

Le Théâtre futuriste synthétique

(Sans technique - Dynamique -
Simultané - Autonome - Alogique - Irréel)

Nous publions aujourd'hui en français le Manifeste du Théâtre synthétique que nous avons inventé et joué en Italie il y a 5 ans, avant d'aller combattre et vaincre l'ennemi de notre futurisme national.

Nous condamnons tout le théâtre contemporain (historique ou moderne) parce qu'il est toujours prolixie, analytique, pédantesque, dilué, méticuleux, statique, plein de défenses comme un règlement de police, divisé en cellules comme un monastère, moisi comme une vieille maison désaffectée. Nous créons un théâtre futuriste

Synthétique,

c'est-à-dire très court. Nous serrons en quelques minutes, quelques mots et quelques gestes d'innombrables situations, sensibilités, idées, sensations, faits et symboles,

Les écrivains qui ont voulu renouveler le théâtre (Ibsen, Maeterlinck, Andréeff, Paul Claudel, Bernard Shaw) n'ont jamais voulu atteindre une véritable synthèse en se délivrant de la technique qui entraîne toujours prolixité, analyse minutieuse et longueur préparatoire. Devant les œuvres de ces auteurs le public est toujours dans l'attitude dégoûtante des badauds qui sirotent leur angoisse et leur compassion en suivant l'agonie d'un cheval tombé sur le pavé. L'applaudissement-sanglot qui éclate enfin débarrasse l'estomac du public de tout le temps indigeste qu'il a ingurgité.

Chaque acte n'est au fond que l'ennui d'attendre patiemment dans une antichambre le moment où le ministre (coup de scène, baiser, revolver, mot révélateur, etc.) voudra bien nous recevoir. Tout ce théâtre passéiste ou prétendu novateur au lieu de synthétiser les événements et les idées dans un minimum de mots et de gestes s'est contenté de détruire la variété des lieux (source de surprises et de dynamisme) en comprimant de nombreux paysages, villes, rues, campagnes, palais dans l'unique boudin d'une seule chambre. C'est pourquoi ce théâtre est toujours statique. Nous sommes convaincus que mécaniquement, à force de brièveté on puisse créer un théâtre absolument nouveau en parfaite harmonie avec notre sensibilité moderne laconique et rapide. Nos pièces n'auront pas d'actes, mais des instants, c'est-à-dire ils dureront quelques secondes. Par cette brièveté essentielle et synthétique le théâtre futuriste pourra soutenir et même vaincre la concurrence du cinématographe.

Sans technique.

Le théâtre passéiste est la forme littéraire qui contraint le plus le génie de l'auteur à se déformer et à se châtrer. Au théâtre bien plus que dans le poème et dans le roman, s'imposent encore, aujourd'hui, ces ridicules exigences de la technique: 1. — Écarter soigneusement toute

conception qui n'est pas dans le goût du public. **2.** — Diluer en 3 ou 4 actes une conception théâtrale qui s'exprime en quelques pages. **3.** — Disposer autour d'un personnage qui nous intéresse de nombreux personnages secondaires qui ne nous intéressent pas du tout: types drôles ou excentriques plus ou moins toujours encombrants. **4.** — Forcer le développement de la conception de façon à donner à chaque acte une durée d'une demi-heure ou de trois quarts d'heure. **5.** — Construire les actes en se préoccupant de: *a*) commencer par 7 ou 8 pages absolument inutiles; *b*) introduire un dixième de la conception dans le premier acte, 5 dixièmes dans le second, 4 dixièmes dans le troisième; *c*) construire les actes avec un monotone crescendo, de sorte que les premiers actes ne soient que la préparation du dernier: *d*) faire coûte que coûte, un premier acte un peu ennuyeux, en se préoccupant d'en faire un second amusant et un troisième étranglant d'intérêt. **6.** — Soutenir invariablement chaque phrase essentielle par une centaine de phrases préparatoires insignifiantes. **7.** — Consacrer au moins une page à l'explication exacte d'une entrée ou d'une sortie. **8.** — Appliquer systématiquement la règle d'une variété absolument superficielle aux actes, aux scènes et aux dialogues. Par exemple: faire un acte qui se passe à midi, un autre le soir, un autre en pleine nuit; faire un acte pathétique, un second angoissant, un troisième sublime; quand on est obligé de prolonger un dialogue, y introduire artificiellement un petit événement insignifiant pour l'interrompre: un vase qui tombe à terre, une sérénade dans la rue. Ou bien déplacer continuellement les 2 personnes, qui parleront d'abord assises, puis debout ou marchant de droite à gauche. Et en attendant varier le dialogue en donnant l'impression qu'une bombe va éclater d'un moment à l'autre, tout en ne faisant rien éclater jusqu'à la fin de l'acte. **9.** — Se préoccuper énormément de la vraisemblance du sujet. **10.** — Faire en sorte que le public sache exactement toutes les raisons logiques de l'action et soit exactement informé, au dernier acte, de l'avenir des personnages.

Par notre mouvement synthétiste au théâtre, nous voulons détruire la technique, qui à travers l'histoire du théâtre, au lieu d'être simplifiée est devenue toujours plus dogmatique, stupidement logique, pédante, méticuleuse, étouffante.

Par conséquent: **1.** — *C'est idiot d'écrire 100 pages, (quand on pourrait en écrire une seule)* seulement parce que le public, par habitude et par instinct puéril tient à ce que le caractère d'un personnage se dessine à travers une série de faits, et veut à tout prix se donner l'illusion que le personnage existe réellement, pour en admirer la valeur artistique, et ne veut pas admettre cette valeur si l'auteur se contente d'indiquer le personnage par quelques traits. **2.** — *C'est idiot de subir le préjugé de la théâtralité*, quand la vie elle-même (qui est constituée d'actions infiniment plus entravées, plus réglées et plus prévues que les actions artistiques) est presque toujours anti-théâtrale et offre néanmoins d'innombrables possibilités scéniques. Tout ce qui a une valeur significative est théâtral. **3.** — *C'est idiot de satisfaire les goûts primitifs et vulgaires de la foule*, qui exige la victoire du personnage sympathique et la défaite du personnage antipathique. **4.** — *C'est idiot de se soucier de la vraisemblance*, étant donné que la valeur artistique et le génie n'ont rien de commun avec elle. **5.** — *C'est idiot de vouloir expliquer avec une logique minutieuse tout ce qu'on représente*, étant donné que dans la vie nous ne parvenons jamais à saisir un événement tout entier, avec toutes ses causes et toutes ses conséquences, et que la réalité vibre confusément autour de nous et sur nous avec ses rafales de fragments de faits combinés, encastrés les uns dans les autres, mélangés, entrelacés, chaotisés. Par exemple: c'est idiot de représenter sur la scène toujours avec ordre et clarté logique une dispute entre deux personnes, du moment que les spectacles de la vie nous offrent seulement des lambeaux de dispute auquels nous assistons un instant dans un tramway, un café, une gare, et qui restent cinématographiés dans notre esprit comme des symphonies dynamiques fragmentaires de gestes, mots, bruits, lumières. **6.** — *C'est idiot de subir la règle du crescendo, de la préparation et du maximum d'effet final*. **7.** — *C'est idiot de vouloir imposer à son génie le poids d'une technique* que tous, même les imbéciles, peuvent acquérir à force d'étude, de travail et de patience. **8.** — *C'est idiot de renoncer aux merveilleux bonds qu'il faut faire dans le mystère de la création totale, loin de tous les terrains explorés.*

Dynamique, simultané,

c'est-à dire jailli de l'improvisation, de l'intuition foudroyante, de l'actualité suggestive et révélatrice. Nous croyons qu'une chose a de la valeur en art parce qu'elle est improvisée (heure, minute, seconde) et non pas préparée longuement (mois, années, siècles). Nous avons une invincible répulsion pour la pièce travaillée sous la lampe sans se soucier du milieu où elle sera représentée. Toutes nos pièces ont été écrites dans le théâtre même. Les salles de théâtre sont pour nous des réservoirs inépuisables d'inspirations: le magnétisme circulaire qui philtre dans une salle de théâtre vide et dorée, l'après-midi, durant une répétition, parmi les cerveaux las et les nerfs décousus des acteurs, le ton machinal et la voix d'un acteur qui nous suggère la possibilité d'y batir dessus un ensemble paradoxal de pensées, un mouvement de décors qui devient en nous le point de départ d'une symphonie de lumières, la gorge exubérante d'une actrice qui suscite dans notre esprit des conceptions pleines d'étranges raccourcis pléthoriques, etc.

Il y a huit ans, avant la guerre, nous courions à travers l'Italie, à la tête d'un bataillon vraiment héroïque d'acteurs qui imposait *Electricité*, synthèse futuriste de Marinetti, et d'autres synthèses théâtrales, (hier encore vivantes, aujourd'hui surpassées et condamnées par nous) à des publics qui ressemblaient réellement à des révoltes enfermées dans des salles de théâtre. Le Politeama Garibaldi de Palerme, le Théâtre Dal Verme de Milan et tous les théâtres italiens effaçaient leurs rides sous le massage violent des futuristes enthousiastes et des passésistes têtus, et s'esclaffaient d'applaudissements et de rires, avec des sursauts de tremblement de terre.

Nous fraternisions avec les acteurs. Puis, dans l'insomnie créative de nos voyages nocturnes, on discutait et préparait de nouvelles synthèses, en fouettant nos génies aux rythmes bruyants des tunnels et des gares.

Notre théâtre futuriste se moque de Shakespeare, mais tient compte en révanche d'un cancan d'acteur, s'endort à une scène de Ibsen et s'enthousiasme aux reflets rouges ou verts des fauteuils d'orchestre.

Nous obtenons un dynamisme étonnant moyennant la compénétration de milieux et de temps différents. Par exemple: dans le drame de D'Annunzio *Plus que l'amour* les faits importants, tels que l'assassinat du tenancier de tripot, ne se développent pas sur la scène et sont racontés avec un absolu défaut de mouvement théâtral. Au premier acte de la *Fille de Jorio* de D'Annunzio les faits se développent très mal, parce que trop entassés dans une seule scène et dans un même temps. Dans la synthèse futuriste *Simultanéité* de Marinetti, des milieux différents et des temps divers se compénètrent simultanément.

Autonome, alogique, irréel.

La synthèse théâtrale futuriste n'est plus soumise à la logique et ne contient plus rien de photographique. Elle est autonome, ne ressemble qu'à elle-même, tout en tirant de la réalité les éléments qu'elle combine capricieusement. Aussi bien que pour le peintre et pour le musicien, il existe pour le génie théâtral une vie spéciale qui ne regarde que lui, une vie théâtrale éparsillée un peu partout dans le monde extérieur, mais qui se distingue de toutes les autres vies, une réalité formée d'idées, mots, couleurs, formes, sons et bruits de théâtre. C'est de cette réalité théâtrale que se nourrit le théâtre futuriste.

Le théâtre futuriste est le produit de deux courants importants de la sensibilité futuriste, qui furent précisés dans ces deux manifestes: le *Manifeste du Music-Hall* et le *Manifeste des poids, mesures et prix du génie*. Le Manifeste du Music-Hall exprime notre passion frénétique pour la vie moderne, rapide, bruyante, gaie, fragmentaire, élégante, musclée, fuyante, futuriste. Le Manifeste des poids, mesures et prix du génie exprime notre conception cérébrale de l'art, suivant laquelle nulle logique, nulle tradition, nulle esthétique, nulle technique, nulle opportunité,

peuvent être imposées au génie de l'artiste, qui doit se préoccuper seulement de créer des expressions synthétiques d'énergie cérébrale ayant une valeur absolue de nouveauté.

Le théâtre futuriste se propose d'exalter les spectateurs en tirant de force leur sensibilité de la monotonie de la vie quotidienne pour la lancer dans un labyrinthe de sensations d'une originalité exaspérée et combinées ensemble d'une façon imprévue.

Le théâtre futuriste doit être chaque soir une amusante gymnastique intellectuelle pour entraîner la race à toutes les audaces et à toutes les vitesses dangereuses que notre époque vraiment futuriste rend nécessaires.

Conclusions:

1. — Il faut détruire totalement la technique dont meurt le théâtre passéiste.

2. — Il faut porter sur la scène toutes les découvertes et toutes les recherches, même les plus invraisemblables, les plus bizarres et les plus anti-théâtrales que le génie artistique et la science font chaque jour dans les zones mystérieuses du subconscient, parmi les forces encore mal définies, dans l'abstraction pure, dans le cérébralisme pur, la fantaisie pure, le record et la folie physique du Music-hall et des cirques. Ex. *Ils viennent*, premier drame synthétique d'objets de Marinetti est à ce point de vue un nouveau filon de sensibilité théâtrale découvert par le futurisme.

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

4. — Fraterniser chaleureusement avec les acteurs, qui sont peut-être les seuls penseurs qui sachent éviter tout effort cultural déformant.

5. — Abolir la farce, le vaudeville, la comédie, le drame et la tragédie, pour créer à leur place les formes nombreuses du théâtre futuriste, telles que: les reparties en liberté, la simultanéité, la compénétration, le poème animé, l'hilarité dialoguée, l'acte négatif, la repartie répercute, la discussion extralogique, la déformation synthétique, le soupirail scientifique.

6. — Créer entre la foule et nous-mêmes, au moyen d'un contact continu, un courant de confiance sans respect, de façon à infuser dans les publics la vivacité dynamique d'une nouvelle théâtralité futuriste.

Voilà nos premières déclarations sur le théâtre. Les premières synthèses théâtrales de Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, Remo Chiti, Arnaldo Ginna, B. Pratella, Buzzi, Cangiullo, Dassy, Boccioni, Folgore, Mario Carli, Balla, Jannelli, Depero, Auro D'Alba, Cantarelli, Nannetti, ont été imposées victorieusement par les Troupes dramatiques Berti, Ninchi, Zoncada, Petrolini, à des publics énormes dans les théâtres de Bologne, Ancone, Padoue, Venise, Vérone, Gênes, Rome, Naples, Florence, Lucques, San Remo, Milan.

Les synthèses théâtrales futuristes: *Clair de lune* de Marinetti, *Le Surhomme* de Settimelli, *Le Masque et Nocturne* de Pratella, *La Science et l'Inconnu*, de Bruno Corra et Settimelli, ont été jouées à Paris, par « Art et Liberté », avec un discours préliminaire de Fernand Divoire.

Nous aurons bientôt à Milan le grand bâtiment métallique, animé par toutes les complications électro-mécaniques qui seul nous permettra de réaliser nos conceptions les plus libres.

F. T. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra

MILAN, 11 Mai 1919.

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 - MILAN