes de ponctuation, rythment les états psychiques, scandent la tension dramatique :

Lungo momento d'attesa. Il Maggiordomo rientra ansante.

[...]

I servi vanno di nuovo a guardare dalla porta-finestra. Lungo momento d'attesa.

[...]

Quando hanno finito, i servi vanno di nuovo a guardar fuori. Lungo momento d'attesa.

[...]

I servi, accoccolati in un angolo, aspettano tremanti, con angoscia evidente, che le sedie escano dalla sala.

Sipario.

Mais en vérité, cette substitution, qu'opère la synthèse futuriste, de la fonction scénique à la verbalisation du vieux théâtre a des antécédents : ne ferait-elle donc qu'achever, pour le faire coïncider avec la complexité de la modernité, le mouvement vers la totalité théâtrale amorcé par Wagner, le Décadentisme et le Symbolisme ? Ne serait-elle qu'une étape ultérieure, fondée sur la valorisation du texte au détriment de l'acteur, d'une même attention à la "régie" ? Examinons, par exemple, à partir du texte de Gabriele D'Annunzio, l'expérimentation menée par Armand Bour (metteur en scène) et Léon Bakst (le scénographe devenu célèbre après sa collaboration avec les Ballets Russes de Diaghilev) lors de la création du *Martyre de Saint Sébastien* à Paris au Théâtre du Châtelet le 22 mai 1911. Le corpus didascalique, d'une ampleur absolument inhabituelle pour l'époque, contient une foule de comparaisons ou de métaphores qui semblent destiner l'oeuvre à une lecture épique et poétique plus qu'à la représentation mais qui, en fait, constituent des indications organisant la vocation spectaculaire du texte : et l'on sait qu'au fil de la trentaine de répétitions de la pièce (alors qu'un spectacle n'en avait généralement qu'une dizaine) auxquelles il assista et participa activement, l'auteur en surveilla l'exécution. D'Annunzio y précise le lien entre la saturation de l'espace et l'équilibre plastique des couleurs (il dissémine les choristes parmi les figurants pour obtenir une touche de jaune), il intègre parole-bruits et musique (celle de Debussy) dans un équilibre sonore, il fixe la mimique et la gestuelle des acteurs... La force sensible des éléments scéniques demeure toutefois, fidèle en cela à la leçon symboliste, dans le sillage des indications d'Appia en matière de création d'atmosphère et des formes "architectoniques" de Craig, strictement finalisée : elle est seulement la mise en place

homogénéisante des signes extérieurs nécessaires à la manifestation de la réalité intérieure des personnages et à la signification ritualiste de l'action. La cithare chrysoléphantine, mutilée de ses cordes, au joug de laquelle Sébastien est lié par les tresses de ses cheveux, fait du Saint le fils d'Apollon, avant que les flèches fichées dans son corps, disparaissant dans les blessures "comme un évanouissement de rayons" et venant hérissier le laurier, ne précisent sa qualité de héros solaire victime des forces chtoniennes⁷. L'objet scénique clôt ainsi, par cette image conforme aux figurations de la peinture symboliste (de Redon à Moreau et Delville), la série "filée" des évocations analogiques : Adonis, Antinoüs, Dionysos, Orphée enfin. L'intégration — par laquelle s'affiche le projet dannunzian de renouvellement du théâtre — de l'objet scénique à la dynamique du sens, c'est-à-dire à la construction de la structure ascensionnelle de l'oeuvre au rythme des cinq mansions, se soumet donc encore aux certitudes interprétatives de l'auteur prescrites dans les didascalies : elle étend au plateau tout entier, mobilisé dans toutes ses possibilités physiques, la poésie du langage mais elle se limite à accompagner sensoriellement, à illustrer pourrait-on dire, la pensée de l'auteur.

La synthèse futuriste, au contraire, opère par renversement tant au niveau de la technique théâtrale (la didascalie informe l'action tandis que le "dialogue" la commente) que sur le plan symbolique (par leurs déplacements, des meubles organisent la psychè) : l'objet disqualifie la parole, inhibe le pouvoir qu'a l'homme de penser le monde. Le critique Mario Verdone suggère une origine externe de cet aboutissement, à savoir l'influence du cinématographe :

Il teatro futurista prende a prestito dal cinema i "drammi di oggetti". È bastato che apparisse sulla schermo un oggetto significante (primissimo piano, dettaglio, particolare) : un revolver, una spada, un trono, una mano di sacerdote (*Cabiria*), per suggerire una sintesi di oggetti animati. *Vengono*, per esempio, il "dramma d'oggetti" di Marinetti, dove tutta l'azione è data da sedie trasportate, preparate, spostate⁸.

La remarque vaut assurément pour quelques synthèses : *Le mani* de Marinetti et Corra ou *Le basi* de Marinetti, ces drames de mains ou de

⁷ D'ANNUNZIO (Gabriele), *Le Martyre de Saint Sébastien*, Paris, Calmann-Lévy, 1928 (19ème éd.), pp. 214-5 et p. 262.

⁸ VERDONE (Mario), *Cinema e letteratura del futurismo*, Trento, Manfrini, 1990 (1ère éd. : Ed. "Bianco e Nero", 1968), p. 43.

pieds, doivent beaucoup à certains films où les cadrages font de membres humains, séparés de la totalité du corps, les véritables protagonistes (Verdone cite à juste titre *Amour pédestre* de Marcel Fabre, en 1914) ; et l'on pourrait, de manière plus large, évoquer le changement d'échelle dans le regard à porter sur l'univers que provoque le gros plan. Mais en ce qui concerne *Vengono*, et formulée ainsi, la filiation filmique me semble inopportune. Sauf à considérer comment, dans le burlesque primitif, l'expérience du muet a poussé à fonctionnaliser les gestes dans un sens expressionniste, à densifier le réel et à objectiver les situations en décrivant le corps dans ses rapports avec les objets. A cet égard, la parenté de la synthèse futuriste avec le comique des origines serait une même nécessité — choisie dans la synthèse théâtrale, subie pour le film — d'attribuer à l'objet l'éloquence, absente ou détruite, des dialogues⁹. Marinetti précise :

NOTA

In VENGONO, ho voluto creare una sintesi di oggetti animati. Tutte le persone sensibili ed immaginative hanno certo osservato, molte volte, gli atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove non sono esseri umani.

(je souligne).

C'est donc sur l'absence/impuissance de l'homme que se fonde le règne de l'objet. Et, à cet égard, l'emploi de l'onomatopée dans la synthèse se révèle non casuel. Car l'onomatopée est à la fois disparition du code conventionnel, création de langage abstrait — la verbalisation phonétique de certaines *canzoni* de Francesco Cangiullo ou le travail typographique d'*onomalingua* que mène Fortunato Depero à partir de 1915-1916 seront une autre direction de cette même recherche —, condensation sensorielle et enfin projection du signifiant au plus près de la chose signifiée. “Briccatirakamèkamè”. Par ces phonèmes, l'intégrité de la langue est détruite et son autorité sociale abolie, comme dans le “zaum” des cubofuturistes russes ou les poèmes

⁹ La parenté entre le comique des origines et les avant-gardes (Futurisme, Surréalisme, Dadaïsme) quant à cet “éveil” de l'objet doit être soulignée, mais une telle analyse excède bien sûr mon propos. Je me bornerai à citer quelques exemples : le compteur à gaz qui ricane dans *Calino architecte* de Jean Durand (1911), l'haltère qui agissant de son propre gré frappe Charlot sur le crâne dans *The Champion* (1915), les objets domestiques qui refusent d'obéir et agressent Charlot dans *One A.M.* (1916), etc.

bruitistes des dadaïstes. Seule s'entend la matérialité inaccoutumée d'une vibration physique : le majordome verbalise, et les serveurs visualisent dans leur gestuelle, une tension qu'ils communiquent mais ne produisent pas. L'Homme, destitué de sa suprématie langagière, n'est plus que le médium impuissant d'une volonté qui lui échappe : la volonté des objets, leur "volonté en soi ou volonté comme réalité objective et séparée"¹⁰. Dès lors et par dérision, les attributs humains sont systématiquement déferés aux objets : dans *Dramma di luci* de Paolo Buzzi, les éclairages naturels (le soleil couchant, la lune, les éclairs, les lucioles, les astres) et artificiels (le lustre, les trois candélabres, la petite lampe, le lumignon, la bougie) ne répètent, dans un monde agité par la révolution et la guerre, les faux-semblants du discours rationnel que pour introduire, par leur activité scénoplastique, à l'abstraction du théâtre chromatique ; dans *Anihccam del 3000* (ballet avec décor et costumes de Depero sur une musique de Franco Casavola, en 1924), l'amour qui unit deux locomotives est commenté, simultanément et dans une sorte d'antinomie polémique, par le chant d'un octavin et par le bruit du compteur branché sur le moteur d'une motocyclette : ainsi se dessine une poétique de la scène mécanique qui marquera les expériences théâtrales du Bauhaus et des avant-gardes d'Europe centrale (Schmidt, Weininger, Loëw, etc.). Mais le futurisme conserve une composante ludique et imaginative : car, s'il s'agit de l'affirmation d'une vie humaine réifiée, celle-ci s'accompagne de l'affleurement d'une étrange poésie et humanité des objets qui signifie, alors, une ouverture vers une intériorité nouvelle tout autant qu'une perte. Et d'ailleurs, conformément à la vocation interprétative et didactique des textes futuristes, Marinetti précise dans la "Note" qui suit la synthèse :

Le otto sedie e la grande poltrona, nei diversi mutamenti delle loro posizioni successivamente preparate per ricevere gli attesi, acquistano a poco a poco una strana vita fantastica. E, alla fine, lo spettatore, aiutato dal lento allungarsi delle ombre verso la porta, deve sentire che le sedie vivono veramente e si muovono da sole per uscire.

(je souligne).

L'objet se métamorphose : il se spiritualise pour tracer les lignes générales de "l'obsession lyrique de la matière" qui anime le poète ; et

¹⁰ J'emprunte cette formulation à Paolo FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi (PBE 304), 1977, p. 53.

il acquiert dans l'imagination du spectateur, mais aussi matériellement dans le visible et le tangible de la scène, une vie autre, comme le projette le manifeste de 1915 :

2. porre sulla scena tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre e antiteatrali) che la nostra genialità va facendo sul subcosciente, nelle forze mal definite, nell'astrazione pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura, nel record e nella fisicofollia. (Es. *Vengono*, primo dramma d'oggetti di F.T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo).

Par ce “nouveau filon de sensibilité théâtrale” la voie est assurément ouverte qui mènera — quelques décennies plus tard et avec le projet, différent, de dénoncer l'absurdité du monde — aux farces tragiques de Ionesco où, sur fond de tragédie du langage, les éléments impalpables de la vie psychique et sociale seront montrés et même “agis” sous forme de métaphores réalisées : la scène sera envahie par l'accumulation des objets ou l'accroissement de leur taille (la prolifération des chaises dans *Les chaises* pour exprimer la non-vie bourgeoise, la croissance du cadavre et des champignons dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* pour évoquer un complexe de culpabilité, etc.). Il me semble toutefois, contrairement à ce qu'indique le critique Mario Verdone qui situe *Vengono* dans le “teatro futurista occultista e magico”¹¹, que le drame d'objets, loin d'être disponible à l'occultisme, consiste plutôt en une opération matérialiste très radicale. En concrétisant au théâtre la vie d'un univers qui n'est ni le monde quotidien et réel ni la vie d'un sujet humain central, Marinetti met en pratique ce que dès 1913, dans le manifeste du *Teatro di Varietà* (§ 18), il a nommé *fisicofollia* : la destruction de la centralité du moi au nom de la vitalisation de tous les éléments de l'univers et donc de leur aptitude à devenir “objets” du spectacle. Et l'on ne saurait s'étonner que la définition de ce nouvel objet de l'art et de sa fonction soit donnée par Marinetti au moment où il salue la construction par les peintres Giacomo Balla et Fortunato Depero des premiers “complexes plastiques” :

L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale

¹¹ VERDONE (Mario), *Teatro del tempo futurista*, cit., pp. 111-4.

nell'arte (Es.: onomatopée. — Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto ; le nostre mani spasmavano per un nuovo Oggetto da creare ¹².

La *fisicofollia* contre la détestable psychologie. Soit, en d'autres termes, l'apologie d'une matérialité de l'esprit ouvrant à la dynamisation des énergies créatrices, l'identification d'une vie (de "la" vie) dans les pulsations de la matière, l'absorption réciproque du sujet et de l'objet dans l'expérience : voilà le scandale que la culture italienne des années vingt n'a pu intégrer. Marinetti montrera d'ailleurs sa pleine compréhension des motivations profondes du public, lorsqu'en 1924 il confrontera les difficultés futuristes avec le succès pirandellien :

Il successo dei *Sei personaggi in cerca di un autore* di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il futurismo nelle sue forme moderate ¹³.

Car qu'est-ce donc que cette bâtardise acceptable, ce futurisme "dans ses formes modérées", sinon la subversion formelle des règles du théâtre sans détournement réel de sa vocation humaniste ?

* * *

Or, pour que le théâtre puisse élargir l'aire de responsabilité de l'artiste comme l'exige le futurisme, il faut que l'espace scénique, cessant d'être la boîte à illusion occupée par le personnage et sa parole, s'offre à ce qui advient en lui : des signes concrets y composent alors une signification "originale", sans genèse extérieure, qui amplifie leur fonction conative. Et cet espace devient le lieu de communication d'un **événement** : un événement qui ne re-produit aucune action antérieure,

¹² MARINETTI (F.T.), cité par BALLA et DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Milano, 11 mars 1915. A présent in SCRIVO (Luigi), *Sintesi del FUTURISMO*, Roma, Bulzoni, 1968, doc. 47, p. 124.

¹³ MARINETTI (F.T.), *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, in "Noi", a. I - II serie, n. 6-7-8-9, Roma, 1924. Reproduit in CARUSO (Luciano) - LONGONE (Giulio), *Il teatro futurista a sorpresa (Documenti)*, Firenze, Salimbeni Libr. Ed., 1979, p. 52.

qui ne se produit que dans le *hic et nunc* concret de la scène ¹⁴. Et qui confère au théâtre le pouvoir nouveau de modeler, de changer le public. L'engagement émotionnel demandé au spectateur ("sentire"), qui est accès à une créativité individuelle multipliée, s'effectue ainsi — même si ses effets objectifs doivent perdurer hors du théâtre, dans la vie — dans l'immédiateté et la violence physique de la seule *performance* ¹⁵: lorsque, dans *Vengono*, les chaises se meuvent et quittent la salle. Lorsque, dans *Luce* de Cangiullo, l'apparition de la lumière constitue le drame même : la valeur expressive de la lumière héritée du Symbolisme et la notion, reprise d'Appia, de son pouvoir "présentifiant" — qui demeurent efficaces dans la synthèse de Marinetti *Luci* — s'effacent ici au profit de l'action-rapidité-mouvement de la lumière par laquelle se noue la continuité entre le moi et les objets du monde. La création est création en acte. Et c'est cela que la critique n'a pas su ou voulu percevoir, préférant occulter par des descriptions de désordres mondains la stimulante nouveauté des spectacles : listes et toilettes des invités célèbres, prix des fruits et légumes ayant servi de projectiles aux spectateurs du parterre, description du gilet dessiné par Depero que porte Marinetti, enregistrement des invectives et phases de la rixe, etc. tiennent lieu d'analyse dans des articles qui, souvent, sont volontairement placés hors de la rubrique "Théâtre" ou "Art" du journal. Je me bornerai à citer le compte-rendu de la soirée du "Salone Margherita" paru dans un quotidien de Rome le 12 octobre 1921 :

Altra commedia : *La luce : commedia con mille personaggi.*

La scena resta al buio un minuto. Poi si illumina improvvisamente. Cala il sipario.

Dobbiamo continuare ?

Questo, o signori, è il Teatro della Sorpresa ¹⁶.

¹⁴ A ce titre, la brièveté de la synthèse futuriste ne représente pas l'ultime contraction temporelle de cette forme dominante dans la dramaturgie après 1880 qu'est l'acte unique : car au statisme de la situation-limite elle substitue un effet momentané de déflagration.

¹⁵ J'utilise ce terme, issu de la réflexion de certains linguistes (Charles Morris notamment) et des travaux du philosophe oxfordien John Langshaw Austin pour souligner le lien indissoluble et immédiat entre les dimensions sémantique et pragmatique du signe.

¹⁶ TIERI (Vincenzo), *ATTI E RUMORI FUTURISTI, Il teatro della sorpresa al Salone Margherita*, da "Il Tempo", Roma, 12-10-1921 ; in CARUSO (Luciano), cit., p. 126. Il faut noter que toutes les critiques concordent à Rome (le journaliste de "Il Popolo Romano" parle de "questo ridicolo Teatro") mais aussi dans les autres villes d'Italie où le spectacle a été présenté (un journal de Naples insiste sur la non-surprise d'un spectacle "passéiste" qui renvoie aux *serate* d'autrefois).

La dérision, toujours inscrite dans la continuité avec le passé, fonctionne comme une forme détournée de l'interdiction de toute diversité.

La synthèse futuriste, par sa radicale inscription dans le présent de la scène, ouvre donc la voie de la seule réalité événementielle du spectacle : ce que prônera, aussi, Antonin Artaud. Il ne s'agit bien sûr nullement de suggérer une influence — tâche qui, le cas échéant, incomberait à ceux qu'on appelle les historiens du théâtre — mais de constater une convergence des recherches, sans doute liées, très profondément, à une même volonté énergétique, de matrice bergsonienne¹⁷. Ainsi le champ est-il libre pour celui que l'on désignera à partir de 1932 sous le nom de *regista*, non plus pour résoudre le vieux débat de la prépondérance qui oppose l'Auteur-créateur à l'Acteur-interprète (c'est-à-dire, pour une part, les termes pirandelliens de la question), mais pour obéir à cette découverte fondatrice de l'avant-garde futuriste : la nécessité d'une "physique" de la scène.

* * *

Toutefois le climat de l'après-guerre, timoré et conformiste, provoquera un énorme délai de latence entre cette émergence des innovations et leur mise en oeuvre dans le "nouveau théâtre".

Les futuristes eux-mêmes, qui sauront, au-delà de la simple volonté d'agression, être fermes dans leurs théorisations ne trouveront pas toujours les systèmes signifiants ou les troupes capables de réaliser totalement les principes de nouveauté. L'incapacité historique de l'Italie à doter le théâtre des groupes, ateliers, écoles ou studios aptes à fédérer les propositions singulières au sein de structures plus *stabili* et/ou plus nationales rendront les premières expériences des *Teatri d'Arte* — soit, après Edoardo Boutet et Marco Praga dans les années 1905-1915, les expériences de Dario Niccodemi et surtout de Luigi Pirandello à la moitié des années vingt — insuffisantes pour provoquer l'éclatement du théâtre traditionnel et du système¹⁸. Aussi, en 1915 et

¹⁷ Pour l'analyse de cette matrice bergsonienne du théâtre d'Artaud — à partir de laquelle sont donc possibles les rapprochements avec le Futurisme —, on lira utilement : DERRIDA (Jacques), *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil ("Points-Littérature" - 100), 1967, pp. 341-368.

¹⁸ MELDOLESI, *op. cit.*, p. 194 : "Il sistema, a teatro, ci si presenta dunque come la fonte dell'autorità, legittimata dai conflitti e incaricata di ricomporre il vecchio e il nuovo".

1916, à Ancône, Bologne, Padoue, Venise, Vérone, Bergame, Gênes, Savona, Sanremo ce seront — si l'on m'autorise un tel qualificatif — des troupes “normales” qui joueront les synthèses : celle d'Ettore Berti à l'important répertoire dannunzian, celle d'Annibale Ninchi habituée aux grands chevaux de bataille du théâtre bourgeois (*La morte Civile* de Paolo Giacometti) ou historique (*La Cena delle beffe* de Sem Benelli), ou encore celles de Zoncada et de Tumiatei. Comment auraient-elles pu se plier aux contraintes spécifiques de spectacles qui aspiraient désormais, dans le dépassement de la fonction polémique de la “soirée”, à constituer vraiment un “théâtre” futuriste, matériel, physique, inscrit dans le seul présent de la scène ?

Remo Chiti, impliqué dès 1913-1914 dans les premières mises en scène, insiste sur l'impréparation des acteurs à la diction claire, didactique et dynamique qu'exige la simultanéité futuriste ; Emilio Settimelli tire en 1919 les conséquences de l'absence d'une troupe spécialisée¹⁹. En 1921-1922, ce sont des acteurs de variété (Rodolfo De Angelis et la petite Gorenni) entourés d'une troupe très disparate qui portent en tournée le *Teatro della Sorpresa* : et si ce choix apparaît fécond quant à la force vitaliste et pratique du spectacle — en raison de la parenté maintes fois affirmée entre l'esprit futuriste et ce *varietà* que Remo Chiti qualifie de “unico teatro semifuturista d'oggi” —, néanmoins une telle interprétation risque de fausser la compréhension des synthèses en les inscrivant dans la sphère du divertissement, celle du café-chantant. En 1915 Prampolini, après avoir défini les éclairages indispensables pour mettre en scène *Vengono*, s'empare contre l'inadéquation “scénotechnique” des salles et des techniciens italiens car, si l'on en juge d'après les rares photographies conservées, les décors sont encore, en raison de contraintes purement matérielles, ceux du théâtre réaliste : dans de telles conditions, la mise en scène de *Vengono* octroie au spectateur la tâche, fort aléatoire, d'interpréter la distorsion entre le fond de scène traditionnel et la fonction nouvelle des objets comme une déclaration supplémentaire de l'inaptitude de la boîte scénique à respecter la volonté matérielle de la modernité²⁰. Enfin le besoin, énoncé dès 1915 par Marinetti, Settimelli e Corra dans

¹⁹ Sur ces problèmes pratiques de la scénographie futuriste, voir LAPINI (Lia), *Il teatro futurista italiano...*, cit., pp. 249-264.

²⁰ Ultérieurement, par contre, certains décors futuristes expliciteront cette contestation du modèle : ainsi, en 1927 au Teatro Olimpia de Milan, le décor conçu par Paladini pour *Goldoni e le sue 16 commedie* exhibera-t-il les structures portantes du rideau de scène pour imposer une perception critique de l'illusion sur laquelle se fonde la conception théâtrale du Settecento.

le *Manifesto del teatro futurista sintetico*, d'une construction capable d'accueillir la mise en oeuvre des conceptions futuristes — "Presto avremo in Milano il grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-meccaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre più libere concezioni" — ne sera jamais satisfait, de même que ne sera pas construit le *Teatro Magnetico* voulu par Prampolini : si l'on excepte le travail de l'architecte Virgilio Marchi pour le *Teatro degli Independenti* d'Anton Giulio Bragaglia, il faut globalement constater que le spectacle futuriste continuera d'advenir sur la scène et avec les moyens techniques du "vieux" théâtre. De sorte que les équivoques ne manquèrent pas dans la réception des spectacles, étouffant les germes de rupture sous les oripeaux de la tradition.

* * *

Aussi faudra-t-il attendre plusieurs décennies pour que la synthèse futuriste trouve, dans le regard que l'Avant-garde italienne de la fin des années soixante portera sur ses ancêtres, la plénitude de son efficacité novatrice en direction d'un théâtre vécu comme pratique de **communication** disqualifiant, dans le *hic et nunc* de la présence sur scène, le sujet et l'expressivité traditionnelle : où doit, bien sûr, être évoqué le refus de Carmelo Bene, en 1967 au "Convegno per un Nuovo Teatro", de liquider le futurisme sur des bases purement idéologiques au moment même où les modalités de son intervention le font se reconnaître dans la pratique de la soirée ²¹. Il serait ici hors de propos (à la fois impossible et vain) de tenter l'exposé précis de la récupération, médiate ou non, par plusieurs metteurs en scène actuels de certaines propositions du drame d'objets — d'ailleurs systématiquement dé- puis re-contextualisées, insérées dans un projet de recherche à la fois composite et résolument autre — car il faudrait tracer toutes les intersections et/ou les contradictions des avant-gardes : citer, en 1972, l'équation objets scéniques-acteurs dans le *Moby Dick* de Mario Ricci et la limitation de l'existant aux personnes ou objets que rend visibles le jeu lumière-obscurité dans le *Pirandello chi ?* de Memè Perlini ; évaluer la teneur polémique envers les déclamateurs du théâtre public-officiel mais aussi contre tout enfermement dans l'alternative avant-garde/tradition qu'assume, en 1976, ce titre du spectacle d'un groupe romain : *La rivolta degli oggetti* ; rappeler l'exhibition vitaliste de la technique scénique, véritable protagoniste de *Tango glaciale* monté en 1982 par le groupe napolitain *Falso Movimento*, etc. Qu'il nous suffise donc de souligner comment, à l'aune de ces expériences ultérieures, l'objet synthétique doit enfin être reconnu dans sa force de rupture : premier élan théâtral vers la matière, première et totale mise en oeuvre de cette **tentation physique** de la scène qui, au début des années trente, sera si nettement énoncée en France par Artaud ²², si clairement théorisée en Italie par Prampolini ²³. Il est vrai que l'exposé, par celui qui est certes le plus grand scénographe futuriste italien mais qui travaille hors d'Italie, des

²¹ Cf. QUADRI (Franco), *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 7-8.

²² "La scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret" (la phrase fut prononcée en 1931 lors d'une conférence à la Sorbonne). Cf. ARTAUD (Antonin), *La mise en scène et la Métaphysique*, in *Oeuvres complètes. IV*, Paris, Gallimard, 1978, p. 36.

²³ PRAMPOLINI (Enrico), *Manifesto tecnico - L'atmosfera scenica futurista*, in "Artecrazia", an. I, 15-30 juin 1932-X, Supplément de "Futurismo", fasc. 2. A présent in SCRIVO (Luigi), *Sintesi del FUTURISMO*, cit., doc. 72, pp. 192-8.

principes fondamentaux de son système scénique sonne, en 1932, comme une vaine protestation de modernité européenne face aux “tardigrافي maneggiatori del teatro italiano”...

Dominique BUDOR