

### Référence :

Romain Bionda, « Le drame de l'homme multiplié au théâtre : F.T. Marinetti face au « préjugé de la théâtralité » », dans Florence Fix (dir.), *Jeu d'acteur et Corps artificiels. Effets de coprésence à la scène et à l'écran*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2019, p. 71-92.

### Résumé :

F.T. Marinetti propose une vision des interactions entre l'homme et la machine qu'il exploite assez peu dans ses textes dramatiques, malgré la place centrale qu'elle occupe dans ses œuvres théoriques, romanesques et poétiques. Figure de l'homme-machine futuriste qui peuple l'imaginaire de Marinetti, « l'homme multiplié » paraît absent de son théâtre. Lorsque par exception la présence de la machine est prévue sur la scène, elle ne semble pas en mesure d'endosser toutes les facettes du rôle « futuriste » qu'on s'attendrait à lui voir jouer suite à l'injonction du *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1910). Après avoir rappelé quels liens l'homme multiplié entretient avec le drame et le rôle que le théâtre est censé jouer dans la « propagande » pour son avènement, cet article réfléchit au rôle de la machine dans le théâtre de Marinetti, tout en considérant la manière dont ce dernier considère le théâtre par rapport aux autres arts (en particulier le music-hall, le cinéma et la radio). C'est finalement un survol de la rencontre entre la « nouvelle théâtralité futuriste » et « le préjugé de la théâtralité » auquel Marinetti s'est senti confronté que tente l'article — traversée des conditions du théâtre au moins aussi risquée que celle entreprise par Blériot six mois environ avant la publication du *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*.

## Le drame de l'homme multiplié au théâtre : F. T. Marinetti face au « préjugé de la théâtralité »

ROMAIN BIONDA

Lorsque par exception la machine est présente dans le théâtre de Filippo Tommaso Marinetti, elle ne semble pas en mesure d'endosser toutes les facettes du rôle qu'on s'attendrait à lui voir jouer suite à l'injonction du *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1910) :

Le drame moderne doit exprimer le grand rêve futuriste qui se dégage de notre vie contemporaine exaspérée par les vitesses terrestres, marines et aériennes et dominée par la vapeur et l'électricité.

Il faut introduire sur la scène le règne de la Machine, les grands frissons révolutionnaires qui agitent les foules, les nouveaux courants d'idées et les grandes découvertes scientifiques qui ont complètement transformé notre sensibilité et notre mentalité d'hommes du vingtième siècle<sup>1</sup>.

1. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* [1910], (désormais abrégé *MADF*) p. 285, dans Giovanni Lista (éd.), *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015 (désormais *LF*), p. 284-286. Pour l'histoire éditoriale des textes qu'elle contient, se référer à cette très précieuse anthologie, dont on peut lire un compte-rendu : « Le futurisme antérieur. Réflexions sur l'historiographie du futurisme », *Acta fabula*, vol. 17, n° 1, en ligne, 2016. URL : <http://www.fabula.org/revue/document9647.php>.

En fait, Marinetti propose dans ses « romans », ses « poèmes » et ses « manifestes » une vision des interactions entre l'homme et la machine (entre le règne animal et le « règne de la Machine<sup>2</sup> ») qu'il exploite assez peu dans ses textes dramatiques. Figure de l'homme-machine futuriste peuplant l'imaginaire de Marinetti, « l'homme multiplié » paraît en effet absent de son théâtre — alors même que le théâtre est censé jouer un rôle de premier plan dans la « propagande » pour son avènement. Ces premiers constats étonnent suffisamment pour mériter une investigation qui reste largement à entreprendre.

Il ne s'agira pas de déclarer l'œuvre dramatique de Marinetti décevante en regard des manifestes censés la programmer, mais bien plutôt d'attirer l'attention sur le fait que l'homme multiplié entretient des liens avec le drame et même le théâtre... ailleurs qu'au théâtre. Ce paradoxe apparent invite alors à considérer la rencontre malheureuse entre la « nouvelle théâtralité futuriste<sup>3</sup> » voulue par Marinetti et « le préjugé de la théâtralité » auquel il s'est senti confronté — survol des *conditions du théâtre* aussi risqué que la traversée entreprise par Blériot (car il s'agira bien en partie d'aviation) environ six mois avant la publication du *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*.

### Étendue du drame dans l'œuvre de Marinetti

Pour Marinetti, dans les années 1910, les mots « livre » et « roman » sont plus ou moins équivalents<sup>4</sup>. Si son usage des catégories littéraires n'est pas rigoureux, c'est aussi parce que ses œuvres — en tout cas avant 1914 — sont transgénériques. On a souvent remarqué que son travail se nourrit des principes « verslibristes » et « motlibristes » théorisés dans plusieurs manifestes. On peut dès lors se

2. Voir « Le règne de la machine de F. T. Marinetti : une fable sans animaux ? Pour une écocritique du futurisme », *ElFe XX-XXI. Études de littérature de langue française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, n° 5, *Approches de l'animal*, 2016, p. 65-76.
3. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Le Théâtre futuriste synthétique* (1915), p. 850, *LF*, p. 844-851. Désormais *TF*S.
4. Barbara Meazzi, « Les projets romanesques de F.T. Marinetti : (im)précis de génétique textuelle », *Cahiers de narratologie*, n° 24, *Avant-gardes et littérature narrative*, en ligne, 2013, § 15. URL : <http://narratologie.revues.org/6725>. [Consulté en août 2015.]

demander dans quelle mesure il est pertinent de traiter la poésie de Marinetti séparément de l'ensemble d'une production littéraire qu'elle innerve — et notamment de son théâtre. Le futuriste déclare qu'« il n'y a pas d'art dramatique sans poésie, c'est-à-dire sans ivresse et sans synthèse<sup>5</sup>. » L'inverse paraît aussi vrai. Aurait-il dit qu'il n'y a pas d'art poétique, ou de littérature, sans drame, c'est-à-dire *sans vie et sans action* ? L'auteur *dramatise* en tout cas une grande partie de ses œuvres dites romanesques et dites poétiques : le « poème épique » *La Conquête des étoiles* (1902)<sup>6</sup>, les « poèmes lyriques » de *Destruction* (1904)<sup>7</sup> et le « livre d'amour » *La Ville charnelle* (1908)<sup>8</sup> présentent par exemple des vers en partie dialogués. Dans *La Conquête des étoiles*, le Je lyrique alterne avec les voix des Vagues ou de la Mer Souveraine, encadrées par des guillemets. Dans certains des onze « Petit[s] drame[s] de lumières » qui constituent ce qu'on pourrait comprendre comme l'une des trois sections de *La Ville charnelle* (hors épilogue), le dialogue est accompagné d'un texte didascalique. Dans *Destruction*, Marinetti alterne entre vers et prose, ainsi qu'entre les codes de la « poésie », du « roman » et du « drame », notamment dans le « chant qui finit en prose grossière » intitulé « Dans les cafés de nuit » (p. 143-159) :

Nous entrâmes... Suspendue à mon bras,  
floche et disloquée comme un fantoche,  
mon Âme se penchait, à droite, à gauche, battant l'air  
de ses bras, accrochant les tables et les passants !...

UN MONSIEUR (*bousculé, levant la canne*). — Eh ! dites donc ?...

MON ÂME (*chantonnant*). — Tra la la !... Tra la la !.

MOI. — Excusez donc, monsieur, je vous prie... Mon ami est un peu gris.

[...]

Loulou, une très jolie fille, nous appelle d'un geste, à sa table... C'est la maîtresse de mon Âme : l'air très comme il faut, vêtue de noir, bouche en cœur, prunelles jouisseuses. Elle minaude avec grâce sous de lourds cheveux noirs qui enténébrent délicatement la pâleur de son visage.

5. *MADF*, p. 286.
6. Marinetti, *La Conquête des étoiles*, Paris, Sansot, 1902.
7. Marinetti, *Destruction*, Paris, Léon Vanier, 1904.
8. Marinetti, *La Ville charnelle*, Paris, Sansot, 1908.

LOULOU. — Mes amis, asseyez-vous donc, je vous prie (à mon Âme) ; comment ça va, chéri ?... À propos, j'ai lu ton nouveau poème. (p. 152-153)

Le mode dramatique de présentation de l'action (ou en tout cas le texte signalé comme tel) permet la dissociation du Je en différentes instances (ici MOI et MON ÂME, ailleurs MA VOIX<sup>9</sup>) : il embraye d'une part une lecture allégorique qui autorise LOULOU à s'adresser directement à l'âme du poète, d'autre part une lecture spatialisée qui extériorise l'âme comme agissant indépendamment de MOI. Il encourage enfin, par un effet d'hypotypose soutenu par le passage du passé simple au présent, une lecture en apparence immédiate de l'échange, car momentanément débarrassée du narrateur.

Dans *Le Monoplan du Pape* (1912)<sup>10</sup>, qui raconte le vol d'un aviateur italien qui enlève le Pape avant de le larguer dans l'Adriatique et d'aller faire la guerre à l'Autriche, le procédé s'avère encore plus frappant, dans la mesure où ce « roman politique en vers libre », qualifié plus tard de « recueil<sup>11</sup> », est à la première personne du singulier et au présent :

Mes leviers sont fermes entre mes doigts,  
cependant que je hurle :

Moi  
O Volcan (p. 31)

S'opère alors la dissociation entre le Je lyrique et un MOI qu'on pourrait être tenté d'appeler « dramatique ».

L'usage répété mais localisé de didascalies (notamment d'attribution) pour encadrer des dialogues ou pour mettre en évidence ce qui devient des « tirades », comme dans l'exemple précédent, dans ces textes qui ne sont pas proprement dramatiques, suggère que Marinetti reconnaissait à ce dispositif une efficacité propre pour la lecture. En effet, le passage au mode dramatique dans ces textes signale moins la disponibilité scénique d'une séquence qu'il favo-

9. Dans « Nocturne » (*Destruction*, p. 51-61) et dans la cinquième partie du « Chant de la jalousie », intitulée « Couchés sur le sable » (*Id.*, p. 177-178).
10. Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, Paris, Sansot, 1912.
11. Marinetti, *La Nouvelle Religion-Morale de la vitesse* (1916), p. 967, LF, p. 963-969.

rise certaines lectures — si toutefois l'on admet que lire le drame est susceptible de produire des effets privilégiés, sinon spécifiques.

### *La reconfiguration moléculaire du Moi*

Le Moi chez Marinetti n'est pas homogène, à l'image des corps qui, dans l'art notamment futuriste des avant-gardes, se fragmentent sous l'effet de la lumière et de la vitesse pour se recomposer avec ce qui les environne. C'est ce que prévoit d'ailleurs la onzième et dernière<sup>12</sup> injonction du *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) :

Détruire le « Je » dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie. [...] Le remplacer enfin par la matière, dont il faut atteindre l'essence à coups d'intuitions, ce que les physiciens et les chimistes ne pourront jamais faire<sup>13</sup>.

L'écrivain se place désormais au niveau microscopique — moléculaire, comme nous le verrons — de la matière.

Singulièrement, ce changement d'échelle sous-tend la conceptualisation même du règne de l'homme multiplié dans *L'Homme multiplié et le règne de la machine* (1910)<sup>14</sup>, dans la mesure où Marinetti déduit la création prochaine du « type inhumain et mécanique de l'homme multiplié » (l'auteur souligne) de « l'hypothèse transformiste de Lamarck » et de l'étude des « phénomènes de volonté extériorisée qui s'opèrent continuellement dans les salles spirites » (p. 211). Résultant selon lui du contact intime entre l'homme et la machine, de leur « échange continu d'intuitions » (p. 210), l'homme multiplié diffère de l'homme à la fois par l'esprit et le corps. Il bénéficie d'une « intarissable énergie vitale », avantageusement libérée des « interrupteurs de notre puissante électricité physiologique » que sont « la douleur morale, la bonté, la tendresse et l'amour », et « sera doté d'organes inattendus : des organes adaptés aux exigences d'une ambiance faite de chocs

12. Onze, comme souvent. Il semble y avoir une obsession chez Marinetti du double début dans sa volonté permanente d'établir des tables de la loi... augmentées.
13. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), p. 394, LF, p. 391-397. L'auteur souligne.
14. Marinetti, *L'Homme multiplié et le règne de la machine* (1910), LF, p. 209-213. Désormais HMRM.

continus » — il est à « prévoir dès aujourd'hui un développement du bréchet sur la face externe du sternum, qui sera d'autant plus considérable que l'homme futur sera meilleur aviateur, comme cela arrive au meilleur voilier chez les oiseaux » (p. 211). C'est parce que Marinetti croit en la perméabilité des corps que l'homme multiplié pourra exister... à moins qu'il n'existe déjà : « Avec nous commence le règne de l'homme aux racines coupées, l'homme multiplié, qui se mêle au fer, se nourrit d'électricité et ne comprend plus que la volupté du danger et de l'héroïsme quotidien<sup>15</sup>. » Il radicalise en un sens ce que Franz Kafka avait observé de son côté : « Un long moment s'écoula, puis Blériot est en l'air, on voit le haut de son corps, très droit, qui dépasse le fuselage, ses jambes sont tout en bas et font partie de la machinerie<sup>16</sup>. »

Cette reconfiguration de la « matière » (le processus d'hybridation entre l'organique et l'inorganique) s'observe très bien dans *Le Monoplan du Pape*. L'aviateur de ce « roman » est déjà un homme multiplié, dans la mesure où il témoigne d'un changement dans l'expérience humaine en s'émancipant du temps et de l'espace : il peut « doubler [s]a montre en montant dans le ciel » (p. 262) et « allonger / à l'infini / la laisse dont tu [l'Espace] me tiens encore » (p. 271), c'est-à-dire l'horizon. Mais il est également un homme multiplié car il ne fait qu'un avec son « cœur-monoplan » (p. 21). Les limites entre son corps et son véhicule sont atténuées dès la première page : « Je vibre en dansant sur mes roues raisonneuses » (p. 7), à l'image de l'automobiliste du manifeste de 1909 qui roule avec ses camarades sur « nos [leurs] pneus ». Cet homme « fondu avec [s]on monoplan » (p. 20), multiplié, s'exclame ainsi :

Comme moi, tu contiens, ô Moteur,  
cent ou deux cents peuples de molécules,  
chacun organisé par un chef conscient  
et tous domptés par une Loi, reine  
qui impose partout  
sa volonté de cohésion,  
une Loi indépendante,  
qui se fond néanmoins avec la Destinée !

15. Marinetti, *Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune* (1910), p. 226, LF, p. 224-227.

16. Article de Kafka dans Max Brod, *Franz Kafka* (1937), cité par Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Chêne, 1976, p. 8.

Ma libre volonté peut épouser ce soir  
dans la bataille ma destinée de mort...  
Elle est donc identique  
à la loi qui gouverne ce beau moteur vivant ! (p. 264-265)

Les « molécules » obéissant toutes à la même « Loi indépendante », et la volonté du poète étant toute puissante dans sa liberté, le mariage de l'aviateur avec le moteur peut avoir lieu : la « sensibilité des machines<sup>17</sup> » rencontre celle des hommes.

### *Le drame de l'homme multiplié*

À propos du « nouveau lyrisme » recherché par les poètes du début du xx<sup>e</sup> siècle, Isabelle Krzykowski parle de « désincarnation<sup>18</sup> ». Ces mots de Marinetti y font écho : « Nous détruisons systématiquement le *Moi* littéraire pour qu'il s'éparpille dans la vibration universelle, et nous exprimons l'infiniment petit et les agitations moléculaires<sup>19</sup>. » Or en parallèle de la tentative du poète de « dépécer [*sic*] [s]on Moi » (p. 254), se joue dans *Le Monoplan du Pape* le drame d'une recomposition de l'homme avec la machine<sup>20</sup> — fiançailles qui sont par ailleurs dramatisées. Par le dialogue présenté parfois par du discours direct entre guillemets et le plus souvent par un texte didascalique, le Je se rend étranger à lui-même et s'adjoint la matière inorganique : la dramatisation met en exergue l'émergence immédiate du *nouveau Moi* issu de l'expérience du vol, l'incarnation provisoire du Je en un aviateur patriote fortifié, sinon multiplié par son monoplan.

Le texte didascalique survient au début du deuxième chapitre et engage la dissociation examinée ci-dessus entre le Je lyrique et le MOI « dramatique ». C'est alors qu'un dialogue se met en place entre MOI et LE VOLCAN, qui à cette occasion « reconnaît en [MOI] [s]on fils régénéré » (p. 54) parmi les Italiens, ses « enfants dégénérés » (p. 51). La dernière occurrence didascalique clôt le dixième chapitre

17. *HMRM*, p. 210.

18. Isabelle Krzykowski, *Machines à écrire*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 168.

19. Marinetti, *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (1914), p. 740, LF, p. 738-744.

20. Les futuristes « prépar[ent] la création de l'homme mécanique aux parties remplaçables » (Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, op. cit., p. 397).

en introduisant le cri patriotique de l'aviateur qui annonce, dans la onzième et dernière partie, la défaite autrichienne :

Je me couche tout nu sur le dos, dans le sable,  
et les étoiles de la Grande Ourse  
me crient aussitôt en cadence :  
« Bonne chance ! Bonne chance ! »

MOI  
(la main en cornet sur la bouche)  
Merci ! Merci, pour ma patrie !... (p. 275-276)

Giovanni Lista remarque que Marinetti fait preuve dans ses premiers recueils d'un « élan pulsionnel qui vise à théâtraliser la confrontation du Moi et des forces antagonistes de la ville et de la nature » et parle à propos du *Monoplan du Pape* d'une « théâtralisation du paysage<sup>21</sup> ». L'aviateur doit en effet survoler le « théâtre incendié » (p. 33) que représente le cratère de l'Etna et prendre part au « spectacle des spectacles » de son éruption. Du « parterre du théâtre » (p. 34) aux « gradins » peuplés « des flammes et des gaz spectateurs » (p. 35), un « étrange public cramoisé » aux « gestes applaudisseurs » (p. 36 ; la métaphore est ensuite filée pendant plusieurs dizaines de pages) assiste d'une part à la reconnaissance du personnage par LE VOLCAN comme son « fils régénéré », d'autre part à la mise en place du dispositif dramatique (« je hurle : / MOI / O Volcan », p. 31) : la théâtralisation s'accompagne, sur le plan textuel, d'une dramatisation. Le rapport du Je à « la ville » est aussi dramatisé. L'aviateur dialogue non seulement avec LE VOLCAN, mais encore avec UN ÉTUDIANT, LES DÉPUTÉS SOCIALISTES, LES USINES, les « tapette[s] » MIREILLE et IDÉAL, LE CHŒUR DES TAPETTES, LES COURTISANES, etc.<sup>22</sup>.

En ce qui concerne le rapport de l'aviateur avec son monoplan, la dramatisation maintient une séparation nette entre MOI et MON

21. Lista, « La libération du mot », p. VII et IX, dans Marinetti, *Les Mots en liberté futuriste* (1919), Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. I-XXIV.
22. Ces échanges font écho aux positions idéologiques de Marinetti, dont on trouve une présentation de qualité dans l'introduction à *LF*. La question de l'homosexualité est réservée : elle est difficile, tant Marinetti semble tenir à ce sujet des positions violentes mais paradoxales. On trouvera matière à discussion par exemple dans Barbara Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 1996, p. 49-76.

MOTEUR, par exemple, alors que ce « roman » ne cesse d'insister sur le rapport d'*inclusion* entre le corps humain et la machine. Grâce à un réseau soutenu de métaphores, le texte prête notamment au moteur du monoplan des « poumons » (p. 275) qui l'humanisent, tandis que le Je s'approprie continuellement des parties de son véhicule, y compris dans les didascalies d'attribution : *MON MOTEUR* (ce qui rend la chose complexe). Force est de constater qu'un drame se joue aussi entre l'homme et la machine : au terme d'un échange houleux au cours duquel *MON MOTEUR* « souhaite [au Je] de mourir / comme une puce / entre deux ongles / sales et distraits », *MA VOIX* « coupe l'allumage » pour lui « imposer silence » (p. 258) : l'homme et la machine se retrouvent alors dans un rapport strict de *contiguïté*. En fait, la dramatisation de ce rapport rend sensible le paradoxe énoncé plus haut : l'homme multiplié existe déjà sans exister encore. Même si elle est loin de faire système, cette *mise en drame* apparaît comme une tentative de donner forme, de (*re*)présenter une action, ou plutôt une *interaction* invisible (car « moléculaire » et perceptible uniquement par « l'intuition »<sup>23</sup>) : la multiplication de l'homme par la machine et de la machine par l'homme. L'hybridité générique du texte fait écho à l'hybridité « moléculaire » de l'homme multiplié.

Hasard ou non, dans *Mafarka le futuriste*<sup>24</sup> (1910), après quelque 300 pages de narration, la mise en place d'un texte « dramatique » accompagne également l'envol de *GAZOURMAH*, autre figure surhumaine (mais non machinique) qui s'apprête à devenir le « maître » du « firmament » en soumettant le soleil grâce à ses ailes et à ses « poumons [...] prédisposés aux atmosphères irrespirables » (p. 305) de l'espace intersidéral. Généré ou plutôt « enfanté [...] sans le recours à la vulve » (p. 214<sup>25</sup>), il s'accouple aux BRISÉS NARQUOISES (p. 299-300),

23. Lista déclare à ce sujet : « L'intuition seule permet de sentir et de saisir directement, par symbiose, la résistance que la matière oppose à la pénétration de l'homme. [...] Le nouveau sujet futuriste sera [...] le Moi capable d'adhérer, à travers l'intuition, et sans les filtres paralysants que sont les connexions grammaticales et syntaxiques, à l'essence en devenir de la matière. [...] L'intuition futuriste instaure la parfaite coïncidence entre action et objet perçu. En d'autres termes, il s'agit d'un acte extrême et définitif qui efface la séparation entre sujet et objet [...]. » (« Introduction », p. 37, *LF*, p. 7-82.)
24. Marinetti, *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1910 (malgré la date inscrite sur l'ouvrage : *LF*, p. 149).
25. Dans le roman, *Mafarka* insiste là-dessus notamment p. 216, p. 272 et p. 281-282.

se mêlant ainsi à la matière. Le rapprochement entre l'hybridité générique du texte et celle « moléculaire » de l'homme futur est établi par Marinetti lui-même lorsqu'il défend anonymement la traduction italienne de *Mafarka*, mise sous séquestre :

*Mafarka il futurista* est en réalité un grand poème en prose, lyrique et dramatique à la fois, dans lequel Marinetti donne vie à une superbe figure d'Homme idéal, en exaltant l'Héroïsme et la Volonté en tant qu'éléments d'un triomphal Avenir pour notre race<sup>26</sup>.

Les moments de (ré)génération de l'homme nouveau délivré du temps et de l'espace sont par deux fois *mis en drame*.

### *Le théâtre comme outil de propagande de l'homme multiplié ?*

On peut constater que Marinetti réserve une place privilégiée au théâtre dans son œuvre littéraire, non seulement par le nombre de textes dramatiques qu'il a écrits, mais encore par l'utilisation régulière des codes du drame dans ses « poèmes » et ses « romans », ou par la thématization du théâtre (y compris dans ses manifestes). Pour Marinetti, il semble que le théâtral excède le théâtre. Voyons ce qu'en dit MON MOTEUR lorsqu'il s'adresse dans *Le Monoplan du Pape* à l'aviateur (qu'il vient de qualifier de « Jésus subtil », p. 256) :

Être jeune veut dire avoir peur de vieillir  
et de cesser de plaire aux fleurs et aux fruits !...  
Être jeune veut dire avoir peur de tomber  
de la rampe théâtrale...

Théâtrale ? Qui donc a dit ce mot ?  
Oui, théâtrale... N'es-tu pas ton théâtre,  
avec ton million de soleils spectateurs,  
lorgnettes et rayons braqués  
à toutes les loges de tes nerfs ? (p. 257)

Théâtral, l'*ethos* du jeune futuriste ?

Les théâtres sont en tout cas utilisés par les futuristes qui y organisent des expositions, conférences et exécutions artistiques agitées — les fameuses « *serate futuriste* ». Faisant de l'art « un instrument

26. Marinetti, *Mafarka le futuriste mis sous séquestre* (1910), p. 194, Lista (trad.), *LF*, p. 193-195. Non signé, mais de Marinetti selon *LF*.

d'intervention politique placé au sein même du corps social<sup>27</sup> » et du manifeste un art — G. Lista parle à ce sujet de « poésie des poétiques<sup>28</sup> » —, le futurisme tente dans un premier temps d'abolir les limites entre « art » et « vie », mêlant préoccupations artistiques et politiques, tout en découvrant une forme de performance artistique ou d'art de la performance. On doit retenir que Marinetti comprend l'art théâtral comme constituant l'un des centres de ce qu'il appelle l'« art-action ». Il déclare qu'« [e]ntre toutes les formes littéraires, celle qui a une portée futuriste plus puissante est certainement l'œuvre théâtrale<sup>29</sup> », sans doute parce que le théâtre semble le lieu où s'effectue la « synchronisation de l'art avec la vie contemporaine<sup>30</sup> » que désirait le futurisme : Marinetti, Emilio Settimelli et Bruno Corra écrivent même que ce n'est « que par le biais du théâtre » qu'il est « possible [...] d'influencer le bellicisme de l'âme italienne<sup>31</sup>. »

On s'attend donc à voir le théâtre utilisé comme moyen de « propagande » pour promouvoir une « forme de vie » adaptée à « la formation de ce type inhumain et mécanique de l'homme multiplié<sup>32</sup>. » Marinetti en appelle en effet à la « propagande littéraire [...] dans le théâtre et le roman, contre la conception glorieuse du Don Juan et celle drolatique du Cocu » (figures certes éminemment théâtrales, mais surtout traditionnelles) : l'amour<sup>33</sup> et la famille sont entendus comme des freins à « l'audacieuse création de l'homme futur<sup>34</sup>. » Il identifie la machine comme ce qui permettra à l'homme de se libérer des fers du temps, de l'espace et de la génération<sup>35</sup>. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il faille alors « introduire sur la

27. Lista, « Introduction », *LF*, p. 20.

28. *Id.*, p. 29.

29. *MADF*, p. 284.

30. Lista, « Introduction », *LF*, p. 13.

31. *TFS*, p. 845.

32. *HMRM*, p. 211.

33. *Mafarka* se vante d'ailleurs d'avoir « tué l'Amour » (p. 215).

34. *HMRM*, p. 212.

35. L'optimisme technophile affiché par Marinetti ne doit toutefois pas oblitérer ni son « déterminisme sceptique » (*HMRM*) qu'on lisait plus haut dans la bouche de Mon Moteur dans *Le Monoplan du Pape* — et avant encore, autrement, dans sa pièce *Le Roi Bombance* (Paris, Société du Mercure de France, 1905) —, ni sa confiance dans les pouvoirs transformateurs de l'art. Sur l'optimisme technophile du futurisme, voir par exemple Christine Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2009.

scène le règne de la Machine<sup>36</sup> ». Voilà de quoi préparer le théâtre de l'homme multiplié.

« *Oh! Mia piccola dinamo!...* » : *la machine sur scène*

Voici comment sont traités les automates d'*Elettricità sessuale* (1920)<sup>37</sup>, l'une des réécritures « synthétiques » de *Poupées électriques* (1909)<sup>38</sup> — sauf erreur le seul texte dramatique de Marinetti qui contienne des automates. RICCARDO MARINETTI, aidé de sa femme MARIA, jette par la fenêtre les deux « *fantocci* » SIGNORA FAMIGLIA et PROFESSOR MATRIMONIO<sup>39</sup> dans la mer (sort que connaît aussi le Pape dans *Le Monoplan*) :

Famiglia e Matrimonio, *vlan*, dalla finestra!... (*Gettano il fantoccio, poi rientrano. Riccardo è allegro; Maria è inquieta e ride nervosamente.*) Della Signora Famiglia, me ne incarico io... Dopo tutto, non era molto ingombrante!... Devo a lei le tue carezze migliori... (*Solleva il grosso fantoccio, ridendo forte, lo butta in mare. In quello stesso momento, alte grida scoppiano sulla spiaggia.*) (p. 447)<sup>40</sup>

Dans la version originale de la pièce, les fantoches jouent un rôle très secondaire. Dans les versions ultérieures « synthétiques », Marinetti les associe également aux valeurs « passéistes » de la famille et du mariage. Ce fait qui peut étonner ne cesse pas de prendre au piège la critique, victime d'une *doxa* erronée qu'elle entretient : on ne trouve ici aucune trace ni ébauche de l'homme-machine futuriste<sup>41</sup>.

36. MADF, p. 285.

37. Marinetti, *Elettricità sessuale* (1920), dans *Teatro*, t. 2 sur 3, Giovanni Calendoli (éd.), Roma, Vito Bianco, 1960, p. 417-453. Désormais T 1, 2 ou 3.

38. Marinetti, *Poupées électriques*, Paris, Sansot, 1909.

39. ... aussi appelé Signor Matrimonio.

40. « Famille et Mariage, *vlan*, par la fenêtre !... (*Ils jettent le fantoche [l'automate], puis rentrent. Riccardo est joyeux ; Maria est inquiète et rit nerveusement.*) Mme Famiglia, je ne m'en charge plus... Après tout, elle n'était pas bien encombrante !... Je lui dois tes meilleures caresses... (*Il soulève le gros automate en riant fortement, et le jette dans la mer. À ce moment, de grands cris éclatent sur la plage.*) » (Je traduis.)

41. Contrairement par exemple à ce que prétend Martha Kleinhaus : « Mittels der Verdoppelung des Protagonistenpaares Riccardo und Maria Marinetti in ihren spiegelbildlichen Pendants, den Robotern Professor Matrimonio und Signora Famiglia, deutet sich die Vielschichtigkeit eines problematisch gewordenen Ich, aber auch der futuristische Entwurf des neuen Maschinenmenschen an. » (Martha Kleinhaus, « Filippo Tommaso Marinetti:

Didier Plassard le remarque : cet usage des fantoches contredit les revendications futuristes au sujet de la dimension avant-gardiste de l'utilisation des automates sur une scène de théâtre<sup>42</sup>. Comme l'écrit justement G. Lista, « le robot », dans cette pièce de Marinetti comme dans celles d'autres futuristes, est simplement « l'image de la marionnette à l'heure de la civilisation industrielle<sup>43</sup> » — si toutefois ce que l'on désigne sous le nom de marionnette correspond bien dans son principe à l'automate, « grotesque carcasse s'appliquant à singer l'être vivant<sup>44</sup> » et actionnée — ici programmée — par son créateur.

Les machines sont peu présentes dans le théâtre de Marinetti. Il suffit pour s'en convaincre de lire des textes d'autres futuristes qui en font leur sujet principal, dont l'impressionnant *L'Angoscia delle macchine* (1925) de Ruggero Vasari<sup>45</sup>. Certes, au-delà de l'utilisation des machines pour la production du spectacle ou pour sa scénographie — ce qui n'est pas spécifique aux spectacles futuristes —, on trouve dans les mises en scène des textes de Marinetti plusieurs éléments de décor qui empruntent à cette esthétique mécanique : par exemple les tubes portés en guise de chapeau lors de la pantomime *Cocktail*, jouée à l'Atheneum Theatre de Londres en 1927 dans une scénographie d'Enrico Prampolini<sup>46</sup>, ou la mise en scène de son *Suggeritore nudo* par Carlo Ludovico Bragaglia en 1929 au Teatro degli Indipendenti à Rome, lorsqu'un scaphandrier suspendu nage devant

*Elettricità sessuale. Sintesi drammatica* », p. 35, dans Manfred Lentzen (éd.), *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin, Erich Schmidt, 2008, p. 34-53.) « Au moyen du redoublement inversé du couple que forment Riccardo et Maria Marinetti par les robots Professor Matrimonio et Signora Famiglia, se montrent non seulement la complexité d'un Je devenu problématique, mais encore l'ébauche du nouvel homme-machine. » (Je traduis.)

42. Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 313.

43. Lista, « *L'Angoisse des Machines* de Ruggero Vasari », p. 279, dans Denis Bablet (éd.), *Les Voies de la création théâtrale. Mises en scène années 20 et 30*, Paris, CNRS, 1979, p. 277-305.

44. Plassard, *L'Acteur en effigie*, op. cit., p. 25.

45. Sur les liens entre machine, récit d'anticipation et théâtre, voir Krzywkowski, *Machines à écrire*, op. cit., p. 154 et suivantes.

46. Ces renseignements sont donnés par Calendoli, mais son édition est lacunaire : plusieurs dates manquent et il n'est pas certain d'ailleurs que celles qui y figurent soient toutes exactes. Lista ne répertorie pas celui-ci dans la précieuse « Chronologie » de son livre *La Scène futuriste*, Paris, CNRS, 1989, p. 405-416.

de grands poissons et navires en carton<sup>47</sup>. Mais l'utilisation de ces éléments ne paraît comparable ni aux scénographies prévues par Fortunato Depero où la machine joue un rôle de premier plan — ce dernier déclare d'ailleurs que « pour dramatiser la scène théâtrale, il est nécessaire d'utiliser les automates<sup>48</sup> » —, ni aux « *acteurs-gaz*<sup>49</sup> » de Prampolini qui voit « l'acteur comme un élément inutile à l'action théâtrale et à cause de cela dangereux pour l'avenir du théâtre<sup>50</sup> » (il dit lui préférer l'« *acteur-espace* », qui permettrait à « chaque spectacle » d'être « un rite mécanique de l'éternelle transcendance de la matière, une révélation magique d'un mystère spirituel et scientifique<sup>51</sup> »). Marinetti s'intéresse, dans ses drames, aux êtres humains, à des hommes et, malgré tout ce qu'il a pu dire, à des femmes : il écrit pour des acteurs et non pour des « effigies » (D. Plassard). Même dans *Elettricità sessuale*, où MARIA est la « petite dynamo » (p. 444) de RICCARDO et où le texte insiste sur l'électricité commune aux machines et aux êtres humains<sup>52</sup>, ces derniers se distinguent radicalement des premières par leur corporalité : les deux époux, feignant d'être surpris par les toussotements aléatoires mais programmés des automates

47. Marinetti, *Il Suggestore nudo*. (1929), p. 346, T 3, p. 331-379. Images disponibles notamment au début de T 1.
48. Fortunato Depero, *Théâtre magique* (1927), p. 1621, Lista (trad.), LF, p. 1612-1624.
49. Enrico Prampolini, *Scénographie futuriste* (1915), p. 901, version fr. de 1917, LF, p. 898-901. L'auteur souligne.
50. Prampolini, *L'Atmosphère scénique futuriste. Manifeste technique* (1924), p. 1484, Lista (trad.), LF, p. 1482-1486. L'auteur souligne.
51. *Id.*, p. 1486. L'auteur souligne.
52. Seuls les « drames » ou « *sintesi d'oggetti* » ont pour projet de dramatiser la matière en mettant en avant la sensibilité, ou plutôt la « vie » des objets — par exemple *Il Teatrino dell'amore*, dans lequel Il Buffet et La Credenza sont doués de parole : des marionnettes y sont animées par un acteur caché sous la table, sur laquelle le Teatrino est posé avant que La Bambina ne déclare avoir rêvé et ne le prenne avec elle. Dans une « Nota », l'auteur précise montrer « la vita non umana degli oggetti » (*Il Teatrino dell'amore* (s.d.), p. 345, T 2, p. 339-345). C'est sans doute ce qui s'apparente le plus à la question de la « destruction du Je », comme le remarque Barbara Meazzi dans son analyse des carnets de Marinetti : « [...] il y a dans les carnets une sorte de mode d'emploi qui ressemble à la didascalie d'une pièce de théâtre ; la déshumanisation des protagonistes renvoie évidemment aux "drames d'objets" conçus par Marinetti, Corra et Settimelli dans le théâtre synthétique futuriste d'avant la guerre. » (Meazzi, « Les projets romanesques de F.T. Marinetti : (im)précis de génétique textuelle », art. cit., § 26.)

auxquels ils prêtent ironiquement une existence humaine, s'oublient grâce à eux... et sont transportés.

RICCARDO

[...] La loro presenza, secondo me, è un ottimo eccitante pel cuore!... È come un alcool, pel mio amore... Lo tien desto e lo inebria...

MARIA

Lo so... Ti eccita baciarmi dietro alle spalle di quelle brave persone (p. 444)<sup>53</sup>.

La frontière entre les personnages annoncés par la liste initiale est également marquée typographiquement : si l'on fait confiance à l'édition de Giovanni Calendoli, les *fantocci* perdent les petites majuscules dès la première scène (leurs noms sont inscrits en italique dans la liste des présences sur scène), tandis que MARIA, RICCARDO, les domestiques, les pêcheurs et les marins conservent leur droit à la majuscule.

Lorsqu'elles sont présentes, les machines semblent tout au plus jouer un rôle dans la dramaturgie de la pièce, soit parce qu'elles en sont le thème, comme dans la seconde synthèse de *Prigionieri* (1927)<sup>54</sup>, créée en 1925 au Teatro di Villa Ferrari de Rome, où les prisonniers discutent de la possibilité de l'existence de l'aviation, soit parce qu'elles définissent l'ambiance et le cadre de l'action, comme dans *Luci* où l'on projette la succession lumineuse des fenêtres d'un train<sup>55</sup>. Certes, on sait que dix ans plus tôt, notamment dans l'exercice de la « déclamation dynamique et synoptique », Marinetti demandait au « déclamateur futuriste » de « déshumaniser complètement sa voix », « son visage », de « métalliser, liquéfier, végétaliser, pétrifier et électriser sa voix en la fusionnant avec les vibrations mêmes de la matière », tout en ayant une « gesticulation géométrique », « graphique et topographique<sup>56</sup> ». Cela ne se traduit pourtant pas avec évidence dans ses textes dramatiques, qui mettent plutôt l'accent sur d'autres aspects du théâtre futuriste : simultanéité, synthèse, « alogisme »,

53. « Riccardo : Leur présence, à mon avis, est un excellent excitant pour le cœur !... C'est comme un alcool pour mon amour... il le tient éveillé et l'enivre... Maria : Je le sais... Cela t'excite à m'embrasser dans le dos de ces braves personnes. » (Je traduis.)
54. Marinetti, *Prigionieri* (1927), T 3, p. 97-136.
55. Marinetti, *Luci* (s.d.), p. 293, T 2, p. 291-294.
56. Marinetti, *La Déclamation dynamique et synoptique* (1916), p. 947, Lista (trad.), LF, p. 945-951.



« psychofolie » et surprise — théâtre qu'on ne peut guère assimiler au « machinisme », comme G. Lista le remarque :

C'est peut-être dans le théâtre, encore plus que dans les autres domaines, que la richesse d'accents dont fait preuve la recherche des futuristes, permet de refuser l'équation futurisme = machinisme qui pour certains constitue la seule lecture du mouvement<sup>57</sup>.

Même dans *Locomotive*<sup>58</sup>, l'amour que le personnage IMPRECISI voue aux locomotives et son rêve d'un « figlio della velocità » (p. 461) ne sont pas autre chose qu'un doux songe : « In realtà amo le nuvole perché corrono senza rotaie. » (p. 463) Lorsque la locomotive déraile à cause du miroir du SEDUTTORE DI TRENI, SOTTILI émet l'hypothèse suivante :

Credo che la locomotiva abbia obbedito al capriccio di Rara [artiste de variété]. Forse più semplicemente le rotaie nell'incurvarsi per imitare le nuvole che scendono al lago, hanno consigliato il treno di riposarsi. Seguiamo anche noi le nuvole<sup>59</sup>. (p. 473)

Si SOTTILI prête à la locomotive une aspiration toute humaine, les « treni in libertà » (p. 493) de la fin ne sont qu'une invention de L'AUTORE venu en dernier recours empêcher une explosion et révéler que le spectacle avait pour ambition d'entraîner à la « simultanéità indispensabile alla vita di domani » (p. 506). Seule la dernière réplique fait donc écho au programme de la « propagande » futuriste du début des années 1910. C'est moins toutefois l'homme multiplié qu'il faut alors préparer que la « simultanéità indispensabile à la vie de demain ». On est loin de la « danse du Shrapnell » ou de celle de « la Mitrailleuse », dans *La Danse futuriste* (1917), où la danseuse est par exemple invitée à « dépasser la possibilité musculaire et viser, dans la danse, cet idéal du "corps multiplié" par le moteur, que nous avons rêvé<sup>60</sup>. »

57. Lista, « Le théâtre futuriste italien », p. 44, dans *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, Lista (éd.), t. 1, Lausanne, La Cité — L'Âge d'Homme, 1976, p. 11-46.

58. Marinetti, *Locomotive* (s.d.), T 3, p. 453-506.

59. « Je crois que la locomotive a obéi au caprice de Rara. Plus simplement peut-être, en se courbant pour imiter les nuages qui descendent au lac, les rails ont conseillé au train de se reposer. Nous aussi suivons les nuages. » (Je traduis.)

60. Marinetti, *La Danse futuriste* (1917), trad. fr. de 1920 modifiée par Lista, p. 1063, LF, p. 1060-1068.

En fait, en ce qui concerne l'homme multiplié, le théâtre de Marinetti semble pouvoir se résumer à cette didascalie que l'on trouve dans *Simultanina*<sup>61</sup>, créé au Teatro Manzoni de Milan en 1931<sup>62</sup> — texte dans lequel, comme le remarque D. Plassard, « l'esthétique futuriste et la phraséologie des manifestes » semblent même moquées<sup>63</sup> :

*Simultanina e l'Aviatore si siedono su due seggiole davanti alla finestra calda e impugnando inesistenti volanti cominciano a sussultare come se volassero in aeroplano. Un ventilatore invisibile mette in moto capelli e sciarpa*<sup>64</sup>.

Ce corps multiplié dont le futuriste rêve, le théâtre ne paraît qu'apte à le rêver<sup>65</sup>. Pour répondre à la question de MON MOTEUR du *Monoplan du Pape* : « Théâtral », l'homme multiplié ? Il semble en tout état de cause qu'il n'a pas été théâtralisé.

### *La « nouvelle théâtralité futuriste » face au « préjugé de la théâtralité »*

Il est évident que le corpus considéré dans cet article est trop large pour être lu en fonction des seuls premiers manifestes, dont les revendications quant à la machine ne sont d'ailleurs pas répétées avec

61. Marinetti, *Simultanina*, p. 449, T 3, p. 381-451.

62. Calendoli donne la date de 1930, au Teatro Garibaldi à Pavie. Il est possible qu'il s'agisse de différentes versions du texte.

63. Plassard, *L'Acteur en effigie*, op. cit., p. 319.

64. « Simultanina et l'Aviateur s'assoient sur deux sièges devant la fenêtre chaude et en empoignant des volants inexistantes commencent à sursauter comme s'ils volaient en aéroplane. Un ventilateur invisible met en mouvement cheveux et écharpe. » (Je traduis.) L'opéra avait rencontré les efforts de Marinetti pour mettre l'aviateur et l'avion futuristes sur la scène, lorsqu'il conseillait Francesco Balilla Pratella dans son élaboration de *L'Aviatore Dro*. Voir Lista, *La Scène futuriste*, op. cit., p. 78 et suivantes.

65. Il faudrait donc compter le théâtre de l'homme multiplié au nombre des « théâtres rêvés » de l'Europe que signale D. Plassard : « À l'inverse de ce qui se passe en Union soviétique, en effet, le théâtre des avant-gardes historiques, en Europe occidentale, n'a bénéficié qu'exceptionnellement de la collaboration des professionnels de la scène. Son histoire, pour reprendre la formule que Fernand Léger applique au cinéma d'avant-garde, est celle de "la revanche des peintres et des poètes" : théâtre rêvé plus souvent que réalisé, défi pour l'acteur, le constructeur des décors et parfois le public. » (Plassard, *L'Acteur en effigie*, op. cit., p. 18.)

ardeur après 1910<sup>66</sup>. Marinetti se concentre plutôt sur ce qu'il appelle avec d'autres la « nouvelle théâtralité futuriste<sup>67</sup> » — sans doute une *idée*, une *image* et un *désir* de théâtre<sup>68</sup> qu'il essaie d'imposer sur la scène théâtrale contemporaine avec peine, tant « le préjugé de la théâtralité » auquel il se sent confronté lui est contraire et tenace :

Il est idiot de subir le préjugé de la théâtralité, quand la vie elle-même (qui est constituée d'actions *infiniment plus entravées, plus réglées et plus prévues* que les actions artistiques) est presque toujours *anti théâtrale* et offre néanmoins d'innombrables possibilités scéniques. Tout ce qui a une valeur significative est théâtral<sup>69</sup>.

Contre « la technique qui tue le théâtre passéiste », Marinetti, Settimelli et Corra demandent à ce que l'on « port[e] sur la scène toutes les découvertes et toutes les recherches, même les plus invraisemblables, les plus bizarres et les plus antithéâtrales<sup>70</sup> », car tout est susceptible, *in fine*, de devenir théâtre<sup>71</sup>.

Cette recherche d'une « nouvelle théâtralité » avait conduit Marinetti à produire en 1913 un éloge du music-hall<sup>72</sup> qui commence par l'expression d'un « profond dégoût pour tout le théâtre contemporain (vers, prose ou musique) », « digne de l'âge de la lampe à pétrole » (p. 603). Le futuriste jette son dévolu sur cette forme artistique en raison de l'absence de « traditions », mais aussi parce qu'il voit dans l'« invent[ion] incessa[n]te de nouveaux éléments de stupeur » la « raison d'être » de ses « auteurs, acteurs et mécaniciens » (p. 603). Le music-hall est donc en mesure d'exprimer « le merveilleux fu-

turiste né du machinisme moderne » qui encourage, entre autres, des « analogies profondes entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique » (p. 604, l'auteur souligne). Il crée « sur la scène la forte et saine atmosphère du danger (Ex. : *looping the loop* à bicyclette, en auto, à cheval) » et prolonge son effet « même à la fin du spectacle » (p. 605, l'auteur souligne) dans le public qui d'ailleurs y collabore. Il permet aussi de « mécanise[r] drôlatiquement [*sic*] le sentiment, déprécie[r] et gâche[r] hygiéniquement la hantise de la possession charnelle, ravale[r] la luxure à la fonction naturelle du coït, la purifie[r] de tout mystère, toute angoisse déprimante et de toute idéalité antihygiénique » (p. 606). Marinetti y voit un lieu d'accueil pour sa « nouvelle théâtralité futuriste » qui demande la représentation<sup>73</sup> de nombre d'éléments considérés alors au théâtre comme étant « irréalisables » :

Le music-hall seul utilise aujourd'hui le cinématographe qui l'enrichit d'un nombre incalculable de visions et de spectacles irréalisables (batailles, émeutes, courses, circuits d'autos et d'aéroplanes, voyages, transatlantiques, profondeurs de ville, de campagnes, d'océans et de ciels). (p. 603)

En d'autres termes, le music-hall autorise, voire favorise l'émergence de *nouvelles conditions théâtrales* favorables aux recherches futuristes.

Marinetti se plaint en effet explicitement de l'état de ce que Depero désigne sous le nom de « machinerie théâtrale<sup>74</sup> ». Au sujet de la mise en scène d'une version abrégée et remaniée de *Poupées électriques*, sous le titre *Elettricità*, il déplore :

Tout cela n'a pu être réalisé parce que les conditions techniques du théâtre ne l'ont pas permis. J'ai dû faire la pluie avec un morceau

66. En revanche, « la glorification de la machine » sur scène est réaffirmée par les Groupes futuristes d'initiatives d'Antonio Marasco, notamment dans *Théâtre futuriste — vrais arcs cérébraux entre le spectateur et l'acteur* (1933), Lista (trad.), LF, p. 1851-1853.

67. TFS, p. 850.

68. Sur l'idée, l'image et le désir de théâtre, et plus généralement sur les « conditions du théâtre », voir le volume que leur consacre en 2017 chacune des trois revues en ligne suivantes : *Fabula-LbT* (sous l'angle des rapports entre théâtralisable et théâtralisé), *Acta Litt&Arts* (sous l'angle de la théâtralisation) et *Acta fabula* (état de la recherche sur la question).

69. TFS, p. 847. Les auteurs soulignent.

70. *Id.*, p. 850.

71. ... ou « drame », comme celui qui prend comme scène « le pont d'un dreadnought » dans *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, p. 739, LF, p. 738-744.

72. Marinetti, *Le Music-hall* (1913), LF, p. 603-609.

73. ... pas forcément « réaliste » d'ailleurs, comme plaide le Trasfiguratore contre Realista dans la scène 6 de *Vulcano* (1927), représenté l'année qui précède. N'est-ce pas Marinetti qui était contre « ceux qui imposent des limites infranchissables aux formes artistiques » en parlant de la relation entre le texte et la scène dans *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (Paris, Sansot, 1908, p. 159) ?

74. Depero, *Théâtre magique*, *op. cit.*, p. 1624. Pour une réflexion autour de ce terme, voir Danielle Chaperon, « Des pièces, des hommes et des machines, le théâtre (de Denis Diderot à Denis Guénoun) », dans Dominique Kunz Westerhoff et Marc Atallah (éd.), *L'Homme-machine et ses avatars : entre science, philosophie et littérature, XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vrin, « Pour demain », 2011, p. 179-191.

de papier, et c'est moi qui ai dû souffler des coulisses pour donner l'idée du vent<sup>75</sup>.

Mais la « technique » contre laquelle les futuristes s'emportent n'est pas réductible à la seule scénographie ou aux seuls effets spéciaux : elle englobe notamment le goût du public, la collaboration des acteurs et les règles de la dramaturgie (une certaine durée des spectacles, la répartition de l'action en actes, la « *vraisemblance du sujet*<sup>76</sup> », etc.). La « nouvelle théâtralité futuriste » exige des changements généraux et profonds. Si le théâtre futuriste a sans aucun doute contribué à faire évoluer le théâtralisable, le mouvement n'a manifestement pas été assez rapide au goût du futuriste. Dans un texte qui date de la fin de sa vie, Marinetti déclare que l'« intégrale révolution conceptuelle et technique du théâtre » a en effet été « bloqué[e] par l'hostilité des acteurs et des actrices de théâtre<sup>77</sup> », qui auraient été déçus en particulier par des textes trop courts. On peut à cet égard se demander dans quelle mesure ce « préjugé de la théâtralité » auquel le futuriste s'est senti confronté a joué un rôle dans l'absence d'homme multiplié dans son théâtre.

En attendant, on doit remarquer que Marinetti, tout en continuant de vouloir participer à la création théâtrale de son temps, entend assez rapidement investir d'autres formes. Après avoir espéré beaucoup du cinéma<sup>78</sup>, c'est finalement dans la radio qu'il

75. Marinetti, « Il Mio Dramma », *Il Resto del Carlino*, Bologne, 20 janvier 1914, p. 3, Lista (trad.), cité dans *La Scène futuriste*, op. cit., p. 128-129.
76. TFS, p. 846-847.
77. Marinetti, *Cinéma, théâtre et radio futuristes* (1944), p. 2135, Lista (trad.), LF, p. 2135-2137.
78. ... dans lequel il voit avec d'autres « la possibilité de devenir un art éminemment futuriste et le moyen d'expression le plus adapté à la plurisensibilité d'un artiste futuriste » (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti, *Le Cinématographe futuriste* (1916), trad. fr. de 1930, p. 993, LF, p. 991-996 ; les auteurs soulignent), notamment grâce à sa rapidité (Depero, *Théâtre magique*, op. cit., p. 1621). Il exprime a posteriori des regrets à ce sujet : « Le cinématographe, qui tout particulièrement me passionne, ne laissa pas les futuristes indifférents, mais, hormis quelques essais [...], nous n'avons pas pu réaliser ce que nous voulions parce qu'il aurait fallu avoir carte blanche et non pas subir la pesante collaboration d'office des soi-disant experts et des soi-disant techniciens essentiels, et le poids de l'argent avec toutes ses magies et ses saletés. [...] il fallait en passer par le compromis et le moyen terme pour réaliser et donc on n'a pas réalisé. Dans ce domaine le pouvoir du manitou qui sait tout de ce qui plaît au public est trop impérieux. Et je

semble trouver un médium apte à proposer un art libéré<sup>79</sup> des tant regrettées « ridicules exigences de la technique ». Elle peut en effet accueillir sa « *radiaart* », qui « commence là où finissent et s'arrêtent le théâtre, le cinéma, la narration<sup>80</sup> » et qui « conquiert sa fonction artistique hors du temps-espace par les vivacités impressionnantes et émouvantes d'un théâtre synthétique futuriste sans unité de temps ni unité d'action, ni personnage théâtral, ni public, compris comme masse-juge<sup>81</sup>. »

### *Le théâtre de l'homme multiplié hors du théâtre ?*

Même si ses textes dramatiques dès *L'Oceano del cuore* (1928), représenté l'année précédente, peuvent effectivement, selon les termes de G. Lista, se lire comme « le journal d'une abdication résignée<sup>82</sup> » dans le cadre du régime fasciste dans lequel l'auteur jouait un rôle en tant qu'académicien tout en devant sans cesse réaffirmer, voire prouver la compatibilité des recherches futuristes avec le fascisme italien (le caractère « expérimental » de son théâtre s'estompe dès lors), c'est finalement la victoire d'un théâtre libéré de ses conditions que présente Marinetti dans ses derniers manifestes sur le sujet. En témoigne son *Manifeste de la radiaart futuriste* (1933), dans lequel il précise :

La *Radia* abolit :

- 1° : Le plateau, indispensable au théâtre et au cinéma ;
- 2° : Le temps ;
- 3° : L'unité d'action ;
- 4° : Le personnage théâtral ;
- 5° : Le public, systématiquement hostile ou servile, toujours rétrograde<sup>83</sup>.

lui dis, moi, que le public a mille et un goûts plus celui que sait lui imposer le génie créateur. » (Marinetti, *Cinéma, théâtre et radio futuristes*, op. cit., p. 2136.)

79. Marinetti, *Pourquoi j'aime la radio !* (1932), Lista (trad.), LF, p. 1784-1786.
80. Marinetti, Pino Masnata, *Manifeste de la radiaart futuriste* (1933), p. 1855, LF, p. 1853-1856. La signature de Masnata disparaît ensuite.
81. Marinetti, *Cinéma, théâtre et radio futuristes*, op. cit., p. 2136-2137.
82. Lista, « Marinetti auteur dramatique », p. 229, dans Gérard-Georges Lemaire, *F.T. Marinetti*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 219-230.
83. Marinetti, Masnata, *Manifeste de la radiaart futuriste*, op. cit., p. 1854.

Il est possible de lire sous ce même angle *Le Théâtre total* (1932), rédigé en majuscules à la même période, qui propose une architecture d'une complexité rare : ce théâtre contient onze scènes et permet aux spectateurs « soit individuellement soit en groupe [de] se livrer à de capricieuses aventures de voyage en participant aux actions nautiques de la fosse ou en disparaissant grâce à des ascenseurs dans les souterrains lumineux où sont accessibles des rafraîchissements et des buffets<sup>84</sup>. »

Un an auparavant, dans le prolongement du *Théâtre aérien futuriste* (1919) de Fedele Azari<sup>85</sup>, Marinetti avait promu dans un manifeste le « théâtre aéroradiotélévisuel », qui consiste dans le spectacle d'avions, « offr[ant] des entrées ou des sorties d'acteurs à 200 ou 300 kilomètres à l'heure », agrémenté d'écrans « suspendus à des aéroplanes spéciaux<sup>86</sup> » et de haut-parleurs. Dans l'incipit, on retrouve des lignes qui font étrangement écho au *Monoplan du Pape* :

Les sensations que j'éprouvai sur le siège du vif aéroplane Caproni de tourisme, que Mario De Bernardi dirigeait acrobatiquement dans le ciel de Rome comme s'il s'agissait d'une roue, d'un baril, d'une vrille, d'un jet d'eau ou de coups de fleuret et d'épée à la terre, furent essentiellement théâtrales<sup>87</sup>.

Au lieu de mettre l'homme multiplié sur le théâtre, il semble bien que Marinetti, sur le plan de l'imagination au moins, ait cherché à amener le théâtre vers l'homme multiplié.

Université de Lausanne

84. Marinetti, *Le Théâtre total* (1932), p. 1805, LF, p. 1803-1807.

85. Fedele Azari, *Le Théâtre aérien futuriste* (1919), LF, p. 1129-1132.

86. Marinetti, *Manifeste du théâtre aéroradiotélévisuel* (1932), p. 1780, Lista (trad.), LF, p. 1777-1780.

87. *Id.*, p. 1777.

*Comparaisons*

Collection dirigée par :

Florence Fix (Université de Rouen-Normandie)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Sous la direction de  
Florence Fix

Jeu d'acteur et corps artificiels  
Effets de coprésence  
à la scène et à l'écran

 **Orizons**  
2019

## Table des matières

Avant-propos Après Kleist : rivalités et artifices FLORENCE FIX.....	9
Corps absents .....	23
Du corps-marionnette à la marionnette sans corps Réflexions sur la dématérialisation des machines de <i>Being John Malkovich</i> (1999) à <i>Her</i> (2013) CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ .....	25
La marionnette au théâtre : une tentative d'apprivoiser la mort ANAËLLE IMPE.....	39
L'humanité en temps de guerre sur la scène marionnettique contemporaine : « anima » du désanimé HÉLÈNE BEAUCHAMP .....	55

Corps augmentés .....	69
Le drame de l'homme multiplié au théâtre : F. T. Marinetti face au « préjugé de la théâtralité »	
ROMAIN BIONDA .....	71
« Mécanhumanimal » : Le bestiaire du théâtre de marionnettes contemporain occidental	
NOÉMIE LORENTZ .....	93
Sous l'emprise de la main ou celle de l'univers : la marionnette et l'humain dans <i>Dark Matters</i>	
SARAH ANTHONY .....	111
<i>Kara</i> : métadiscours vidéoludique autour de l'androïde	
ESTELLE DALLEU .....	123
Corps réinventés .....	137
Le devenir-poupée du corps filmé : quand les <i>serial killers</i> de <i>Criminal Minds</i> réinventent le corps	
PIA PANDELAKIS .....	139
Ranimer la matière théâtrale par des objets mécanisés : <i>L'Enfant lunaire</i> de et par Daniel Danis	
CYRIELLE DODET .....	155

<i>Robocop</i> , l'actualisation de la robotique par le remake	
GAËLLE PHILIPPE .....	167
<i>Astro Boy</i> , icône du Japon ascendant de l'après-guerre	
SÉBASTIEN BERTRAND .....	181
Conclusion	
FLORENCE FIX .....	195
Table des matières .....	199