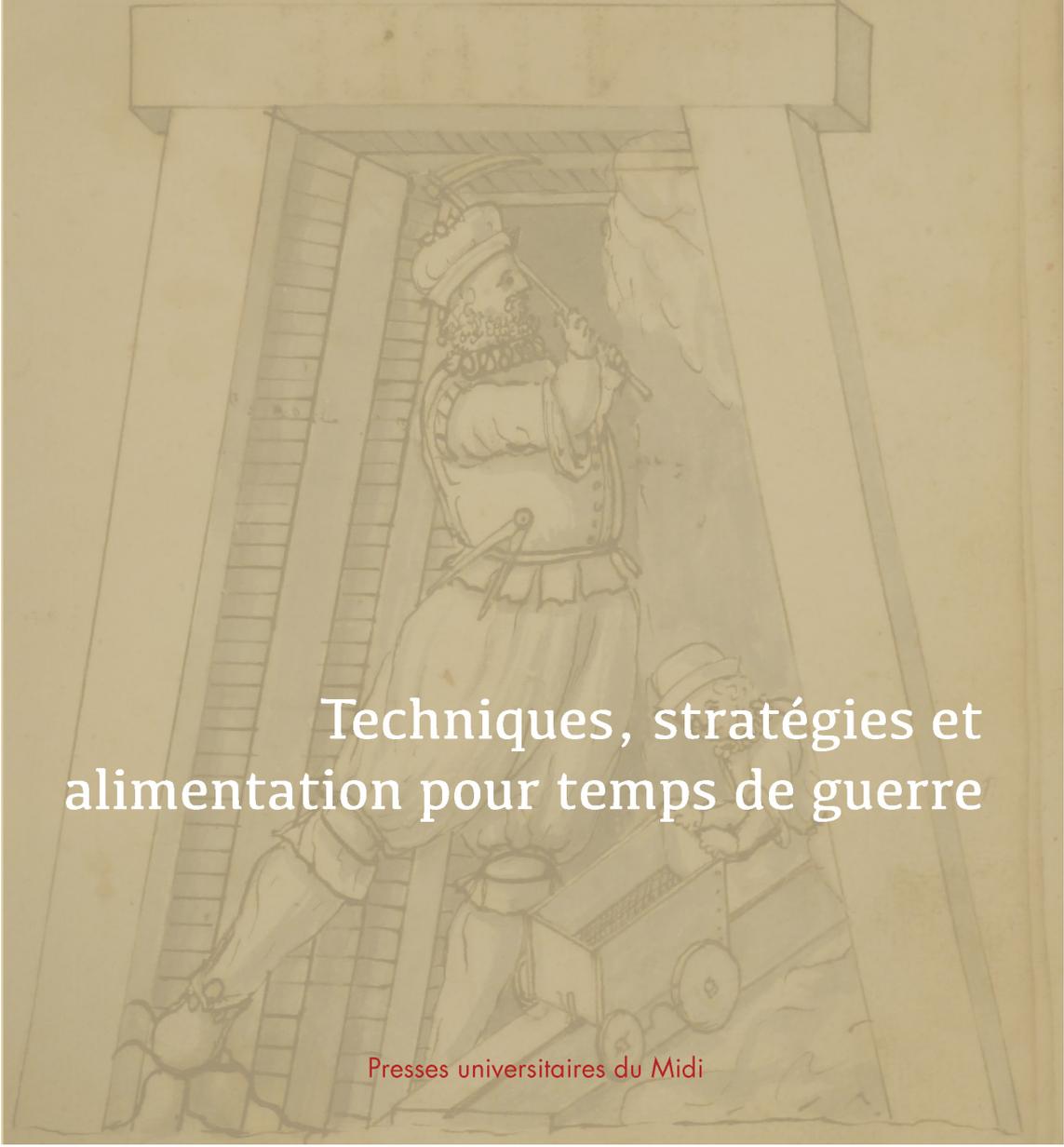


ARTEFACT

TECHNIQUES, HISTOIRE ET SCIENCES HUMAINES

n° 9 – 2018



Techniques, stratégies et
alimentation pour temps de guerre

Presses universitaires du Midi

9 | 2018

Techniques, stratégies et alimentation pour temps de guerre

Ludovic Laloux et Gersende Piernas (dir.)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artefact/2572>

DOI : 10.4000/artefact.2572

ISSN : 2606-9245

Éditeur :

Association Artefact. Techniques histoire et sciences humaines, Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2019

ISBN : 978-2-8107-0623-5

ISSN : 2273-0753

Référence électronique

Ludovic Laloux et Gersende Piernas (dir.), *Artefact*, 9 | 2018, « Techniques, stratégies et alimentation pour temps de guerre » [En ligne], mis en ligne le 04 mars 2020, consulté le 06 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/2572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.2572>

Artefact

*Techniques,
histoire et
sciences humaines*

n°9

Techniques, stratégies
et alimentation pour temps de guerre

Dossier coordonné par Ludovic LALOUX
et Gersende PIERNAS

Publié avec le concours de :



Centre de recherches historiques de l'université Paris 8

© Presses universitaires du Midi
Université Toulouse - Jean Jaurès
5, allées Antonio-Machado
31058 Toulouse Cedex 9
<http://pum.univ-tlse2.fr>

<https://journals.openedition.org/artefact>

ISSN : 2273-0753

ISBN : 978-2-8107-0623-5

Ce numéro a été réalisé avec Métopes, méthodes et outils
pour l'édition structurée XML-TEI développés par le pôle
Document numérique de la MRSN de Caen.

Mise en page : Céline Barthonnat (CNRS, Centre Alexandre-Koyré, UMR 8560)
Création de la maquette intérieure : Thomas Brouard

Couverture : François Cuenot, « Entrée de la montagne d'Ale et la forme des charrettes dont ils se
servent pour tirer des matériaux hors de montagne », *Recueil des machines, artifices*, 1666, fol. 13.
Conservation aux archives diocésaines de Moûtiers (Savoie). Cliché de Patricia Subirade

Sommaire

TECHNIQUES, STRATÉGIES ET ALIMENTATION POUR TEMPS DE GUERRE

Ludovic LALOUX et Gersende PIERNAS

Introduction..... 9

Luis Angel BERNARDO Y GARCIA

Aspects singuliers de la politique alimentaire de la Belgique en temps
de guerre et de sortie de guerre (1914-1921 et 1939-1948) 15

Ludovic LALOUX

La bataille du sucre ou la défaite méconnue de Napoléon I^{er} 35

Hugues MARQUIS

Le pain de munition, « nerf de la guerre » des armées françaises
en guerre (1588-1814)..... 57

Vincent MORINIAUX

Les interdits religieux dans les rations militaires : rations halal et casher
dans les armées française et américaine..... 79

Gaël-Georges MOULLEC

Les documents réglementaires organisant la répartition alimentaire
dans les camps de prisonniers de guerre en Union soviétique 105

Arnaud PÉTERS

Alimenter les mineurs en temps de guerre ? Le cas des charbonnages
liégeois (1914-1918)..... 121

L'ŒIL-ARTISTE ET L'ESPRIT DES MACHINES

Florent LE BOT

L'homme-machine, une esthétique de la modernité
ou de son aversion 143

Cristina TRINCHERO

Machines théâtrales et hommes-machine sur les planches
de l'entre-deux-guerres : du théâtre futuriste au théâtre de l'existence
de Jean-Victor Pellerin 153

Max BONHOMME

Mesure humaine et démesure technologique. Une iconologie de
la « crise de civilisation » dans les années 1930 175

GENRE ET TECHNIQUE

Solène FROIDEVAUX

Des armes, du sport, des hommes... et des femmes. Genre
et techniques dans le tir sportif en Suisse 195

Fabien KNITTEL et Pascal RAGGI

Mauss et Sigaut. Réflexions sur les liens entre les techniques
et le genre 215

VARIA

*Sylvain ROCHE, Alain H. CLÉMENT, Aurélien BABARIT et Christophe
BOUNEAU*

Transformer les vagues en énergie : utopie ou réalité ? 239

Alice VANETTI

Les forêts et les montagnes vaudoises : un retour sur la marginalité
économique de l'*incultum* du Canton de Vaud entre Moyen Âge
et époque moderne 267

COLLECTIONS ET PATRIMOINE TECHNIQUES

Isabelle WARMOES

Le plan en relief du canal de Suez de Charles Muret
(1878, actualisé en 1900) 285

Lionel DUFAUX

Le canal de Suez : un chantier dans le désert 295

Bruno JACOMY

« Sur mesure, les 7 unités du monde », exposition au musée des Arts
et Métiers 305

Perrine STARCK

L'artisanat horloger au XIX^e siècle : comment une fabrication d'amateur
devient digne d'être patrimonialisée..... 317

COMPTES RENDUS DE LECTURES

Michel Pernot (dir.), *Quatre mille ans d'histoire du cuivre, fragments
d'une suite de rebonds*, 2017 (Julien FLAMENT)..... 333

Hélène Morin-Hamon, *Mine claire. Des paysages, des techniques et des
hommes. Les techniques de préparation mécanique des minerais de fer
en Franche-Comté (1500-1850)*, 2013 (Denis EVE) 339

Aurélien Ruellet, *La Maison de Salomon. Histoire du patronage scienti-
fique et technique en France et en Angleterre au XVII^e siècle*, 2016
(Brice COSSART)..... 343

Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, architecte des Lumières*,
2018 (Dominique MASSOUNIE) 348

Pierre-Yves Donzé, *L'invention du luxe. Histoire de l'industrie horlogère à
Genève de 1815 à nos jours*, 2017 (Catherine CARDINAL)..... 354

Michel Cordillot (dir.), *La révolution de la machine à coudre*, 2018
(Fabien KNITTEL) 359

Florent Le Bot, Olivier Dard, Claude Didry, Camille Dupuy, Cédric
Perrin (dir.), *L'Homme-machine I. Le travailleur-machine*, 2017
(Thomas GUY)..... 363

Patrick Fridenson et Florence Hachez-Leroy (dir.), *L'aluminium,
matière à création, XIX^e-XXI^e siècles* | Ivan Grinberg et Philippe Moche
(dir.), « L'aluminium dans l'histoire », 2017 (Anne Catherine
ROBERT-HAUGLUSTAINÉ)..... 369



Artefact

Techniques, histoire et sciences humaines

9 | 2018

Techniques, stratégies et alimentation pour temps de guerre

Machines théâtrales et hommes-machine sur les planches de l'entre-deux-guerres

Du théâtre futuriste au théâtre de l'existence de Jean-Victor Pellerin

Stage machinery and human machines in drama between the two World Wars.

From futurist theatre to Jean-Victor Pellerin's "Théâtre de l'existence"

Cristina Trincherro



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artefact/3122>

DOI : [10.4000/artefact.3122](https://doi.org/10.4000/artefact.3122)

ISSN : 2606-9245

Éditeur :

Association Artefact. Techniques histoire et sciences humaines, Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2019

Pagination : 153-173

ISBN : 978-2-8107-0623-5

ISSN : 2273-0753

Référence électronique

Cristina Trincherro, « Machines théâtrales et hommes-machine sur les planches de l'entre-deux-guerres », *Artefact* [En ligne], 9 | 2018, mis en ligne le 04 mars 2020, consulté le 06 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/3122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.3122>

Machines théâtrales et hommes-machine sur les planches de l'entre-deux-guerres

Du théâtre futuriste au théâtre de l'existence de Jean-Victor Pellerin

Cristina Trincherio

Résumé

Pendant l'entre-deux-guerres, le théâtre offre une panoplie de représentations d'un monde envahi par la machine, selon des perspectives différentes : exaltation du progrès mécanique, culte des techniques, métamorphose des individus en robots. Entre la foi dans la technologie et la crainte de la disparition de l'élément humain dans une société vouée à la mondialisation et à l'automatisation, on traduit cet état d'âme controversé par des mots, des gestes, des costumes, des jeux de lumière, en exploitant les ressources de la scénotechnique récente. Nous entendons examiner ici deux cas apparemment opposés – pourtant complémentaires – de production théâtrale de la fin des années 1920 : les discours sur l'homme-machine et sur le rapport homme-machine du théâtre futuriste, notamment la production bariolée de Enrico Prampolini à Paris, où tout paraît machine enthousiaste, et le théâtre de l'existence de Jean-Victor Pellerin, où la machine matérialise des âmes perdues et des esprits enchâssés dans une routine qui les annihile.

Mots-clés

avant-garde, dépersonnalisation, entre-deux-guerres, futurisme, théâtre de l'existence

” Cristina Trincherio, « Machines théâtrales et hommes-machine sur les planches de l'entre-deux-guerres : du théâtre futuriste au théâtre de l'existence de Jean-Victor Pellerin », *Artefact*, 9, 2018, p. 153-173.

Stage machinery and human machines in drama between the two World Wars. From futurist theatre to Jean-Victor Pellerin's "Théâtre de l'existence"

Abstract

In the inter-war period, many plays relate about a mechanised world, with antithetic reactions and feelings. In some cases, progress in techniques and lifestyles is exalted. In other cases, scare after World War 1 massacres and fear towards the identity of a robotic man in a technologically-dominated reality are expressed. Globalisation, automation, standardisation in production and routine are expressed by words, monologues, gestures, costumes and stage effects. In this paper, the identity of a modern, mechanised man is analysed under two different perspectives. Futurist theatre, notably Enrico Prampolini's productions in Paris, seem to promote modernity by the exploitation of all sorts of machines and robots. The "Théâtre de l'existence" represented by Jean-Victor Pellerin, instead, uses machines to relate about miserable, obsessed people, embedded as they are in an alienating routine. Thus, playwrights and stage directors discuss the fundamental existential questions in the "âge de l'inquiétude".

Keywords

Avant-Garde, depersonalisation, Futurism, inter-war period, "théâtre de l'existence"

Théâtre futuriste et théâtre de l'existence : deux volets d'une époque

Dans le premier quart du xx^e siècle, et de manière plus intense pendant l'entre-deux-guerres, la production littéraire propose une panoplie de discussions et de représentations d'un monde envahi par la machine. Exaltation du progrès mécanique, culte du surhomme nietzschéen, terreur face aux instruments de guerre et de carnage, culte de l'« absolument moderne » et des techniques, méfiance envers une routine quotidienne d'individus presque robotisés... l'homme est comme tiraillé entre la foi dans une vie de plus en plus technologique et le confort qu'elle semble assurer d'une part, et, de l'autre, la crainte de la disparition de l'élément personnel, voire humain, dans un monde voué à un processus d'automatisation dépersonnalisante inexorable¹. Le machinisme irritera avec virulence les esprits après la crise américaine de 1929 et ses répercussions sur l'Europe, lorsque la « modernolâtrie » – entendue comme vénération de la machine et du progrès technologique – cédera finalement la place à une attitude de crainte et à un sens de malaise et d'oppression face à la machine même.

155 —

Cette réflexion autour d'une société mécanisée se rencontre surtout dans le roman et dans les débats sous forme d'essai et d'article pour la presse ; pourtant, le théâtre n'en est pas exempt : les dramaturges traduisent ces réactions contrastées et cet esprit à la fois enthousiaste et craintif, fier et avili, par des mots, des gestes, des silences, des grimaces, des costumes, des jeux de lumière. Les dramaturges et les comédiens portent sur les planches des sentiments, tandis que les metteurs en scène exploitent toutes les ressources de la scénotechnique de plus en plus avancée pour créer des réalisations hardies, étonnantes, inédites. L'élément mécanique y joue un rôle foncier tout en se faisant porteur de sens et de messages différents, contrastés même. Les théoriciens de théâtre en discutent : pour citer deux cas exemplaires, depuis le début du siècle l'Anglais Edward Gordon Craig et ses prosélytes rêvent d'un acteur-marionnette, une espèce d'automate sans personnalité, une machine théâtrale suprême qui pourra dépasser les limites de l'acteur-homme². Après une longue carrière dans les salles de spectacle parisiennes les plus réputées, à la fin des années 1930, Gaston

1. Jacques LAFITTE, *Réflexions sur la science des machines*, Paris, Jacques Vrin, 1972.

2. Edward GORDON CRAIG, *On the Art of the Theatre* [1911], Londres, Heinemann, 1957.

Baty quitte son rôle de metteur en scène et de directeur de théâtre capable de révéler les talents, et se concentre sur le théâtre des marionnettes, comme s'il était parvenu au bout d'une recherche³.

Si on fouille parmi les pièces de l'entre-deux-guerres, et plus précisément des années 1920, on remarque la présence forte, fréquente et parfois encombrante de la machine et du phénomène de la « machinalisation » de l'homme dans toute expression artistique. Dans un cadre technologique en mouvement étonnant, défilent des animateurs culturels et des artistes défricheurs de parcours esthétiques nouveaux, tels que Filippo Tommaso Marinetti et toute la congrégation futuriste, à côté de silhouettes éphémères comme les auteurs au programme de la compagnie de La Chimère recrutés par Gaston Baty. Par notre contribution, nous entendons discuter deux cas différents et pourtant complémentaires de production théâtrale, où les discours, sur l'individu moderne (un nouvel homme-machine qui serait une version vingtiémiste de l'être lamettrien, avec toutes les anticipations dès la pensée cartésienne ?⁴) et sur le rapport entre l'homme et la machine, sont abordés selon deux perspectives opposées. D'une part, il y a le théâtre futuriste, notamment la production bariolée de Enrico Prampolini à Paris (le Théâtre de la Pantomime Futuriste) : tout paraît une fête mécanique. De l'autre, il y a le théâtre dit de l'existence de Jean-Victor Pellerin : la machine y matérialise des esprits égarés, enchâssés comme ils sont dans une routine qui leur échappe et qui les annule. D'un côté, il y a un directeur artistique qui, à une époque où le futurisme semble avoir déjà tout dit, réunit ses expressions théâtrales et musicales en sélectionnant des nouveautés éclatantes, qui paraissent exalter le mythe du mécanique. D'un autre côté, il y a un dramaturge qui doit sa renommée aux intuitions et au courage de Gaston Baty, qui l'exhibe sur les planches de petites salles expérimentales aussi bien au Théâtre de Montparnasse qu'au Théâtre de l'Avenue. Prampolini concentre son activité au Théâtre de la Madeleine.

3. Cristina TRINCHERO, *Gaston Baty « animateur de théâtre »*, Turin, Neos edizioni, 2015. Voir en particulier la bibliographie finale sur l'auteur et son époque.

4. Laurence GUIGNARD, Pascal RAGGI et Étienne THÉVENIN (dir.), *Corps et machines à l'âge industriel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. Voir aussi, pour les discussions autour des automates au XVIII^e siècle, lorsque la première Révolution industrielle commence à poser la question de manière plus importante : Aurélia GAILLARD, Jean-Yves GOFFI, Bernard ROUKHOMOVSKY, Sophie ROUX (textes réunis par), *L'Automate. Modèle, métaphore, machine, merveille*, actes du colloque international de Grenoble (19-21 mars 2009), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

Pellerin suit Baty entre la petite salle de La Chimère, un immeuble abandonné boulevard Saint-Germain, le Studio des Champs-Élysées, les grandes salles de Montparnasse et du VIII^e arrondissement.

On bouge entre rive droite et rive gauche, entre les salles d'essai, au-delà des boulevards, où la comédie bourgeoise est devenue désormais un poncif. Tous les deux engagent un parcours de recherche et d'expérimentation à la visée internationale. Tous les deux hasardent. Voilà donc deux facettes de la même époque, deux positions emblématiques d'une antithèse : un monde où la mécanisation galope et domine, animé par la modernolâtrie fervente que les auteurs de théâtre tout comme les metteurs en scène étalent sous les yeux du public pour partager, réfléchir, débattre, s'adressant directement au cœur du spectateur par le biais du langage multidisciplinaire du jeu et de la mise en scène. Et toutefois, ces deux volets apparemment opposés et lointains, quoique développés dans des années parallèles, ne manquent pas de quelques points communs.

Ce qui fait que, encore une fois, il est nécessaire de rappeler la nature floue des courants artistico-littéraires, en évitant les catégorisations et les périodisations nettes. Parfois le binôme théâtre futuriste/culte de l'homme-machine peut laisser la place à une intuition des effets néfastes de la mécanisation et à des sentiments méfiants envers la modernité absolue. À l'inverse, un théâtre qui s'opposerait aux avant-gardes les plus fermes dans leurs positions se révèle porteur non simplement d'une dénonciation, d'une plainte, d'un cri de douleur face à un monde froid et déshumanisé, mais également d'un message constructif qui laisse apercevoir la possibilité d'une récupération de l'Homme sans effacer un progrès inhumain controversé et accablant, grâce à une reprise de force de l'Homme sur soi-même.

Les poétiques du théâtre et les productions théâtrales de l'entre-deux-guerres font l'objet d'études étalées dès les années 1920 et 1930 mêmes⁵, et jusqu'à aujourd'hui. Il reste cependant encore beaucoup à explorer, à examiner et à valoriser dans l'abondance de pièces et des réflexions théoriques, dont beaucoup méritent d'être (re)découvertes afin d'éclaircir le panorama spirituel d'une époque aux traits composites. L'histoire et la critique se sont penchées surtout sur l'examen des manifestes, sur les tendances des

5. Léon MOUSSINAC, *La décoration théâtrale*, Paris, F. Rieder, 1922 ; Lucien DUBECH, *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1928 ; Edmond SÉE, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Colin, 1928 ; Alberto CECCHI, *Il teatro francese*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1935.

beaux-arts et de la poésie, sur les « colosses » de l'avant-garde comme Jean Cocteau. Pourtant, comme il arrive pour Jean-Victor Pellerin, la foule des *minores* demande un retour sur les textes et les nécessaires mises en contexte : l'on disposera alors d'un tableau plus vaste. Le choix de travailler de manière ciblée sur le théâtre est dicté justement par les suggestions d'ordre scientifiques qui posent sous les yeux du chercheur maints parcours d'expérimentation et d'expression qui, loin d'être didascaliques comme la prose peut l'être, parachèvent mieux la transmission d'un état d'âme, parlant au cœur du public directement grâce aux mots, aux silences, aux gestes, aux mises en scène, aux couleurs, aux sons et aux bruits, bref, par tous les langages, verbaux et non verbaux.

Le théâtre futuriste de Enrico Prampolini : la poétique de la machine

« Il faut introduire au théâtre la sensation du règne de la Machine »

Filippo Tommaso MARINETTI,

Le Futurisme

L'ample bibliographie existant autour du futurisme théâtral sous toutes ses facettes, ses manifestations, ses expérimentations, ses théorisations embrassant l'art de la danse et la musique, permet de ne pas digresser dans les proclamations, les titres, les cas, les formes, les tendances, les auteurs, les spectacles. Tout a été déjà dit, pourrait-on affirmer, en renvoyant tout simplement aux études incomparables de Günther Berghaus et aux recherches de Giovanni Lista, aux ouvrages de Mario Verdone et de Giovanni Antonucci, pour ne citer que des experts italiens⁶.

Remontant aux deux premières années de son séjour parisien (1925-1927), l'entreprise artistique de Enrico Prampolini et de son Théâtre de

6. On ne cite ici que deux points de repère travaillant tout azimut sur les futurismes. Giovanni LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1976, 2 vol. ; Giovanni ANTONUCCI, « Il teatro futurista », in Francesco GRISI (éd.), *I futuristi*, Rome, Newton Compton, 1990 ; Sylvie JOUANNY, *Théâtre européen, scènes françaises : culture nationale, dialogue des cultures*, Paris, L'Harmattan, 1995 (en particulier : Fulvia AIROLDI NAMER, « Marionnettes et automates dans le théâtre italien entre les deux guerres », p. 213-237) ; Giovanni ANTONUCCI, *Storia del Teatro futurista*, Rome, Edizioni Studium, 2005 ; Giovanni LISTA, *Enrico Prampolini, futurista europeo*, Rome, Carocci, 2013.

la Pantomime Futuriste se situe du point de vue chronologique dans la phase terminale d'un Futurisme déjà épuisé, ayant déjà tout exploré et ayant défriché le chemin pour les avant-gardes successives. Les différents manifestes du Théâtre futuriste en effet se sont bien étalés entre *grosso modo* 1911 (Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*) et 1933 (Marinetti, *Il Teatro Totale per le masse*), la production littéraire et théâtrale ne connaîtra après que quelques épigones. Prampolini réunit dans sa sélection une sorte d'anthologie d'un répertoire théâtral futuriste vaste et varié, du spectacle synthétique aux sketches bruitistes, du théâtre de la surprise au théâtre antipsychologique, tactile et abstrait – et d'autres encore. Son itinéraire d'artiste à l'allure éclectique et internationale l'a porté à réfléchir sur la métamorphose esthétique engendrée par la sensibilité mécanique. Ensuite, il a essayé de percer les frontières des apparences de cette « âme mécanique », se jetant à la recherche d'une synthèse entre matière et esprit, là où il entend arriver à « l'architecture » de l'âme, en particulier lors de son installation à Paris dès 1925. En 1926 il publie son manifeste *L'architecture futuriste* dans *7 Arts*, revue bruxelloise : l'espace architectural, au théâtre aussi, concrétiserait la physionomie matérielle de la réalité. Les années parisiennes, on le sait, favorisent l'échange, le voyage, la confrontation avec d'autres artistes et la visite d'expositions sur les arts. Cette activité le porte même à New York, pour l'International Theatre Exposition (février-mars 1926), à l'occasion de laquelle il fait imprimer son manifeste *L'atmosfera scenica futurista* dans *The Little Review*⁷. Il y aborde la question du théâtre magnétique et la poétique de la machine, dans l'optique du constructivisme technologique, y revient, nourrie de présupposés spiritualistes. Par son théâtre de la pantomime, il propose de traduire concrètement sur les planches ce qu'il a théorisé dans ses premiers textes théoriques et qu'il a aperçu chez de nombreux auteurs, qu'ils soient des musiciens, des dramaturges de profession, des écrivains prêtés au théâtre. En 1923 déjà, il avait d'ailleurs donné *L'arte meccanica futurista*, autre manifeste qu'il signe avec des confrères futuristes.

Établi au Théâtre de la Madeleine depuis le 12 mai 1927, Prampolini paraît souhaiter réunir un florilège de pièces, de piécettes, de concerts, de danses emblématiques de l'expérience futuriste désormais longue et articulée, classant son projet sous l'égide du terme « pantomime ». Celle-ci

7. Enrico PRAMPOLINI, « The Magnetic Theatre », *The Little Review*, printemps 1926.

renvoie à un genre d'expression dramatique typique de la tradition italienne ancienne : il s'agit de danser et d'interpréter des situations et des contenus, plutôt que de déclamer des tirades, d'échanger des répliques, de performer des intrigues « bien faites ». Le fil rouge est une intégration de la plasticité de la danse avec l'expression physiologique et avec les rythmes modernes syncopés, pour montrer le synchronisme des arts dans le temps et dans l'espace, dans une séquence de formules expressives différentes – ce qui d'ailleurs a fait crier à l'absence d'un projet esthétique homogène⁸. La compagnie théâtrale dirigée par la danseuse italienne Maria Ricotti réunit les compositions des musiciens Franco Casavola et Silvio Mix, les bruitages de Luigi Russolo, des synthèses de Marinetti, tout en sélectionnant également le Pirandello de *La salamandra* et la relecture futuriste de danses populaires, selon un esprit qui a inspiré les ballets russes de Diaghilev et les ballets suédois de Rolf de Maré, que Paris venait de découvrir au Théâtre de l'Opéra.

À l'intérieur de ce répertoire, la machine est utilisée pour obtenir un effet de dérision des chefs-d'œuvre de la tradition lointaine et récente dans *I tre momenti* de Luciano Folgore, à l'intérieur duquel le pesant *Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé est réélaboré façon futuriste : le faune et la nymphe sortent du cadre féerique et nuancé de la composition fin de siècle, et se trouvent confrontés aux bruits de la ville produits par le *Rumorarmonio* de Luigi Russolo, aussi bien qu'aux objets les plus pragmatiques, tels le phonographe et le ventilateur. C'est tout ce qu'il y a de plus éloigné des atmosphères décadentes, symbolistes, légères dans leur sensualité intense, qu'on lit chez Mallarmé et qu'on avait vu jouer par Nijinski dans les ballets russes. Le deuxième moment de la piécette produit un dialogue entre des machines animées, sans aucune présence humaine, rendu encore plus surprenant par des effets chromatiques éblouissants : les protagonistes sont un ventilateur, un ascenseur et un phonographe. Dans sa création *Il Mercante di cuori*, Prampolini, sur les musiques de Franco Casavola, joue les délires d'un homme à la recherche d'une dimension sentimentale de l'amour. Il les traduit par des scènes édifiées selon les principes de la scénoplastique, puisant des ressources dans le cinéma aussi, comme la superposition des personnages jouant sur la scène avec leurs ombres projetées sur la toile de

8. *Le Gaulois*, 23 mars 1927.

fond, dans une exaltation de l'avancement technologique qui permet un art simultané, résultant de la fusion de différents médias.

Plus encore, c'est par des marionnettes qu'il reproduit les femmes évoquées dans l'« histoire » du marchand, avec une substitution à l'être humain de machines qui seraient plus expressivement fonctionnelles que les danseuses en chair et os. La machine paraît s'emparer alors de l'homme et de sa quotidienneté, lui imprimant les rythmes des actions, en choisissant pour lui, en créant des merveilles, dans des compositions telles que *Cocktail*, où Marinetti (sur des musiques de Silvio Mix et avec une chorégraphie de Prampolini) crée une danse à partir d'un mélange de liqueurs, suggéré par les danseuses. Un grand flacon de seltz encombrant l'avant-scène fait démarrer l'action des danseuses-bouteilles colorées qui, tourbillonnant, produisent des fluides bigarrés au rythme du jazz américain et des danses « nègres ». Le spectacle donné à la Madeleine résulte de l'évolution raffinée d'une pantomime-ballet, *Il cabaret epilettico*, donnée pas Anton Giulio Bragaglia au Teatro degli Indipendenti en 1922 déjà, réélaborée dans *Stati di ebrietà*, dans *Amore all'acqua di seltz* (1924) et ensuite évoluée en *Cocktail*, la version la plus complète d'une composition qui est une expression évidente de l'art mécanique. De sa part, la *Voluttà geometrica*, elle aussi de Folgore, avec des musiques de Guido Sommi-Picenardi, célèbre à son tour la machine triomphante en tant que muse de la vie moderne, une vie justement « métallique ».

Entre divertissement et exaltation, la machine qui entoure l'homme domine, dicte des cadences, anime, provoque l'action, exprime plus que la voix, la parole, le geste, l'expression. Créature de l'homme, dans le répertoire explicitement futuriste et dans une plus ample production d'avant-garde qui effleure le futurisme tout en préservant une certaine autonomie par rapport au mouvement, la machine paraît être devenue la maîtresse de la nature et du monde urbain, des gestes quotidiens et des sentiments, une sorte de prolongement heureux et/ou malheureux de son créateur⁹. La machine fait ce que l'homme, son constructeur, tout seul ne saurait pas faire : elle le remplace presque, se faisant porteuse d'émotions même. Dans cette expérience de théâtre futuriste qui se situe après les années d'or

9. Il existe des réflexions théoriques et contextualisées sur cette question dans le volume de Gilbert SIMONDON, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958 ; plus récemment, L. GUIGNARD, P. RAGGI et É. THÉVENIN (dir.), *Corps et machines à l'âge industriel, op. cit.*, examine le même sujet selon une perspective plus actuelle.

du mouvement avant-gardiste marionnettien, le créateur-homme regarde avec admiration sa créature-machine. Il la laisse libre d'agir et lui confie le rôle de guide de toute initiative autrefois exclusivement humaine, fier, comme s'il était possédé par un enthousiasme envers la technologie aux traits dionysiaques.

Plongé dans le monde matériel et mécanique, le corpus des compositions du répertoire prampolinien étale justement cette idée de machine qui semble avoir donné vie à une espèce de « surhomme » technique, où l'engrenage, l'élément métallique, la technique, l'ajout artificiel au corps, à la pensée et au cœur, permettent d'ajouter ce qui manquait à l'homme naturel. Et pourtant, à partir de la tournée italienne (Turin, Teatro di Torino 6-7 mars 1928 ; Milan, Teatro Lirico, 15 mars 1928), le répertoire composite de Prampolini, par quelques petites modifications qui touchent à la sélection des pièces aussi bien qu'à l'interprétation, vire vers la direction d'une sensibilité expressionniste. La vision utopique et triomphaliste de la machine typiquement futuriste commence à s'estomper. Certaines compositions particulièrement hardies proposées à Paris sont supprimées, quoiqu'il choisisse de garder *I tre Momenti*, *Il Mercante di Cuori* et *Cocktail*, en respectant la physionomie composite de son programme. Il y ajoute trois nouveautés : *L'ora del fantoccio* et *Voluttà geometrica* de Folgore, et *La salamandra* de Pirandello, qui emploient des marionnettes pour donner l'expression d'états d'âme, à l'aide de jeux de lumière aussi, ce qui crée une atmosphère où l'euphorie est remplacée par l'angoisse en raison des mouvements géométriques, électriques, robotisés. Les hommes et les femmes disparaissent : le monde se peuple de fantoches inquiétants, aux teintes expressionnistes¹⁰. Quelques certitudes de la modernolâtrie paraissent trembloter.

10. Giovanni LISTA, *Prampolini europeo, op. cit.*, p. 178. La présence de Wy Magito, avec son style grotesque et justement expressionniste appris dans ses années à Berlin, favorise l'évolution des performances prampoliniennes, au point que Prampolini en viendra à aborder la question du « grotesque mimique » et du « grotesque mécanique ».

Le théâtre de l'évasion et de l'existence de Jean-Victor Pellerin : la victoire de l'âme sur la machine

« Mon long exil au pays mécanique des
automates »

Jean-Victor PELLERIN, *Terrain vague*,
partie II

Pendant que la compagnie de Enrico Prampolini et de Maria Ricotti organise ses soirées futuristes à la Madeleine, Gaston Baty offre à ses spectateurs *Cris des cœurs*, la troisième pièce de Jean-Victor Pellerin, au Théâtre de l'Avenue, lors de la saison 1927-1928. Il a fait débiter cet auteur prometteur en 1921-1922 dans sa téméraire Baraque de la Chimère et au Théâtre des Mathurins, avec *Intimité* ; il l'a repropoé en 1924-1925 au raffiné Studio des Champs-Élysées avec *Têtes de Rechange* et il l'a porté en scène encore une fois dans la saison 1930-1931 dans son Théâtre Montparnasse. Les trois dernières pièces de la tétralogie pellerinienne, plus que la première, introduisent, elles aussi, des machines dans des intrigues dépouillées – un théâtre de situation en fait. La perspective est pourtant renversée par rapport au répertoire prampolinien : la ferveur exaltée et le dynamisme énergétique cèdent la place à l'épuisement, à l'obsession, au cauchemar, à l'étouffement. Ainsi, défilent des personnages insatisfaits, tourmentés, obsédés par la matière, par les horaires, les rythmes d'un emploi du temps de plus en plus surchargé, aussi bien que par des objets censés supporter l'homme dans sa dimension quotidienne mais qui produisent un esclavage moderne.

On rencontre ceux qui pensent trop – comme Jean, dit Monsieur « Pense », dans la piécette homonyme formant la première section de *Cris des cœurs*, troublé par l'étude et la foule d'idéologies et de théories parmi lesquelles il ne sait pas choisir, et qui prennent la forme de créatures monstrueuses, les « céphalocoques », sortant de son crâne gonflé, comme des vermines d'une charogne, dès que les papiers et les raisonnements encombrant sa dimension quotidienne jusqu'à l'exaspération. On voit ceux qui se révoltent mentalement, par l'évasion dans la rêverie notamment, à une existence où il est question seulement du profit, des rythmes professionnels, des conventions – comme dans *Têtes de rechange*, satire de la vie moderne.

Le jeune Ixe, personnage anonyme dès son prénom, « vit » des vies alternatives, des têtes de rechange justement, lorsqu'à certains moments de la journée il s'identifie mentalement avec les personnes qu'il rencontre dans la rue. Ainsi, il échappe à la monotonie aride de l'existence de son oncle Opeku, prototype du *businessman* dont la vie est toute scandée et planifiée entre travail et loisir, véritable homme d'affaires prisonnier d'une existence automatique à l'excès. On assiste également au supplice psychologique de ceux qui s'interrogent et discutent sur ce qu'il y a d'authentique dans la vie derrière les apparences tranquilles des habitudes d'un immeuble, fût-il bourgeois ou populaire. C'est le cas de *Cage aux hommes*, autre pièce du triptyque de *Cris des cœurs*. Et encore, on suit les gestes colériques de ceux qui, comme André dans *Terrain vague*, se révoltent contre le téléphone et le « chronoparleur » dictant les tempos des journées et imposant un rythme machinal à la vie professionnelle aussi bien qu'à la vie privée, en effaçant toute dimension humaine. Dépourvue de tel engin et ne travaillant pas, sa femme Louise paraît elle aussi la victime d'un agenda qui ne concède aucun moment de trêve, entre une conférence et un vernissage, une invitation mondaine qu'il ne faut pas manquer et une rencontre de bénévoles. Le petit monde d'un couple qui devrait vivre aisément, dans le bonheur privé et dans la satisfaction qu'une belle carrière dynamique garantit, se révèle un enfer.

Le fil rouge reliant la brève production de Pellerin, qui après ces quatre pièces se tourne vers la poésie et la traduction, est justement la tentative de fuir la dimension trop matérielle d'une vie automatisée à ce point et de rattraper sa dimension authentique. Cette dernière, paradoxalement, dans un monde hypermécanisé qui réduit l'individu à un simple engrenage, ne pourra se réaliser que par le rêve d'une existence meilleure, « autre », faite d'amour, de bonheur, d'authenticité, de liberté surtout, capable d'effacer une société où tout – travail, loisir, profession, famille, amitiés – a été transformé dans un ensemble de clichés, de gestes répétés, dans une organisation comparable à celle d'une usine à la chaîne. *L'homo technologicus* a perdu le charme de la surprise, de l'imprévu, de la découverte, de la stupeur : tout est donné, préétabli, planifié, calculé, standardisé, dans une véritable anticipation de notre réalité présente, un siècle après ou à peu près¹¹. En 1936, Paul Valéry – qui dès la fin des années 1910 médite sur la

11. LUIS DE MIRANDA, *L'art d'être libres au temps des automates*, Paris, Max Milo, 2010.

déshumanisation du monde moderne – parlera de la perte du vrai temps libre, espace vide – terrain vague ! – d’actions et de pensées qu’il ne faut pas nécessairement remplir de nouvelles activités¹².

Il est vrai que le sujet de la recherche de soi, de la coprésence de deux niveaux d’existence, l’une apparente et matérielle, banale, routinière et insatisfaisante, l’autre immatérielle, identifiée dans une rêverie qui permet l’évasion du moins mentale, revient chez Pellerin et forme le tissu d’*Intimité*, drame déjà potentiellement « bourgeois » du premier Pellerin. Au début des années vingt, ce dramaturge discute en effet d’une intimité absente dans un couple qui n’a plus rien à se dire, et où chacun projette ses aspirations de fuite en rêvassant pendant que l’autre bavarde dans le salon de leur maison. Des dispositifs scéniques introduisent les silhouettes des personnages incarnant les rêves de fuite défendus – un athlète musculeux, une bonne sexy, etc. – d’une humanité où l’habitude d’une existence matérialiste a effacé tout intérêt sentimental pour l’autre. Mais dès *Têtes de rechange*, l’auteur donne l’impression d’être de plus en plus hanté par un monde où règne l’élément mécanique. L’homme devient alors la victime de ses propres machines (matérielles et entendues comme organisation de la vie quotidienne de manière machinale), qui autrement auraient dû lui faciliter la vie. Le cabinet d’Opeku est encombré de paperasses et de dossiers, comme celui d’André, ou comme le bureau de Jacques. Les outils modernes acquièrent des connotations de plus en plus inquiétantes : les téléphones qui sonnent, le « chronoparleur » et l’enseigne lumineuse qui marquent les entrées et les sorties des clients, aussi bien que le temps qu’il faut leur accorder. Les collaborateurs sans visage et sans cœur, tout en possédant un corps et une voix humaine, sont comparables aux instruments métalliques et plastiques qui répètent toujours les mêmes mots et les mêmes gestes, au nom du grand maître, le Devoir, synonyme de profit et de convenance. Lorsqu’il est porté à se demander la raison de son mariage, l’adjuvant de Jacques, Duroc, ne trouve d’autre réponse que « c’est l’usage » et qu’« Il est toujours plus honorable [...] d’être marié » (*Terrain vague*, Partie I). Dans *Têtes de rechange*, un grand engin s’étale sur la toile de fond, où un levier indique les repères Travail, Loisir et Point Mort, pour régler la vie de l’homme dans ses deux dimensions, la sphère professionnelle et la sphère privée : tout est automatique et obéit à la logique de l’intérêt

12. Paul VALÉRY, *Le Bilan de l’intelligence* [1936], Paris, Éditions Allia, 2011.

matériel. Quand l'aiguille se place sur *Travail*, c'est le temps des ventes et des achats, des affaires, le temps des divagations d'Opeku ; quand elle passe sur *Point Mort*, Ixe prend la parole et expose sa philosophie de la vie. Lorsqu'elle marque *Loisir*, l'univers change radicalement et l'imagination de Ixe flotte, ainsi change-t-il métaphoriquement de tête. Toute la pièce se joue sur deux dimensions : vie ordinaire mécanique/dimension poétique de l'évasion par l'imagination d'autres vies possibles.

Considérations finales. Théâtre futuriste et théâtre de l'existence : un parcours parallèle ?

Dans sa *summa* du futurisme et dans son « hymne à la modernité », le répertoire prôné par Enrico Prampolini paraît concentré, à l'exception des dernières performances, sur un contexte d'activisme révolutionnaire modernolâtre et vitaliste, pragmatique et matérialiste, focalisé sur une reproduction au théâtre de l'imagerie technologique. Selon cette perspective, son œuvre semblerait le miroir d'une typologie de spectacle inspiré du vitalisme futuriste, non sans rapport avec des thématiques chères aux régimes totalitaristes qui progressaient à grande allure. Pourtant, l'évolution interprétative soudaine de Prampolini vers un certain expressionnisme, juste avant la dissolution de sa Compagnie, paraît mettre un point final aux longues années d'euphorie et oblige à une relecture de certaines expériences futuristes, de manière à exhorter à une lecture moins partielle de cette esthétique. Pour cette raison, il est nécessaire de se rapporter aux toutes premières représentations que l'on cite comme pré-futuristes, parues en effet à une époque qui précède non seulement l'âge des totalitarismes, lorsque le futurisme se révélera un mouvement assez proche du régime fasciste, mais aussi dans les années de la Première Guerre mondiale. Il nous paraît intéressant de se pencher sur un drame en trois actes de Filippo Tommaso Marinetti que l'on évoque rarement, *Poupées électriques*, composé en français en 1908 et joué pour la première fois à Turin, ville à la grande ouverture futuriste, au Teatro Alfieri, en janvier 1909. Le titre donné à la version italienne rencontre l'incompréhension parmi le public et les critiques. La pièce est sifflée et méprisée, car *La donna è mobile* renvoie à l'air du *Rigoletto* et fait penser à une tranquille comédie

bourgeoise légère, obéissant aux standards auxquels on était habitué depuis des décennies ; par contre elle choque pour son final tragique et pour la présence troublante des robots après des épisodes apparemment traditionnels. Ce qu'il y a de plus éclatant dans la pièce, c'est l'introduction inattendue et abrupte d'expressions évidemment futuristes dans les répliques (par exemple, lorsque John s'adresse à sa femme en l'appelant « dynamo »), aussi bien que dans les didascalies où Marinetti détaille les traits métalliques et électriques du paysage marin nocturne prévu comme toile de fond de l'action. Ces notes pour la mise en scène renversent complètement l'imaginaire nocturne maritime... en tuant tout clair de lune – pour citer les mots de Marinetti même – et en supprimant tout stéréotype lié au romantisme d'un ciel étoilé illuminant la mer. Malheureusement, nous ne disposons pas de précisions sur la réalisation matérielle de la mise en scène et, par conséquent, il est pour l'instant impossible de savoir comment on avait matérialisé sur les planches le « ciel de plomb », la mer « zébrée » par les éclairs, l'« explosion » des étoiles imaginés par l'auteur.

C'est la deuxième composition pour le théâtre de Marinetti, après la tragédie satirique du *Roi Bombance*, bien plus connue. Le texte est imprimé dans un volume publié en 1909, édité à Paris par Sanson et C^{ie}, dans lequel on réunit le *Manifeste du Futurisme* paru le 20 février 1909 dans *Le Figaro* et une *Interview sur le Futurisme* accordée par Marinetti à *Comoedia*, diffusée le 26 mars. Dans ce drame, un espace existentiel est exploré, selon une réélaboration du drame bourgeois relu dans l'âge moderne. On y dévoile une société aisée, hypocrite, conventionnelle, vouée au culte des apparences. Le couple bon chic bon genre des Wilson, si respectable et admiré, ne vit dans son espace privé qu'en fonction de deux robots, deux poupées électriques justement, qui les regardent et qui décident de leur intimité. Présences angoissantes, ces deux pantins construits par Monsieur Wilson lui-même, deviennent le double du couple et, par leur action mécanique de voyeurs, ils concrétisent la dimension automatique de la vie des époux, la routine froide et machinale qui domine leurs rapports. Les machines, des artefacts à l'apparence humaine, que l'on découvre vers la fin de la pièce dans leur maison, et la révélation de leur fonction dans l'espace privé des Wilson, engendre un sentiment d'angoisse et d'horreur là où on s'attendrait, en lisant le titre de la pièce, contemporaine de la parution du *Manifeste du Futurisme*, à un hymne à la technologie. Celui-ci figure quand même éparpillé parmi quelques petits détails, comme l'éloge de la flotte navale abritée

dans le port et surtout dans la peinture de paysages nocturnes inédits qu'on a déjà évoqués : notamment une « constellation héroïque », un « orage de plomb », une « mer [...] zébrée de sueurs électriques ».

Ainsi, la machine donne forme aux tabous et aux défaillances humaines. Elle est là pour les révéler à tous au travers des gestes rigides des automates et de leur regard impassible¹³. D'un jeu subtilement morbide, les poupées se métamorphosent en bourreau silencieux qui impose à leur fabricant les actes qui devraient obéir à l'instinct, à la passion, à la tendresse. La récupération de soi-même, dans un épilogue normalement dramatique qui sombre dans la folie, passe par les rejets de la machine, ou mieux par la libération matérielle de leur présence et de leur empire – les deux marionnettes sont jetées à l'eau et noyées – comme dans une réaction ultime de l'homme qui comprend l'urgence de se retrouver soi-même, de reprendre un rôle actif dans sa vie personnelle mais également professionnelle en tant qu'ingénieur capable de projeter et construire. À partir de là, le parcours de Marinetti ne sera que futuriste. Cependant, une part d'ombre demeure dans son âme en dépit des hymnes effrénés à la machine qui retentissent dans tous ses manifestes et ses compositions. Elle pourrait être interprétée comme l'expression inconsciente de la nécessité d'être sûr de pouvoir maîtriser ce qui, par contre, pourrait échapper au contrôle humain et annihiler ce qu'il y a de plus important : le cœur¹⁴.

Pour sa part, la production de Jean-Victor Pellerin se pose bien au-delà d'un simple théâtre de dénonciation d'un monde déshumanisé, empreint d'une veine expressionniste. Un tapuscrit signé Gaston Baty, conservé parmi les nombreuses notes et les matériaux du metteur en scène, probablement destiné à un article pour la presse, une interview ou une présentation de Pellerin dans un programme de salle, met en évidence la nature de ses pièces. *Têtes de rechange*, *Intimité* et *Cris de cœurs*, citées ouvertement, seraient « [...] sans doute, les plus représentatives de la sensibilité des années 1920 ; jouées dans le monde entier, elles ont inspiré les écrivains américains de l'école néo-expressionniste »¹⁵.

13. Joffrey BECKER, *Humanoïdes : expérimentations croisées entre arts et sciences*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015.

14. G. LISTA, *Le théâtre futuriste italien, op. cit.*, p. 14.

15. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Gaston Baty, 4-COL-255 (224). Tomasz KACZMAREK, « À la recherche de l'expressionnisme théâtral en France », *Écho des études romanes*, České Budejovice, 2006, p. 79-92.

Néanmoins, ce théâtre relève à la fois de l'évasion et de l'existence¹⁶, dans un âge d'inquiétude entre les deux guerres, sans pour autant se noyer dans le désespoir et l'égarement. La conclusion de *Terrain vague*, celle de *Cris de cœurs* – notamment la dernière composition de la trilogie, issue d'une évolution de l'individu à travers une succession de personnages – montrent un homme capable de sortir de la mécanisation dans laquelle lui-même s'est confiné. Il est capable d'affirmer son pouvoir et son droit sur la machine. Il y parvient grâce à la raison, à la fin d'une longue méditation sur la condition de l'homme-machine développée dans les différents personnages. Il y arrive grâce à la volonté contre une attitude passive que l'organisation machinale avait imposée ; ce qui le convainc de bloquer un téléphone qui sonne sans répit, de quitter un bureau où une longue file de clients attendent, de chercher ce qui satisfait son propre plaisir en bafouant les logiques toujours égales des conventions sociales de la vie publique et mondaine. Mais surtout, il est question de l'âme, ce qui fait de l'homme un homme : on suit son moi le plus profond, son cœur, après l'avoir entendu crier pour réclamer sa place. Le choix du titre *Cris des cœurs* n'est pas dû au hasard, dans une composition où l'un des moments les plus intenses fait entendre les lamentations des cœurs habitant les immeubles d'une rue à l'apparence tranquille, où tout va bien. Chaque fois que l'âme est évoquée, la société aride ne parvient pas à comprendre à quoi le protagoniste se réfère. Daniel-Rops publiera en 1932 *Le Monde sans âme*, essai au titre éloquent qui paraît condenser, dès le frontispice, la sensibilité égarée de toute une époque.

Et pourtant, dans la dernière composition de la trilogie des *Cris*, intitulée *Plein air*, « mystère laïque », la création artistique, l'élévation de l'esprit par rapport à la matière et aux engrenages d'une habitude effarouchée, offrent

16. Edmond SÉE, *Le théâtre français contemporain*, Paris, Colin, 1928 ; Benjamin CRÉMIEUX, *Inquiétude et reconstruction : essai sur la littérature d'après-guerre* [1931], texte présenté et annoté par Catherine Helbert, Paris, Gallimard, 2011 ; *Hommage à Jean-Victor Pellerin*, avec la collaboration de Jules Romains, Henri Gouhier, Maurice Gravier, Jean Loisy [et al.], *Poèmes choisis et inédits de J. V. Pellerin*, Paris, Points et contrepoints, 1969 ; Tomasz KACZMAREK, « Les hésitations théâtrales de Jean-Victor Pellerin », in Christine Queffélec, René-Pierre Colin (dir.), *Écrire la rupture*, Tusson (Charente), Université Lumière 2/Éditions du Lérot, 2003, p. 81-101 ; Tomasz KACZMAREK, « Le triomphe de la raison ? Entre la déshumanisation et la révolte », in *Être moderne. Les écrivains face aux nouveautés artistiques, littéraires et technologiques des troubadours à nos jours*, Paris, Eurédit, 2011, p. 183-200. Il faut mentionner aussi le travail récent du même auteur : Tomasz KACZMAREK, « *Cris des cœurs* de Jean-Victor Pellerin, exemple d'une pièce hybride », *Hybride(s), Quêtes littéraires*, n° 6, 2016, p. 65-73.

une issue, incarnée par la fuite du sculpteur avec sa copine et un petit enfant – un enfant qui rappelle à l'ordre et ravive l'âme perdue des origines. Dans *Terrain vague*, l'espace théâtral permet, dans une sorte de mise en abyme de la pièce et par un effet de théâtre dans le théâtre, la révélation. La partie II de la pièce conduit André au théâtre avec un client ; la soirée devrait être l'occasion, encore une fois, de parler affaires, et non de quelques heures de divertissement. Pourtant, dès que le rideau se lève devant le protagoniste, une scène vide et immense permet le prodige : André y aperçoit le terrain vague et vide rêvé, le mirage de la possibilité de fuir dans une dimension sans routine. Un espace « merveilleux », « magnifique », « inutilisé, inutilisable, inutile » (*Terrain vague*, partie II), ineffable, immatériel, opposé à un monde dominé par l'utilitarisme où tout et tous doivent servir à quelque chose : « Qu'y voit-on ? Personne, c'est charmant. Qu'y fait-on ? Rien, c'est admirable. Quelle heure est-il ? Aucune, c'est délicieux ». C'est l'expérience de la liberté, enfin :

“ un espace libre, entièrement libre, – une espèce de... terrain abandonné, méprisé de tous, sans valeur marchande, sans attrait spéculatif, sans avenir, sans clôture même, – un terrain, somme toute, qui ne présente pas le moindre intérêt sauf un, mais le seul qui compte : le plaisir qu'on peut prendre à s'y trouver, à s'y étendre, à s'y oublier, à s'y perdre, – un terrain vague enfin, un véritable, un pur, c'est bien simple : encore plus vague que ce qu'on a de plus vague le plus vague des terrains vagues...

Ensuite, André s'installe dans cette dimension irréelle et s'adresse à sa solitude, qui lui permettrait de regagner son identité oubliée :

“ Bonjour... bonjour, solitude, – « ma » solitude... Eh oui, c'est moi qui te reviens. Après une telle absence, hein, ça paraît tout drôle de... Comment ?... Ah oui, bien sûr, à force de vivre à la manière de là-bas, je ne dois plus avoir l'air d'un être vivant. Dis-moi, ai-je encore figure humaine ?

Juste après, André rencontre dans son parcours un enfant de dix ans, son ancien « moi »... quand il était garçon, avant de s'auto-exiler dans une dimension adulte sans âme. Le petit paraît arriver pour l'aider à se retrouver : « Pas moi directeur, administrateur, ingénieur, financier, capitaliste et cætera. Non, moi, homme » (*Terrain vague*, partie I).

Par un effet de scénotechnique, vers la conclusion, le salon bourgeois des rites mondains disparaît et André reste dans le vide, « léger et joyeux » (*Terrain vague*, partie III) ; il y rencontre sa femme Louise et ils se reconnaissent, parce que la libération des maillons de leur routine leur permet de se regarder au lieu que de simplement se voir. Le dialogue final du couple expose la morale de la pièce, lorsqu'André admet que réussir n'est pas la valeur de la vie : « À quel prix ! En renonçant à tout ce qui donne à l'existence sa raison d'exister, en ne prenant jamais le temps d'aimer, de rire, de pleurer, de suivre des yeux un nuage qui passe, une fumée, une femme... ». Le monstre – un gros téléphone – paraît derrière eux comme une menace affreuse, dernière tentative de la machine révoltée contre son créateur pour ramener André à l'ordre. Mais le protagoniste coupe les câbles et l'appareil disparaît, avec les derniers restes du salon : « La scène n'est plus que "terrain vague" » et, dans une dimension onirique, enveloppé dans un cercle lumineux, le couple exhorte à une invitation au voyage qui fait un clin d'œil au Baudelaire du dernier *Voyage* : « Partons, nulle part, ailleurs, qu'importe ! ». La conclusion est à Louise : « Le bonheur est de ce monde » : il suffit de vouloir le chercher. Un certain optimisme termine donc le parcours théâtral de Pellerin, qui dans un monde robotisé dans le physique et le moral croit dans la possibilité d'une réaction, d'une réparation et d'une victoire du libre arbitre¹⁷.

Le terrain vague et indéfini, libéré des contraintes, s'oppose au territoire défini dans l'espace et le temps, et scandé par les obligations. Par cette fuite – une fuite toute intime – en ressort une nouvelle humanité et un nouvel humanisme. Le progrès accepté, on lui pose et impose des jalons, tout comme André, dans *Terrain vague*, décide que c'est lui qui doit dicter le pas de ses journées et de ses semaines, non pas la machine inventée pour l'aider dans son organisation, non pas son agenda, non pas sa secrétaire ou son collaborateur, ni sa femme non plus. Ainsi fait, la machine tout en devenant si importante dans la vie contemporaine retrouve sa place et les dimensions d'un juste confinement. On ne la célèbre plus et on réhabilite ce qu'il y a de plus important : le sentiment vers soi, vers les autres et vers la vie.

17. Gérard CHAZAL, *Philosophie de la machine : néo-mécanisme et post-humanisme*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.

Récupérer son humanité déshumanisée par la machine, serait-il alors possible ? Le théâtre de l'existence exprimé ici par Jean-Victor Pellerin semblerait suggérer que oui. Du gris de la monotonie répétitive et aride des débuts de ses trames, on passe, dans le dénouement, à un rayon de lumière, une issue offrant un sentiment d'espoir et d'opportunité à saisir.

Chez un « modernolâtre » comme Marinetti, par contre, on aperçoit une étrange coprésence d'élan technologiques enthousiastes et de suggestions pessimistes que l'on saisit dans de petits gestes et quelques répliques parsemés dans le texte. *Poupées électriques* fait espérer le lecteur lors de l'acte cathartique par lequel Wilson jette à l'eau les fantoches dont il était si fier et en même temps si esclave. Il donne la mort à des robots, leur préférant la vraie vie. Pourtant, sa « descente aux enfers » dans la déshumanisation ne s'arrête pas avec ce geste libérateur : des pêcheurs assistent à la scène et l'accusent d'abord d'un meurtre violent. Le respectable Wilson doit tout d'abord se défendre de l'accusation de meurtre. Ensuite, lorsque les « cadavres » prétendus, repêchés, révèlent leur identité de poupées, pas de chance non plus pour l'ingénieur de justifier son geste le définissant une farce, un jeu, une plaisanterie. Aux yeux des hommes communs, cet homme bourgeois autrefois réputé, n'est désormais qu'un fou : son humanité est dissipée à jamais. Sa condition serait donc sans issue ? La machine – sa machine – l'aurait-elle détruit pour toujours ? Précisément, en 1925, Ruggero Vasari, auteur italien classé comme futuriste, publie *L'angoscia delle macchine* (*L'angoisse des machines*), drame de science-fiction qui se situe dans la même lignée. La pièce, disponible à Turin en volume auprès des Edizioni Rinascimento (la revue turinoise *Teatro. Periodico di nuove commedie*, la propose quand même en avant-première dans son fascicule d'août 1925, tandis que le volume paraît en novembre), est donnée en première à Paris, au Théâtre « Art et Action » animé par le couple Autant-Lara, le 27 avril 1927, avec succès.

Ainsi, de manière apparemment paradoxale mais fort intéressante lorsqu'on examine la complexité spirituelle des années 1920, dans le théâtre de l'existence dont Pellerin donne un exemple captivant il est possible de percevoir un certain optimisme : s'il le veut, l'homme pourra rattraper l'humanité perdue, car la vie même lui en donnera des occasions. À lui de les comprendre et de les exploiter. Par contre, dans le théâtre « énergique » et « électrique », frissonnant de modernité exaltée et pleine de vigueur, réalisé par quelques auteurs futuristes dès les débuts du mouvement, on

saisit, de manière plus ou moins consciente, une part d'ombre dans le monde technologique tant célébré, qui peut prendre des accents d'un pessimisme profond. Ces deux expressions théâtrales parues juste à la fin des « Années Folles » et avant l'explosion de la grande crise spirituelle enracinée dans le monde bouleversé par la dépression de 1929, sont apparemment antinomiques. En fait, elles ne manquent pas de points communs autour de la peinture d'une société abrutée par la technologie et elles exhibent des exemples de dénouements inattendus par rapport aux poétiques auxquelles elles se rattachent. Voilà donc bel et bien des cas emblématiques d'un âge « entre chien et loup », dont les multiples facettes restent à explorer et où semble retentir l'écho des visions dystopiques parues entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle dans le cadre du roman surtout. Dans cette filière romanesque, le monde technologique magnifié par la littérature utopique de la même période fait l'objet d'un regard et d'un sentiment de peur et d'horreur.

L'autrice

Cristina Trincherò est professeur de Littérature française à l'Université de Turin, Département de Langues et Littératures Étrangères. Elle travaille à la reconstruction des relations culturelles France/Italie pendant les Lumières et le Risorgimento, et au début du XX^e siècle, par le biais des archives d'auteurs et des périodiques. Elle s'occupe du théâtre de l'entre-deux-guerres et s'intéresse aux enjeux du numérique dans la recherche et la didactique de la littérature. Depuis 2015 elle coordonne le projet « Open Literature » : www.openliterature.unito.it. Page personnelle : http://www.lingue.unito.it/do/docenti.pl/Show?_id=c-trincher. Contact : cristina.trincherò@unito.it