

III. Pratique performative

Au lieu de « Théâtre de l'avant-garde » comme titre de cette partie, nous avons choisi une combinaison des termes anachroniques de *Performance* et de *Aufführungspraxis* afin d'aborder les activités avant-gardistes autour du théâtre et de l'événement. Le concept allemand peut être traduit par « pratique de l'exécution » et implique la considération large des enjeux d'un spectacle au delà du texte dramatique ce qui, comme nous illustrons dans ce qui suit, joue un rôle plus grand que jamais pour la pratique de l'avant-garde historique.

III.1 Fondements de la performance avant-gardiste

III.1.1 Vers la fusion des arts

Le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme sont marqués par l'amalgame des différents domaines de l'art. La poésie concrète, la poésie phonétique, les soirées et les activités théâtrales en sont les exemples les plus emblématiques. Les jeunes futuristes de la première heure débutèrent souvent dans plusieurs disciplines artistiques simultanément. Leurs expériences collectives lors des réunions et soirées exercèrent une fécondation croisée qui « instaure la plus grande synergie entre les expériences individuelles ».¹⁰⁰³ Le début du futurisme russe est noué avec les tendances symbolistes et leurs tentatives synesthétiques ; ses acteurs optèrent pour une fusion non seulement des sensations, mais de tous les arts.¹⁰⁰⁴ Duchamp publie son *Erratum musical* (cf. II.2.2.1) en 1913, la même année où parût *L'Arte dei Rumori* de Russolo – deux peintres qui tentèrent des formes, voire des théories musicales.

1003 LISTA, 2010, p. 129.

1004 GOJOWY, 1993, p. 88.

Dans son texte « *Poesie pentagrammata* » (La poésie sur la portée musicale) du 11 novembre 1922, Cangiullo trace ses pensées concernant l'ouverture du champ poétique vers les autres domaines artistiques :

Les arts fusionneront toujours plus les uns avec les autres, en fonction de notre sensibilité artistique complexe et aiguisée, assouvissant ainsi notre besoin exaspéré de nouvelles émotions artistiques. Les arts millénaires pris un à un [...] ne sont désormais que de glorieux citrons [...] écrasés. C'est pourquoi l'originalité et la virginité artistiques ne peuvent naître aujourd'hui qu'en fonction d'une œuvre qui serait composée de poésie, musique, peinture et sculpture. [...] Cet art nouveau [...] sera [...] le cinquième bel art encore plus beau car nouveau, vierge et adolescent.¹⁰⁰⁵

La relation réciproque entre la littérature et la peinture devient plus importante : des textes, surtout des poèmes s'élargissent sur la page et tendent vers la peinture, et la peinture adapte de plus en plus la parole écrite. « [...] le rêve d'un art de synthèse qui domine la pensée artistique dans ce premier quart de siècle [...] »¹⁰⁰⁶

Être l'artiste d'un axe décalé et travailler sur tous les champs, être poète et peintre ou musicien ou acteur, etc., est également une image commune en Russie de l'époque : Maïakovski était homme de théâtre et peintre (ROSTA), Scriabine était poète et publia un sonnet dans la revue *Muzyka* en 1915.¹⁰⁰⁷

Mais également la peinture et la musique s'entre-fertilisent, lorsqu'on pense à *Sports et divertissements* de Satie. Il est intéressant de noter que, après avoir consulté la partition fac-similé des pièces, Satie y lie « la calligraphie, la peinture, la poésie et la musique ». ¹⁰⁰⁸

Par l'analyse de *Parade* et de diverses soirées artistiques, nous établissons une sorte de concept du cirque orchestré et synergique. Il existe aussi des petits cirques orchestrés comme nous le démontrerons dans la partie sur la poésie phonétique – en exemple d'une véritable fusion entre la littérature, la musique et la performance. Ce sujet n'a pas encore été beaucoup abordé par des critiques.

La notion du synthétique apparaît dans les premiers manifestes futuristes et englobe plusieurs concepts qui enrichissent la question de la fusion des arts.

Ils la définissent comme suit : « **Synthétique** c'est-à-dire très court »¹⁰⁰⁹ dans le sens qu'un maximum d'expressions et de sensations est compressé dans une

1005 CANGIULLO, Francesco : « La Poésie sur la portée musicale », dans LISTA, 2015, p. 1370.

1006 LEMAIRE, p. 19.

1007 REDEPENNING, p. 81.

1008 SHATTUCK, p. 166.

1009 MARIENNTI, SETTIMELLI, CORRA : « Le Théâtre futuriste synthétique (Sans technique – Dynamique – Simultané – Autonome – Alogique – Irréel) », dans LISTA, 2015, p. 844–850, ici p. 845, souligné dans l'original.

très courte durée. S'opposant aux profondeurs psychologiques de la récente fin du siècle et surtout aux scènes théâtrales à dialogues et développements dramatiques prolixes, la méthode synthétique devrait être capable non seulement d'extraire l'essentiel de l'art, des techniques, de l'action et des émotions, mais aussi de le rendre plus fort en superposant simultanément les divers niveaux dramatiques et techniques, condensant et intensifiant ainsi l'expérience aux dimensions horizontale et verticale d'une œuvre.

Même les dadaïstes utilisent cette notion, Hausmann en crée un article *Cinéma synthétique de la Peinture* où il loue les qualités synthétiques du photomontage qui produit des effets forts comme un film au cinéma, et qui, malgré son côté statique, incorpore tous les aspects picturaux importants.¹⁰¹⁰

Le synthétique ne pourrait pas opérer sans la relative fluidité des genres et la possibilité de joindre des éléments qui sont séparés de par leur nature. En neutralisant l'obstacle de la classification, les artistes peuvent utiliser à leur gré tous les aspects stimulants et en créer une œuvre unique. Outre la rapidité impliquée par la courte durée, la simultanéité des genres artistiques – ou des classes de mots – souligne davantage le caractère anti-statique des mouvements d'avant-garde.

Le point culminant de cette fusion avant-gardiste fut rejoint par les efforts du dadaïste, puis artiste *Merz* allemand Kurt Schwitters. Il conçoit sa vision artistique « *Merz* » à partir d'une syllabe de « *Kommerzbank* », dont il utilisait une partie de l'emblème pour un collage.¹⁰¹¹ Ce concept est voué à transcender les frontières entre les domaines artistiques par l'introduction d'éléments qui y sont étrangers, par analogie aux termes du collage et de l'objet trouvé¹⁰¹² ; « ruiner l'idée d'œuvre et transformer les ruines en œuvres »¹⁰¹³ – le *Merz* complète l'image protéiforme du dadaïsme et illustre parfaitement le potentiel créateur d'un art fondé sur des bases destructrices. *Merz* signifie que tous les matériaux que l'on peut utiliser pour créer de l'art (et ce sont tous les objets auxquels on peut penser!) sont traités de la même façon, et qu'ils ont la même valeur à chaque moment de la création. Les facteurs qui déterminent l'œuvre sont le choix, la disposition et la défiguration de ces matériaux. Schwitters est conscient du fait qu'il n'y aura pas beaucoup de personnes qui pourraient le suivre dans son devenir artistique.¹⁰¹⁴

1010 HAUSMANN : « Cinéma synthétique de la Peinture », dans HAUSMANN, 2004, p. 40–48, ici p. 46.

1011 FRANZ, p. 10.

1012 *Ibid.*, p. 12.

1013 DACHY, 2005, p. 192.

1014 SCHWITTERS, Kurt : « Die Merzmalerei », 1919, *Der Zweemann I/1*, cité par SCHNEEDE, Uwe (éd.), *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne : DuMont, 1979, p. 35.

Il opte pour une compréhension des arts plus universaliste : « *Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst.* »¹⁰¹⁵ – Il n’y a pas différentes sortes d’art, elles ont été séparées artificiellement. Il n’y a que l’art. Sa *Merzbühne*, sa « scène du Merz » serait à comprendre de la manière suivante : Il y a les *Merzbilder*, les « peintures merz » en deux dimensions, la *Merzdichtung*, la « poétique du merz », et les *Merzbauten*, les « constructions merz » en trois dimensions. L’idée de la *Merzbühne*, la scène merz, est de fusionner intimement toutes les composantes qui forment une pièce de théâtre, créant ainsi une expérience qui est uniquement théâtrale et non transmissible par le biais de la lecture, d’un concert ou d’un musée.¹⁰¹⁶ Cette idée du collage en trois dimensions anticipe les *Happenings* des années 1950, incluant « la dimension du souvenir, de la perte, de l’objet négligé sauvé et réhabilité »¹⁰¹⁷.

La fusion des arts, impliquant d’abord la destruction des éléments qui séparent les formes d’art, les à priori ainsi que les catégories et formes classiques, signifie, vue de près, et surtout en prenant en considération l’approche de Schwitters, « une réplique aux destructions, les éléments inclus, [...] des fragments de noms ou de mots recoupant vie publique ou privée, [...] la polysémie luxuriante »¹⁰¹⁸. Assembler une multitude d’éléments dont plusieurs sont imprévisibles et les orchestrer de manière ouverte mène en effet à une représentation qui unit le hasard et le libre arbitre artistique, et qui reste toujours unique.

C’est une approche qui englobe et synthétise le paradoxe de la destruction créatrice : il est ainsi possible, dans le cadre d’un spectacle, d’édifier une œuvre transdisciplinaire, à facettes multiples et d’assumer son irréproductibilité dans un sens benjaminien. L’œuvre peut être comprise comme une sorte de bombe à retardement qui s’auto-détruit après sa création, donc son exécution – l’éphémère devient un critère-clé de la pratique du spectacle avant-gardiste.

Les courants d’avant-garde se servent en partie des approches déjà existantes lors de la rédaction des manifestes ou des mises en scène. Il est parfois difficile de distinguer quels éléments sont essentiellement futuristes, dadaïstes, ou surréalistes, et ce qui fait partie d’une évolution plus élargie, voire du style de l’époque. Nous avons rencontré ce problème également dans les autres domaines, notamment dans la poétique et la musique avant-gardistes, mais il est le plus visible dans les arts du spectacle.

Or, les activités du théâtre destinées à un grand public demeurent presque désarmées vis-à-vis des évolutions cinématographiques et jouent en faveur d’une

1015 SCHWITTERS, Kurt, cité par FRANZ, p. 139, nous traduisons.

1016 SCHWITTERS, Kurt : « Die Merzbühne », *Der Zweemann*, 1/2, 1919, cité par SCHNEEDE, p. 38.

1017 DACHY, Marc, *La Cathédrale de la misère érotique*, Paris : Sens&Tonka, éditeurs, 2014, p. 54.

1018 *Ibid.*

tendance élitiste du théâtre.¹⁰¹⁹ Nous n'examinons pas comment les nouvelles technologies (photographie, film) ainsi que les nouvelles tendances théâtrales (naturalisme, abandon des contes et classiques, etc.) influencent le public, la pratique de la représentation etc., et pas non plus la mise en scène des textes dramatiques, mais nous nous concentrons sur les nouvelles théories et formats de spectacle théâtral.

Ni le naturalisme ni la *Stilbühne*, qui exigeaient tous les deux un rapport d'esclave au maître entre l'acteur et le metteur en scène, rôle encore assez récent dans la pratique théâtrale de l'époque, n'étaient des concepts porteurs de grandes possibilités de développement. Ou l'acteur était trop limité par des demandes trop exactes du réalisateur et le texte perdait toute valeur poétique, ou le décor étouffait le jeu. Le théâtre bourgeois semblait épuisé dans ses possibilités comme l'était en quelque sorte sa classe sociale.¹⁰²⁰

L'activité de spectacle des mouvements d'avant-garde dont nous parlons dans cette partie ne prend plus comme point de départ un texte théâtral ou littéraire qui serait à mettre en scène ; l'élément scénique, l'événement, la représentation sont le noyau du spectacle, les textes – dramatiques ou non – ne jouent qu'un rôle secondaire.¹⁰²¹ Le concept de la scène prend un sens plus large et touche les domaines de la vie quotidienne, pénètre l'espace public et la sphère privée et fortifie ainsi l'aspiration avant-gardiste de fusionner l'art et la vie. On joue sur la rue, la place publique, d'ores et déjà lieux de rencontre (cf. III.2.1 ; III.3) ; on fait rentrer la fête populaire dans le théâtre (cf. III.1 et III.3.1) – le présent et l'im-médiat sont les dispositifs essentiels de cette sorte de spectacle tant préconisée et recherchée par les acteurs avant-gardistes. L'expression la plus directe et vitale serait idéalement atteinte par cette approche.

Des représentations uniques comme *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.1.4) marquent le début de ces efforts : Créer un maximum de confusion auprès de l'audience en poursuivant tout de même un concept artistique prémédité, contrairement aux soirées que nous mentionnons dans III.2. Le passage du spectacle à l'évènement de masse se produit surtout à des fins idéologiques que nous examinons dans III.3.2.

L'histoire des mises-en-scènes et de la danse est limitée dans ses possibilités car il n'y a pas de support canonisé comme les libretti, les textes, les partitions ou les esquisses. Nous utilisons, pour reconstruire les expériences des spectacles, des témoignages de contemporains et, si possible ou utile, les voix de journalistes.

1019 ASHOLT dans NEYER, p. 225.

1020 GREGOR et FÜLÖP-MÜLLER, p. 94–95.

1021 LISTA, 1989, p. 9.

III.1.2 Influences et théories

Depuis le début du XX^{ème} siècle, différents théoriciens et artistes aspirent à changer, à réorienter le théâtre, tout aussi radicalement que les arts plastiques de l'époque. Ceci n'implique pas de rigueur renforcée en ce qui concerne les paradigmes de représentation, mais plutôt un retour au théâtre pur – en analogie avec le primitif que nous détaillons dans l'introduction –, c'est-à-dire à un théâtre libre d'idées contemporaines qui ne semblent buter sur rien, libre en ce qui concerne les hiérarchies qui se sont formées entre la littérature, la musique, la peinture et la représentation : le théâtre doit redevenir un lieu de spontanéité, de l'art vivant qui est ouvert à tous les arts qui cherchent une expression animée.¹⁰²² Après – entre autre – les expériences naturalistes et les ballets russes, le théâtre occidental semble attendre des impulsions pour un nécessaire renouveau.

Une des grandes innovations de l'époque est le progrès technique qui influence aussi la technique pour la scène. Des projecteurs spéciaux mettent désormais en lumières changeantes les acteurs, les décors (si existant) ainsi que la scène en créant toute sorte d'ambiances, la lumière devient ainsi toute une branche des métiers du théâtre ainsi qu'un outil dont se servent les metteurs en scène. Craig est l'un des premiers à constater que cette nouveauté « crée l'ambiance, la soutient et la modifie »¹⁰²³. La lumière colorée était considéré comme extrêmement importante pour son pouvoir suggestif ; il était possible de la synchroniser avec la musique et le mouvement et de créer ainsi un « chromodrame » : dès 1920, le *Teatro del Colore* de Achille Ricciardi et ses tentatives de représenter une pièce abstraite en juxtaposant des couleurs et formes avec de la musique inspirait des metteurs en scène jusqu'en Russie.¹⁰²⁴

Les futuristes se précipitent sur le théâtre en préconisant justement sa totalité – dans un sens universel – en éliminant les distinctions entre les genres et en revendiquant un vaste choix d'éléments de performance. Des manifestations théâtrales étaient basées sur des articles de journaux, ou formaient une galerie d'art théâtral à partir de peintures ;¹⁰²⁵ la déclamation dynamique et synoptique et des dialogues improvisés et accompagnés d'instruments de musique (cf. II.3.1) devenaient des moyens stylistiques de choix, d'ailleurs beaucoup pratiqués aussi par les dadaïstes. Certains, surtout en Russie, ont entrepris de retravailler le répertoire bourgeois, en adaptant soit les sujets ou les textes originaux, ou bien en

1022 PÖRTNER, Paul (éd.), *Experiment Theater*, Zurich : Die Arche, coll. « Horizont », 1960, p. 7.

1023 CRAIG, Gordon, cité par MARCADÉ dans KROUTCHENYKH, 1976, p. 86.

1024 PÖRTNER, p. 29–30.

1025 *Ibid.*, p. 29.

le persiflant.¹⁰²⁶ La multitude de perspectives, la vitesse, le mouvement et la simultanéité sont des fondamentaux de cette esthétique et optent pour la dissolution de l'espace et du temps.

Une nouvelle approche anti-réaliste consistait à stimuler la fantaisie du public au lieu de lui servir des détails et reproductions de la vie réelle, donc d'accentuer la réalité propre au théâtre, c'est-à-dire de permettre que se développe une illusion fondée sur l'image mentale que peut avoir le spectateur de la chose représentée. Cela implique un retour à un théâtre plus archaïque, aux décors et costumes minimalistes, cédant la place au jeu ; au théâtre pur loin du matérialisme.¹⁰²⁷ La scénographie, abandonnant les perspectives et le réalisme, se transforme en dynamique spatiale et colorée, abstraite et rythmée.

Pour répondre à ces idées, il convient d'établir une nouvelle disposition des salles de représentation ; Bragaglia, dans *Nuova architettura dei teatri* de 1924, imagine des scènes mobiles, plus rapprochées du public et plus accessibles, moins trompeuses ainsi s'agissant des jeux de perspective : le spectateur est désormais censé se les créer lui-même. La création de ces espaces ainsi que la redécouverte des amphithéâtres et de leurs fêtes comme lieu et occasion de pur spectacle, signifie la fin du lieu sacré hermétique de l'art au théâtre.¹⁰²⁸ La scénographie signifie donc suggestion, évocation, transposition, ce qui témoigne d'un impressionnisme, toujours d'actualité.

Comme tous ses contemporains, l'auteur, étant peintre lui-même, opte pour l'abolition des décors de perspective qui montrent des paysages, des intérieurs de pièces ou pour l'architecture en faveur de la dynamique, autrement écrasée par ce réalisme traditionnel.¹⁰²⁹ Cette approche est assez répandue et essentielle pour le progrès théâtral, même de nos jours, il n'est plus possible d'utiliser ces décors sans commettre un énorme anachronisme. La critique du décor implique une attitude de refus vis-à-vis du réalisme et du naturalisme théâtral du siècle précédent, et vise les aspects scéniques les plus évidents, la première chose perçue en tant que spectateur, – s'il n'y a pas des bruits exagérés ou des odeurs agressives, – est le niveau visuel, donc le décor, et logiquement, on forme ses idées sur la pièce selon ce que l'on voit. Une scène nue ou décorée de manière abstraite doit forcément dérouter, voire libérer ce processus cognitif. L'abstraction montre son effet justement quand il s'agit de la réduction du décor, voire de sa substitution par des lumières et l'accentuation des couleurs (« *policromia* »). Pour éviter que le décor mimétique ne constitue le quatrième mur en limitant la scène, les

1026 Cf. GREGOR, Joseph et FÜLÖP-MILLER, René, *Das Russische Theater*, Amalthea-Verlag, Zurich 1927, p. 112.

1027 *Ibid.*, p. 96.

1028 BRAGAGLIA, p. 37.

1029 *Ibid.*, p. 35.

metteurs en scène doivent forcément explorer les nouvelles tensions possibles entre les objets, les acteurs et les lumières et surtout reconnaître leur égalité. Il reste une seule séparation obligatoire, à savoir le mur, « *il diaframma* »¹⁰³⁰ – le diaphragme qui sépare la scène de l'arrière de la scène.

Le rapprochement des arts avec la vie sans s'inscrire dans le naturalisme intrigua les mouvements d'avant-garde (cf. ci-dessus) et marqua leur esthétique. La force bouleversante qui prête son effet puissant au théâtre comporte le mouvement et l'émotion profonde causés par l'être-humain jouant. Les images sont au service du jeu, le théâtre n'est pas un musée, mais un endroit de vie. Il doit apprendre aux spectateurs à vivre l'art avec innocence, de crier de peur face à un masque terrifiant.¹⁰³¹

Dans ce qui suit, nous présentons des formes de théâtre, de théâtralité, de performance, situées dans des contextes exceptionnels en public et en privée. La spontanéité, la simultanéité des arts différents, l'importance grandissante de l'intervention du public sont des facteurs qui marquent les tentatives théâtrales du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme. L'impact vital du théâtre de l'avant-garde se mêle à un arrière-plan historique qui, de son côté, influença l'activité théâtrale.

1910-1914 war alles für mich Theater : das Leben, die Menschen, die Liebe, die Moral. Das Theater bedeutete mir : die unfassbare Freiheit. Mein stärkster Eindruck [...] : Frank Wedekind. [...] Sein Bemühen war, die letzten Reste einer ehemals fest gegründeten Zivilisation und sich selbst auf dem Theater ins Nichts aufzulösen.¹⁰³²

Toute la période 1910-1914 était pour moi du théâtre : la vie, les êtres-humains, l'amour, la morale. Le théâtre signifiait pour moi : l'incroyable liberté. Mon impression la plus forte : Frank Wedekind. Il s'efforça de dissoudre au théâtre les derniers vestiges d'une civilisation jadis solide ainsi que soi-même.

Les futuristes n'appuyaient ni les persiflages, une « reconstruction historique », ni le naturalisme. Ils qualifient ces deux types de théâtre « digne de l'âge de la lampe à pétrole ».¹⁰³³ Parmi les mouvements d'avant-garde, ils étaient encore les seuls à proposer un corpus théorique. Leurs textes de référence sont le *Manifesto dei drammaturghi futuristi* du 25 décembre 1910 (Manifeste des auteurs dramatiques futuristes, version française de 1911) de Marinetti, *Le Music-Hall* (*Il Teatro di Varietà* en italien de 1913) de Marinetti; *Il Teatro futurista sintetico* (Le théâtre futuriste synthétique, 1915) de Marinetti, Settimelli et Corra, *La*

1030 *Ibid.*

1031 PÖRTNER, p. 53.

1032 BALL, p. 7, nous traduisons.

1033 MARINETTI : « Le Music-Hall », dans LISTA, 2015, p. 603–609, ici p. 603.

scenografia futurista de Prampolini (La scénographie futuriste, 1915), *Il Teatro della sorpresa* (Le théâtre de la surprise, 1921) de Marinetti et Cangiullo et *Il Teatro totale per masse* (Le théâtre total, 1933) de Marinetti. Ils donnent un aperçu théorique des nouvelles formes de représentation et de la pratique d'exécution que favorisent les mouvements d'avant-garde, – pas seulement les futuristes –, durant l'entre deux guerres. Étant tous, Marinetti à part, des peintres, les auteurs se concentrent sur la composition des décors, des couleurs et des lumières sur la scène. Il n'est donc pas surprenant qu'au niveau des textes, ils ne remplissent pas leur devoir novateur et négligent, voire dégradent, cet aspect dans leurs manifestes.

Comme dans les manifestes pour les autres domaines, la pratique artistique futuriste est visualisée de manière originale et novatrice – en vers libre – qui rompt avec les préjugés bourgeois du théâtre, les habitudes du public, les sujets autour « de l'amour et le triangle de l'adultère »¹⁰³⁴ et la réflexion psychologique et pathologique du théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle.

Le théâtre synthétique comprend les notions-clé comme la simultanéité, donc la symbiose entre l'espace et le temps, et la dynamique, c'est-à-dire le mouvement, l'agression, la lutte qui mènent à la beauté. L'élaboration d'un drame par les étapes classiques de l'exposition, la péripétie et le moment retardant avec un développement psychologique long et réfléchi ne correspondait plus ni aux goûts modernistes du début du XX^{ème} siècle ni aux projets de Marinetti. Il se produisait donc des pièces courtes d'un acte avec une dramaturgie d'une vitesse à couper le souffle ou absente : des effets de lumière, des gestes des acteurs et des couleurs prennent une place équivalente ou supérieure par rapport au texte.¹⁰³⁵ Le but était de rendre l'expérience théâtrale plus intense et vive : « [N]ous voulons détruire la technique »¹⁰³⁶ : une dramaturgie classique et ses astuces pour rendre une pièce logique et les motivations des acteurs intelligibles ainsi que la vraisemblance, appartiennent à un monde passé qui contrarie toute dynamique actuelle tendant à renouveler le théâtre. Une approche a-technique, dilettante pour certains, mais toujours « dans le théâtre même »¹⁰³⁷ dans l'écriture des pièces, si elle a lieu, est fondamentale.

Constatant que le théâtre est la forme artistique la plus puissante, capable d'épater le bourgeois, le manifeste sur le music-hall surtout est enrichi de propositions destructrices contre les traditions bourgeoises. La prédominance de la machine est entrée dans le domaine artistique en tant que véritable *deus ex*

1034 MARINETTI : « Manifeste des Auteurs dramatiques futuristes », dans LISTA, 2015, p. 284–286, ici p. 285.

1035 LISTA, 1989, p. 16.

1036 MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA : « Le Théâtre synthétique futuriste », dans LISTA, 2015, p. 844–850, ici p. 847.

1037 *Ibid.*, p. 848.

machina sur scène, suivant son rôle de plus en plus incontournable dans la vie quotidienne. Nous notons ces conséquences jusqu'au théâtre russe de ce temps et au mouvement *Bauhaus*. Depero cherche une fusion du machinisme avec le mouvement de danse en expérimentant des ballets mécaniques – qui n'ont rien à voir avec les compositions de Antheil¹⁰³⁸ –, des danses de machines : il dessine des costumes d'aspect toujours cubiste où les danseurs ressemblent à des mannequins artificiels.¹⁰³⁹ Les costumes limitent le mouvement des acteurs, résultant en une danse maladroite – créant l'illusion d'un automate robotique, et faisant allusion à la *Über-Marionette* de Craig dans un contexte comique du théâtre de variété.

Dans *La scénographie futuriste – Manifeste*¹⁰⁴⁰ du 12 mai 1915, Prampolini exemplifie sa vision de la scène plastique futuriste en répétant les exigences des manifestes précédents, en soulignant que la vraisemblance n'est pas seulement passée dans les textes dramatiques, mais aussi dans l'architecture scénique. Un fond coloré changeant remplace tout décor et peinture, mais la « splendeur mécanique »¹⁰⁴¹ du théâtre futuriste se manifestera dans la suppression des acteurs :

Des vibrations, des formes lumineuses [...] frétilletront, se tordront dynamiquement, et ces véritables *acteurs-gaz* d'un théâtre inconnu devront replacer les acteurs vivants. Par des sifflements aigus, des bruits étranges, ces acteurs-gaz pourront très bien donner des significations insolites d'interprétation théâtrale, exprimer ces totalités multifformes avec beaucoup plus d'efficacité qu'un quelconque acteur célèbre par ses ostentations.¹⁰⁴²

La marionnette de Craig constitue un pas enfantin par rapport à cette vision efficace et anti-humaine de Prampolini. Celui-ci accueille les innovations techniques et imagine des hommes de fumée sur scène – ce qui rappelle ouvertement le protagoniste du roman de Palazzeschi. Surtout, il propose un futur du théâtre désolidarisé de toute présence physique sur scène et dresse l'idée d'un acteur éphémère.

Cette première phase du futurisme – de 1909 à environ 1916 – ne fit pas émerger un corpus consistant d'œuvres théâtrales futuristes ; le *Livre des Synthèses théâtrales*, paru en 1915 chez *Poesia* à Milan édité par Marinetti mis à part, dont les pièces ont été jouées par l'ensemble « Art et action » à Paris, à

1038 Cette composition pour pianola de 1924–25 n'a pas été conservée entièrement.

1039 PÖRTNER, p. 27–28.

1040 PRAMPOLINI, Enrico : « La Scénographie futuriste – Manifeste », dans LISTA, 2015, p. 898–901.

1041 LISTA, 1989, p. 18, nous traduisons.

1042 PRAMPOLINI, Enrico : « La Scénographie futuriste – Manifeste », dans LISTA, 2015, p. 898–901, ici p. 901.

Prague, au Caire ainsi qu'à différents endroits en Italie dès 1919 demeurant pourtant sans répercussions visibles. L'emphase de l'activité était fondée sur la spontanéité, l'orchestration d'un spectacle plutôt que sur sa mise-en-scène répertoriée. Et c'en était justement le but : détruire une convention théâtrale et en créer une autre sans établir un nouveau canon de pièces.

C'est la deuxième phase, à partir de 1919, qui se présente comme plus fertile et également plus ouverte à cet égard, avec notamment le futurisme de Prampolini qui fut « *internazionalista come storia e come vocazione.* »¹⁰⁴³ – internationaliste en tant qu'histoire et vocation. Marinetti, ayant des idées précises sur une nouvelle historicité de l'art en Europe fut rapidement dans un rapport antagoniste avec les autres mouvements avant-gardistes. Prampolini était plus constructif. Ses liens avec les milieux d'artistes ne se limitaient pas à Paris et au futurisme, il entretenait des échanges d'idées avec les dadaïstes, les russes, les allemands. La composante mécanique du théâtre futuriste se liait ainsi aux essais constructivistes et gagnait une dimension quasiment spirituelle.¹⁰⁴⁴

L'esthétique de la scénographie des ballets russes préparait la voie pour le spectacle avant-gardiste¹⁰⁴⁵ et lui donnait une touche vivifiante pendant et après la première guerre mondiale. Apollinaire apporte cet « esprit nouveau » au théâtre et poursuit des aspects novateurs comme le mouvement en tant que porteur de l'action, et les possibilités mécaniques. Ce sont moins les théories de Appia ou Craig qui l'inspirent, il se plonge dans le sur-naturalisme. Il y a par exemple une radio ambulante dans *Les Mamelles de Tirésias* qui entre en scène et parle aux gens. C'est finalement l'influence du film qui inspire Apollinaire pour créer un univers plus rapide et tenter de représenter la simultanéité sur scène ; il ressemble à quelqu'un qui se croit dieu créateur plutôt que simple metteur en scène, qui découpe les éléments de la réalité, les remet ensemble, pour créer quelque chose de sur-naturel, de sur-réaliste.¹⁰⁴⁶ La scène plastique des futuristes influence Cocteau dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* de 1921. Ce ne sont que deux acteurs qui font tous les dialogues du film, ils sont déguisés en haut-parleurs.¹⁰⁴⁷ C'est l'expression « plastique » du théâtre, le théâtre poétique, et une autre trace des nouvelles méthodes techniques qui ont surgi après la première guerre mondiale. Et c'est également la fin des exigences et habitudes d'un public aristocrate et bourgeois.

L'audience du théâtre n'avait été transformée en masse silencieuse et passive qu'au XIX^{ème} siècle, un processus qui s'annonçait dès l'arrivée des théâtres privés

1043 LISTA, *Enrico Prampolini Futurista europeo*, Rome : Carocci editore, 2013, p. 11.

1044 LISTA, 1989, p. 23.

1045 *Ibid.*, p. 11.

1046 ASHOLT dans NEYER, p. 220.

1047 *Ibid.*, p. 221.

encore un siècle plus tôt. Les codes et l'étiquette interdisaient au spectateur de parler, hurler ou manger pendant la performance, d'arriver en retard ou de quitter la salle avant l'entracte. La représentation ininterrompue devenait plus importante que le besoin des spectateurs de ré-écouter un air, revoir une scène ou communiquer directement leurs opinions et émotions à propos de ce qui se passait sur la scène. Une illumination contrôlée ou même absente dans la salle pendant la représentation rendait l'expérience de la représentation immersive, mais aussi passive (*cf.* le palais des festivals de Bayreuth projeté de Wagner). Les effets spéciaux innovateurs du début du XX^{ème} siècle témoignent de cette ambiance calme – un public distrait et prêt à l'action n'aurait jamais pu apprécier un chromodrame (*cf.* ci-dessus).¹⁰⁴⁸

C'est donc un développement assez récent au moment où les manifestes théâtraux des futuristes commençaient à faire fureur. Il existait tout de même en France l'habitude de faire participer le public – d'une manière préméditée et contrôlée –, comme de le faire chanter une chorale en accompagnant un opéra ou, plus rarement, en le sollicitant pour obtenir un avis prononcé pendant le spectacle.¹⁰⁴⁹

Les nouveaux cadres d'exécution, c'est-à-dire des lieux de représentation inhabituels et des spectacles en guise d'événements participatifs, sont fondés sur le principe de subvertir, voire briser le quatrième mur, de rapprocher et mêler les acteurs, la scène et le public. Afin de sensibiliser les spectateurs habitués à la passivité lors d'une visite au théâtre, les auteurs avant-gardistes proposent différentes approches dans leurs manifestes et les textes accompagnant leurs pièces et initiatives. Le théâtre devrait cultiver, dans un sens « artaudien », des pratiques nouvelles qui contrarient la représentation normale afin de secouer le public raidi du modernisme intellectualisé, désolidarisé de la vie (et de la cruauté).

En même temps, dans l'optique de la synthèse futuriste, il s'agissait de fusionner le plus possible les moyens d'expression et de former des spectacles à partir d'éléments hétérogènes sans l'obligation de trouver un fondement cohérent ou logique pour leur union.

Il existe évidemment aussi des efforts sérieux et fructueux qui tendaient à réformer le théâtre bourgeois de manière durable sans forcément dissoudre l'équipement de la salle et de la scène et sans vouloir solliciter le spectateur sur un plan autre qu'intellectuel et empathique, tout en garantissant des techniques innovatrices du jeu des acteurs ainsi qu'un choix de textes contemporains et en partie révolutionnaires. Il faut mentionner à ce point le Théâtre Alfred Jarry (1926–1929) dirigé par Robert Aron, Artaud et Roger Vitrac. Le répertoire était

1048 JANNARONNE, Kimberly : « Audience, Mass, Crowd: Theatres of Cruelty in Interwar Europe », *Theatre Journal*, t. 61, n° 2; mai 2009, p. 191–211, ici p. 194.

1049 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 148.

de provenance bourgeoise, mais choisi selon les critères avant-gardistes. Le premier spectacle au Théâtre de Grenelle eut lieu en juin 1927 : *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac, *Gigogne*, monologue de Max Robur alias Robert Aron, qui se termine par une insulte au public, et *Ventre brûlé ou la mère folle*, une pantomime « hallucinante » d'Artaud avec la musique de Maxime Jacob, et dont le texte a été perdu. Il y avait peu d'audience, mais une audience savante, parmi laquelle des représentants des *Ballet russes et suédois* ; de plus, les auteurs avant-gardistes de l'époque, recevaient une telle sélection de pièces de manière accueillante et attentive, voire positive. La deuxième représentation eut lieu une seule fois à la Comédie des Champs-Élysées, uniquement sur invitation, avec le « Tout-Paris » : on annonçait une pièce surprise qui serait jouée sans la permission de l'auteur et un film non-censuré – une tentative de scandale dans la vie des lettrés à Paris, le 14 janvier 1928. « À la saison suivante, nous décidâmes de forcer l'attention en provoquant un de ces scandales nécessaires qui étaient notre raison d'être »¹⁰⁵⁰, affirmait Aron. Des pièces de Claudel, Poudovkine, voire Strindberg se trouvaient à l'affiche. Artaud, certain de la déconfiture complète du spectacle, annonce : « Nous tenons à préciser [...] que si nous jouons Strindberg, c'est que Strindberg était un révolté, qui détestait toutes les patries, et en particulier sa patrie suédoise. »¹⁰⁵¹

Certaines initiatives que nous venons d'exposer contrarient la passivité de l'audience, d'autres la confirment. L'avant-garde historique après la première guerre mondiale s'intéressait surtout à des inventions qui sollicitaient l'audience au lieu de l'immerger dans de nouvelles expériences esthétiques.¹⁰⁵²

1050 ARON, p. 81–83.

1051 Cité par ARON, p. 87.

1052 JANNARONNE, p. 195.

III.2 D'une institution bourgeoise au tohubohu – Salons et Soirées

Au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, les salons littéraires furent le lieu des réceptions régulières d'une couche sociale élevée et érudite. Faire salon était une coutume civilisée où les nobles et la haute bourgeoisie entraient en contact afin de converser, parfois sur des thèmes spécifiés par avance. Les soirées avant-gardistes changent cette formule en gardant son but : montrer des œuvres et entrer en dialogue avec le public et la presse. Voulant échapper au rôle isolé de l'artiste romantique et symboliste, les artistes, quand « les manifestes pleuvent du haut de la cathédrale de Milan »¹⁰⁵³, se re-concentrent sur la vie publique, où ils cherchent à créer une identification et regagner de l'importance.

Ces manifestations mettent la destruction en œuvre : les soirées avant-gardistes, le comportement frénétique et les manières grossières démarquent nos mouvements des écoles stylistiques des époques précédentes. Dans le manifeste *Le Music-Hall* de Marinetti, rédigé le 29 septembre 1913 à Milan, le théâtre des variétés devient porteur du « merveilleux futuriste », étant le plus apte à mettre en avant tous les aspects les plus importants de l'art futuriste – et résumait une espèce de « mode d'emploi » pour une soirée avant-gardiste :

Le Music-hall, étant la devanture rémunératrice d'innombrables efforts inventifs, produit tout naturellement ce que j'appelle *le merveilleux futuriste*, né du machinisme moderne. Voici quelques éléments [...] : [...] la gamme entière du rire et du sourire pour détendre les nerfs [...], de la sottise, de l'imbécillité, de la balourdise et de l'absurdité, [...] les nouvelles significations de la lumière, du son, du bruit et de la parole, avec leurs prolongements dans la partie inexplorée de notre sensibilité ; entassement de faits bâclés et de personnages poussés de gauche à droite en deux minutes.¹⁰⁵⁴

Marinetti saisit un aspect du music-hall que Cocteau qualifiait de « franchise »¹⁰⁵⁵. Une spontanéité supposée et un cadre peu formel facilitent l'expression franche des acteurs et la réaction directe du public – c'est exactement ce que cherchent les réformateurs du théâtre. L'inspiration du music-hall les aide à créer de nouvelles situations dramatiques ouvertes ainsi que des formats de pièces inattendus, comme le répertoire classique synthétisé (*cf.* Introduction) :

Prostituer systématiquement tout l'art classique sur la scène, donner, par ex., en une seule soirée, toutes les tragédies grecques, françaises, italiennes en abrégé. Vivifier les œuvres de Beethoven, de Wagner, de Bach, de Bellini, de Chopin, en les coupant par des chansons napolé-

1053 LISTA, 2008, p. 50.

1054 MARINETTI : « Le Music-hall », dans LISTA, 2015, p. 603–609, ici p. 603–604.

1055 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 53.

taines. [...] Exécuter une symphonie de Beethoven à rebours. Serrer tout Shakespeare en un seul acte. En faire autant pour les auteurs les plus vénérés. [...] Faire jouer *Hernani* par des acteurs mi-enfermés dans des sacs. Savonner soigneusement les planches de la scène pour provoquer des glissades amusantes au moment le plus tragique.¹⁰⁵⁶

Dans ce passage, le non-respect de la tradition et le plaisir de détruire dadaïste se font déjà pressentir. Nous avons donné des exemples dans le chapitre II.2.2 qui font office d'illustration de la mise en pratique des idées futuristes.

D'un côté, il y a la bouffonnerie, le bruit, le spectacle doit déranger et insulter le public ; de l'autre, Marinetti envisage le côté multi-média des spectacles et une certaine liberté en ce qui concerne les unités de temps, d'espace et d'action, voire celle des sujets et des auteurs. L'un des buts est d'ôter le silence imposé au public¹⁰⁵⁷ et de le solliciter sur un plan existentiel « L'action théâtrale doit envahir le parterre. »¹⁰⁵⁸. L'autre prend consistance dans l'imprévisibilité des réactions et confirme l'indétermination d'une œuvre ou plutôt d'une action en dépit de toute préméditation. Le music-hall sert de moule générique qui désigne surtout la pluridisciplinarité des événements ainsi que l'incitation du public à réagir. Le lien entre la situation du spectateur et celle des personnes sur scène se fait par la fumée des cigarettes¹⁰⁵⁹. Il s'agissait de spectacles donnés dans des théâtres sur invitation et contre paiement, des actions semblables à des manifestations politiques.

III.2.1 Spontanéité ou « technique du scandale »¹⁰⁶⁰ ?

Le début du manifeste fondateur du futurisme nous suggère une spontanéité frénétique de jeunes personnes qui cherchaient à révolutionner le monde actuel ; les premiers textes des dadaïstes à Zurich suggèrent une idée similaire et le moment où Dada et surréalisme s'amalgamèrent à Paris, les mouvements montraient tous des traits communs. Leurs actions semblaient avoir été purement motivées par cette énergie activiste ou agoniste, leur indifférence vis-à-vis d'un jugement externe ou leur fierté à l'égard des huées verbales ou écrites révèle l'antagonisme avant-gardiste.

1056 MARINETTI : « Le Music-Hall », dans LISTA, 2015, p. 607–8.

1057 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 149.

1058 MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA : « Le Théâtre synthétique futuriste », dans LISTA, 2015, p. 844–850, ici p. 850.

1059 MARIENNTI : « Le Music Hall », dans LISTA, 2015, p. 605.

1060 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 56.

Leur vision d'eux-mêmes et de leur art n'était pourtant pas aussi nombriliste que les textes et que certaines de leurs actions le font croire. Marinetti et les milieux artistiques¹⁰⁶¹ autour de Maïakovski, Pessoa, du Dada et des surréalistes poursuivirent une activité publicitaire importante, en commençant par l'envoi des manifestes et textes littéraires aux collègues internationaux, aux rédactions de journaux et de revues littéraires dans toute l'Europe, mais surtout en convoquant des journalistes aux soirées, aux présentations publiques et aux manifestations théâtrales.

Le 2 juin 1913, Russolo, Piatti et Marinetti présentèrent à Modena les premiers *intonarumori* au Teatro Storchi devant plusieurs centaines de personnes intéressées ou attirées par le scandale que promettait une soirée futuriste. Ennuyé par les discours pompeux et trop longs de Marinetti et de Russolo, le public commence bientôt à perdre sa concentration et à déranger les performeurs ; il éclata plutôt de rire face à l'appareil :

[...] Russolo e Piatti [...] portano con ogni dignità, quasi come avessero nelle mani alcun che di sacro, [...] uno scatolone di cartone, ad una faccia nel quale è applicato una specie di tromba pure di cartone che assomiglia molto all'imbuto di un fonografo passatista. L'apparizione del famoso scoppiatore è accolta da risate omeriche e da grida violentissime.¹⁰⁶²

Russolo et Piatti portent avec dignité, presque comme s'ils avaient quelque chose de sacré dans leurs mains, une boîte en carton, avec un côté sur lequel est appliquée une sorte de trompette également en carton qui ressemble beaucoup à l'entonnoir d'un phonographe-passéiste. L'apparition du célèbre exploseur est saluée par des rires homériques et des cris violents.

Les manifestations des futuristes n'étaient pas toujours reçues avec la solennité souhaitée. Néanmoins, celle-ci entraîna une petite bagarre devant les portes du théâtre qui suscita l'intervention des gendarmes ; presque 300 personnes suivirent les futuristes après le spectacle jusqu'à leur hôtel.¹⁰⁶³ Et comme il s'agissait souvent d'épater le public, la présentation des *intonarumori* fut un succès à cet égard. Pratella se rappelle la soirée dans son autobiographie :

[...] urla ed urla, lancio sul palcoscenico di proiettili d'ogni genere e specie, e invettive su invettive su di noi, irose, volgari, brutali, oscene [...].¹⁰⁶⁴

1061 Notion emprunté de POGGIOLI, 1962, p. 45.

1062 Compte-rendu de la soirée par la « Gazzetta dell'Emilia » du 3 juin 1913, cité par MAFFINA, p. 29, nous traduisons.

1063 *Ibid.*, p. 30–31.

1064 PRATELLA, *Autobiographie*, cité par MAFFINA, p. 33, nous traduisons.

cri sur cri, lancements d'objets sur la scène de tous genre et espèce, insultes sur insultes pour nous, agressives, vulgaires, brutales, obscènes.

Il y a eu des retours – plus discrets – positifs de personnes qui appréciaient les appareils ; néanmoins, le résultat fut un échec retentissant et en cela un succès publicitaire pour le mouvement futuriste.

Puis, le 21 avril 1914, eut lieu le premier concert public des *intonarumori* au Teatro Dal Verme à Milan où Russolo dirigeait ses trois œuvres – *spiralì di suoni* – *Risveglio di una città* (Éveil d'une ville), *Si pranza sulla terrazza del Kur-saal* (Déjeuner sur la terrasse du Kursaal) et *Convengo di automobili e areoplani* (Rencontre d'automobiles et d'avions). Ce n'est que du premier morceau dont un fragment de partition a été conservé, nous l'avons montré dans II.2.1.3.

L'effet publicitaire du concert fut beaucoup plus éclatant que celui de Modena. Le public était déjà dans une ambiance belligérante quand le concert commença ; il n'était plus possible de suivre le concert – qui se déroula sans que Russolo et les musiciens se laissent déranger – à cause des huées, sifflements et lancements d'objets ; le public était plus bruyant que les instruments¹⁰⁶⁵ :

Tra [...] le file di poltrone si erano aggruppati molti spettatori. Immediatamente corsero parole, parolacce, insolenze. Il futurista Carrà si impegnò in un duello a pugni con uno spettatore che urlava. Marinetti intervenne, un gridatore fu precipitato in orchestra. [...] Pugni pugni pugni. [...] Tutti in piedi, sulle sedie, guardie, carabinieri accorrono saltando fila di poltrone. [...] Un ferito portato Croce Verde.¹⁰⁶⁶

De nombreux spectateurs s'étaient rassemblés dans les rangées de sièges. Immédiatement, ils ont fait fuser des mots, des gros mots, des insolences. Le futuriste Carrà s'est engagé dans un duel avec un spectateur qui hurlait. Marinetti intervint, l'un des hurleurs fut projeté dans l'orchestre. Poignées, poignées, poignées. Tous debout, sur des chaises, des gardes, des gendarmes accourent en sautant des rangées de fauteuils. Un blessé a été emporté par la Croix Verte.

Ce compte-rendu du *Corriere della Sera* ne fait aucune mention de la qualité de la musique, et comme dans l'exemple précédent, l'important semble avoir été l'attention – positive ou négative – de la presse et du public. L'effet publicitaire est tout à fait crucial pour un mouvement artistique relativement jeune qui se vante de ne pas vouloir suivre les mêmes démarches que ses prédécesseurs afin de s'affirmer dans le monde de l'art et dans le domaine public. En ne voulant pas transformer leurs initiatives en objets de musée, il fallait justement qu'ils se concentrent sur des événements, qui restaient pourtant éphémères, même si la forme en elle était facile à reproduire. Il se crée au fur et à mesure un schéma où

¹⁰⁶⁵ MAFFINA, p. 43–44.

¹⁰⁶⁶ Compte-rendu dans le *Corriere della Sera*, cité par MAFFINA, p. 45, nous traduisons.

un groupe de futuristes organise un événement, soit un vernissage, soit une soirée ou directement une intervention dans l'espace ouvert comme à Venise ou à Catania (cf. I.2). Marinetti pouvait faire jouer ses contacts dans la presse pour garantir une annonce préalable et la présence d'au moins un journaliste lors de l'événement – et de la police, considérant que le déroulement habituel était désormais connu.

La police était aussi présente lors des représentations futuristes à Petrograd, même si le public consistait pour la plupart en bourgeois et bohèmes paisibles, – curieux et en demande d'un scandale, à vouloir être épatés. Le futurisme, pour eux, signifiait le *Zaoum* qui leur semblait excentrique et drôle, une insulte légère, facile à accepter ; c'était quelque chose de nouveau et la ville en parlait. Un tohubohu de costumes bizarres, textes incompréhensibles, scènes dissociées : ce futurisme divertissait le public sans le mettre au défi.¹⁰⁶⁷ Même avant son déclin, le futurisme en Russie n'était plus un mouvement purement antagoniste, mais le label d'une expérience théâtrale à la mode.

Pratella constate à propos de cette tendance à l'habitude du scandale :

Le innumeri serate futuriste che si sono susseguite [...] si svolgevano tutte pressappoco alla maniera stessa [...]. La differenza consisteva soltanto in qualche particolare, nell'importanza e nel carattere culturale della città [...]. Lo stesso strabocchevole e costante accorrere di folla tutte le volte [...] ; lo stesso gettito predisposto di verdure [...] ; le stesse ingiuriose invettive scambiate a vicenda fra pubblico e futuristi con conseguenti pugilati ; e gli stessi scherzi di Marinetti [...]. La serata futurista aveva assunto ormai il suo stile d'obbligo [...].¹⁰⁶⁸

Les innombrables soirées futuristes qui ont suivi [...] se sont toutes déroulées à peu près de la même façon [...]. La différence consistait seulement en quelques détails, dans l'importance et le caractère culturel de la ville [...]. Le même afflux extravagant et constant de la foule à chaque fois [...] ; le même lancement de légumes préparés d'avance [...] ; les mêmes invectives insultantes échangées entre le public et les futuristes avec les bagarres qui en découlent ; et les mêmes plaisanteries de Marinetti [...]. La soirée futuriste avait maintenant assumé son style figé.

La performance théâtrale ainsi que l'action politique proviennent toutes deux de ce schéma d'action artistique initiale des soirées, elles se développent dans une situation discordante qui implique toutes les personnes présentes, l'une se référant toujours à l'autre. Une manifestation politique peut atteindre la qualité d'une performance théâtrale, et vice-versa.¹⁰⁶⁹ La soirée avant-gardiste commence en

1067 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 92 et 102.

1068 PRATELLA, *Testamento*, p. 168–169, nous traduisons.

1069 BERGHAUS, 1998, p. 60.

mode futuriste et fonde l'action sous le signe d'un art et d'une politique adaptés aux temps modernes et à l'homme moderne.

Hausmann explique souvent¹⁰⁷⁰ que les soirées et événements dadaïstes n'étaient politiques que par la nature des œuvres exposées et le fait que la vie, c'est-à-dire dada, était par essence politique. Lors des douze manifestations et soirées publiques en Allemagne et en Tchéquie, à Berlin, Hambourg, Iéna, Dresde ou Prague entre 1918 et 1920, les artistes furent souvent accueillis par un public hautement sensibilisé et belligérant, ce qui n'est pas surprenant dans le contexte de la fin de la guerre et de la monarchie, l'apogée et le déclin rapide de l'influence de la Ligue spartakiste (*cf.* Introduction) ainsi que l'a priori que le mouvement dadaïste était associé avec la gauche. Huelsenbeck dépeint cette situation lors d'une manifestation à Prague :

On nous menaçait de tous les côtés. Les Tchèques voulaient nous assommer parce que nous étions, malheureusement, des Allemands ; les Allemands s'étaient mis dans la tête que nous étions des Bolcheviques et les Socialistes nous menaçaient de mort et perdition, parce qu'ils nous croyaient des débauchés réactionnaires. Les journaux avaient fait une propagande monstre autour de dada plusieurs semaines avant notre arrivée, et l'attente n'aurait pas pu être plus montée.¹⁰⁷¹

Voilà la raison pour laquelle certaines étapes de la tournée du Dada qu'entreprirent Hausmann, Huelsenbeck et Baader en 1920 fut autant documenté : un tel retentissement garantissait une variété d'opinions controversées.

L'intervention de la police n'était donc pas seulement un rétablissement de l'ordre public comme avant la guerre chez les futuristes à Petrograd ou à Modena, mais d'essayer de garder le calme auprès de la population et d'éviter des bagarres politiques. À Dresde, en février 1920, un combat s'annonçait déjà bien avant l'arrivée des dadaïstes. Hausmann se souvient : « un véritable lieutenant de police monta sur la scène avant la représentation dans l'espoir de calmer et de préparer le public. Il fut salué par un formidable tonnerre de cris et de rires, car les étudiants croyaient qu'il s'agissait d'un dadaïste déguisé [...]. »¹⁰⁷², alors qu'une autre fois, toujours à Dresde, les poètes furent accueillis par des coups de poing et une police plutôt indifférente.

Les œuvres qui se donnaient à voir représentaient les efforts destructeurs des artistes : *La Cavité buccale chaotique* de Golyscheff (*cf.* II.2.2), les *intonarumori*, la *Musique d'ameublement*, les éléments du music-hall de Marinetti reflètent justement la manière dont la nouvelle pratique performative des avant-gardistes s'opposait à toute catégorisation bourgeoise. Les aspects destructeurs de ces

¹⁰⁷⁰ *Cf.* HAUSMANN, 2004, pp. 23 ; pp. 77.

¹⁰⁷¹ HUELSENBECK, cité par HAUSMANN, 2004, p. 81.

¹⁰⁷² HAUSMANN, 2004, p. 79.

soirées et manifestations publiques résident avant tout dans la création d'un cadre de représentation qui n'est plus celui du théâtre, qui rend l'illusion sur scène du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles inimaginable. On provoque le public pas-sif en le choquant ou en provoquant sa raison. Comme nous l'avons exemplifié, le moment scandaleux est le moyen de choix avant-gardiste : les provocations pouvaient catalyser l'action individuelle ainsi que l'imagination.¹⁰⁷³ La mise en spectacle d'un contenu destructeur délibère idéalement ce potentiel créatif non seulement chez les artistes, mais également chez le public, s'il le permettait.

III.2.2 « Ivresse collective »¹⁰⁷⁴ : Zurich et Paris – *Cabaret Voltaire* et Salons

Nous avons déjà commenté la programmation musicale et la poésie phonétique qui marquaient les soirées au *Cabaret Voltaire* à Zurich dans les chapitres II.2 et II.3.1, incluant une description de Ball de la représentation de ses poèmes phonétiques. Dès 1916, ce fut un lieu de rencontre pour des artistes expatriés et pour un public international. Les murs furent décorés des poèmes de mots en liberté de Marinetti¹⁰⁷⁵. Les événements étaient marqués par un mélange extravagant des genres et une pluridisciplinarité flagrante :

The early soirées celebrated, and drew upon, the cabaret's international clientele. The program for Saturday 12 February [1916] included Tzara reading poems by Verlaine, Mallarmé, and Apollinaire, Futurist poems by Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, stories by Gottfried Keller, German lieder and French *chansons*.¹⁰⁷⁶

Les premières soirées célébraient la clientèle internationale du cabaret et s'en servaient. Au programme du samedi 12 février [1916], Tzara lisait des poèmes de Verlaine, Mallarmé et Apollinaire, des poèmes futuristes de Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, des histoires de Gottfried Keller, des lieder allemands et des chansons françaises.

Les soirées à Berlin se déroulaient de manière très similaire entre 1918 et 1919 où Dada commence à se faire un nom auprès de la bourgeoisie berlinoise au *Graphisches Kabinett*, au *Meistersaal*, au théâtre *Die Tribüne* et dans des cafés ; il y avait des lectures, des danses déguisées, des pièces musicales et l'exposition de

1073 JANNARONE, p. 196.

1074 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 65.

1075 BERGHAUS, Günter : « Futurism and the Geneses of Dada : Contacts, contrasts and continuities », dans PEDULLÀ, p. 137–156, ici p. 137.

1076 HENTEA, p. 66, nous traduisons.

peintures ou collages. La dernière soirée en décembre 1919 fut si bien reçue, y compris de la part de la presse, que Hausmann, Huelsenbeck et les autres cherchèrent à réinventer le mouvement et ses cibles – ou justement ses non-cibles – pour mieux répondre aux exigences du dada, c’est-à-dire rester surprenant et ne pas plaire au public.¹⁰⁷⁷

Lors de l’entrée du dadaïsme à Paris avec le déménagement de Tzara, – les 23 *manifestes dada* de Tzara parurent en mai 1920 dans *Littérature* – une soirée se tenait en janvier de la même année. Le public parisien était déjà habitué à un certain niveau d’épatement et était « prêt au scandale »¹⁰⁷⁸, mais Tzara provoqua des diverses déceptions en lisant par exemple une conférence du proto-fasciste Léon Daudet au lieu de donner des poèmes simultanés et de les mêler à un concert cacophonique de percussions et de cris. Les programmations des événements dadaïstes à Paris comportaient toujours des œuvres avant-gardistes avec un élément perturbant ou imprévu.¹⁰⁷⁹ Ribemont-Dessaignes décrit la soirée du 5 février 1920 aux Indépendants :

Les uns après les autres nous étions montés sur une estrade, dans une petite salle pleine à craquer d’un public alléché par une publicité préalable, un vrai battage annonçait que Charlie Chaplin assisterait pour la première fois [...] à une séance dada. Trente-huit conférenciers étaient prévus, le manifeste de Picabia devait être lu par dix personnes, le mien par neuf personnes, celui de Breton par huit, et ainsi de suite jusqu’à Tristan Tzara dont le texte devait être lu par cinq personnes et un journaliste. Enfantillages, en apparence, mais soit que les textes fussent d’une extrême violence, soit qu’ils fussent présentés [...] de façon désarticulée ou cocasse et particulièrement provocante, l’assistance réagit sans mesure.¹⁰⁸⁰

Plusieurs soirées de ce genre ont lieu en 1920 et elles assoient la célébrité de Dada à Paris car ces manifestations ont attiré beaucoup d’attention de la part de la presse. Lier un mouvement aussi éphémère avec une très haute fluctuation dans ses programmes à des salles, des institutions et des journaux remet en perspective la spontanéité du mouvement dada.

Malgré la grande part de gratuité de nos actes, destinés à dérouter les mieux intentionnés à notre égard, un sens polémique très vif, soutenu par des invectives acerbes, caractérisait notre prise de position négative sur le plan de la réalité. Ce rapport entre l’art et la vie fut en réalité bien

1077 HAUSMANN, 2004, p. 143–146.

1078 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 68.

1079 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 151.

1080 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 67.

plus complexe, mais en définitive, c'est à ce schéma que l'on peut réduire le sens de nos manifestations d'alors.¹⁰⁸¹

Les performances destructrices reflètent cette négativité, et malgré toute sa volonté de ne pas s'inscrire dans les traditions et le « je-m'en-foutisme », une certaine institutionnalisation du mouvement a lieu ainsi qu'une canonisation de ses textes et performances, « elles se stéréotypaient, se sclérosaient », comme disait Breton¹⁰⁸². Dans sa destructivité, le mouvement dadaïste constitue désormais un courant stylistique qui ne peut même pas être sauvé en se dissolvant.

Non seulement les premiers moments de rencontre avec le public d'un mouvement sont couronnés d'événements qui génèrent une attention médiatique négative, il se peut aussi que des institutions permanentes comme le Théâtre Jarry, garantissait un véritable abonnement au scandale : l'évacuation de la salle se faisait régulièrement, des insultes auprès de la police se multipliaient. Il était tout de même nécessaire parfois de faire appel à la Police pour assurer le déroulement sans interruptions de la représentation. La bagarre commence tout de même dès que Breton et ses amis s'installent dans la salle.¹⁰⁸³ Une stagnation similaire a touché les futuristes déjà avant 1914 (*cf.* ci-dessus).

Comme nous l'avons déjà conclu dans la partie précédente, stupéfier le public n'est pas une formule durable et demande une organisation publicitaire préalable qui contrarie la spontanéité implicite de l'événement. L'aspect de l'éphémère une fois perdu, transforme les soirées avant-gardistes en soirées et revues ordinaires. « Les vraies œuvres Dada ne doivent vivre que six heures »¹⁰⁸⁴ – l'ami dadaïste américain Arensberg rend compte du caractère éphémère des œuvres qui ne se veulent pas œuvres. Le dadaïsme se définit lui-même comme un combattant intellectuel qui lance, avec d'autres, le « carnage ». Ceci évoque la guerre, et l'idée que, après le mouvement, il reste du terrain et les Hommes purifiés.¹⁰⁸⁵ Le vouloir d'une « a-histoire » des futuristes, formulé trop souvent et trop lourdement, a justement empêché tout caractère éphémère et purificateur du mouvement. Le moment-clé du dadaïsme repose sur le moment perturbant atteint par tout moyen. Ce mouvement peut être considéré comme une unique très longue soirée, ou une performance.¹⁰⁸⁶

1081 TZARA, cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 75.

1082 Cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 86.

1083 ARON, p. 89.

1084 ARENSBERG, W. C. : « Dada est américain », *Littérature* n° 13, Paris, mai 1920, p. 15–16, ici p. 15, consulté le 21 mai 2018 sur <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/>.

1085 BÉHAR, H. : « Dada », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 237–240, ici p. 240.

1086 *Ibid.*

III.3 Événements

*Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses.*¹⁰⁸⁷

Le charme d'une expérience artistique sur le vif réside dans le moment unique vécu – ce n'étaient pas seulement les avant-gardistes qui le comprenaient. L'idée d'élargir le cadre théâtral en faveur des formats plus inhabituels a séduit les artistes en question. Au cours des chapitres précédents, nous avons établi qu'une approche purement théâtrale ne suffit guère pour comprendre les « spectacles » avant-gardistes. Nous souhaitons exposer dans cette partie de grands événements qui dépassent le cadre d'une soirée, destinés à joindre un grand public, aussi non-érudit, voire un public de masse, parfois hors des lieux habituels de représentation. Les implications techniques et politiques pour les auteurs dramatiques de ces « events » font partie de nos analyses. Les spectacles dont nous parlerons dans cette partie ont tous été commissionnés soit par d'autres artistes ou par une entité gouvernementale. Nous nous intéressons à montrer – plutôt qu'à analyser les pièces d'un point de vue littéraire, musical ou critique – les facteurs qui caractérisent ces spectacles avant-gardistes et les implications qui les distinguent des représentations théâtrales habituelles. Nous trouvons pourtant que les deux premiers exemples se sont toujours déroulés dans des théâtres classiques, au Théâtre du Châtelet à Paris dans le cas de *Parade* ainsi qu'au Théâtre du Drame musical à Petrograd dans le cas de *Mystère Bouffe*. Ces cadres ne satisfont pas les auteurs et metteurs en scène et la critique n'arrive pas à cerner les pièces, souvent inconsciemment, à cause de cette dissonance entre l'architecture et le contenu artistique. Ce n'est que dans le dernier exemple des spectacles de Avraamov où nous sommes confrontés à la véritable réalisation d'une œuvre d'art dans tous les dimensions, vraiment sortie de la salle de théâtre.

III.3.1 *Parade* – ni farce, ni cirque, mais un peu absurde

La création de *Parade* fut un grand coup médiatique à Paris, impliquant plusieurs noms parmi les plus demandés de l'époque : Cocteau, Léonide Massine, Picasso et Satie. La genèse de *Parade* est donc située dans le milieu dadaïste parisien qui sera détrôné petit à petit par le mouvement des surréalistes. La composition de ce ballet par Satie a été faite sur la commande de Cocteau. Le premier fit la connais-

¹⁰⁸⁷ COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 45.

sance de Cocteau lors du festival Satie-Ravel du 18 avril 1916¹⁰⁸⁸, où furent représentés les *Ballets russes*, et où ils commencèrent à projeter l'idée de leur propre ballet qui s'intitulera *Parade*. Le public parisien était déjà choyé par les représentations des *Ballets russes* et par les apparitions de Vaslav Nijinski qui remit en question toutes les figures traditionnelles du ballet. Il adoptait, entre autre, lors de la représentation du *Sacre de printemps*, les pieds en position parallèle ou tournés vers l'intérieur, et des attitudes asymétriques ; les danseurs piétinent, laissent traîner leurs pieds en marchant, tombent, tournent en rond, tremblent¹⁰⁸⁹, s'éloignant ainsi de la pure représentation en faveur d'une incarnation, d'un *embodiment* plus authentique que formalisé de leurs rôles et de leurs émotions respectives.

Cocteau rédigea le livret, Diaghilev et sa compagnie sont engagés pour s'occuper de la danse, et c'est Massine qui prit en charge la chorégraphie. Les décors et costumes de Picasso y ajoutent la touche d'un avant-gardisme confirmé ; la feuille de salle d'Apollinaire ne manquait pas non plus. Dans l'union d'artistes qui ont déjà marqué de manière significative leur époque, nous notons un certain parallèle dans la création de *Parade* avec celle de l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil* en 1913 (cf. II.2.1.4), même si la dernière fut conçue en dimension plus modeste.

La partition est conçue entre les mois de mai et décembre de cette année 1916, la première lettre de Cocteau à Satie à cet égard date du 1^{er} mai.¹⁰⁹⁰ La création du ballet eut lieu le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet. La remise de la réduction pour piano à quatre mains et du livret de *Parade* eut lieu en janvier 1917. Pendant les mois de février jusqu'en avril, des répétitions des danseurs avec Massine et Diaghilev eurent lieu à Rome – sans Satie, qui refusait partiellement de faire partie d'une œuvre plus collective qu'il ne le souhaitait.¹⁰⁹¹ Les échanges entre les artistes sont conservés en partie, et surtout les lettres de et pour Satie ont été documentées dans le recueil de Ornella Volta (cf. notes précédentes) et révèlent un processus de création marqué d'une rivalité sur la prééminence des décisions créatrices assez amusant à suivre, qui confirme une fois de plus l'antagonisme de Satie non seulement vis-à-vis du public, mais aussi vis-à-vis du grand sponsor des arts à Paris, Cocteau ; il l'insulta à plusieurs reprises, par exemple dans une lettre à Valentine Gross le 5 janvier 1917 : « Quel veau ! Quel melon ! Quelle engelure sur les jambes ! »¹⁰⁹²

1088 SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris : Fayard, 2000, p. 225.

1089 SANIO dans REININGHAUS, p. 17.

1090 SATIE dans VOLTA, p. 240.

1091 *Ibid.*, p. 269.

1092 *Ibid.*, p. 272.

Le titre Parade renvoie à la fois à une farce théâtrale et à une pratique de cirque où les artistes s'exercent à un petit spectacle devant leur baraque ou la tente afin d'inciter des gens à entrer. Tout le ballet consiste en ce moment incitatif : un spectacle remplissant toute la soirée n'a pas lieu. Les acteurs principaux sont un prestidigitateur chinois, une petite fille américaine, des acrobates et les trois managers du cirque. À chacune de ces entités est attribué un morceau de musique auquel correspond son moment de danse, et il y a des morceaux instrumentaux, à plusieurs, ou pour tous les danseurs comme le « Prélude du rideau rouge », le « ragtime du paquebot » et le « finale ».

Les possibles débuts d'une nouvelle musique française ainsi que la proximité avec le cubisme ont été examinés exhaustivement par Franziska Kollinger.¹⁰⁹³ Il s'agit pour nous de comprendre surtout l'entrelacement du spectacle et de la musique. En tant qu'inspirateur pour les expériences théâtrales, Satie donne une approche rafraîchissante car il considérait la musique aussi importante que les effets visuels, la littérature et la scénographie. La musique « blanche » est d'expression neutre, ne doit pas s'imposer. On voit que les éléments de structure comme le rythme, les mélodies, l'harmonie et la dynamique sont à priori fixés et mis ensemble comme un Puzzle. Il forme des petites structures (de rythme, mélodie etc., cf. chapitre II.2.4) qui donnent une forme cohérente par le principe de la répétition. Il évite ainsi le développement classique fondé sur les structures d'harmonie et de thèmes figés. Le résultat est une musique qui s'exprime par des formules statiques, assouplies de tournures et de phrases typiques pour structurer et finir les pièces : c'est une musique de caractère statique et neutre. Ceci est par conséquent facilement combinable avec des éléments scéniques, littéraires et visuels : cette musique s'apprête tout à fait à l'usage multi-médial, comme les dessins et les textes de Satie dans *Le piège de Méduse*¹⁰⁹⁴, ou encore dans le ballet *Relâche* dont l'*Entr'acte* devenait une bande sonore (cf. II.2.4).

L'emploi des bruitages – une roue de loterie, une machine à écrire et une sirène – n'est pas forcément l'expression d'une volonté bruitiste de Satie qui était plutôt opposé à ce genre d'effet. Il est possible que les bruits étaient suggérés par Diaghilev qui, alors, vivait à Rome et était en contact avec le groupe futuriste.¹⁰⁹⁵ C'est aussi Cocteau qui insiste pour employer un maximum de percussions ainsi que des objets quotidiens, à savoir « les sons d'une dynamo, d'appareils morses, de sirènes, d'un express, d'un avion »¹⁰⁹⁶ :

1093 KOLLINGER, Franziska : « Saties 'Parade' (1917) als Entwurf einer neuen Französischen Musik? », *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 71, n° 1, 2014, p. 21–43.

1094 SANIO, Sabine : « Ausdruckslos, neutral, möbiliierend – Erik Satie und seine späten musiktheatralischen Anregungen », dans REININGHAUS, p. 42–45, ici p. 43.

1095 SHATTUCK, p. 171.

1096 ARFOUILLOUX 2009, p. 34.

La partition de Satie est conçue pour servir de fond musical à un premier plan de batterie et de bruits scéniques. Ainsi elle se soumet, très humblement, à la réalité qui étouffe le chant du rossignol sous le roulement de tramways.¹⁰⁹⁷

Dans la partition de Satie apparaissent quand-même

une sirène aiguë puis une roue de loterie [...] ; une machine à écrire, des coups de revolver et une sirène grave [...], un vrombissement imite l'aéroplane [...] ainsi qu'un bouteillophone (un carillon employant des bouteilles au lieu de cloches).¹⁰⁹⁸

Ils n'ont aucun rapport avec le scénario où n'apparaît ni machine à écrire ni revolver et sont donc employés de manière abstraite, afin d'amplifier l'éventail des sons par le quotidien moderne et de créer un effet de surprise. Cet emploi de bruits quatre ans après le premier texte de Russolo n'est guère surprenant ou innovateur, pourvu que Cocteau fût au courant de ses activités, répandues même en traduction française à Paris, grâce aux efforts publicitaires de Marinetti. Pour lui, les bruits auraient constitué le « bouquet »¹⁰⁹⁹ de la musique, donc des suggestions oscillant entre le concret et l'abstrait et surtout bien placées dans le monde contemporain.

L'apparition du Rag-time du Paquebot après le morceau pour la fille américaine rend également hommage aux modes du temps. C'est une pratique authentique du music-hall où le tube *Mysterious Rag* de Irving Berlin et Ted Snyder de 1911 est ubiquitaire – il se trouve par exemple encore mentionné négligemment dans *Flametti ou Du dandysme des pauvres* de Ball de 1918, paru à Berlin, où Mr. Meyer, un pianiste de cabaret se met à jouer justement ce *Mysterious Rag* pour ouvrir la soirée « *indem er [...] auf die Klaviatur lo-shackte* »¹¹⁰⁰ – en s'attaquant au clavier. On peut comprendre cette démarche comme un aspect pédagogique chez Satie : l'introduction du Jazz dans sa musique et familiariser le public ignorant avec le Jazz¹¹⁰¹. On peut même croire que c'est la première utilisation de Jazz dans la musique savante – qui trouvera d'innombrables successeurs. Par ailleurs, l'affinité pour tout ce qui est moderne n'est pas un fruit du réalisme – malgré le sous-titre « ballet réaliste » – au contraire : l'éclecticisme de la musique et les acteurs dans des costumes qui les empêchent de bouger donnent une fresque d'une légère absurdité¹¹⁰² – l'absurdité du monde

1097 George Auric sur *Parade*, cité par ARFOUILLOUX 2009, p. 35.

1098 ARFOUILLOUX 2009, p. 34.

1099 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 66.

1100 BALL, Hugo, *Flametti oder vom Dandyismus der Armen* (1918), Wädenswil : Nimbus, 2016, p. 194, nous traduisons.

1101 CHARLES, p. 35.

1102 SHATTUCK, p. 173.

contemporain et l'absurdité de ses styles hétérogènes. Satie s'engageait à dissoudre tout au long de son œuvre la frontière entre la musique savante, destinée à un public académique, et la musique populaire. Dans ce ballet, il prépare la voie pour l'élargissement des techniques de son époque.¹¹⁰³

Le fait d'assembler un tel groupe d'acteurs si connus et importants pour la vie culturelle de l'époque, constitue en soi un spectacle improbable qui provoque une affluence si énorme de public qu'elle ne pouvait que causer une sorte de scandale. Observer ces danseurs distingués dans une mêlée de figurants et de musiciens exécuter une pièce qui ne cherche ni à plaire ni à construire une narration cohérente – son thème étant la confusion avant qu'un vrai spectacle ne puisse avoir lieu – contrarie les attentes vis-à-vis d'une soirée au théâtre du Châtelet. Le processus de création ayant été relativement long et profond, alors que le résultat vise plutôt la confusion et une impression de spontanéité est une dissonance qui s'intègre encore moins bien dans un cadre théâtral habituel.

Il y a plusieurs aspects qui ridiculisent et subvertissent l'événement et le ballet comme genre. Picasso avait conçu des costumes tellement pompeux – faute de décors limités – qu'ils empêchaient le mouvement différencié et complexe. La chorégraphie était donc déjà un élément comique, non séduisant ou innovateur comme attendu. Pour ceux qui étaient en tenue d'acrobate, Massine employait des figures qui reflètent les mouvements habituels et quotidiens, faisant allusion aux pantomimes de Charlie Chaplin ou aux mouvements d'assouplissement sportif.¹¹⁰⁴ Ces aspects confirment les tendances contemporaines des troupes de ballet qui depuis Louis XIV sont souvent porteuses de grandes innovations ; non seulement elles apportent de nouvelles figures de danse, mais entraînent aussi des changements scéniques et musicaux. Et surtout de la part des artistes de domaines différents qui aspirent à recréer une relation avec l'objet d'art en soi, et non avec des états de la matière inanimée qui sont toujours mêlés de sentiments et de subjectivité.¹¹⁰⁵ Le sous-titre de *ballet réaliste* est d'autant plus justifié.

La représentation fut mal reçue par les critiques. Le ballet était « outrageant pour le goût français », Satie était qualifié d'« inharmonieux, loufoque compositeur en machines à écrire et crécelles ». ¹¹⁰⁶ Satie répliqua de manière injurieuse à ce journaliste et dut payer une amende de 1000 Francs pour « injures publiques et diffamation » : le scandale était complet, mais le succès du malfamé garanti.¹¹⁰⁷ Dans des correspondances diverses, il déploie toute l'affaire en se mettant en

1103 SANIO dans REININGHAUS, p. 42.

1104 KIESER, Klaus : « Der Tanz macht Pause – Experimente der Ballets Russes und Ballets Suédois », dans REININGHAUS, p. 90–92, ici p. 91.

1105 MELLERS, Wilfried H. : « Erik Satie und das Problem der « zeitgenössischen » Musik », dans METZGER et RIEHN, p. 7–26, ici p. 16.

1106 Critiques cités par AURIC, Georges, dans COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 17.

1107 SHATTUCK, p. 171–172.

scène comme une victime d'intégrité impeccable, soulignant ainsi son statut d'antagoniste d'époque.

Même si *Parade* se déroulait dans un cadre officiel et sécurisé, n'étant pas au même niveau de violence verbale que les soirées avant-gardistes qui se dérouleront deux ans plus tard à Paris, la réaction du public, de la presse, menant au scandale, fut immédiate et eut un rayon retentissant considérable. Cela était, pour les artistes participant à ce spectacle, un moment-clé dans leur carrière. D'une rhétorique apaisée, presque esthétisée, ce « ballet (sur-)réaliste » semble anodin à première vue, mais possède un potentiel provocateur ; l'effet radical peut même être jugé bien plus puissant que les événements que nous venons d'illustrer dans la partie précédente, qui montre des œuvres d'une destructivité plus apparente comme la présentation des *intonarumori* – c'est le plaisir de la déception.

III.3.2 Pas que le constructivisme : Fêtes révolutionnaires

Le théâtre russe n'a pas d'âge d'or comparable aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles à l'Ouest de l'Europe, du moins pas à cette époque. Étant plutôt intégrée à la vie culturelle byzantine et orientale, la culture gréco-italienne ne concernait guère la Russie à l'âge baroque. Il existe une tendance à déduire qu'il existait une forme de théâtre qui s'approche des mystères comme en France du Moyen-Âge. Il s'agit de la représentation d'un argument souvent théologique destinée à tout public, méprisé par l'église malgré son contenu religieux.¹¹⁰⁸

Le théâtre est sans doute l'art le plus important pour la vie culturelle à l'époque. On considère dans le monde entier que le théâtre reflète l'état de la société qui le crée. En Russie, spécialement, c'est un théâtre qui, à côté de la littérature qui doit forcément le précéder (à l'époque du moins), était longtemps la seule forme d'art recourant à une tradition cohérente – contrairement à l'architecture, la musique et aux arts plastiques.¹¹⁰⁹ Depuis 1917, il signifie la rédemption du monde par la fantaisie ; un moyen pour fuir une société du collectivisme où la vie privée, la religion ainsi qu'un grand nombre de rêves personnels se sont dissous. Voilà l'une des raisons pour laquelle le théâtre est si important pour les russes de la génération révolutionnaire : les valeurs et catégories rendues invalides sont en partie compensées par le théâtre qui permet la libre expression, de vivre ses rêves. En revanche, ce n'est pas juste une liberté sur scène, c'est LA pensée collective qui arrive à changer le plus rapidement les états d'esprit du public – bien d'autres

1108 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 12–14.

1109 *Ibid.*, p. 59.

avant-gardistes considérèrent le théâtre comme la forme d'art ayant le plus grand impact sur ses spectateurs – c'est un lieu d'utopie, capable de l'installer (l'utopie) dans les esprits des spectateurs.¹¹¹⁰

Un des grands réformateurs était Tairov, qui cherchait à rompre avec la spécialisation des acteurs, des chanteurs et des acrobates, et optait pour un modèle d'acteur synthétique. Le théâtre en tant que lieu donne un cadre où on peut voir toutes les formes du théâtre joué par toute sorte d'acteurs, désormais incarnés dans la même personne. Des touche-à-tout artistiques dans un théâtre libre, le concept de Tairov a du succès, il fonda ensuite le théâtre de chambre à Moscou en 1914, emblème d'un théâtre anti-naturaliste et anti-décoratif sans avoir d'autre but concret : voilà de l'activisme qui se nourrit de la force du contraire, qui est, en soi, négatif, voire destructif, mais qui correspond parfaitement à l'ambiance pré-révolutionnaire de l'époque. Le point de départ du théâtre n'est plus un texte dramatique. Le nouveau théâtre n'est plus créé par des poètes, mais devrait surgir de lui-même, ce qui ferait également suivre une nouvelle littérature. Son idéal : la *commedia dell'arte*, pour lui une forme de théâtre libre de tout paradigme théorique, improvisée, spontanée, comme les formules du music-hall de Marinetti. Les artistes de l'époque étaient forcément contre toute forme figée, fixée, et surtout é c r i t e. Ses idées, restant pourtant toujours esthétiques, ciblent donc la destruction du statu quo de l'art dramatique.¹¹¹¹

Si le théâtre pré-révolutionnaire perpétuait des valeurs sûres, montrant des conflits résolus et l'éternelle beauté, le nouveau théâtre bolchevique devait activement soutenir la nouvelle société de l'union soviétique et sa révolution dans les esprits du public, du peuple. C'est un théâtre de l'agitation de Meyerhold, qui utilise des théâtres volants, des troupes qui jouaient dans des zones où l'on croyait avoir besoin d'agitation, plus précisément d'un renforcement des idées bolcheviques.¹¹¹² Vu le grand nombre d'analphabètes, le théâtre se prête comme le moyen idéal pour véhiculer l'idéologie révolutionnaire ; il n'était pas nécessaire de lire des manifestes pour pouvoir de suivre les pièces. Jusqu'en 1927, le théâtre révolutionnaire et constructiviste de Meyerhold est le théâtre le plus novateur et le plus important, son influence sur la population est évidente par son appui institutionnel, et ses nouveaux principes sont sérieux.¹¹¹³ Ses décors reflètent les tendances contemporaines et sa réalité soviétique : toute sorte d'illusion évoquée par la peinture étant interdite, l'environnement du nouvel acteur bio-mécanique devait correspondre à ses exercices physiques. C'est donc le marteau et la faucille et non le pinceau qui seront utilisés pour libérer les décors de toute influence

1110 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 39.

1111 PÖRTNER, p. 96–100.

1112 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 103.

1113 *Ibid.*, p. 116.

historique. Ironiquement, le même Meyerhold qui s'était d'abord consacré au théâtre décoratif devient adepte du constructivisme : on trouve des décors de grandes dimensions, des roues, des métaux, des constructions en bois, des escaliers et des terrasses, des voitures, des ascenseurs, des grues, tous dispersés, sans aucun arrière-plan suggérant de la profondeur.¹¹¹⁴

C'est en ridiculisant l'ancien théâtre qu'on le détruit le mieux, pensait Meyerhold, et il accentuait donc les éléments de la vie quotidienne, ridiculisait les scènes sentimentales en les accompagnant d'un accordéon, se moquait des anciens propriétaires, glorifiait les paysans. Il fit entrer les éléments du théâtre de variété : Clowneries, orchestres de bruitages, la danse des machines au lieu d'un ballet. Il s'intéressait aux fêtes foraines, aux bals populaires, intégrait les masques et la *Commedia dell'Arte*. Le jeu des acteurs devait englober des habiletés déclamatoires ainsi que des pantomimes. Le répertoire, par contre, était en très grande partie encore emprunté à l'époque bourgeoise, parfois retravaillé, adapté, ou parfois sous la forme d'un persiflage. Sa quête théâtrale le mena finalement aux grandes questions sociales, ce qui le motiva à mettre en scène des pièces de Maïakovski entre 1918 et 1922¹¹¹⁵ (cf. ci-dessous). L'agitation politique était toujours au centre de l'acrobatie et de la parodie. La scène présentée ainsi ressemble à un cirque, ce qui n'est pas tout à fait une idée nouvelle. La tradition théâtrale fut importée pendant plusieurs siècles en Russie, alors que le cirque a toujours été proche de la population, du moins depuis le X^{ème} siècle, par la culture byzantine. Il offrait donc la possibilité de rattacher la révolution aux traditions populaires.¹¹¹⁶ Or, il y a toujours eu la tendance d'un théâtre d'indignés, de révolte. La Russie n'a guère connu une période classique où la vie culturelle baignait dans ses mérites et créait un maximum de corpus national, elle a toujours été ébranlée par la protestation. Ce n'est donc pas une véritable révolution artistique qui commence avec la grande révolte politique, elle résidait dans l'histoire de l'art russe depuis bien des siècles.¹¹¹⁷ L'action politique réunit toutes les découvertes et préférences au niveau de l'art et des idées des avant-gardistes¹¹¹⁸. Le porteur de « propagande » principal est le manifeste, qui, distribué dans les journaux, sous forme de flyers chez des galeristes, libraires, dans des cafés intellectuels, etc., et également imprimé dans des anthologies contemporaines (les années 1910, 1920), a un grand rayon d'effet¹¹¹⁹. L'effet émotionnel des paroles et images utilisées peut être tellement fort qu'il pousse le lecteur à une réaction spontanée, tout en oubliant le « vrai » contenu du texte. Vu

1114 PÖRTNER, p. 110–112.

1115 BAUERMEISTER et HERTLING, p. 14.

1116 GREGOR et FÜLÖP-MÜLLER, p. 113–4.

1117 *Ibid.*, p. 59.

1118 GOLDENBERG, p. 41.

1119 EHRLICHER, p. 29.

ainsi, le manifeste n'est pas seulement un texte théorique qui accompagne la production artistique, mais devient un incitateur à l'action¹¹²⁰. L'intégration des manifestes dans des représentations théâtrales (cf. ci-dessus) leur donne un caractère moins textuel, communiquant, mais événementiel.

Il s'agit donc d'un activisme esthétisé : d'un côté, l'art y trouve sa place, de l'autre, le positionnement politique lui-même devient une étiquette plus ou moins esthétique. Être un parlementaire est la preuve d'une certaine médiocrité, se trouver une direction individuelle, par contre, montre l'esprit libre et, dans un sens nietzschéen, aristocratique¹¹²¹. C'est une promesse implicite des avant-gardes qui se réalise dans l'action politique : la libération intellectuelle libérerait, par conséquent, les autres domaines restreints, notamment d'un système politique en dépression ou trop oppressif¹¹²². « L'art est un but immanent à la vie [...] et [...] ne peut qu'être action et instrument de progrès. »¹¹²³ Et c'est encore Maïakovski qui chante le slogan unissant les futuristes et le spectacle révolutionnaire : « Dans les rues, futuristes, joueurs de tambour et poètes »¹¹²⁴

III.3.2.1 *Mystère-Bouffe*, 1918/1921

Avant d'illustrer les enjeux de la pièce commissionnée pour l'anniversaire de la révolution, il nous semble pertinent de faire un commentaire concernant la réception du mystère médiéval au XIX^{ème} siècle – une lecture de cette pièce soviétique qui permet de comprendre la simplicité de ses images et la naïveté des métaphores et qui n'était sans doute pas étrangère à Maïakovski.

Le mystère est une forme du jeu dramatique qui date de l'antiquité et qui devient un spectacle sacré au Moyen-Âge.¹¹²⁵ Les mystères se donnaient dans des palais et sur des places publiques la veille ou les jours mêmes des fêtes religieuses, de façon à garantir un maximum de spectateurs. Dans *Notre-Dame de Paris*, Paris 1831, Victor Hugo donne une description pertinente des enjeux du mystère écrit par Pierre Gringoire, *Le bon jugement de madame la vierge Marie*.

1120 *Ibid.*, p. 30.

1121 ANTLIFF, Mark : « Cubism, Futurism, Anarchism : The 'Aestheticism' of the "Action d'Art" Group, 1906–1920 », *Oxford Art Journal*, t. 21, n° 2, 1998, p. 103.

1122 EBURNE, Jonathan P. : « Antihumanism And Terror : Surrealism, Theory, and the Postwar Left », *Yale French Studies*, n° 109, 2006, p. 43.

1123 LISTA, 2001, p. 32.

1124 Cité par RIPELLINO, p. 84.

1125 VICTOROFF, Tatiana : « Le Mystère, une réinvention permanente », dans DUCREY et VICTOROFF, *Renaissances du Mystère en Europe*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2015, p. 17–26, ici p. 18–20.

La foule s'épaississait à tout moment, et, comme une eau qui dépasse son niveau, commençait à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements, sur les corniches, sur les appuis des fenêtres, sur toutes les saillies de l'architecture, sur tous les reliefs de la sculpture.¹¹²⁶

Le premier des personnages portait en main droite une épée, le second deux clefs d'or, le troisième une balance, le quatrième une bêche ; et pour aider les intelligences paresseuses qui n'auraient pas vu clair à travers la transparence de ces attributs, on pouvait lire en grosses lettres noires brodées : au bas de la robe de brocart, JE M'APPELLE NOBLESSE ; au bas de la robe de soie, JE M'APPELLE CLERGÉ ; au bas de la robe de laine, JE M'APPELLE MARCHANDISE ; au bas de la robe de toile, JE M'APPELLE LABOUR.¹¹²⁷

Cette forme de spectacle a été reprise pendant les années pré- et post-révolutionnaires en Russie dès l'Âge d'argent (*cf.* Introduction), étant adaptée à un large public souvent illettré.¹¹²⁸ L'action est souvent portée par des archétypes ou des allégories qui « versaient à qui mieux mieux des flots de métaphores »¹¹²⁹ et qui servent de personnages au comportement exemplaire. Ce n'est pas pour autant que cette forme de pièce fut appelée « moralité »¹¹³⁰.

Dans l'ambiance post-révolutionnaire, il s'agit surtout de changer de lieu : trouver des espaces assez grands pour accueillir tout le peuple et sortir des salles de théâtre, répondre à un besoin répandu et créer plus de théâtre¹¹³¹. Sur la place publique, on peut théâtraliser la vie, ou bien, donner un cadre scénique à la propagande, politiser la vie dans le sens benjaminien (*cf.* ci-dessous), le mystère médiéval étant une forme très adaptée. Lounatscharski, dans *L'Art et la révolution*, met en relief l'aspect de la fête populaire d'un tel événement :

La fête du peuple s'ornera avec tous les arts, elle sera dans la musique et dans les choeurs, elle exprimera ses sentiments et ses pensées par des représentations en plein air, par des chants et des récits de poèmes à des endroits différents dans une foule jubilante, qui se fondra dans l'ensemble.¹¹³²

On donnait à voir, par exemple, une reconstitution historique de l'occupation du palais d'Hiver à Saint-Petersbourg du 25 octobre 1917, pour l'anniversaire des trois ans du règne soviétique, devant environ 60.000 spectateurs. On avait

1126 HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris : Librairie Générale Française, 1988, p. 71.

1127 *Ibid.*, p. 88–89.

1128 REDEPENNING, p. 86.

1129 HUGO, p. 89.

1130 *Ibid.*, p. 85.

1131 RIPELLINO, p. 102.

1132 LUNATSCHARSKI, p. 28.

demandé à Maïakovski d'écrire une pièce pour des occasions semblables à venir, et « sa conception du théâtre, et sa tendance à chercher des éléments poétiques dans la Bible le menaient tout droit au Mystère ». ¹¹³³ Lors de la commémoration le 7 novembre 1918 au Théâtre Lyrique de Petrograd, on joua son *Mystère Bouffe* qui avait déjà fait un long chemin entre les comités et la censure, les lieux des répétitions n'étaient que des salles sans chauffage, les affiches étaient imprimées en noir et blanc ¹¹³⁴. Avec la scénographie constructiviste de Malevich et la mise en scène de Meyerhold, surtout celle de la deuxième version que préparait Maïakovski et qui fut créée le 1er mai 1921 au cirque de Moscou à l'occasion du troisième Congrès du *Komintern*, la pièce possède déjà une valeur anthologique dans l'histoire de la Révolution et de la censure de plus en plus importante. Ses difficultés – on trouvait même des prétextes pour ne pas éditer la pièce ¹¹³⁵ – témoignent aussi de la lenteur de la scène culturelle – malgré la révolution et le climat anti-bourgeois, on donnait toujours du Shakespeare ou *La traviata* dans les théâtres et on n'acceptait que frileusement le répertoire provenant des artistes soutenus par le nouveau gouvernement. Ce point souligne encore la vision avant-gardiste de Maïakovski lorsqu'il répondit aux exigences du public post-révolutionnaire par une parabole ironique apte à animer des masses sur une scène de n'importe quelle dimension.

Le mystère comprend six actes et unit un plateau d'acteurs nombreux. Il y a un groupe de 14 « purs », groupe composé des personnages d'un rajah, d'un pacha, d'un pope et d'autres personnes aisées du milieu international ; et 14 « impurs », des travailleurs tels qu'un allumeur de réverbère ou une blanchisseuse, etc., qui « personnifient la solidarité prolétarienne » ¹¹³⁶. Il y a donc dès le début une disparité entre les deux groupes qui devient de plus en plus flagrante au long de la pièce.

Un déluge refoule les derniers Hommes purs et impurs au Pole Nord où ils construisent une arche afin d'échapper à l'inondation et d'arriver au mont Ararat. Les purs dominent les impurs et leur font effectuer tous les travaux sur l'arche, disposant de l'intégralité des provisions, « aux uns le craquelin, aux autres le trou du craquelin », comme l'affirme le « pur » Français. ¹¹³⁷ Après une mutinerie, les purs sont jetés dans la mer et les impurs prennent le contrôle de l'arche. L'« homme-simplement » leur apparaît et les guide vers la terre promise. Les impurs passent par l'enfer et par le paradis pour enfin accéder à la terre promise,

1133 TRIOLET, Elsa : « Maïakovski et le théâtre », dans MAÏAKOVSKI, *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014, p. 369–422, ici p. 386.

1134 *Ibid.*, p. 381–386.

1135 RIPELLINO, p. 119–120.

1136 *Ibid.*, p. 97.

1137 Cité par RIPELLINO, p. 86.

un monde où ils auront suffisamment de nourriture et du travail à volonté et où personne ne profitera d'eux. La pièce se termine par l'*Internationale*.

Les symboles sont accessibles et limpides, en provenance des imaginaires chrétiens et communistes-idéalistes et se prêtent parfaitement à un mystère au service de la révolution¹¹³⁸. Le motif du déluge est déjà présent dans *Notre marche* (cf. II.3.2.2), représentant les promesses de la révolution qui demande tant de sacrifices :

Avec les flots d'un deuxième déluge
Nous lavons les villes du monde.

Le paradis céleste et propre appartient à la bourgeoisie désormais éliminée, et le vrai paradis terrestre et simple des ouvriers devient la terre promise de la nouvelle époque.

Après quelques tentatives, les artistes impliqués dans ces jeux voué à un public de masse ont dû admettre qu'on n'accédait pas à la « terre promise » d'un nouveau théâtre, mais qu'on était censé s'orienter à partir d'un certain niveau de symboles simplistes. Le genre hautement identifié par des contenus religieux devient une pièce révolutionnaire et plutôt anti-religieuse, l'enfer et le paradis sont surpassés ; la terre promise est un paradis terrestre et un reflet idéal de la vie en tant que telle. L'affinité pour ces symboles est déjà présente dans *Victoire sur le soleil* où un passé radieux – le soleil – est vaincu par les hommes futuristes.

C'est le symbolisme pragmatique dans le théâtre des masses : on se sert des objets qui symbolisent par exemple la vie quotidienne qui étouffe l'ouvrier, pour ensuite le libérer, – tous deux, le symbole et l'ouvrier, ou le spectateur qui s'identifie avec le symbole, – sur la scène, le symbole devient un trophée. Cette forme est encore liée aux mystères, mais également aux représentations des moments de révolte des masses, comme déjà en 1794 sur le Champ de Mars lors de la fête de l'Être suprême.¹¹³⁹ Il s'agit d'une réflexion dirigée en publique – étant donné que ces symboles sont des constructions fragiles dont la ré-négociation entraîne aussi la réconciliation des rapports conflictuels¹¹⁴⁰ des Hommes avec leur imaginaire symbolique.

La pièce a été bien reçue malgré le reproche principal des critiques : s'agissait d'une œuvre d'art intellectuelle peu compatible avec un public de masse – un

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹¹³⁹ GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 53.

¹¹⁴⁰ La perception d'un symbole en tant que lieu de conflit plutôt qu'un moment de partage essentiel provient d'une réflexion sur l'histoire culturelle et intellectuelle de SURKIS, Judith : « Of Scandals and Supplements: Relating Intellectual and Cultural History », dans MCMAHON, Darrin M. et MOYIN, Samuel, *Rethinking Modern European Intellectual History*, Oxford Scholarship online, avril 2014, p. 102.

reproche qui ne quitta plus le poète.¹¹⁴¹ Maïakovski se souvient d'une réception différente dans son autobiographie *Moi-même* :

Je termine le *Mystère*. J'en fais la lecture. On en parle beaucoup. On le joue. Cela fait terriblement hurler les gens. Surtout les intellectuels communistes. Andreeva [qui dirige les théâtres et spectacles de la commune de Petrograd, n.d.t.] en aurait fait des choses, pour que le spectacle n'ait pas lieu ! On le présente trois fois, puis on le met en pièces. Et les *Macbeth* reprennent. [...] Je fais des tournées dans les usines avec le *Mystère* [...]. On nous reçoit joyeusement.¹¹⁴²

L'auteur se voyait toujours confronté aux mêmes réactions des ouvriers après chaque lecture publique de la pièce ; c'est l'opposition du Comité Central du Parti qui empêchait finalement que la pièce fût montée plus souvent ; le contenu était donc assez accessible aux personnes d'une érudition de base.¹¹⁴³ Dans cette époque d'incertitude politique, les théâtres ainsi que les critiques prenaient leurs distances avec contenu politique et la pièce cessait d'être jouée. Mais le format du mystère était entré dans les mœurs théâtrales, et à d'autres occasions de fêtes révolutionnaires, on donnait toujours des pièces symboliques, comme *Le Mystère du travail libéré* pour le 1er Mai 1920, voire même des reconstitutions historiques comme *La Prise du Palais d'Hiver* pour le 7 novembre 1920.¹¹⁴⁴ Nous parlerons d'une spectaculaire fête révolutionnaire dans la prochaine sous-partie.

L'idée intéressante de ces spectacles était celle de la *reconstitution véridique* d'événements historiques, qui inspira par exemple Eisenstein.¹¹⁴⁵ Cela implique donc de tout fonder sur l'expérience de la masse du peuple anonyme. Par conséquent, il n'y pas de héros, pas de destin de deux amoureux, et pas non plus forcément une action cohérente. Maïakovski souligne lui-même dans une introduction à la seconde version de sa pièce que son actualisation avait été nécessaire et demande à « vous tous qui dans l'avenir jouerez [...] *Mystère Bouffe*, changez le contenu, actualisez-le, du jour, de la minute. » Et il explique, plus directement encore : « *Mystère Bouffe*, c'est une carcasse de pièce sur laquelle chaque jour poussent de nouveaux événements, qui chaque jour traverse de nouveaux faits. »¹¹⁴⁶ L'auteur dramatique dans ce cas n'a pas l'habituelle

1141 RIPELLINO, p. 101.

1142 MAÏAKOVSKI : « Moi-même », dans *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014, p. 89.

1143 TRIOLET, Elsa : « Maïakovski et le théâtre », dans MAÏAKOVSKI, *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014, p. 369–422, ici p. 393.

1144 RIPELLINO, p. 103–104.

1145 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 107.

1146 MAÏAKOVSKI : « *Mystère Bouffe* », dans le même, *Poèmes*, traduits du russe et présentés par Claude Frioux, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 23 et 25.

distance vis-à-vis de l'action lorsqu'il met en scène non seulement la pièce, mais tout l'événement, y compris le public, les intentions révolutionnaires : il n'inscrit pas sa pièce dans l'éternité ou dans l'histoire théâtrale, mais il devient lui-même un participant des combats de rue, il est un véritable poète révolutionnaire. Ainsi, il créait une réalité directe et palpable dans un cadre supposé de spectacle de foire, nous rappelant aussi le cadre de *Parade*.

III.3.2.2 Bakou 1922 : Sifflets à vapeur et l'Internationale

Lors des célébrations des anniversaires révolutionnaires en 1919, 1922 et 1923, Avraamov mettait en place ses *Symphonies des sifflets*. La première représentation eut lieu à la gare de Novgorod en 1919, où on donna seulement l'*Internationale* ; en 1923, il conçut une pièce plus longue, qu'il appela *Une Symphonie sur le square rouge à Moscou*.¹¹⁴⁷

En 1922, l'événement eut lieu à Bakou ; le compositeur et constructeur était prêt à perfectionner ses expériences de 1919 à Novgorod. Une flotte de 36 bateaux voués à partir pour Ashtrakhm sera préparée à former l'orchestre pour cet événement. Avraamov construit des sifflets qui sont des pipes à vapeur, en vissant une vingtaine de pipes sur un grand tube qui peut être raide, plié ou en demi-cercle. Il prévoit des conduits d'évacuation pour l'eau aux deux bouts. Au milieu, il situe la machine à vapeur qui agit sur la vingtaine de pipes par le grand tube. Les sifflets peuvent être accordées en ajoutant des éléments cylindriques ou des bouts de bois, ou sinon en changeant les trous par lesquels la vapeur est censée sortir. La pression idéale pour une tonalité exacte est entre 100 et 120 livres. Il faut garder la machine au chaud afin d'éviter que la vapeur ne refroidisse trop rapidement. Pour diriger une telle entreprise qui inclut autant de bateaux et de sirènes dispersées, on utilise un canon pour marquer le début et la fin de l'évènement ; un canon de campagne peut jouer le rôle d'instrument de percussion. Une tour assez haute sert au chef d'orchestre à donner les signaux nécessaires pour garantir un déroulement continu du concert. Il se sert de drapeaux multicolores et d'un revolver.¹¹⁴⁸

La possibilité d'inclure d'autres bruits comme des klaxons, des avions, diverses alarmes et des cloches peut directement être incluse dans la composition sans devoir considérer l'harmonie¹¹⁴⁹ – la joie transmise par ces interventions imprévisibles, – donc indéterminables –, encouragées de l'extérieur est en elle-

1147 REDEPENNING, p. 230.

1148 AVRAAMOV, Arseni : « The Symphony of Sirens », dans KAHN et WHITEHEAD, p. 245–252, ici p. 246–249.

1149 *Ibid.*, p. 249.

même un atout esthétique pour ce genre d'événement ; malgré tout une préparation minutieuse, le spectacle reste unique, son aura, dans un sens benjaminien, reste éphémère. Les instructions détaillées furent publiées en langue turque¹¹⁵⁰ dans trois journaux le 6 novembre 1922, le jour qui précédait la célébration.

Pour le 5^{ème} anniversaire de la Révolution d'Octobre.

Instructions pour « La symphonie des sirènes »

Le matin du cinquième anniversaire, le 7 novembre, tous les navires de Gocasp, Voenflat et Uzbekcasp, y compris tous les petits bateaux et navires, se rassembleront près du quai de la gare ferroviaire à 7h00. Tous les bateaux recevront des instructions écrites d'un groupe de musiciens. Après cela, ils occuperont la place qui leur a été assignée près du quai des douanes. Le destroyer Dostoyny, avec le sifflet à vapeur et les petits bateaux, sera ancré plus haut, devant la tour.

À 9 h, toute la flottille sera en position. Toutes les machines mobiles, les trains locaux, les cuirassés et les machines à vapeur réparées arriveront en même temps. Les cadets des cours du 4^e Régiment, les étudiants du Conservatoire Azgo et tous les musiciens professionnels seront sur le quai au plus tard à 8 h 30.

À 10 h, les troupes, l'artillerie, les mitrailleuses et le reste des véhicules se mettront également en position, suivant les ordres reçus. Les avions et les hydravions seront également prêts.

Au plus tard à 10h30, les responsables de la signalisation prendront position dans les terminaux régionaux et ferroviaires.

Le canon de midi a été annulé.

L'équipe en charge des feux d'artifice donnera le signal aux véhicules suivants pour leur approche du centre avec le moins de bruit possible : Zyk, Bely Gorod, Bibi, Abot et Babylone.

Le cinquième tir donnera le signal au premier et au deuxième quartier de la ville noire.

Le dixième tir active les sirènes des bureaux commerciaux, d'Azneft, et des docks.

[251] Au quinzième coup de feu, les quartiers, les avions décollent. Les cloches.

Le dix-huitième coup de feu active les sirènes de la place et les machines à vapeur qui s'y trouvent. Simultanément, la première compagnie de l'Académie Militaire se déplacera de la place aux docks en jouant la marche « Varashavanka ».

Toutes les sirènes sonnent et s'arrêtent au vingt-cinquième coup de canon.

Pause.

La triple corde des sirènes sera accompagnée d'un « Hurrah » depuis les quais.

Le sifflet à vapeur donnera le signal final.

« L'Internationale » (quatre fois). Au centre, un orchestre à vent joue La Marseillaise avec un chœur d'automobiles.

Le carré entier se joint au chant dans la deuxième répétition.

1150 *Ibid.*, p. 250.

À la fin du quatrième couplet, les cadets et l'infanterie retournent sur la place où ils sont accueillis par un « Hurrah ».

À la fin, un chœur festif et universel avec toutes les sirènes et les signaux d'alarme joue pendant trois minutes, accompagné par les cloches.

Le signal de fin est donné par le sifflet à vapeur.

Marche solennelle. L'artillerie, la flotte, les véhicules et les mitrailleuses reçoivent leurs signaux directement du conducteur placé sur la tour. Le drapeau rouge et blanc est utilisé pour les batteries ; le bleu et le jaune pour les sirènes ; un drapeau rouge à quatre couleurs pour les mitrailleuses, et un drapeau rouge pour les interventions individuelles des bateaux, des trains et de la chorale automobile.

[252] Au signal de la batterie, "L'Internationale" est répétée deux fois tout au long de la procession finale. Le feu des moteurs devra être alimenté aussi longtemps que les signaux seront maintenus.

Toutes les instructions ci-dessus s'adressent aux hauts gradés et pour leur exécution irrévocable sous la responsabilité de leurs autorités : militaires, Azneft, Gocasp, et les établissements d'enseignement connexes. Tous les participants doivent avoir avec eux leurs instructions respectives pendant les célébrations. Le maître de TSOK est M. Chagin. L'organisateur de la Symphonie des sirènes est M. Avraamov.¹¹⁵¹

La planification de l'événement s'approche d'une opération militaire en ce qui concerne la dimension matérielle comme « destroyer », « flottille », « cuirassés », « mitrailleuses », etc., les lieux et les responsables : « les cadets des cours du 4^e Régiment », « les troupes », etc., ce qui souligne son arrière-fonds destructeur et violent. Les acteurs principaux de ce spectacle aux dimensions immenses sont les machines, les Hommes jouent un rôle secondaire en les manipulant et en les coordonnant.

Le compositeur faisait installer un grand nombre de machines à vapeur de tailles diverses qui produisaient des sifflements à des tonalités différentes ; il était ainsi possible d'entonner des mélodies simples. Avraamov ne composait pas de pièces pour ces sifflets à vapeur à cette occasion¹¹⁵², il leur faisait jouer l'*Internationale* et des marches patriotiques que tout le monde dans l'audience connaissait. Elles ne constituaient pas le résultat d'une expérience sonore vouée à remettre en place nos habitudes auditives et de subvertir à la longue l'orchestre classique comme, au départ, les *intonarumori* de Russolo. Il s'agissait plutôt d'introduire la réalité ouvrière contemporaine dans des chants édifiants et entraînants.

Pour l'organisation de cet événement, le compositeur réalise un rêve mégalo-mane : à ses ordres, au service de la commémoration de la Révolution, il dispose

1151 AVRAAMOV, p. 250–252, nous traduisons.

1152 MENDE, p. 273.

librement des navires et bateaux militaires et civils. L'infrastructure navale et ferroviaire est suspendue de son service et impose par cette relâche l'attention de tout le monde pour l'événement. En même temps, l'événement et son équipement proviennent de la vie quotidienne et rencontrent le public, plus précisément tout le monde, dans leur propre quotidien, afin de leur montrer que l'art révolutionnaire fait partie de leur vie. Cet entrelacement est essentiel pour le retentissement de l'art avant-gardiste, même si l'exigence esthétique du bruit abstrait de Russolo qui cherche à subvertir le monde sonore n'est pas réalisé dans l'*Internationale* jouée par les sifflets à vapeur, bien au contraire : les bruits de-viennent communs.¹¹⁵³

La mise en œuvre de ces symphonies est impressionnante et reflète le goût pour le monumental des artistes de la révolution russe ; ils reconnaissent le pouvoir « d'organisation sociale »¹¹⁵⁴ de la musique, outil historique du contrôle des événements de masse, réalisé aussi dans la fondation de nombreux chœurs d'amateurs du *Narkompros* (cf. Introduction) afin d'atteindre une voix rouge et unifiée¹¹⁵⁵. Avraamov travaille dans l'événement la narration de la lutte révolutionnaire qui avait abouti en 1922 à la transformation de Bakou en une ville soviétique d'importance considérable au plan culturel et militaire et pour la navigation sur la mer Caspienne.¹¹⁵⁶

Même si la construction des pipes à vapeur et l'organisation du concert à Bakou sont impressionnantes, Avraamov n'en a pas épuisé le potentiel musical. Il propose effectivement de faire du vieux avec du neuf ; les moyens avant-gardistes servent à entonner les vieux hymnes. Le compositeur sacrifiait à ces occasions les exigences esthétiques aux moyens d'amplification. Le choix du matériel, les dimensions dans l'espace public et l'érudition moyenne des spectateurs forcent l'artiste à adapter ses cibles sans forcément le regrettant ; d'agrandir l'œuvre et d'en minimiser la complexité, non pas seulement dans ce contexte. Au lieu de tableaux, Maïakovski, par exemple, dessinait les affiches de propagande pour la ROSTA avec un rayon maximal et un message très limité dans ses possibilités poétiques. Au lieu d'une pièce de théâtre, il crée un mystère pour tout le monde qui doit être accessible aux analphabètes ; au lieu d'une symphonie avec orchestre, l'*Internationale* est jouée par des sifflets à vapeur sur un chantier naval. Les artistes peuvent profiter des possibilités techniques mises à leur disposition de la part de l'État, mais – dans l'optique des exigences stylistiques qui auraient correspondu à l'équipement – s'auto-censurent dans la communication des contenus artistiques : c'est une autre dimension du primitivisme avant-gardiste¹¹⁵⁷ dont

1153 REDEPENNING, p. 232.

1154 AVRAAMOV, p. 245, nous traduisons.

1155 *Ibid.*, p. 246.

1156 REDEPENNING, p. 230.

1157 *Ibid.*, p. 231.

nous parlons dans l'introduction. Il n'est d'ailleurs pas question de créer une œuvre complexe, esthétique, ou qui exige une certaine formation. Dans une logique totalitaire, ce qui compte dans la réalisation d'une œuvre d'art est la confirmation du fonctionnement du système qui, à l'occasion de la commémoration de la Révolution, est le point crucial. Avraamov a l'opportunité de se servir de l'immensité du matériel qui obéit à ses commandes, qui démontre au public l'immensité et la toute-puissance de l'État communiste.

Néanmoins, nous y détectons aussi une forme d'antagonisme. Nier la mission de l'artiste, c'est-à-dire ne pas épuiser son propre potentiel créatif, comporte un aspect auto-destructeur, même s'il est lié à un argument idéologique plus ample ou à une décision personnelle. L'argument de ne pas vouloir provoquer ou compliquer le contenu de la performance pour un public à l'érudition rudimentaire ne possède pas assez de crédibilité face aux pièces de Maïakovski et à l'activité des chorales populaires du *Narkompros* où on cherchait à stimuler un maximum de personnes, par ailleurs peu concernées par l'art, pour un répertoire diversifié et changeant (cf. Introduction).

Le problème du matériel que rencontre souvent l'avant-garde consiste dans l'exigence artistique vis-à-vis des possibilités techniques limitées, qui nécessitent elles aussi un renouvellement et des inventions : « le décalage entre l'intention esthétique et les moyens utilisés »¹¹⁵⁸ qu'a détecté Benjamin dans son *Œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique*. Au moment où l'on ôte à l'œuvre son potentiel contemplatif, c'est-à-dire où le public est guidé ou forcé à percevoir certains aspects de la création sans pouvoir choisir individuellement ce qu'il doit comprendre et regarder plus précisément, elle devient un produit qui est voué à une consommation de masse. Ce produit impose une perception définie et préconise la *Zerstreuung* (diversion) comme but principal, et non une expérience esthétique enrichissante. C'est « l'esthétique du choc », où « l'œuvre devient tactile ». L'aura de ces créations, dans le sens benjaminien, est détruite.¹¹⁵⁹

La destructivité de cette œuvre de masse est ouvertement visible dans la décontextualisation de l'infrastructure navale et des machines de guerre. On n'est pas simplement hors des conventions, c'est un spectacle avant-gardiste subventionné par l'état – une implication qui exclut le statut d'une œuvre avant-gardiste. Ce spectacle illustre et exemplifie même les remarques à propos du fascisme de Benjamin qui écrit dans la postface de son essai *L'Œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique* :

Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult des

1158 RAULET, p. 76.

1159 *Ibid.*, p. 77.

Führers zu Boden [cf. Le poème Lénine de Maïakovski] zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kulturwerten dienstbar macht. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.¹¹⁶⁰

La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. A cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles. Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre.

Le communisme politise l'art,¹¹⁶¹ non pas vice-versa, et c'est bien ce que nous pouvons constater pour *Mystère bouffe* de Maïakovski. Dans le cas de Avraamov, la dimension matérielle prévaut tellement la dimension artistique qu'il est possible d'y appliquer la formule benjaminienne. Tous les moyens techniques disponibles sont mobilisés et utilisés, sinon au nom de l'art, du moins au nom de la guerre – une conclusion amenée par le fondement destructeur et pro-guerrier du futurisme marinettien. L'artiste prouve sa supériorité et sa maîtrise de cette technique en soumettant un chantier naval entier.

Ces nouvelles formes de performance et de théâtre ne correspondent plus à l'idéale homogénéité du texte, du jeu, des décors lors de la représentation. Au contraire, l'aspect du spectacle même, la mise en scène orchestrée et moins basée sur un texte que sur le déroulement et les éléments non-verbaux éloignés des gestes standardisés accompagnent des phrases à la signification figée. Artaud, ayant assumé un point de vue similaire dans son *Théâtre de la cruauté*, ne concède plus d'importance au théâtre bourgeois en tant que tel :

On peut très bien continuer à concevoir un théâtre basé sur la prépondérance du texte, et sur un texte de plus en plus verbal, diffus et assommant auquel l'esthétique de la scène serait soumise.

Mais cette conception qui consiste à faire asseoir des personnages sur un certain nombre de sièges ou de fauteuils placés en rang, et à se raconter des histoires si merveilleuses soient-elles, n'est peut-être pas la négation absolue du théâtre, qui n'a absolument pas besoin de mouvement pour être ce qu'il doit être, elle en serait plutôt la perversion.¹¹⁶²

Décaler l'importance du texte dramatique, voire l'omettre complètement, définit non seulement la spontanéité vivifiante des acteurs, mais demande surtout des éléments ouverts qui rendent le spectacle moins déterminé, les situations

1160 BENJAMIN 1977, p. 168, italiques de l'original, cf. RAULET, p. 29.

1161 *Ibid.*, p. 169.

1162 ARTAUD, 1964, p. 164–165.

dramatiques plus éphémères. Les divers acteurs, non seulement sur scène, mais aussi ceux qui sont impliqués dans le déroulement, assument une responsabilité différente : la non-détermination du spectacle force tout le monde non seulement à réagir dans le cas d'éventuelles pannes, mais d'agir activement sur les situations dramatiques.