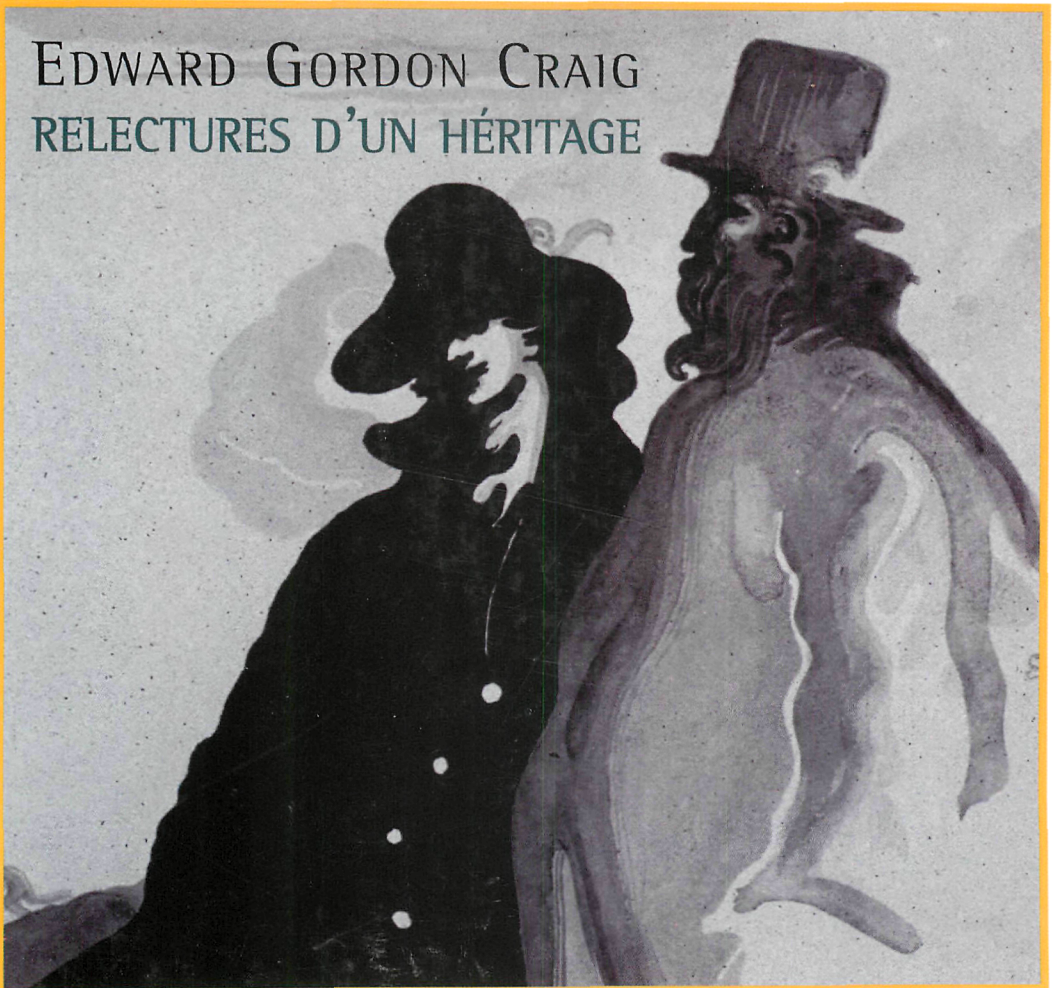


# L'Annuaire théâtral<sup>37</sup>

Revue québécoise d'études théâtrales

EDWARD GORDON CRAIG  
RELECTURES D'UN HÉRITAGE



# L'Annuaire théâtral

n° 37, printemps 2005

Edward Gordon Craig  
Relectures d'un héritage

CRCCF/SQET

*L'Annuaire théâtral*, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publiée deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteurs. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

#### Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)  
Irène Perelli-Contos, présidente de la SQET (Université Laval)  
Shawn Huffman, rédacteur en chef (Université du Québec à Montréal)  
Pascal Riendeau, rédacteur adjoint (Université de Toronto)  
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

#### Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Caroline Garand (Oxford University), Shawn Huffman (UQAM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Irène Roy (Université Laval), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

#### Conseil scientifique

Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

#### Production

Coordination de l'édition et révision linguistique : Pascale Renaud  
Mise en page : Monique Parisien-Légaré et Pascale Renaud  
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré  
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)  
Illustration de la couverture : *Edward Gordon Craig et son père Edward William Godwin, portrait imaginaire*.  
Cliché : Bibliothèque nationale de France.

#### Rédaction

*L'Annuaire théâtral*  
Dominique Lafon, directrice  
Département des lettres françaises  
Université d'Ottawa  
Ottawa (Ontario) K1N 6N5  
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091  
Télec. : (613) 562-5143  
Courriel : annuaire@uottawa.ca

#### Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa  
145, rue Jean-Jacques-Lussier  
Ottawa (Ontario) K1N 6N5  
Tél. : (613) 562-5877  
Courriel : annuaire@uottawa.ca

#### Diffusion en Europe

*L'Annuaire théâtral* est disponible dans les librairies suivantes :  
**Paris**  
Le Coupe-Papier  
19, rue l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95  
Librairie Bonaparte Spectacles  
31, rue Bonaparte 75006 Tél. 01 43 26 97 56  
Librairie Palimpseste  
16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54  
**Bruxelles**  
Librairie Tropismes  
11, Galerie des Princes B1000 Tél. 02 512 88 52

*L'Annuaire théâtral* est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)  
Courriel : info@sodep.qc.ca  
Site Web : www.sodep.qc.ca

ISSN : 0827-0198  
ISBN : 0-88927-202-6  
Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 2005  
Bibliothèque nationale du Canada  
Bibliothèque nationale du Québec

*L'Annuaire théâtral* est publié grâce à l'appui  
du Conseil de recherches en sciences  
humaines du Canada

## Sommaire

---

### DOSSIER EDWARD GORDON CRAIG RELECTURES D'UN HÉRITAGE

---

Avons-nous lu Craig? Didier Plassard	9
Le masque de Godwin Sylvain F. Lhermitte	13
« En entrant dans la Maison des Visions » : la Surmarionnette et ses modèles antiques Didier Plassard	30
L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire Jean-Manuel Warnet	45
Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes Christopher Innes	65
Des <i>screens</i> au castelet éclaté : un langage marionnettique Chantal Guinebault-Szlamowicz	85
Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor Jean-Luc Mattéoli	99
Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau Hélène Jacques	113

### DOCUMENT

---

Marionnettes et poètes Edward Gordon Craig	131
---	-----

## PRATIQUES & TRAVAUX

---

Présentation	163
Pascal Riendeau	
La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de <i>Matoum et Tévibar</i>	165
Geneviève Morin	
Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans <i>Giulio Cesare</i> de Romeo Castellucci	183
Bénédicte Boisson	
Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide... et son archétype beckettien	197
Liviu Dospinescu	

## NOTES DE LECTURE

---

<i>Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux</i>	219
Robert Reid	
Plowright, Poh Sim, <i>Mediums, Puppets, and the Human Actor in the Theatres of the East</i>	221
Philip Wickham	
Fournier-Thibault, Micheline, <i>André Paiement (1950-1978). Avant tout un homme de son temps</i>	223
Lucie Hotte	

## REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

---

<i>Canadian Theatre Review • Modern Drama • New Theatre Quarterly • Theatre Journal • Theatre Survey</i>	229
Luc Moquin	
Résumé des articles / Abstracts	
Notices biographiques des collaborateurs	237

# L'Annuaire théâtral 37

## Sommaire

### DOSSIER EDWARD GORDON CRAIG : RELECTURES D'UN HÉRITAGE

Avons-nous lu Craig? • **Didier Plassard**

Le masque de Godwin • **Sylvain F. Lhermitte**

« En entrant dans la Maison des Visions » :

la Surmarionnette et ses modèles antiques • **Didier Plassard**

L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire

• **Jean-Manuel Warnet**

Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes • **Christopher Innes**

Des *screens* au castelet éclaté : un langage marionnettique

• **Chantal Guinebault-Szlamowicz**

Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor • **Jean-Luc Mattéoli**

Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau

• **Hélène Jacques**

### DOCUMENT

Marionnettes et poètes • **Edward Gordon Craig**

### PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation • **Pascal Riendeau**

La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar*

• **Geneviève Morin**

Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci • **Bénédictte Boisson**

Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'*espace vide*... et son archétype beckettien • **Liviu Dospinescu**

### NOTES DE LECTURE

### REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198

ISBN 0-88927-202-6

En couverture : *Edward Gordon Craig et son père Edward William Godwin, portrait imaginaire.*

Cliché : Bibliothèque nationale de France.

ISBN 0-88927-202-6



9 780889 272026

*In memoriam*

Le présent numéro est dédié à notre collègue  
John Ellis Hare (1933-2005) décédé le 18 avril.

Membre fondateur et honoraire de la SQET,  
il fut un des pionniers de l'historiographie  
théâtrale au Québec et l'un des chercheurs  
les plus actifs du CRCCF.

Tout autant que son inépuisable soif de savoir,  
son amitié nous était précieuse.

Didier Plassard  
Université Rennes 2 – Haute Bretagne

# Avons-nous lu Craig?

C'est en 1946 que le linguiste et grand lecteur de poésie Georges Mounin, se souvenant de la question que Jean de La Fontaine allait répétant à tous ceux qu'il rencontrait, « Avez-vous lu Baruch? C'était un bien beau génie », choisit d'intituler *Avez-vous lu Char?* un bref essai publié chez Gallimard. *Les feuillets d'Hypnos* venaient alors de paraître et, à ceux qui ne connaissaient que le surréaliste d'avant-guerre, il importait de faire découvrir les proses sèches et dures du résistant chef de maquis.

La situation dans laquelle sont tenus aujourd'hui, du moins dans les pays de langue française, les écrits d'Edward Gordon Craig, est à peu près celle où se trouvaient l'œuvre de René Char au sortir de la Seconde Guerre mondiale, ou le livre du secrétaire du prophète Jérémie au siècle de Louis XIV : on croit les connaître, mais on ne les lit pas avec l'attention qu'ils méritent. D'une part, en effet, la réédition récente *De l'art du théâtre*<sup>1</sup> permet un accès commode à quelques-uns des textes majeurs du metteur en scène et théoricien du Théâtre de l'avenir, entretenant l'illusion<sup>2</sup> qu'on peut s'y reporter sans difficultés. D'autre part, l'absence de travaux d'envergure depuis la monographie de Denis Bablet parue aux éditions de l'Arche en 1962, le faible nombre des recherches originales conduites à partir des immenses fonds d'archives – au premier rang desquels la collection déposée au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France – et l'inexistence d'une véritable édition critique de ses textes (comparable par exemple à la publication des quatre volumes des *Œuvres complètes* d'Adolphe Appia chez L'Âge d'homme) font qu'en réalité, si le nom de Craig constitue une référence obligée dans l'histoire du théâtre contemporain, l'essentiel de sa pensée comme de son apport nous sont aujourd'hui bien mal connus.

« On l'a pillé sans l'épuiser : peut-on assécher la mer? Craig, c'est la mer. » Ceux qui ont feuilleté les numéros des revues *The Mask* et *The Marionette*, lu *Le théâtre en marche*, *Ma vie d'homme de théâtre* et quelques-uns de ses livres non encore traduits en français, examiné les dessins et les gravures, ouvert les volumes annotés de sa bibliothèque ou se sont penchés sur ses manuscrits, savent qu'il faut prendre au pied de la lettre la formule de Louis Jouvet. L'héritage artistique et intellectuel considérable laissé par l'homme de théâtre anglais, de même que l'histoire de ses réalisations, de ses projets, de son influence, constituent autant de domaines dont le sondage n'est qu'à peine commencé. Si plusieurs travaux récents, dont la remarquable biographie de Christopher Innes (*Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Harwood Academic Publishers, 1998) ou l'essai richement illustré d'Hana Ribí (*Edward Gordon Craig : Figur und Abstraktion*, Theaterkultur Verlag, 2000), ont su renouveler l'approche de son œuvre, le champ des questions posées par celle-ci reste immense, et c'est comme une invitation à les ressaisir et à les réexaminer, à travers l'exemple d'un très petit nombre d'entre elles, que voudrait se donner à lire le présent dossier.

Celui-ci est composé en deux volets : un premier, historique, interroge la réflexion et la pratique artistique d'Edward Gordon Craig dans leur contexte, en prenant majoritairement appui sur des éléments peu connus ou inédits. La première contribution, celle de Sylvain F. Lhermitte, met en lumière le rôle qu'ont joué, dans l'élaboration de la poétique craiguienne, la figure et les écrits de son père, l'architecte William Godwin, vis-à-vis duquel le metteur en scène s'imagine comme un nouvel Hamlet. La deuxième, celle de Didier Plassard, étudie au travers de la fausse citation d'Hérodote, insérée dans le manifeste « L'acteur et la Surmarionnette », la place assignée par Craig aux spectacles de l'ancienne Égypte, substitués à la tragédie grecque comme origine et modèle de l'Art du théâtre : l'examen des manuscrits de Craig, comme celui des sources historiques et documentaires dont il dispose, permet de comprendre les stratégies dont use le metteur en scène pour promouvoir l'idée d'un théâtre sans texte, basé sur la danse silencieuse d'une surmarionnette dont les lignes attribuées à l'historien grec constituent la seule description connue à ce jour. Jean-Manuel Warnet, confrontant les versions successives du projet craiguien d'une école du théâtre à la réalité de ce que fut, pendant un an, celle qu'il put ouvrir à l'Arena Goldoni de Florence, montre les progrès et les contradictions des

---

Le peu de fiabilité de l'édition française des écrits de Craig a donc conduit à demander aux auteurs des articles ici réunis de citer, autant que possible, le texte original. Si l'appareil des notes s'en trouve beaucoup alourdi, l'interprétation de la pensée du metteur en scène en est aussi plus sûre et voit parfois surgir de nouveaux questionnements : il n'est pas indifférent, par exemple, que Craig use tantôt du masculin ou du féminin, tantôt du neutre (réservé aux êtres inanimés) pour évoquer la Surmarionnette.

ambitions pédagogiques d'Edward Gordon Craig, et par là les incertitudes dont s'entoure sa définition de l'artiste du Théâtre de l'avenir. Enfin Christopher Innes, en comparant deux projets de mises en scène monumentales, *La passion selon saint Matthieu* de Craig et *La divine comédie* de Norman Bel Geddes, examine comment des soubassements idéologiques diamétralement opposés (Craig croyait à une convergence entre son entreprise artistique et le fascisme mussolinien, tandis que le metteur en scène américain était un fervent admirateur de l'URSS) conduisent néanmoins, dans le contexte de l'entre-deux-guerres, à des propositions similaires, également porteuses d'enjeux politiques implicites.

Le second volet regroupe trois contributions qui examinent, selon un angle d'approche chaque fois différent, quelques-uns des prolongements des questionnements de Craig dans la pratique théâtrale contemporaine. Il s'ouvre par une étude de Chantal Guinebault-Szlamowicz sur les mutations scénographiques du théâtre de marionnettes, laquelle met en évidence, en s'appuyant sur quelques exemples, comment le dispositif craiguien d'une scène modulable (avec l'utilisation des *screens*) anticipe sur les évolutions récentes de cet art et, tout particulièrement, sur le concept de « castelet éclaté ». Jean-Luc Mattéoli, pour sa part, interroge l'étrange filiation qui unit le théâtre de Tadeusz Kantor à celui d'Edward Gordon Craig, et le renversement qui s'opère entre ces deux conceptions artistiques dans le traitement des objets et des matériaux – c'est-à-dire, en dernière analyse, dans leur relation à la mort : du « précieux » au « boueux », c'est l'éthique même de la création théâtrale qui se déplace, sous le choc des traumatismes de l'Histoire. La dernière contribution, celle d'Hélène Jacques, propose une relecture attentive de deux spectacles de Denis Marleau, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* et *Les aveugles, fantasmagorie technologique*, pour y examiner la trace des théories craiguiennes – notamment celles de « L'acteur et la Surmarionnette » – dans le traitement « spectral » des personnages, en un entre-deux saisissant entre la vie et la mort.

Le document joint à ce dossier est la traduction française, par Louise Ladouceur et Didier Plassard, d'un des plus longs essais consacrés par Craig à l'art de la marionnette, *Puppets and Poets*, publié par le mensuel *The Chapbook* à Londres en février 1921. Texte à la fois inspiré et disparate, accumulant raccourcis et coq-à-l'âne, et s'achevant sur le commentaire de cinq gravures japonaises du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Si les multiples allusions à la vie publique de ses contemporains compliquent parfois sa lecture, elles nous restituent, aussi, un peu de l'humour et de la pensée bondissante de Craig, bien proches en cela de l'essai mi-comique mi-sérieux que Charles Nodier avait consacré au même sujet<sup>4</sup>. Mais cet essai, surtout, est précieux en ce qu'il confirme que Craig, treize ans après la publication de « L'acteur et la Surmarionnette », continue d'opposer l'interprète vivant à son double artificiel, et de mesurer le potentiel artistique du premier à l'aune de celui du second.

Nombreux sont les aspects de l'héritage laissé par Edward Gordon Craig qui ne sont pas évoqués dans les pages qu'on va lire. De nombreux prolongements contemporains de ses réflexions, en particulier, auraient pu être évoqués : pour ne mentionner que les exemples les plus évidents, les créations théâtrales de Robert Wilson ou celles de Robert Lepage mériteraient assurément d'être examinées à cette lumière, et des propositions d'articles avaient d'ailleurs été faites dans ce sens. Malheureusement, les dimensions de ce dossier ou le manque de disponibilité des auteurs que nous avons sollicités nous ont contraints à y renoncer. Ainsi ce numéro de *L'Annuaire théâtral*, par les éclairages qu'il apporte et par les zones qu'il laisse dans l'ombre, marque-t-il nettement ce qu'il entend être : une incitation à lire plus longuement, plus attentivement l'œuvre de Craig, cette mer encore trop peu fréquentée.

## Notes

1. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999.
2. Illusion, car la traduction française de cet ouvrage, réalisée par Geneviève Sélignann-Lui en 1916, est souvent approximative et parfois même lacunaire. Par exemple, le manifeste « L'acteur et la Surmarionnette » y est longtemps resté amputé de plus d'une page par rapport à la version originale – page enfin traduite (sur la suggestion de l'éditeur du présent dossier) dans la réédition de 1999, mais sans qu'une révision d'ensemble ait été opérée. Ainsi la distinction, essentielle pour la pensée craiguienne, entre *stage-manager* (régisseur) et *stage-director* (metteur en scène) n'y est-elle pas toujours respectée, rendant difficilement compréhensible le propos de l'auteur.
3. Nous tenons à remercier ici très chaleureusement les ayants droit d'Edward Gordon Craig, de même que les conservateurs de ses archives dans les différentes bibliothèques qui ont été sollicitées, pour leur aide à la réalisation du présent dossier et pour l'autorisation qu'ils nous ont donnée de publier ou de citer les œuvres du metteur en scène.
4. Voir Charles Nodier, « Les marionnettes », dans Didier Plassard (dir.), *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996. Réédition en 2005.

Sylvain F. Lhermitte  
Université de Paris-X-Nanterre

# Le masque de Godwin

S'il est un homme dont Edward Gordon Craig s'est attaché à faire connaître la vie et le travail, c'est son maître, Henry Irving. Et s'il est un homme dont il a ardemment cherché à réhabiliter la mémoire, c'est son père, l'architecte Edward William Godwin. Au sujet du premier, la littérature est abondante et qui s'intéresse à la formation de Craig peut aisément s'y reporter. Mais en ce qui concerne Godwin, il n'y avait jusqu'à tout récemment, avant l'importante exposition du Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts en 1999 et le remarquable catalogue publié à cette occasion sous la direction de Susan Weber Soros (1999), que très peu d'informations accessibles. La seule biographie qui lui ait été consacrée, *The Conscious Stone: The Life of Edward William Godwin*, par Dudley Harbron en 1949<sup>1</sup>, est depuis longtemps épuisée. Craig lui-même, qui n'a pas connu son père, disposait de peu d'informations à son sujet, la plupart limitées à son activité théâtrale, c'est-à-dire à la dernière partie de sa vie : les documents le concernant, conservés dans le Fonds Edward Gordon Craig du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, sont constitués de coupures de presse et de notes manuscrites.

Cependant, certains auteurs n'ont pas manqué de remarquer l'importance fondamentale de la carrière d'Edward William Godwin dans le développement de la personnalité artistique de son fils. Enid Rose, qui fut la première biographe de Craig avec *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation*, écrit :

Edward William Godwin, en même temps que Wagner, dirigea les recherches et les expériences qui se sont développées aujourd'hui dans un mouvement mondial pour établir l'Art du théâtre selon des principes plutôt que selon une politique. Le fils d'Ellen Terry, Edward Gordon Craig, semble avoir été destiné dès sa naissance à reprendre cette entreprise, là où les forces de son père l'avaient abandonnée<sup>2</sup> (Rose, 1931 : 4).

Il faut savoir qu'Enid Rose était très proche de Craig et que cette biographie fut rédigée, sans que l'on puisse précisément dire aujourd'hui dans quelle mesure, sous le regard de celui qu'elle prit pour sujet. Le second livre consacré à Craig, la plaquette de Janet Leeper publiée en 1948, *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*, est essentiellement composé d'images et ne fait aucune mention de Godwin. Denis Bablet, dans son étude remarquablement documentée de 1962, consacre quelques pages à la relation d'Ellen Terry et d'Edward William Godwin et décrit brièvement les réalisations de celui-ci dans le domaine de l'architecture et du théâtre (p. 12-16).

C'est surtout l'ouvrage que le fils de Craig, Edward Anthony Craig, consacre à son père en 1968 qui nous le rappelle : pour comprendre Craig, il faut connaître ses parents. « J'ai dû commencer mon récit longtemps avant la naissance de Gordon Craig », écrit-il, « car c'est seulement lorsque l'on connaît quelque chose de sa mère Ellen Terry et de son père, Edward William Godwin, que l'on peut commencer à le comprendre » (Craig, E. A., 1968 : 22). Plus récemment, Christopher Innes, dans *Edward Gordon Craig*, fait remarquer :

Peut-être est-ce précisément parce que Craig ne connut jamais son père, qui s'était séparé d'Ellen Terry et de leurs deux enfants illégitimes quand Craig n'avait que trois ans, et ne connut que relativement peu de choses de son travail, que Godwin devint un sujet central de ses rêves, un idéal à égaler, et un rival imaginaire (Innes, 1983 : 24).

Quels témoignages avons-nous de l'intérêt de Craig pour E. W. Godwin? Il publie, de 1908 à 1913 dans sa revue *The Mask*, de longs articles consacrés à vingt des pièces de Shakespeare, qui avaient été rédigés par son père pour la revue *The Architect* entre le 31 octobre 1874 et le 26 juillet 1875, sous le titre « The Architecture and the Costume of the Shakespeare Plays ». Ces textes étaient devenus introuvables. Craig les accompagne d'une notice d'introduction sous le pseudonyme de l'éditeur de *The Mask*, John Semar<sup>3</sup>. Il met en relief le rôle qu'ont joué les articles de Godwin dans la réforme de la scène au cours des années 1870, et en particulier le bénéfice qu'en ont tiré les producteurs et les *actors managers*. Il montre comment,

écrits à une époque où la production scénique était tout sauf correcte en matière de détails, ils ont fait depuis la preuve de leur grande utilité pour les producteurs de théâtre londoniens. Sir Henry Irving, M. Herbert Beerbohm Tree et M. Augustus Daly étaient grandement redevables à l'auteur dont on peut dire qu'il est, en pratique, le fondateur d'une période de grand succès dans la production théâtrale (Semar, 1910 : 53).

De fait, chacun de ces articles est une mine d'informations précises sur la période, les détails d'architecture, de costumes, d'accessoires, et offre au producteur soucieux d'exactitude historique une référence certaine... « Pour le jeune directeur de théâtre

désireux de produire n'importe laquelle de ces pièces, il n'y aurait pas de meilleure guide » (p. 53).

Mais c'est surtout dans un article qu'il consacre à Godwin que Craig, sous le même pseudonyme de John Semar, révèle toute l'importance qu'il accorde à cette paternité. Dans « A Note on the Work of Edward William Godwin », publié dans *The Mask* en octobre 1910, il affirme :

Parce que nous sommes désormais habitués à ces productions historiques qui sont justes et charmantes dans leur présentation, nous pouvons nous attendre à passer à l'étape suivante. De telles productions ont servi de lien naturel entre le théâtre d'il y a quarante ans, avec ses rideaux de velours et ses costumes de la première époque victorienne, sa laideur autant que son imprécision, et le théâtre de l'avenir immédiat, qui est destiné à être ce théâtre dans lequel, comme le dit Godwin, "les accessoires et les costumes seront complètement faux". [Et d'ajouter] ce fut lui qui, dans un sens qu'on n'a pas encore entièrement compris, engendra le nouveau mouvement dans le Théâtre européen et fonda la race d'artistes du théâtre d'où naîtra le Théâtre de l'avenir (p. 53).

Craig, à plusieurs reprises, reprendra cette expression de « la race d'artistes », qui paraît indiscutablement datée aujourd'hui, pour définir le théâtre de demain dont Godwin est, à ses yeux, le pionnier. Il dédie l'article « The Artist of the Theatre of the Future » à « la jeune race de travailleurs athlétiques dans tous les théâtres » (Craig, 1908 : 3). D'une manière mythique, Godwin s'érige dans l'imaginaire craiguien en fondateur du vaste mouvement qui va, demain, en un Âge d'or retrouvé, ramener la paix, l'harmonie parmi les hommes; l'Art du théâtre renaîtra alors, comme aux origines, dans toute sa grandeur.

L'Art vit encore... marchant dans l'ombre il traverse indemne les bouillonnements et les tourments brassés dans le gouffre de la vie... brassés dans le chaudron matérialiste. L'Art vit encore comme il fleurit un jour... chez les Idéalistes. Dans un âge ancien, c'étaient eux qui faisaient la Vie paraître et sonner comme elle fut et sera toujours... *Belle*. [...] Ainsi tout le Roi en l'homme a disparu, toute sa royauté a disparu. Comme le pauvre Lear, il a divisé son royaume et l'a donné à ses Filles (Craig, 1912 : 280).

Dans ce contexte, s'identifiant au personnage d'Hamlet Craig se donne pour mission de restaurer, avec une vaillance combative, un ordre disparu dans lequel l'absence du père serait un point de condensation :

Hamlet et moi étions des compagnons de longue date. De très longue date. Il me semblait même que nous ne faisons qu'un seul et même personnage bien que je ne sois pas né prince et que je n'aie pas été un adolescent mélancolique. [...]

*Hamlet* n'était pas seulement une pièce, le personnage n'était pas seulement un rôle. D'une façon ou d'une autre, je vivais continuellement le destin d'Hamlet.

Je lui ressemblais tant qu'il ne pouvait en aller autrement [...].

J'avais également perdu mon père; ma mère s'était, elle aussi, remariée avec un autre. J'exagérais alors ces événements et j'imaginai que mon beau-père avait peut-être empoisonné l'auteur de mes jours pendant son sommeil dans son verger, à Harpenden. D'où sa disparition. [...] J'étais seul. Et honteux. [...] J'étais perpétuellement hanté par ce père absent [...] (Craig, 1962 : 164).

Il ne s'agit pas, pour essayer de mieux comprendre Craig, de connaître qui fut réellement Edward William Godwin, puisqu'il demeure pour lui une figure fragmentaire, et en partie imaginaire. Cependant, la réalité de l'homme n'est pas indifférente, dans la mesure où son fils s'est appuyé sur certains aspects concrets de son travail pour dessiner son portrait et, à travers celui-ci, a parlé de lui-même, de ses ambitions, de son rêve d'un Art du théâtre.

## Edward William Godwin (1833-1886)

Edward William Godwin est d'abord un architecte. Autodidacte, il ouvre son propre cabinet à Bristol, à l'âge de dix-neuf ans, après quelques années au service de l'architecte-ingénieur William Armstrong. Dès le début de sa carrière, il manifeste un intérêt particulier pour l'archéologie de l'architecture gothique. Très vite il restaure puis construit, en Irlande des églises, puis en Angleterre de nombreuses maisons particulières et des châteaux dans le style néogothique. Son nom est aujourd'hui associé à l'Hôtel de ville de Northampton qu'il dessina à l'âge de vingt-huit ans et qu'on peut voir encore aujourd'hui. Godwin est un lecteur passionné de John Ruskin, comme le sera Craig, et le livre *The Stones of Venice* (1851-1853) est la référence sur laquelle s'appuie son travail architectural de reconstitution historique.

Comme c'est souvent le cas à l'époque, l'activité de Godwin dépasse le cadre de l'architecture pour s'étendre à celui des arts décoratifs : aménagement d'intérieur, mobilier, papiers peints, textiles, céramiques. À partir de 1862, et surtout après la fin de sa liaison avec Ellen Terry en 1875, il travaille moins comme architecte et décorateur, et se consacre très largement au théâtre. Il a laissé un nombre considérable d'œuvres que l'on est étonné de découvrir aujourd'hui, tant son nom est tombé dans l'oubli. Sa notice nécrologique le décrit en ces termes :

Un personnage brillant, quelque peu excentrique, qui aurait pu, dans des circonstances plus favorables, devenir le premier architecte de son temps. [...] Sa vie [...] a été, pour la plus grande part, faite de promesses inaccomplies. [...] Par la suite, M. Godwin s'est limité à la création presque exclusive de mobilier d'art; mais, plus récemment, il s'est orienté vers l'aménagement de décors et la conception de costumes pour les théâtres et les représentations d'amateurs (cité d'après Weber Soros, 1999 : 127).

Il est l'ami intime de James Whistler pour lequel il dessine une maison de Chelsea, la *White House*, et dont la peinture a nettement influencé ses premières créations<sup>5</sup>; il est aussi, en matière de décoration, le mentor d'Oscar Wilde dont il aménagera la maison. Wilde écrit à son sujet, dans « *The Truth of Masks* », un plaidoyer pour le décor de théâtre historique :

M. E. W. Godwin, un des esprits les plus artistiques de ce siècle en Angleterre, a créé la merveilleuse beauté du premier acte de *Claudian*<sup>6</sup>, et nous a montré la vie de Byzance au quatrième siècle [...]. [Tous les détails y sont] soumis aux règles d'une noble composition et à l'unité de l'effet artistique. [...] M. Symonds, parlant de ce grand tableau de Mantegna qui est maintenant à Hampton Court, dit que l'artiste a transformé un motif antique en mélodie de lignes. La même chose aurait pu être dite avec autant de vérité, du décor de M. Godwin (Wilde, 1991 : 103).

L'oubli dans lequel Godwin était tombé a occulté le fait qu'il fut, avec Whistler, un des introducteurs de l'art japonais en Angleterre. Comme le rappelle un article de presse conservé par Craig :

Il y a un autre aspect, moins estimé, de l'histoire de l'art dans lequel il (*Godwin*) fut aussi un innovateur et où ses innovations ont eu une influence profonde. Whistler est généralement reconnu comme ayant découvert l'importance de l'art japonais et l'avoir introduit en Angleterre, mais autant de reconnaissance doit aller à son ami Godwin, qui non seulement partagea l'enthousiasme de Whistler pour les estampes japonaises, mais encore fit une étude détaillée des principes selon lesquels les maisons et le mobilier japonais étaient construits<sup>7</sup>.

L'ouvrage, dirigé en 1999 par Susan Weber Soros, souligne le fait que « Godwin, comme d'autres architectes et décorateurs britanniques du XIX<sup>e</sup> siècle à l'exception de William Morris, est tombé dans un complet oubli » (p. 14). Il a fallu attendre les années 50, avec l'intérêt éveillé par la biographie de Dudley Harbron en 1949, les publications de Nikolaus Pevsner consacrées au mouvement moderne, puis les articles dans *The Architectural Review* après 1951, pour que Godwin soit redécouvert et apparaisse comme une figure au talent exceptionnel et d'une remarquable diversité.

La fin de sa vie est amère. Ellen Terry a rompu définitivement avec lui pour des raisons dont personne ne connaît précisément la nature, rupture qui fut suivie d'une tentative d'enlèvement de leur fille Edith : « Il a essayé par des moyens malhonnêtes de m'enlever ma petite fille (je lui avais offert de prendre le garçon) et je refuse maintenant absolument d'avoir quelque contact que ce soit avec lui » (Craig, E. A., 1968 : 47). L'année suivante, il épouse Beatrice Philip, la fille du sculpteur John B. Philip. Elle a dix-huit ans, il en a quarante-deux. Il ne reverra jamais ses deux enfants, travaillera jusqu'à l'épuisement, et mourra en 1886 après la production de *Helena in Troas* au Hengler Circus pour laquelle il reconstituera un théâtre à l'antique.

Ses funérailles sont pour le moins curieuses et apportent un éclairage sur sa vie :

M<sup>me</sup> Godwin, Lady Archibald Campbell et Whistler accompagnèrent le cercueil depuis Londres. Puis on le plaça sur le plateau d'une charrette de ferme sur lequel les trois pleureurs grimperent; quand ils eurent couvert le cercueil, ils l'utilisèrent pour manger un repas al fresco, pendant qu'ils étaient bringuebalés dans l'air d'automne sur les sentiers de campagne jusqu'à la dernière demeure du génie<sup>8</sup>.

Il est remarquable qu'Edward William Godwin semble être le seul, parmi ses contemporains, à s'être intéressé au théâtre avec la même passion qu'à l'architecture et aux arts décoratifs. À Bristol, où son cabinet est installé, il rédige régulièrement dès le début des années 1860, dans la revue *The Architect*, des critiques de spectacles de théâtre sous la rubrique « *Theatrical Jottings* ». C'est dans ces textes que se forme son jugement et qu'apparaissent les principes qui guideront plus tard sa pratique théâtrale. Et c'est à cette occasion qu'il rencontre Ellen Terry.

## Edward William Godwin, Ellen Terry et la scène

En 1862, Ellen Terry, qui n'a alors que quatorze ans, joue avec sa sœur aînée Kate dans la troupe de James Henry Chute au Theatre Royal Bristol. Godwin, jeune architecte, célèbre lauréat du concours de l'Hôtel de ville de Northampton qu'il a gagné l'année précédente, fréquente régulièrement le théâtre. Il est alors le secrétaire de la Bristol Shakespeare Society et invite chez lui les jeunes actrices à une lecture, une « *Shakespeare Reading* » (Craig, E. A., 1968 : 34). Ellen Terry racontera dans ses mémoires combien dès cette première rencontre dans la maison décorée par Godwin avec un raffinement extrême, elle fut séduite :

Cette maison, avec ses tapis persans, son beau mobilier, son orgue que pour la première fois j'ai appris à aimer, son sens de la ligne dans chaque détail, fut une révélation pour moi. Au théâtre, je vivais dans une atmosphère qui développait mes capacités d'actrice et m'apprenait la signification du travail, mais mon esprit avait commencé à saisir, confusément et presque inconsciemment, que je devais faire quelque chose pour moi-même, quelque chose que toute l'éducation et la formation que je recevais dans ma profession ne pouvaient pas faire pour moi. J'avais quatorze ans, à Bristol, je sentis alors que je n'avais jamais vécu jusque-là. Pour la première fois, je commençais à apprécier la beauté, à observer, à sentir la splendeur des choses, à aspirer! (cité d'après Rose, 1931 : 4)

Leur liaison débute en 1868; Godwin est veuf, âgé de trente-cinq ans, il a transféré son cabinet de Bristol à Londres. Ellen Terry a vingt ans, elle est séparée de son mari le peintre préraphaélite George Frederick Watts<sup>9</sup>.

Le samedi 10 octobre 1868, après la représentation, elle quitta le théâtre par l'entrée des artistes, retrouva Godwin au coin de Castle Street, et tous deux disparurent dans la pénombre de la nuit. Elle en avait fini avec le théâtre et était partie sans avertir âme qui vive. Le dimanche 11 octobre 1868, une nouvelle vie commença pour elle à la campagne (Craig, E. A., 1968 : 38).

À Harpenden (Hertfordshire), où ils s'installent, naîtront Edith en 1869, puis Edward le 16 janvier 1872. Quand leur liaison s'achève en 1875, Edward a trois ans. Il ne gardera aucun souvenir conscient de son père. Il ne portera même pas son nom, puisque la liaison de ses parents est illégitime.

C'est après cette rupture que Godwin consacrera la plus grande partie de son travail au costume et au décor de théâtre. Ellen Terry est revenue à la scène pour jouer, le 28 février 1874, dans *The Wandering Heir* de Charles Reade au New Queen's Theatre. La saison suivante, elle interprète le rôle de Portia dans *The Merchant of Venice* sous la direction de Bancroft au Prince of Wales Theatre. Pour cette production, Godwin s'investit complètement dans l'étude de Venise à la Renaissance malgré la situation financière désastreuse de la famille dont les biens ont été saisis par les huissiers :

Ils avaient encore des lits, [...] et on ne pensait à rien d'autre qu'à Venise en 1590. [...] Edward aidait le décorateur et peintre de scène George Gordon, [...] Godwin était enthousiaste pour ce travail [...]. C'est alors, juste un mois avant la date de la première, que quelque chose se passa – personne ne sait quoi – mais dans une colère noire Godwin quitta Taviton Street [l'adresse de la famille], pour ne jamais revenir (Craig, E. A., 1968 : 46).

Son nom ne sera mentionné que succinctement dans le programme, à la demande insistante de George Gordon : « M. E. W. Godwin : aide précieuse en recherche archéologique ».

Pour *The Merchant of Venice*, Godwin applique les principes qui l'ont guidé dans sa carrière d'architecte et de décorateur. Au décor comme à l'architecture, il impose l'exigence de vérité historique. Prenons en exemple l'article qu'il écrit à l'occasion de cette production pour la revue *The Architect* en 1875. C'est le texte que Craig choisira pour faire connaître son père dans le premier volume de *The Mask*, en 1909. Godwin y propose une méthode systématique d'analyse des pièces de Shakespeare qu'il appliquera à toutes ses études ultérieures.

Craig, dans sa notice introductive à la réédition de l'article, cite les paroles d'Herbert Beerbohm Tree adressées à l'Oxford Union Debating Society en 1900 :

Ce fut la première production dans laquelle l'esprit moderne de la mise en scène<sup>10</sup> s'affirma, nous transportant, comme elle le fit, dans l'atmosphère de Venise, dans les précieux royaumes de la comédie shakespearienne. Depuis lors,

sans aucun doute, des millions de personnes ont afflué vers des productions de cette qualité (Semar, 1908 : 75).

Edward William Godwin approche le théâtre en architecte, en historien et en lecteur assidu de Shakespeare. C'est ce qui fait sa force et sa particularité dans le théâtre victorien. En architecte, il pense l'espace et s'élève contre le décor peint. Il écrit :

Dans une scène comme celle-ci, il est évident que tout devrait être construit en volume, et ainsi nous éviterions la violence faite trop souvent aux esprits artistiques par les fausses perspectives qui apparaissent dans la combinaison des décors construits et peints (Godwin, 1908 : 75).

En historien, il étudie soigneusement les sources de Shakespeare : « Les deux arguments que le poète a incorporés dans une pièce, celui de la vengeance du prêteur et celui des cassettes, se retrouvent dans la *Gesta Romanorum*, et peuvent être vus dans la copie anglaise, Harl. Mss., n° 7.333, rédigée sous le règne de Henry VI » (p. 75). La date à laquelle est située l'action, qui est ici celle de la première représentation, est définie avec autant de précision que possible : « pas plus tôt que 1590, une date vraisemblable pour la création de la pièce, pas plus tard que 1598, date de son entrée au Stationers' Hall » (p. 75).

Godwin décrit les décors en volume des différentes scènes de la pièce avec un grand luxe de références historiques. Mais les décors construits étant plus coûteux et difficiles à déplacer que les châssis, il rassemble plusieurs lieux sur une place imaginaire, synthèse architecturale composée de différents édifices de Venise. On reconnaît ainsi autour de la même place : « le Palazzo Badoer (murs de stuc peint) », pour représenter la maison de Shylock; « le Palazzo Giustiniani, le Fondaco de' Turchi, la Ca' d'Oro (montrant trois modes d'ornementation en stuc, marbre blanc avec bas-reliefs et couleurs diaprées) »; « la Bibliothèque de Saint-Marc (pierre blanche neuve) ou la Prison »; et enfin la « maison semi-byzantine de la Corte del Remer (marbre et brique veinée) » (p. 78).

Il apporte le même soin au choix des accessoires et du mobilier. Par exemple, pour les trois cassettes, à Belmont, chez le riche père de Portia, il propose de reproduire les cassettes damasquinées qui étaient alors ce que l'on pouvait trouver de plus recherché :

[...] pour ces objets, le style le plus coûteux et le plus somptueux du vivant du père de Lady Portia était celui introduit de Damas, et que l'on a toujours connu sous le nom de travail damasquiné. Des cassettes de fer ou d'acier, d'une fabrication très ouvragée, [...] avec de riches ornements encastrés d'or et d'argent, [...] et dans notre exemple, les côtés des cassettes pourraient être plaqués, avec sur chaque panneau, un travail repoussé, d'or et d'argent pour deux d'entre elles, et un moulage en plomb pour la troisième (p. 75).

Il donne des conseils sur l'interprétation de la musique, recommande « violon, tambourin, harpe et théorbe, et signale que les « madrigaux seraient familiers à Belmont comme ils

l'étaient dans la plupart des maisons élisabéthaines, Godwin étudie la production dans sa totalité, il se définit en Maître d'œuvre » (p. 80).

Edward William Godwin fait revivre Venise au théâtre comme il a reconstitué l'Irlande médiévale, en 1866, dans les plans, la décoration intérieure et le mobilier des châteaux néogothiques de Dromore et de Glenbeigh Towers<sup>11</sup>, après avoir étudié et copié les vestiges de l'architecture régionale.

## L'invention d'un père

Lorsqu'en 1910, Craig écrit « A Note on the Work of Edward William Godwin », son père est complètement oublié. Ce document, sous la signature de John Semar, est un texte mesuré, fervent et d'apparence objective. Il signale à l'attention du lecteur, qui est un homme de théâtre, la contribution d'un architecte à la définition de nouvelles méthodes de production théâtrale dans les années 1870 et 1880. Rien ne permet de deviner que Craig est caché derrière le masque de John Semar. À plusieurs reprises, cependant on assurera avoir reconnu en lui « l'éditeur » de *The Mask*. Il s'en défendra toujours fermement<sup>12</sup>.

Le théâtre, affirme Craig, a une dette à l'égard de Godwin qui lui a rendu de grands services et dont la contribution est restée ignorée. Dans le théâtre,

on admet que les plus grands hommes sont les acteurs les plus populaires, les directeurs les plus adroits, les financiers les plus avisés, les auteurs les plus brillants, alors que, en fait, ce sont ceux qui ont rendu les services les plus précieux à l'Art du théâtre comme un tout [...]. Un des plus remarquables parmi ces "grands hommes" du théâtre moderne fut Godwin (Semar, 1910 : 53).

En associant l'architecture au théâtre, il s'inscrit dans la tradition des architectes de la Renaissance, celle de « Serlio, Palladio et Inigo Jones qui ont mis leurs dons au service du théâtre » (p. 53). Il s'efforce de maîtriser l'ensemble de la production, ce qu'il parvient à faire dans *Helena in Troas*, au Hengler Circus en 1886. « Pour cette représentation, Godwin, suivant les pas des grands architectes du passé, a dessiné et construit un théâtre dans un théâtre. [...] Il semble qu'il y ait une unité, [...] le résultat naturel du travail d'un seul artiste au lieu de l'association de plusieurs ouvriers incompetents » (p. 53). Les méthodes archéologiques définies par E. W. Godwin ont été abondamment mises en œuvre sans qu'elles soient portées à son crédit. « Combien de ceux qui comparent les nobles productions du Lyceum au temps d'Irving avec celles de vingt ans antérieures,

savent à qui ces nouveaux développements sont dus? » (p. 53). Les producteurs en ont retiré d'importants bénéfices commerciaux :

En fait Sir Herbert Beerbohm Tree a été, pendant la longue période de temps depuis la mort de Godwin, une des seules personnes liées au théâtre à rendre hommage à sa mémoire, et dans une communication en 1900, devant l'Oxford Debating Society, il a apporté le témoignage du succès commercial des méthodes de Godwin (p. 53).

Pour Craig, Godwin a consacré sa vie à la manifestation de la beauté :

Il fut un chevalier au service du Beau. L'artiste, champion de la pompe et de l'apparat, qui aime la splendeur des processions, qui aime les romances et déteste les comités, refuse de travailler pour les sociétés à responsabilité limitée, et qui, comme les anciens chevaliers, est toujours prêt à briser sa lance pour l'honneur de la Royauté et de la Beauté, et à mourir pour leur cause. Tel fut E. W. Godwin (p. 53).

Craig nous montre aussi comment Godwin préparait les acteurs en les imprégnant d'un environnement semblable à celui de la pièce :

Ainsi il concentra ses talents à l'amélioration des productions de l'époque et à cultiver le goût des acteurs en les entourant de beaux objets qui avaient existé dans le passé mais dont ils étaient de toute évidence totalement ignorants.

Il espérait sans doute qu'en plaçant les acteurs dans une salle qui [...] ressemblât à une belle salle du XVI<sup>e</sup> siècle avec tout son éclat, son charme, et sa séduction, ils accorderaient leurs oreilles et ouvriraient leurs yeux à quelques-unes des beautés intérieures qui se trouvaient dans l'esprit de Shakespeare, éveilleraient en eux cette disposition particulière qui leur permettrait de saisir par intuition, de *sentir*, non d'*apprendre*, les beautés de la pièce.

Et il réussit (p. 55).

Il n'hésite pas à faire d'Edward William Godwin l'initiateur d'une « méthode » de production théâtrale qui s'est transformée en un mouvement artistique dans l'ensemble de l'Europe.

Lui, et personne d'autre, fut l'initiateur de ce mouvement couronné de succès dans le théâtre qui montra sa valeur artistique et commerciale à la fois, dans les productions du Lyceum et dans celles qui ont suivi; l'instigateur d'une méthode qui, quoiqu'elle ait depuis en Angleterre dégénéré dans un style affecté, a trouvé aujourd'hui sa suite logique dans le nouveau mouvement du Théâtre européen (p. 53).

Plus encore, il considère que Godwin est le fondateur d'une « race nouvelle » qui reformera la scène et restaurera l'Art du théâtre. « Ce fut lui qui, dans un sens qui n'a pas été pleinement compris, enfanta le nouveau mouvement dans le Théâtre européen et fonda

cette race d'artistes du théâtre d'où naîtra le Théâtre de l'avenir » (p. 53). Enfin, Godwin, écrit Craig, a ouvert la voie au théâtre de demain :

Son travail fut le lien réaliste naturel entre le non imaginaire et l'imaginaire. Dans un prochain avenir viendra le lien suivant dans lequel les accessoires ne seront pas corrects historiquement, mais corrects en esprit, quand nous ne reproduirons pas mais suggérerons. Le jour suivant nous espérons avancer encore plus loin, de la suggestion au symbolisme, jusqu'au moment où, avançant pas à pas, nous restaurerons à l'Art du théâtre sa liberté et sa royauté. Ce jour-là, il n'y a pas de doute, nous nous souviendrons de notre dette envers E. W. Godwin (p. 56).

Sous le masque d'Edward William Godwin, Craig, caché derrière celui de John Semar, dessine les traits d'une figure initiatrice et tutélaire de la rénovation de l'Art du théâtre. Son texte s'articule autour de quelques idées fondamentales qui sont au nombre de celles qui structurent l'œuvre de Craig :

- la dette et l'humilité de l'artiste à l'égard de l'histoire et de la multitude innombrable de ceux qui l'ont précédé;
- le devoir absolu à l'égard du beau;
- la volonté de donner à l'ensemble de la production une unité, « résultat naturel du travail d'un artiste »;
- la voie maintenant ouverte à la « restauration de l'Art du théâtre ».

Pourquoi *The Mask* accorde-t-il une telle importance à un architecte oublié, dont le travail théâtral, certes remarquable pour sa qualité, reste néanmoins modeste et s'inscrit, sans surprise, dans un mouvement continu de l'histoire du théâtre<sup>13</sup>? Pourquoi distinguer Godwin, étranger au théâtre? Craig pose la question dans son article :

Pourquoi un architecte, un homme qui, penserait-on, ne pourrait rien connaître du théâtre, s'occuperait-il d'un art autre que le sien? Cela paraîtrait à première vue une intrusion, ...une de ces intrusions dont *The Mask* a toujours exigé le rejet. [...] Mais pour Godwin, il n'y a jamais eu de précipitation ni de présomption; pour lui, le théâtre était l'étude d'une vie. L'aimant sincèrement, il fit le choix, après de très longues années, de venir à lui et de lui offrir de l'aide : le théâtre accepta son aide. Et, comme je l'ai déjà dit, il oublia le donateur (Semar, 1910 : 53).

Pour compléter cette réponse, et ajouter au point de vue de Craig, il faut, on le devine, faire intervenir un facteur affectif. J'ai évoqué, au début du présent article, l'identification de Craig à Hamlet. Il fut privé de père, et en quelque sorte de lignage, élevé, par des femmes, sous le nom d'Edward Wardell. Wardell était le patronyme de l'acteur Charles

Kelly qu'Ellen Terry épousa pour légitimer ses enfants, après s'être séparée de Godwin (Craig, E. A., 1968 : 19). L'absence d'un père, le manque de direction dans son éducation, ont toujours été pour lui la source d'une détresse intérieure :

[...] au commencement de mon existence, [...] ma mère (il n'y avait pas de père, et ce fut ma malchance), quelques bonnes (Boo et Bo) et [...] ma chère gouvernante, Miss Bindloss, s'occupaient de moi (Craig, 1962 : 196).

J'éprouvais souvent un sentiment de culpabilité, l'impression qu'il y avait en moi quelque chose de défectueux, sans avoir la moindre idée de ce que cela pouvait être. En fait, si tant de femmes m'entouraient de leur affection, jamais une seule ne m'avait dit un mot de mon père. C'est ce « manque » qui me donnait l'impression que quelque chose n'allait pas – impression qui s'était peu à peu à peu développée, cristallisée de façon assez terrifiante (p. 55).

Edward reprend le nom de scène Craig imaginé par sa sœur Edith en 1884. C'est celui d'un massif rocheux habité seulement par les mouettes sur la côte ouest de l'Écosse, Ailsa Craig, qu'ils avaient vu avec leur mère, à l'occasion d'une croisière au large de Glasgow (Craig, E. A., 1968 : 57; Walton, 1983 : 4). Un « *craig* » en Écosse est un roc; le mot signifie par extension, en anglais, « rugueux », « solide » : on dit d'un visage qu'il est « *craggy* », taillé dans la roche. Edward y ajoute à l'occasion de son baptême, à l'âge de seize ans, les noms de son parrain, Henry Irving, et de sa marraine, Lady Gordon. Le nom complet, Edward Henry Gordon Craig, sera officiellement enregistré en 1893. (Craig, E. A., 1968 : 57).

La détresse affective n'est en aucun cas ce qui caractérise Craig et, il ne faudrait pas, en quelque sorte, accorder une trop grande importance à ses souvenirs d'enfance. Mais cet aspect de sa personnalité permet de comprendre plus intimement sa personnalité créatrice. Il semble que le « manque » ait permis la fabrication d'un masque, celui du père mythique, par le truchement duquel se sont opérées la synthèse d'idées et de sentiments, la gestion d'un passé imaginaire et d'un avenir idéal, de l'héritage à la genèse du Théâtre de l'avenir.

## La manifestation du Beau

Craig s'est donc « inventé » un père. Cependant, et naturellement, des contradictions subsistent. Par exemple : connaissant l'hostilité de Craig pour le « réalisme », comment concilier l'historicisme de Godwin avec la liberté créatrice exigée par Craig?

On peut apporter deux réponses à cette question. D'une part en s'appuyant sur la remarque bien connue d'Edward William Godwin, citée et commentée par son fils : « Les accessoires dans les images, qu'ils soient sur la toile ou sur la scène, devraient être soit tout

à fait faux soit tout à fait exacts<sup>14</sup> ». Craig écrit au sujet du théâtre de son père qu'il fut « tout vrai », qu'il « a produit un reflet de la réalité aussi clair que le reflet de Narcisse dans le bassin », et que le « tout à fait faux » est « ce royaume purement imaginaire du drame poétique détaché de toute réalité, meublé et peuplé de formes purement imaginaires ». Il ajoute que « quelle que soit la méthode adoptée, il faut que cela soit beau » (Semar, 1910 : 55). C'est-à-dire qu'il établit, par le moyen de cette courte phrase, une relation cohérente entre leurs deux attitudes créatrices, complémentaires dans l'histoire du théâtre. Par deux voies, l'une réaliste, l'autre imaginative, elles sont au service d'un même but, la manifestation du Beau.

Par ailleurs, dans ses recherches et ses expériences créatives, Craig manifeste toujours un profond respect pour l'histoire de l'art. Les exemples sont nombreux; j'en prendrai un, celui des gravures sur bois italiennes du XV<sup>e</sup> siècle. Le troisième volume de *The Mask* et les suivants reproduisent nombre de ces gravures. Ce sont de petites vignettes aux lignes simples, sans détails, qui illustrent des histoires. Qu'il s'agisse de scènes d'intérieur ou d'extérieur, l'architecture et les costumes sont caractéristiques de l'époque et du lieu. Elles sont gravées, comme l'impose la technique du bois, avec clarté et précision. Craig les présente comme des modèles. « Le décor et les arrière-plans de ces gravures », écrit-il, « sont suffisamment bons pour me servir d'exemple idéal de décor de théâtre, sans rien de trop ni rien qui manque. Je suggère qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs de meilleure leçon » (Urban, 1911 : 47). « Apprenez », écrit-il encore au sujet de ces gravures sur bois, « l'essentiel du décor, et vous apprendrez l'essentiel du drame » (Craig, 1910 : 11). Ce que Godwin aurait ajouté de colorations, de reflets et d'ornements en est comme gommé. Craig en retient l'essence.

Si quelque chose de la simplicité qui caractérise ces images peut être appris au théâtre, la fanfaronnade préférée des Directeurs qui vont produire... « avec une grande simplicité », ne serait plus aussi vide qu'elle est pathétique; mais le changement devra être intérieur, pas extérieur, être fondamental et pas seulement superficiel; car ces anciens graveurs ne se sont pas mis au travail en disant « Je vais faire une image simple », ils ont simplement donné une forme à ce qui vivait en eux (p. 47).

L'archéologie fut l'affaire d'une époque, et Godwin était l'homme de cette époque. Entre 1880 et 1910, une génération a passé. Ce que fustige Craig, c'est la permanence d'un certain « réalisme » au XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui s'est transmis de Godwin à Craig, en revanche, c'est l'architecture appliquée au théâtre, c'est-à-dire le sens donné à l'œuvre par le moyen de l'espace, conception qui est indispensable à la compréhension de l'édifice considérable que constitue le projet d'Edward Gordon Craig. La représentation théâtrale est, pour lui,

la manifestation clairement visible d'un drame intérieur qui s'exprime par le traitement de l'espace, des masses et des lumières, du mouvement.

Entre les mains de Craig, l'Espace, cessant d'être une chose morte, est devenu aussi expressif qu'un visage humain vivant, peut-être encore plus expressif qu'un visage humain. Et plus encore, il est devenu une véritable et grande *dramatis persona*. [...] Dans les « *Scenes* » de Craig, la ligne devient une sorte d'emblème vivant d'un mouvement de l'âme humaine. Elle est pour lui ce que le son est pour le compositeur (Baltrushaitis, 1913 : 37).

Dans le théâtre de Craig, comme dans les réalisations architecturales les plus puissantes, il n'est aucun élément qui ne soit nécessaire à la manifestation d'une idée essentielle<sup>15</sup>.

Que conclure du regard porté par Craig sur Godwin? Que dire d'autre du masque qu'il sculpte de son père? Ses traits ne sont-ils pas ceux qui organisent la vie créatrice de Craig lui-même : respect de l'histoire, quête de beauté, soif d'unité, édification du Théâtre de l'avenir? Rien n'oppose les deux hommes, et le second prend appui sur le premier dans la recherche d'un idéal. Leurs projets pour le théâtre seront parfois les mêmes :

Dans les notes de 1879, on le voit [*Godwin*] promouvoir la fondation d'une école pour les acteurs. Un de ses articles en 1878 propose un nouveau projet pour le théâtre. Il dénombre les défauts des bâtiments [*théâtres*] de Londres et propose des réformes pour les corriger. Il veut qu'on supprime de la rampe. Il demande des scènes construites avec une machinerie simple pour les changements, au lieu des scènes peintes en coulisse, pour en finir avec la « perspective approximative ». Il propose qu'un théâtre modèle soit bâti et estime son coût [...] au centre de Londres (Rose, 1931 : 10).

Il faut maintenant dépasser ces observations, se rappeler que Craig connut très peu de son père. Il importe de voir, pour mieux le comprendre, comment, par le truchement d'un masque, se constitue une pensée cohérente. Comment, en quelque sorte, Godwin parraine son rêve de renouvellement du théâtre, ce que l'on pourrait appeler l'utopie de Craig. Comment, dans le paysage idéal d'une humanité que le Fils souhaite régénérée par la résurgence du Beau, au moyen de l'Art du théâtre, Godwin, le Père, l'Architecte, donne l'impulsion nécessaire à la mise en œuvre d'une Renaissance. Comment, par l'appel impératif qu'il suscite, le masque d'Edward W. Godwin est présent, comme en demi-teinte, dans l'ensemble de l'œuvre d'Edward G. Craig. C'est ce qui transparait du tout premier article publié dans *The Mask*, « Geometry » :

Beauté, ou Divine démonstration, ne connaît pas la confusion. Elle a l'équilibre parfait. Elle reste vraie maintenant et pour toujours [...].

Trois Arts... Musique, Architecture et Mouvement forment ensemble la seule grande et parfaite Religion dans laquelle nous pourrions voir et entendre toutes les Révélation de la Vérité... C'est le Mal annoncé il y a longtemps à Babel qui a séparé ces trois Arts et laisse le monde sans Foi. Séparant l'Occident de l'Orient, les états des états et l'homme de l'homme. Quand ces trois Arts seront à nouveau unis, la concorde reviendra à nouveau.

Oh, alors, quelle Renaissance! ...La Première et ultime Renaissance (Craig, 1908 : 1).

## Notes

1. Une réédition de ce livre a toutefois paru aux éditions B. Blom, à New York, en 1971.
2. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (S. F. L.).
3. John Semar est le pseudonyme partagé par Craig et sa collaboratrice Dorothy Nevile Lees pour signer la quasi-totalité des « Editorial Notes » et plus du tiers des articles de *The Mask*. C'est l'éditeur de la revue sous le masque duquel se cache Craig. Son nom est emprunté à une figure comique du théâtre de marionnettes de Java. Le personnage, ici, est « passionnément sérieux ». On lira à ce sujet l'introduction de Lorelei Guidry, 1968.
4. Le texte anglais « [...] for all the bubble and trouble brewing in the abyss of life [...] », fait référence à la citation des sorcières dans *Macbeth*, acte IV, scène 1, « Double, double toil and trouble / Fire burn, and cauldron bubble », passée dans la langue courante sous la forme « Bubble, bubble toil and trouble ».
5. Ses aquarelles de 1901, *Mask of London*, *Light of London*, sont semblables aux *Nocturns* de Whistler dans les années 1870.
6. *Claudian*, d'Henry Herman et de William Gorman Wills, fut présentée le 9 décembre 1883 par Wilson Barrett sur la scène du Princess's Theatre.
7. *The Times Literary Supplement*, 30 avril 1949, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, dossier E. W. Godwin 1863-1886, Ms. B. 54.
8. *Manchester Guardian Weekly*, 1949, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, dossier E. W. Godwin 1863-1886, Ms. B. 547.
9. Ellen Terry épousa à l'âge de seize ans G. F. Watts qui en avait quarante-six, et était considéré dans le cercle des amateurs londoniens comme « la réincarnation de quelque grand artiste de la Renaissance ». Elle fut « congédiée » moins d'une année plus tard. Voir Craig E. A., 1968 : 35.
10. En citant cette phrase, Craig joue sur l'ambiguïté du mot « moderne », qu'il met au service de sa cause. Comme le fait remarquer Edward Craig : « Tree faisait référence à son genre de réalisme, mais Craig préférerait lire "moderne" différemment! » (Craig, E. A., 1968 : 242).
11. On trouvera une abondante documentation sur ces châteaux dans l'article de Reid, 1999 : 153.
12. Par trois fois Craig prend position dans *The Mask* à ce sujet : « M. Gordon Craig souhaite qu'il soit bien compris qu'il n'est pas l'éditeur de *The Mask*. Il agit comme conseiller artistique du journal,

mais la direction littéraire est entre les mains de M. John Semar ». *The Mask*, vol. 1, n° 6; voir aussi vol. 7, n° 2; vol. 10, n° 1.

13. Bien avant Godwin, l'archéologie avait été introduite sur les scènes de Drury Lane et de Convent Garden par John Philip Kemble et William Capon, et le livre de James Robinson Planché, *History of British Costume* (C. Knight/Jackson, Londres/New York, 1834), servait de référence pour la création de costumes des pièces historiques. La recherche d'une vérité historique se manifestait au théâtre depuis bien des années.

14. Cette phrase fut écrite, en 1865, en marge d'une image de la Royal Academy. Elle est citée dans Semar, 1910 : 53, et commentée par Enid Rose et Edward Craig.

15. C'est précisément cette conception qu'il cherche à mettre en œuvre avec la construction des grandes maquettes à l'Arena Goldoni. L'architecture scénique y est réduite à ce qui est strictement nécessaire à la représentation du drame : une fenêtre, un pont, une fontaine, sans ornementation. Les études consacrées au *Model A* illustrent clairement cette recherche (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, R 84 633).

## Bibliographie

BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962.

BALTRUSHAITIS, George, « The Path of Gordon Craig », *A Living Theatre*, Florence, Arena Goldoni, 1913, p. 33-41.

CRAIG, Edward Anthony, *Gordon Craig: The Story of his Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968.

CRAIG, Edward Gordon, « Geometry », *The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, p. 1-2.

CRAIG, Edward Gordon, « The Artist of the Theatre of the Future », *The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, p. 3-5.

CRAIG, Edward Gordon, « Stage Scenery », *The Mask*, vol. 3, n° 1-3 (juillet), 1910, p. 11.

CRAIG, Edward Gordon, « The Futurist », *The Mask*, vol. 4, n° 4 (avril), 1912, p. 277-281.

CRAIG, Edward Gordon, *Ma vie d'homme de théâtre*, trad. Charles Chassé, Paris, Arthaud, 1962.

GODWIN, Edward William, « Architecture and Costume of *The Merchant of Venice* », *The Mask*, vol. 1, n° 4 (juillet), 1908, p. 75-80.

GUIDRY, Lorelei, *Index to The Mask*, Londres/New York, Benjamin Blom, 1968.

HARBON, Dudley, *The Conscious Stone: The Life of Edward William Godwin*, Londres, Latimer House, 1949.

INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

LEEPER, Janet, *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*, Harmondsworth, Penguin Books, 1948.

- REID, Aileen, « The Architectural Career of E. W. Godwin », dans Susan Weber Soros (dir.), *E. W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer*, New York, Yale University Press, 1999, p. 127-224.
- ROSE, Enid, *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation*, Londres, Sampson Low & Co., 1931.
- RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, Londres, Smith, Elder & Co., 1851-1853, 3 vol.
- SEMAR, John (c.-à-d. Edward Gordon Craig), « Architecture and Costume of *The Merchant of Venice* », notice introductive à Edward William Godwin, *The Mask*, vol. 1, n° 4 (juillet), 1908, p. 75.
- SEMAR, John (c.-à-d. Edward Gordon Craig), « A Note on the Work of Edward William Godwin by John Semar », *The Mask*, vol. 3, n° 4-6 (octobre), 1910, p. 53-56.
- URBAN, Felix (c.-à-d. Edward Gordon Craig), « Some Early Italian Woodcuts, a Note upon their Use Modern Scene Designers », *The Mask*, vol. 4, n° 1 (juillet), 1911, p. 47-54.
- WALTON, Michael (dir.), *Craig on Theatre*, Londres, Methuen, 1983.
- WEBER SOROS, Susan (dir.), *E. W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.
- WILDE, Oscar, « The Truth of Masks. A Note on Illusion » (1885), *Evereman's Library*, Londres, 1991, p. 103-126.

Didier Plassard  
Université Rennes 2 – Haute Bretagne

# « En entrant dans la Maison des Visions » : la Surmarionnette et ses modèles antiques

*à mes visions alors je donnerai libre cours,  
pour que vienne de l'Amour, pour que viennent les Ombres.*  
Constantin CAVAFIS, « Pour qu'elles viennent »

*Nous entourerons le peuple en silence avec des symboles;  
en silence nous révélerons le Mouvement des Choses. –  
Telle est la nature de notre Art.*  
Edward Gordon CRAIG, « Geometry »

Tour à tour manifeste aux accents prophétiques, dialogue philosophique, parabole, essai grinçant et paradoxal, l'article « The Actor and the Übermarionnette », qui occupe la plus grande partie du deuxième numéro de la revue *The Mask*, doit certainement autant son pouvoir de fascination à ce caractère composite, presque insaisissable, qu'à la radicalité de ses prises de position. Mobilisant Platon et Napoléon, Flaubert et Dante, la Duse et Ruskin, insérant ici l'écho d'une conversation, là celui d'un entrefilet paru dans la presse, Edward Gordon Craig construit un texte rhapsodique dont l'objectif principal est à l'évidence de prendre date. Trois années le séparent en effet, lorsqu'il publie cet article en avril 1908, des semaines d'intenses discussions, de calculs et de plans qui l'ont vu espérer créer en Allemagne, avec le soutien de quelques mécènes, un théâtre itinérant dont des marionnettes de taille humaine seraient les seuls interprètes (Eynat, 1980 : 171-193; Plassard, 1992 : 47-53; Ribi, 2000 : 49-57).

Si la perspective d'une expérimentation immédiate s'est depuis lors éloignée, cédant la place à celle de l'École de l'art du théâtre qui s'ouvrira en 1913 dans l'Arena Goldoni de

Florence, les nombreux contacts noués par Craig pour tenter de mettre sur pied son projet, de même que les allusions qu'il a laissé filtrer dans sa correspondance<sup>1</sup> ou dans la presse<sup>2</sup>, lui font craindre que d'autres ne s'approprient son idée pour la réaliser avant lui : « *Remain silent about your work until it is DONE* », écrit-il en larges caractères, aux crayons de couleurs, sur une page de ses cahiers *Über-Marions* de 1905-1906<sup>3</sup> (Craig, *Über-Marions* : cahier 1). C'est vraisemblablement parce qu'il craint de ne pas avoir assez respecté cette consigne qu'il donne tant d'éclat à la publication de son texte, annoncé dans le précédent numéro comme « A LONG AND IMPORTANT ARTICLE by GORDON CRAIG, ENTITLED "THE ACTOR AND THE ÜBERMARIONETTE" » : tel le dépôt d'un brevet industriel, sa parution dans *The Mask* associe définitivement le nom du metteur en scène anglais au projet de la Surmarionnette, empêchant désormais que celui-ci soit repris sans mention de son inventeur.

La place inhabituelle qu'occupent dans cet écrit les citations empruntées aux auteurs les plus divers s'explique elle aussi, sans doute, par la volonté de frapper fortement l'esprit des lecteurs, de les convaincre non plus par la seule vertu d'un dialogue de type socratique, comme *The Art of the Theatre* publié en 1905 s'était employé à le faire, mais d'abord et surtout par la multiplication d'effets d'autorité mobilisant tour à tour écrivains prestigieux, grandes figures de l'Histoire politique et culturelle, personnalités contemporaines. Témoignages irrécusables, argumentations tranchées et formules prophétiques concourent ainsi à imposer publiquement, avec la force d'une vision, l'idée qui a hanté Craig depuis bientôt trois ans.

## Une citation apocryphe?

Parmi la quinzaine de citations qui émaillent son texte, il en est une plus longue que les autres et qui peut surprendre le lecteur familier de l'Antiquité. Malgré ses dimensions, je la reproduis ici intégralement :

*Am I mistaken, or is it not the old Greek Traveller of 800 B. C. who, describing a visit to the Temple-Theatre in Thebes, tells us that he was won to their beauty by their « noble artificiality ». « Coming into the House of Visions I saw afar off the fair brown Queen seated upon her throne... her tomb... for both it seemed to me. I sank back upon my couch and watched her symbolic movements. With so much ease did her rhythms alter as with their movements they passed from limb to limb; with such a show of calm did she unloose for us the thoughts of her breast; so gravely and so beautifully did she linger on the statement of her sorrow, that with us it seemed as if no sorrow could harm her; no distortion of body or feature allowed us to dream that she was conquered; the passion and the pain were continually being caught by her hands, held gently, and viewed calmly. Her arms and hands seemed at one moment like a thin warm fountain of water which rose, then broke and fell*

*with all those sweet pale fingers like spray into her lap. It would have been as a revelation of art to us had I not already seen that the same spirit dwelt in the other examples of the art of these Egyptians. This 'Art of Showing and Veiling' as they call it, is so great a spiritual force in the land that it plays the larger part in their religion. We may learn from it somewhat of the power and the grace of courage, for it is impossible to witness a performance without a sense of physical and spiritual refreshment. » This in 800 B. C. (Craig, 1978 : 51-52).*

La première surprise vient de la date de 800 avant Jésus-Christ, deux fois mentionnée, mise encore en relief par un titre courant inséré dans la marge de la publication originale<sup>6</sup>. Aucun récit écrit de voyageur grec en Égypte, bien évidemment, ne remonte à une époque aussi lointaine, antérieure même à celle d'Homère; quant à l'œuvre d'Hérodote – lequel, suivant en cela l'interprétation choisie par la traductrice française de Craig<sup>7</sup>, l'on s'accorde généralement à identifier comme cet « *old Greek Traveller* » –, elle est de trois siècles et demi plus tardive. L'étonnement ne peut que s'accroître ensuite si l'on se hasarde à rechercher le passage cité dans le livre II (Euterpe) de *L'enquête*, consacré à la description de l'Égypte : non seulement cet épisode demeure introuvable, mais le lecteur se rend bien vite compte qu'il est rédigé dans un style à ce point éloigné de celui d'Hérodote qu'il semble que l'auteur de « *The Actor and the Übermarionette* » ne se soit guère soucié de sa vraisemblance. Ajoutons que ni cette datation improbable, ni cette fausse attribution ne seront corrigées par le metteur en scène dans les éditions ultérieures de son article, même à un demi-siècle de distance<sup>8</sup>, et qu'il faudra attendre la réédition en 1999 de la traduction française de *On the Art of the Theatre* pour qu'une note de bas de page précise que cette « citation [*est*] inventée par Craig » (Craig, 1999 : 99).

Arrivé à ce point, on pourrait être tenté de considérer qu'il s'agit simplement là d'une des manifestations de l'humour de l'auteur, et de ne pas réfléchir plus avant. Il me semble, au contraire, que ce passage est d'une force poétique assez grande et qu'il pose des questions assez importantes pour mériter d'être examiné avec davantage d'attention.

En premier lieu, l'hypothèse d'une erreur d'attribution, même si elle paraît fort peu vraisemblable, ne peut pas être écartée sans vérification<sup>9</sup>. Si sa culture est à peu près, dans ce domaine, celle d'un autodidacte (il déclare dans ses mémoires n'avoir appris que « très peu de latin, point de grec » (Craig, 1962 : 77)), Craig est un collectionneur passionné de livres et il suffit d'avoir un jour exploré le catalogue de son immense bibliothèque pour prendre la mesure de sa curiosité comme de son érudition en matière d'histoire du théâtre. À côté de la date de leur parution (voire de celle de leur acquisition, souvent consignée sur la page de garde), les nombreux commentaires manuscrits dont il annote ses ouvrages constituent pour le chercheur comme un journal des lectures du metteur en scène – compte non tenu, évidemment, de publications perdues ou simplement empruntées. Même si elles restent lacunaires, les informations que nous pouvons extraire de la bibliothèque de Craig et de ses annotations marginales éclairent donc les circonstances

dans lesquelles il écrit « The Actor and the Übermarionette » ainsi que, plus largement, son interprétation des formes spectaculaires de l'Antiquité.

On peut observer tout d'abord que le seul exemplaire de l'œuvre d'Hérodote conservé dans cette bibliothèque date de 1962, c'est-à-dire de plus d'un demi-siècle après la publication de « The Actor and the Übermarionette ». C'est une traduction anglaise (Hérodote, 1962) qui semble surtout avoir irrité Craig pour sa typographie trop serrée; une page cornée au livre II correspond à l'historique de la construction des pyramides (§ 126-129); quelques traits de crayon, au livre III, marquent l'anecdote de « fourmis » gigantesques dont les déblais d'excavation, en Inde, permettent de trouver de l'or (§ 102 et 106). Même à cette date tardive, le metteur en scène semble donc ne s'être guère arrêté aux détails rapportés par l'écrivain grec concernant les aspects spectaculaires des cérémonies et des fêtes de l'Égypte ancienne. Pourtant, Hérodote est cité par nombre d'historiens des marionnettes connus de Craig<sup>10</sup>, soit pour sa description d'effigies articulées utilisées dans des processions égyptiennes (« ils ont imaginé de faire des statuettes d'une coudée environ, mues par des fils, que les femmes promènent par les villages en faisant mouvoir le membre viril, qui n'est pas beaucoup moins grand que le reste du corps »), soit pour son évocation d'une autre coutume de ce même pays :

Aux banquets des riches, à la fin du repas, un homme promène parmi les convives une figurine de bois qui représente un mort dans un cercueil, peinte et sculptée avec la plus grande exactitude et de la taille d'une ou deux coudées. Il l'exhibe à chacun des convives en lui disant : « Regarde-le, et maintenant bois et réjouis-toi, car tu seras comme lui quand tu seras mort » (Hérodote, 1964 : 162, 172).

Et si, dans un article de 1909, « A Note on Marionettes », Craig fait explicitement référence aux indications d'Hérodote, c'est justement en les citant d'après l'*Histoire des marionnettes en Europe* de Charles Magnin<sup>11</sup> qui semble être sa principale source d'information en cette matière :

*But I would rather incline to the theory put forward by Mr. Magnin, in support of which he cites Heroditus [sic] and other ancient writers, that the marionettes are descended from those jointed statuettes which, in celebration of the feast of Bacchus, the Egyptian women bore from village to village; and in the figure of the Jupiter Ammon which, carried in procession on the shoulders of eighty priests, indicated the route it wished to follow by a movement of the head<sup>2</sup> (Furst, 1909 : 4-6, cité d'après Rood, 1978 : 63).*

Ajouté à l'écart considérable qui sépare les descriptions d'Hérodote de celle inventée par le metteur en scène et à l'erreur grossière de datation dont il l'accompagne, le regard superficiel que prête Craig au texte de l'historien grec, lorsqu'il le cite de seconde main ou qu'il le consulte à la fin de sa vie, laisse entendre combien peu l'étrange citation insérée dans « The Actor and the Übermarionette » doit à la fréquentation directe de *L'enquête*,

non plus qu'à celle d'autres textes de l'Antiquité décrivant les statues animées de l'Égypte ancienne. Le traité *De Syria dea* attribué à Lucien, la *Bibliotheca historica* de Diodore de Sicile ou les *Saturnalia* de Macrobe mentionnent en effet de telles inventions, mais en leur assignant toujours une fonction oraculaire très éloignée de la pantomime silencieuse que leur prête le metteur en scène : qu'elles indiquent d'un mouvement de tête le chemin à suivre lors d'une procession ou bien qu'elles répondent, d'un simple déplacement, à la question que leur posent les prêtres, ces statues sont les porte-parole de la volonté divine, non les personnages d'une action théâtrale. Certes Athénée, dans ses *Deipnosophistae*, rassemble plusieurs témoignages concernant des usages plus directement spectaculaires de ces semi-automates, mais c'est comme de simples attractions destinées à accroître le prestige d'une fête; ainsi dans cette anecdote, empruntée à Callixène :

On voyait – dit-il – un char à quatre roues de huit coudées de largeur, traîné par soixante hommes, sur lequel était assise une statue de Nysa de huit coudées, vêtue d'une tunique jaune brochée d'or et d'un manteau lacédémonien. Elle se levait, grâce à une machine, sans que personne approchât la main, versait du lait d'une bouteille d'or et se rasseyait (Athénée, livre V, chap. 28; cité d'après Chapuis et Gélis, 1928 : 5).

La citation du pseudo-Hérodote que mobilise Edward Gordon Craig pour étayer son propos apparaît donc bien comme un faux, non seulement parce qu'elle ne peut être retrouvée dans aucune des sources écrites généralement utilisées pour documenter l'usage de statues animées dans l'Égypte ancienne, mais parce que la description qu'elle en fait contredit ces mêmes sources : nulle part, en effet, il n'est fait mention d'une représentation théâtrale si complexe donnée dans un temple à l'aide de ces figures. Même les automates plus élaborés que construisent, à l'époque hellénistique, Ctésibius, Philon de Byzance et surtout Héron d'Alexandrie (Chapuis et Gélis, 1928 : 31-47), ne sont capables d'effectuer que des actions mécaniques assez simples, très éloignées du drame sacré qu'évoque « The Actor and the Übermarionette ».

Un indice supplémentaire du caractère apocryphe de cette citation peut enfin être trouvé dans l'examen des avant-textes de l'article de Craig : l'un des derniers états, constitué d'une dactylographie corrigée et complétée par plusieurs ajouts manuscrits, montre en effet que le metteur en scène modifie à deux endroits le texte de « l'ancien Voyageur grec » et qu'il introduira une troisième modification avant la publication<sup>13</sup>. Même si elles n'affectent que des choix lexicaux ou stylistiques, tels qu'ils pourraient résulter d'une traduction directe d'un original grec ou latin, ces transformations, sous la main d'un auteur qui ignore presque tout de ces langues, rendent plus vraisemblable encore l'hypothèse d'une supercherie.

## Les marionnettes de Khelmis

Il ne faudrait pas conclure de ces différents indices, cependant, à la méconnaissance ou à l'indifférence du metteur en scène pour les formes théâtrales et préthéâtrales de l'Égypte ancienne. Comme je l'ai déjà indiqué, son appétit de savoir est énorme et la bibliothèque qu'il rassemble progressivement, en achetant des lots entiers dont il revend tout ce qui n'a pas trait au théâtre, est des plus impressionnantes. On y trouve en particulier un article de 1904, détaché de *La revue*, qui pourrait être l'une des sources de l'intérêt de Craig pour les spectacles égyptiens. Il s'agit du compte rendu fait par l'égyptologue Albert Gayet des fouilles qu'il a effectuées sur le site d'Antinoë, ville fondée par l'empereur Hadrien au II<sup>e</sup> siècle de notre ère. Dans la sépulture d'une jeune femme d'origine grecque nommée Khelmis, la « précieuse chanteuse de l'Osiris-Antinoüs », a été retrouvée « une petite barque de bois et d'ivoire, vermoulue, méconnaissable, qui, reconstituée, ses débris remis en place, donne un minuscule théâtre de marionnettes, le plus ancien connu ici » (Gayet, 1904 : 424). L'archéologue présente les caractéristiques plastiques de cette barque et des figurines reliées à des fils qui y sont disposées, et interprète l'ensemble comme étant destiné à représenter le mystère de la mort et de la résurrection d'Osiris, pleuré par sa sœur Isis; puis, en prenant appui sur différentes sources littéraires et iconographiques, il décrit minutieusement les étapes successives du drame sacré tel qu'il pouvait être représenté, devant un cénacle d'initiés, à l'aide de ces marionnettes.

Elles sont nombreuses pourtant, ces figures, pour s'être mues en aussi peu de place. Au centre, sur un socle, pivote une image d'Isis. Les bras sont articulés. Sur le pourtour d'autres figurines, tour à tour, entraînent en scène. À droite et à gauche de la déesse, deux petits panneaux ajourés rappellent les deux rives du Nil. Au devant, c'est le persea sacré, placé de façon à ce que la déesse puisse apparaître dans son feuillage. Tout auprès croît le lotus. Un épervier, posé sur un pavois, est le symbole du nouveau soleil, se dégageant des ténèbres. Enfin, deux poupées, semblables aux poupées gnostiques, représentent Osiris mort, et Osiris ressuscité (Gayet, 1904 : 426-427).

Sans doute est-ce le souvenir de l'article de Gayet, le texte le plus suggestif et le mieux documenté qu'il possède sur ce sujet (même s'il concerne une forme récente et d'une certaine manière dégradée des cérémonies en l'honneur d'Osiris), qui conduit Craig à faire de si nombreuses allusions, dans ses écrits aussi bien que dans ses notes manuscrites, aux spectacles de l'ancienne Égypte. Plus encore, il est tentant de rapprocher le spectacle décrit dans la fausse citation d'Hérodote de la reconstitution entreprise par Gayet du mystère d'Osiris : la passion et la souffrance qu'exprime la « belle Reine brune » ne sont pas sans rappeler, en effet, celles éprouvées par la déesse Isis pleurant son frère avant qu'il ne revienne à la vie. Ce ne serait certes pas le moindre des paradoxes de l'article de Craig, si cette hypothèse se vérifiait, que de prendre appui sur l'évocation d'un drame chanté et dialogué, accompagné au II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ par le jeu de minuscules marionnettes

d'ivoire, pour imaginer une pantomime silencieuse interprétée mille ans plus tôt par des effigies beaucoup plus grandes.

Si, en l'état présent des recherches, il paraît difficile d'établir avec davantage de précision quelles sont toutes les sources dont dispose le metteur en scène dans son interprétation des spectacles égyptiens, les raisons pour lesquelles il associe ces derniers à son projet de Surmarionnette sont en revanche aisément identifiables. À la différence du théâtre grec, en effet, les fêtes et les cérémonies nées sur les bords du Nil n'ont pas donné lieu à la constitution d'un répertoire d'œuvres littéraires prestigieuses et, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, Craig peut légitimement supposer que le seul art de la scène qu'ait connu l'Égypte pharaonique devait être celui de la danse<sup>14</sup>. Prédominance du mouvement chorégraphié, jeu avec les effigies des divinités, absence apparente de textes dramatiques permettent donc à l'auteur de « The Actor and the Übermarionette » – non sans d'importants aménagements, au premier rang desquels l'élimination de la musique et des chants accompagnant les danses et la transformation de ces dernières en pantomimes exécutées par les statues elles-mêmes – d'élaborer un mythe fondateur des origines du théâtre, opposé point par point à celui de la tragédie grecque sur lequel s'est construite l'histoire moderne de la scène occidentale : « *it was just in these ceremonies* », écrit-il encore dans *A Note on Marionettes* en 1909, « *these silent rites and movements, and not, as was once upon a time asserted, in the words of the poets, that the figure had its birth, being born of motion, not of sound*<sup>15</sup> » (Furst, 1909, cité d'après Rood, 1978 : 63).

Mais, peut-être même davantage que la recherche d'une matrice originelle de l'Art du théâtre, ignorant la prééminence du texte que nous ont transmise les Grecs, c'est celle d'un lien organique entre formes spectaculaires et significations rituelles qui conduit Edward Gordon Craig à revendiquer la filiation de la Surmarionnette avec les cérémonies de l'Égypte ancienne. Quelques lignes manuscrites consignées dans l'un des cahiers *Über-Marions* de 1905-1906, et qui semblent directement faire référence au spectacle décrit par Albert Gayet (« *childish* » et « *lovely* ») sont des qualificatifs appropriés pour un théâtre dont les dimensions n'excédaient pas celles d'un jouet), exposent sans ambiguïté dans quelle perspective le metteur en scène s'inspire de ces modèles antiques :

*The world lacks & needs a belief  
A childish one – one full of  
complicated customs and ceremonies*

*Much of the belief which possessed  
the Egyptians – which made them  
perform all the ceremonies  
all so childish & lovely – of the dead  
& for the Gods & for the Nile – &  
for all the rest of it –*

*a belief full of beauty  
that is what I will try to  
find for myself, & then for  
the world – passing it to them by means of my übermarionettes<sup>6</sup>*  
(Craig, *Über-Marions* : cahier 2)

La citation apocryphe d'Hérodote dans l'article « The Actor and the Übermarionette » ne peut donc être réduite à la simple recherche d'une autorité supplémentaire, fût-elle abusive, pour affirmer la nécessité ou la légitimité du recours à un nouveau mode d'incarnation théâtrale. Bien au contraire, elle est une pièce centrale dans l'argumentation de Craig, puisqu'elle lui permet d'établir le lien entre son projet de rénovation de la scène et une aspiration beaucoup plus vaste, même si elle reste diffuse<sup>17</sup>, à la restauration d'une dimension spirituelle de la vie collective. C'est parce qu'il considère lui-même que le théâtre doit retrouver le sens du mystère et renouer avec sa fonction religieuse que le metteur en scène prête à son faux voyageur grec du IX<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ des réflexions qui sont en définitive exactement les siennes : par exemple la fascination pour l'étrange proximité de la beauté et de la mort, conduisant à l'assimilation du trône à un tombeau, ou bien l'intérêt pour le « réconfort physique et spirituel » qu'apporte le spectacle des mouvements de cette statue – toutes considérations plus familières aux milieux artistiques et intellectuels des années 1900 qu'aux écrivains de l'Antiquité.

## L'unique description de la Surmarionnette

Un examen plus attentif du texte attribué à l'historien grec permet en effet d'observer à quel point celui-ci se conforme aux choix esthétiques de Craig et ressemble à ses évocations du Théâtre de l'avenir. Cette similarité s'observe en premier lieu dans l'insistance sur le motif, central pour la poétique craiguienne, de l'impénétrabilité de l'interprète aux aléas de l'émotion (« *no distortion of body or feature allowed us to dream that she was conquered* », écrit le pseudo-Hérodote). Mais elle s'étend aussi à certains détails secondaires qu'on retrouve dans les développements utopiques de *The Theater advancing*, par exemple la position couchée des spectateurs, qui les rapproche davantage des convives d'un banquet romain que du public d'une représentation théâtrale, ou bien le double jeu du voilement et du dévoilement (voir Craig, 1964 : 84-85). L'idée même du « temple-théâtre » de Thèbes, cette énigmatique « Maison des Visions » dans laquelle pénètre le voyageur, si elle s'écarte quelque peu des strictes données archéologiques, trouve dans l'évocation onirique de *Motion*, un bref texte de 1907 accompagnant un recueil de gravures, son prolongement programmatique :

*For the fulfilment of this most superb dream must first come the union of the three Arts... The Arts of Architecture, Music and Motion.*

*These three Arts bring to the Religion of Truth three vital needs.*

*The First brings the Place... The Second the Voice... The Third reveals the Event... The Temple... The Hymn... The Balance.*

*Without Architecture we should have no Divine Place in which to praise.*

*Without Music no Divine Voice with which to praise.*

*Without Motion no Divine Act to Perform*<sup>18</sup> (Craig, 1907, cité d'après Rood, 1978 : 59).

C'est donc comme une mise en abîme de l'utopie craiguienne et, plus particulièrement, du projet avorté de la Surmarionnette que peut être lue la citation apocryphe d'Hérodote : une façon, pour le metteur en scène, d'insérer dans son manifeste une image concrète du théâtre qu'il appelle de ses vœux pour l'avenir tout en masquant celle-ci sous les apparences d'un témoignage venu d'un passé immémorial. Geste paradoxal, si l'on se remémore que Craig met parfois ses lecteurs en garde contre le désir de reproduire à l'identique l'art de siècles révolus; mais l'aura que confère à sa vision la distance de presque trois millénaires ne renforce-t-elle pas considérablement, dans le même temps, son pouvoir de fascination?

Un dernier indice de ce que nous pouvons lire dans ce passage une description de la Surmarionnette – la seule en définitive que Craig ait jamais publiée – réside dans l'incertitude entourant la nature exacte de l'interprète : tandis que le contexte dans lequel apparaît le témoignage du pseudo-Hérodote ne laisse aucun doute sur le fait qu'il évoque là une effigie de taille humaine, statue animée ou grande marionnette<sup>19</sup>, ce sont les pronoms personnels « *she* » et « *her* », ordinairement réservés aux êtres vivants, qui renvoient à la figure de la « *fair brown Queen* » dans le texte anglais. Or, à plusieurs reprises dans l'article de Craig, un glissement du même ordre affecte la Surmarionnette, tantôt présentée comme un objet (« *it* » ou « *its* »), tantôt comme un être vivant de sexe masculin (« *he* », « *him* » ou « *his* ») :

*The über-marionette will not compete with Life – but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance – it will aim to clothe itself with a death-like Beauty exhaling a living spirit.*

*The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the über-marionette we may call him, until he has won for himself a better name*<sup>20</sup> (Craig, 1978 : 52 et 50).

Ces basculements presque imperceptibles entre le neutre et le masculin, de même que l'étrange choix du féminin dans la description de l'historien grec, contribuent à instaurer une hésitation quant à l'identité exacte de ces deux figures, la Surmarionnette et l'effigie antique, laissant ainsi le champ ouvert aux dénégations ultérieures du metteur en scène lorsque, contre toute évidence, il affirmera n'avoir jamais songé à des interprètes

artificiels<sup>21</sup>. Mais cette incertitude a aussi une valeur poétique : en substituant à la description objective des éléments mis en jeu dans la représentation l'évocation d'êtres qui paraissent à la fois animés et inanimés, morts et vivants, Craig place le lecteur dans la même position que le spectateur du Théâtre de l'avenir en le soumettant comme ce dernier à la force d'impact d'une vision. Ainsi que le montrent la « *death-like Beauty* » dont doit se charger la Surmarionnette et, de façon plus générale, la place qu'occupent les motifs funèbres dans ce texte, le metteur en scène entoure son projet d'une atmosphère fantastique, propre à frapper les imaginations. Image rare et précieuse, presque irréelle dans ses métamorphoses (« *Her arms and hands seemed at one moment like a thin warm fountain of water which rose, then broke and fell with all those sweet pale fingers like spray into her lap* ») et pourtant intensément présente, la figure dont « l'ancien Voyageur grec » décrit la pantomime se charge d'une vie mystérieuse tout comme le fera, quelques pages plus loin, la marionnette étrangement douée de parole et de pensées dans la légende indienne sur laquelle se conclura « *The Actor and the Übermarionette* » :

*...and here he comes, the figure, the Puppet at whom you all laugh so much. [...] Something is in the air; the doctors tell him he must be careful. « And what am I to fear the most? » he asks them. They answer him : « Fear most the vanity of men. » He thinks. « But that is what I myself have always taught; that we who celebrated in joy this our existence, should have this one great fear. [...] »<sup>22</sup> (Craig, 1978 : 56).*

Guère plus authentique que le récit attribué à Hérodote, cette dernière « improvisation poétique dans le goût de Walter Pater », selon les termes de Jean Jacquot<sup>23</sup> (1961 : 273), décline des caractéristiques similaires : la danse imperturbable et silencieuse d'une figure au milieu d'un espace architecturé, l'association de l'élément liquide, le lien de la représentation et de la religion, l'évocation de la mort. Qu'il convoque les images rêvées des cérémonies de l'Égypte pharaonique ou de celles de l'Inde védique, c'est un même projet qui anime le metteur en scène – celui de convaincre ses contemporains, par l'autorité que leur confère une plus haute antiquité, de ce que l'art du mouvement a précédé l'invention du poème dramatique, et celui de la marionnette la naissance de l'acteur. S'il rejoint, par là, les hypothèses émises par plusieurs de ses contemporains (par exemple Richard Pischel, auteur de *Die Heimat des Puppenpiels*, dont il lira la traduction anglaise avec grand intérêt quelques années plus tard<sup>24</sup>), Edward Gordon Craig, par la force d'évocation qu'il confère à ces reconstitutions hasardeuses et par le rôle modélisateur qu'il leur assigne pour l'avenir, ouvre surtout, avec éclat, une brèche dans le consensus qui fait de la tragédie grecque la référence obligée de tout effort de rénovation des arts de la scène. Non plus tentative d'anastylose de l'assemblée des spectateurs telle qu'elle se réunissait chaque année pour les Grandes Dionysies athéniennes, mais rêve de cérémonies silencieuses, « enfantines et adorables », célébrant la beauté du pur mouvement avec une sérénité tout apollinienne, l'utopie craiguienne affirme la nécessité de refonder l'Art du théâtre sur la base de la seule contemplation esthétique plutôt que sur celle de son

inscription dans la Cité. Elle nous rappelle, en cela, que tout projet artistique se définit autant par la relecture qu'il opère du passé que par les nouveaux horizons qu'il découvre.

## Notes

1. Par exemple dans une lettre d'août 1905 à Martin Shaw : « *I may then have my own theatre & my own company. NOT ACTORS but a CREATURE of my own invention* » (« J'aurai peut-être alors mon propre théâtre & ma propre compagnie. PAS DES ACTEURS mais une CRÉATURE de ma propre invention ») (Eynat, 1980 : 172). Toutes les citations de textes inédits en français ont été effectuées par mes soins (D. P.).
2. En particulier dans un entretien publié dans le *Washington Post* du 1<sup>er</sup> décembre 1907 sous le titre « Gordon Craig's Scheme to Abolish Both Actors and Playwrights » (voir Eynat, 1980 : 177).
3. « Garde le silence sur ton travail jusqu'à ce qu'il soit FAIT ». L'inscription est au crayon bleu, sauf « DONE » au crayon rouge. Sur le « complexe de persécution » que développe progressivement Craig, voir Innes, 1998 : 175-176. Edward Gordon Craig, qui maîtrise mal l'allemand, oublie fréquemment le tréma d'Übermarionette. Afin de faciliter la lecture de cet article, j'ai pris le parti de le restituer chaque fois qu'il manque.
4. « Un article long et important d'Edward Gordon Craig intitulé "L'acteur et la Surmarionette" » (*The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, n. p.).
5. « Sauf erreur de ma part, n'est-ce pas l'ancien Voyageur grec en 800 avant Jésus-Christ qui, décrivant une visite au temple-théâtre de Thèbes, nous raconte qu'il fut conquis par leur beauté grâce à leur "noble artificialité". "En entrant dans la Maison des Visions, je vis tout au fond la belle Reine brune assise sur son trône... son tombeau... car cela me sembla être l'un et l'autre à la fois. Je m'étendis sur ma couche et regardai ses gestes symboliques. Avec quelle aisance changeaient ses rythmes lorsque accompagnant ses gestes, ils passaient d'un membre à l'autre; avec quel calme elle libérait pour nous ses pensées enfermées en son sein; elle soutenait l'expression de sa douleur avec tant de beauté et tant de gravité qu'il nous semblait qu'aucune douleur ne pouvait la meurtrir; aucune déformation du corps ou des traits ne nous laissait songer qu'elle succombait; continuellement elle prenait la passion et la douleur dans ses mains, les tenait délicatement et les contemplait avec calme. Ses bras et ses mains semblaient à un moment un mince filet d'eau tiède qui s'élevait puis se brisait, et ses doigts blancs et délicats retombaient en gouttelettes sur ses genoux. Cela aurait été pour nous une révélation artistique, n'eussé-je déjà vu le même esprit présent dans d'autres exemples de l'art des Égyptiens. Cet 'Art de montrer et de Voiler', comme ils le nomment, est une force spirituelle si grande dans le pays qu'il joue un rôle majeur dans leur religion. Nous pouvons y apprendre quelque chose de la puissance et de la gloire du courage, car il est impossible d'assister à ce spectacle sans éprouver une impression de réconfort physique et spirituel." Ceci date de 800 avant Jésus-Christ » (Craig, 1996 : 225). Je cite cette traduction de préférence à celle qui figure dans la

réédition récente de *De l'art du théâtre* (Craig, 1999) car cette dernière, reproduisant pour l'essentiel la version proposée par Geneviève Séligmann-Lui en 1916, s'écarte beaucoup de l'original.

6. La mention « 800 B. C. » figure parmi les titres placés en marge du texte principal pour la publication dans *The Mask*, et en haut de la page pour la reprise dans le volume *On the Art of the Theatre* (Craig, 1911, p. 54-94).

7. Geneviève Séligmann-Lui (voir ci-dessus, note 5) traduit en effet ainsi la première phrase de ce passage : « N'est-ce point Hérodote qui, en l'an 800 avant J.-C. [...] » .

8. Par exemple dans la réédition de *On the Art of the Theatre* publiée chez Heinemann en 1956, qui continue de porter en titre courant « EIGHT HUNDRED B. C. » au sommet de la page reproduisant ce passage.

9. Je tiens à remercier ici Francis Prost pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée dans cette recherche, en complétant mon enquête par ses propres investigations.

10. Par exemple Charles Magnin, dont Craig possède deux exemplaires de l'*Histoire des marionnettes en Europe* (la première édition chez M. Lévy frères, Paris, 1852, et la réédition de 1862) ou Yorick, dont la deuxième édition de la *Storia dei burattini* (Bemporad & figlio, Florence, 1902) figure aussi dans sa bibliothèque.

11. Voir ci-dessus, note 10.

12. « Mais j'inclinerais plutôt pour la théorie avancée par M. Magnin, à l'appui de laquelle il cite Hérodote et d'autres écrivains de l'Antiquité, selon laquelle les marionnettes descendent de ces statuettes articulées que, en célébration de la fête de Bacchus, les Égyptiennes portaient de village en village; et de l'effigie de Jupiter Ammon qui, portée en procession sur les épaules de quatre-vingts prêtres, indiquait la route qu'elle voulait suivre par un mouvement de la tête. »

13. Les deux corrections manuscrites sont : 1) « *harm* », en remplacement d'un verbe rayé et difficilement déchiffirable (peut-être « *seize* ») dans « *if no sorrow could harm her* »; 2) « *these Egyptians* » remplaçant les mots « *this Egypt* », rayés, dans « *the other examples of the art of these Egyptians* ». La troisième transformation sera la suppression de « *somehow* » dans la proposition « *for somehow both it seemed to me* », laquelle deviendra ainsi « *for both it seemed to me* ». Cette dactylographie corrigée est conservée dans le Fonds Edward Gordon Craig, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, EGC 271.

14. Ce n'est que quelques décennies plus tard, en effet, que les travaux de certains égyptologues avanceront la thèse d'un théâtre rituel : voir par exemple Drioton, 1942.

15. « Ce n'est que dans ces cérémonies, dans ces rites et ces mouvements silencieux, et non pas, comme on l'a autrefois affirmé, dans les mots des poètes, que la figure est apparue, car elle est née du mouvement, non du son ».

16. « Le monde manque et a besoin d'une croyance / Une croyance enfantine – pleine de / coutumes et de cérémonies compliquées // Une grande part de la croyance que possédaient / les Égyptiens – qui les a conduits / à représenter toutes les cérémonies / d'une façon si enfantine et si adorable – des morts / & pour les Dieux & pour le Nil – & / pour tout le reste – / une croyance pleine de beauté

/ c'est ce que je vais essayer de / trouver pour moi, & ensuite pour / le monde – en la leur faisant passer / par le moyen de mes surmarionnettes ».

17. Un cahier manuscrit de 1908-1920, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Californie (Los Angeles), permet cependant de se faire une idée plus précise de cette aspiration religieuse, tout entière orientée vers une forme personnelle de culte solaire; voir les larges extraits reproduits dans Rood, 1971 : 81-101.

18. « Pour que ce magnifique rêve s'accomplisse, il faut d'abord que se réalise l'union des trois Arts... Les Arts de l'Architecture, de la Musique et du Mouvement. Ces trois Arts répondent à trois besoins vitaux de la Religion de la Vérité.

Le Premier apporte le Lieu... Le Deuxième la Voix... Le Troisième révèle l'Événement... Le Temple... L'Hymne... L'Équilibre.

Sans l'Architecture nous n'aurions pas de Lieu Divin où célébrer.

Sans la Musique pas de Voix Divine avec laquelle célébrer.

Sans le Mouvement pas d'Acte Divin pour célébrer »

19. Elle est par exemple décrite quelques lignes plus loin comme « *the figure, or symbolic creature, made also by the cunning of the artist* » (« la figure, ou créature symbolique, façonnée également par l'habileté de l'artiste ») (Craig, 1978 : 52; trad. française dans Plassard (dir.), 1996 : 226).

20. « La surmarionnette ne rivalisera pas avec la Vie – mais ira plutôt au-delà de celle-ci. Son idéal ne sera pas de chair et de sang mais plutôt le corps en Extase : elle visera à se revêtir d'une Beauté semblable à la mort tout en exhalant un esprit vivant »; « L'acteur doit disparaître, et à sa place voici venir la figure inanimée; appelons-la la Surmarionnette, en attendant qu'elle se soit conquis un meilleur nom » (trad. française dans Plassard (dir.), 1996 : 226 et 224).

21. Voir en particulier la préface rédigée en 1924 pour *On the Art of the Theatre*; trad. française dans Craig, 1999 : 36. Sur ces évolutions du concept de Surmarionnette, voir Plassard, 1992 : 49-53.

22. « ...et voici qu'arrive la figure, la Marionnette dont vous riez tant. [...] Il y a quelque chose dans l'air; ses médecins lui disent d'être prudente. "Et que dois-je craindre le plus?" leur demande-t-elle? Ils lui répondent : "Crains par-dessus tout la vanité des hommes." Elle se dit : "Mais c'est ce que j'ai moi-même toujours enseigné; que nous qui célébrions dans la joie cette existence qui est la nôtre, devons garder cette grande crainte". [...] » (trad. française dans Plassard (dir.) 1996 : 229).

23. Le chercheur suppose toutefois que Craig a pu s'inspirer ici des travaux de Richard Pischel sur les origines du théâtre indien, et notamment de *Die Heimat des Puppenspiels*, une conférence prononcée à Halle en 1900 et traduite en anglais sous le titre *The Home of the Puppet-Play* (1902). Cette hypothèse, reprise en note de la réédition récente de *De l'art du théâtre* (Craig, 1999 : 103), ne tient pas. L'exemplaire personnel que possédait Craig de *The Home of the Puppet-Play* (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, EGC 16°, 1578) porte en effet sur la page de garde les mentions manuscrites suivantes : « *Florence 1913 EGC – a delightful book sent me by Coomaswamy in 1913 – wrote 1916 Luzac asking him to bring out a new & illustrated edition – offered to write short preface* » (Florence 1913 EGC – un livre délicieux que m'a envoyé Coomaswamy en 1913 – écrit en 1916 à Luzac pour lui demander de publier une nouvelle

édition illustrée – proposé d'écrire une courte préface »). Craig possédait en outre, du même auteur, *Das altindische Schattenspiel* (Verlag der königlichen Akademie der Wissenschaften, s.l., 1906; cote EGC 4° 808), mais « bought, London, 1917 » (« acheté à Londres en 1917 »), comme le précise encore une mention manuscrite. Il faut donc considérer qu'à l'époque où il écrit « The Actor and the Übermarionette » seules informations concernant les origines du théâtre indien proviennent d'échanges avec Ananda Coomaraswamy.

24. Voir la note précédente.

## Bibliographie

- CAVAFIS, Constantin, « Pour qu'elles viennent », *En attendant les barbares et autres poèmes*, trad. Dominique Grandmont, Paris, Gallimard, 2003.
- CHAPUIS, Alfred, et Édouard GÉLIS, *Le monde des automates : étude historique et technique*, Paris, s.n., 1928, vol. 1.
- CRAIG, Edward Gordon, *Über-Marions Berlin 1905-1906*, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Ms A 23.
- CRAIG, Edward Gordon, « The Actor and the Übermarionette », *The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, n. p.
- CRAIG, Edward Gordon, « Geometry », *The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, p. 1-2.
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, Londres, 1911.
- CRAIG, Edward Gordon, *Ma vie d'homme de théâtre*, trad. Charles Chassé, Paris, Arthaud, 1962.
- CRAIG, Edward Gordon, « Deux théâtres et un troisième » (1913), *Le théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, p. 59-86.
- CRAIG, Edward Gordon, « Motion, Being the Preface to the Portfolio of Etchings » (Nice-Florence, 1907), dans Arnold Rood (dir.), *Gordon Craig on Movement and Dance*, Londres, Dance Book, 1978, p. 58-59.
- CRAIG, Edward Gordon, « The Actor and the Übermarionette », dans Arnold Rood (dir.), *Gordon Craig on Movement and Dance*, Londres, Dance Book, 1978, p. 37-57.
- CRAIG, Edward Gordon, « L'acteur et la Surmarionnette », trad. Pierre-Yves Lasselin, dans Didier Plassard (dir.), *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, p. 220-230.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999.
- EYNAT, Irène, « Gordon Craig, the Über-Marionette and the Dresden Theatre », *Theatre Research International*, vol. 5, n° 3 (été), 1980, p. 171-193.
- DRIOTON, Étienne, *Le théâtre égyptien*, Le Caire, Éditions de la Revue du Caire, 1942.

- FURST, Adolf [c.-à-d. Edward Gordon Craig], « A Note on Marionettes », *The Mask*, vol. 2, n° 4-6 (octobre), 1909, repris dans Arnold Rood (dir.), *Gordon Craig on Movement and Dance*, Londres Dance Books, 1978, p. 60-68.
- GAYET, Albert, « Les dernières découvertes archéologiques faites en Égypte et le théâtre de marionnettes d'Antinoë », *La revue*, n° 20, IV<sup>e</sup> série, 15 octobre 1904, p. 424. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, EGC 4° 385.
- HÉRODOTE, *Histories of Herodotus of Halicarnassus*, trad. Harry Carter, Londres, Oxford University Press, 1962; exemplaire annoté de la main de Craig, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, 16° 3088.
- HÉRODOTE, *Lenquête*, trad. Andrée Barguet, Paris, Gallimard, 1964.
- INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig : A Vision of the Theatre*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
- JACQUOT, Jean, « Craig, Yeats et le théâtre d'orient », dans Jean Jacquot (dir.), *Les théâtres d'Asie*, Paris, Éditions du CNRS, 1961, p. 271-283.
- PISCHEL, Richard, *The Home of the Puppet Play*, trad. Mildred C. Tawney, Londres, Luzac, 1902.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- PLASSARD, Didier (dir.), *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996.
- RIBI, Hana, *Edward Gordon Craig : Figur und Abstraktion*, Bâle, Theaterkultur Verlag, 2000.
- ROOD, Arnold (dir.), « "After the Practise the Theory" – Gordon Craig and Movement », *Theatre Research International*, vol. 11, n° 2-3, 1971, p. 81-101.
- ROOD, Arnold (dir.), *Gordon Craig on Movement and Dance*, Londres, Dance Book, 1978.

Jean-Manuel Warnet  
Université de Bretagne Occidentale

# L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire

- Mais dites-moi, quel est le but de cette expérience?
- Vous voulez dire : à quelle pièce est-elle destinée?
- Oui.
- Elle n'est destinée à aucune pièce en particulier. Elle est faite pour l'intérêt de l'expérience elle-même : elle vise à découvrir, à savoir plus, de plus en plus. [...]
- Dites-moi maintenant, comment vous découvrez des choses comme celle-ci?
- Notre moyen, c'est que nous avons le temps de les découvrir. C'est la première chose exigée. Ensuite, nous avons la place nécessaire. C'est le second moyen. Puis nous avons l'idée. C'est le troisième (Craig, 1964 : 105).

Ainsi dialoguent en 1911 Edward Gordon Craig et une visiteuse de son école expérimentale. La description qu'il en donne inscrit celle-ci dans le grand mouvement des laboratoires de théâtre, qui a été inauguré en 1905 avec le studio du Théâtre d'art de Moscou, confié par Stanislavski à Meyerhold. On retrouve en effet dans la visite guidée de Craig les caractéristiques récurrentes qui fondent durant tout le XX<sup>e</sup> siècle la quête, en marge du théâtre institutionnel, d'un espace de recherche : l'autonomie de l'expérimentation, sa validation à l'aune d'une fin plus élevée que la production d'un spectacle; la volonté de construire un savoir global, une science de la scène, permettant au théâtre d'acquérir le statut d'art à part entière; enfin, des conditions matérielles indispensables à toute entreprise expérimentale, le temps, l'espace, « des matériaux illimités » (p. 106), tout ce qui pour Craig fait justement défaut aux conditions de production théâtrale de son temps, rendant dès lors la scène inapte à toute entreprise de réforme<sup>1</sup>.

Mais, en 1911, cette école n'existe pas, sinon dans l'esprit de Craig, et la visiteuse n'est que l'un des nombreux interlocuteurs imaginaires dont il a besoin pour exprimer sa pensée,

donner libre cours à ses rêves et construire sur le papier un modèle idéal qui lui permettrait enfin d'expérimenter et d'enseigner ses idées sans les vulgariser. Christopher Innes souligne combien celles-ci ne se sont exprimées que sous la forme de notes, de dessins ou de maquettes, et il ajoute :

Un artiste qui ambitionne de révolutionner son médium sans travailler en son sein est dans une position hautement discutable, et peut-être la seule issue viable permettant à Craig de mener à terme sa réforme globale du théâtre aurait-elle été d'éduquer la nouvelle génération des artistes du théâtre dans son école (Innes, 1998 : 204).

Former une génération imprégnée de ses conceptions, certes; mais plus encore, trouver un *espace*, à la fois pratique et théorique, où puissent converger les intuitions majeures qui ne cessent de tarauder Craig depuis qu'il a décidé de rompre avec le théâtre du présent pour se consacrer au théâtre de demain et au théâtre de l'avenir. Un espace où démontrer que ses positions radicales ne sont pas des lubies, mais s'unifient en ce qu'il appelle ici « l'idée ». Plus qu'une simple école d'art dramatique, c'est donc une école expérimentale, un lieu d'enseignement *et* de recherche, que Craig cherche à inventer. « Mon projet est de créer une école d'art dramatique à Londres, qui, en plus d'être éducative, soit aussi un laboratoire de recherche théâtrale<sup>2</sup> » (Craig, 1911d), déclare-t-il à la presse anglaise, trois ans avant de pouvoir effectivement ouvrir une école pour l'Art du théâtre, non pas à Londres, mais à Florence, dans l'Arena Goldoni.

On peut distinguer quatre modèles de l'École chez Craig : l'école des artisans du théâtre, l'école du metteur en scène, l'école expérimentale, l'école totalisatrice. Ces quatre catégories ne sont pas étanches, ni ne recourent une périodisation précise; elles suivent les tâtonnements de sa pensée, de l'implication la moins compromettante possible jusqu'au retrait dans la solitude de l'idéal. Chaque modèle est plus ou moins mis en avant, selon que Craig s'adresse à lui-même dans des notes ou des croquis, ou qu'il est conduit à dévoiler plus concrètement son projet dans des interviews ou des articles; selon que l'hypothèse de création effective de l'école reste lointaine, ou qu'au contraire, elle semble du possible. Comme pour la réforme théâtrale qu'il souhaite entreprendre, il y a chez Craig une école *de demain* et une école *de l'avenir*. Quant aux écoles du présent, à l'instar du théâtre du même nom, elles servent tout au plus de repoussoir.

L'école des artisans du théâtre, Craig la conçoit dès 1903, à l'issue d'une série de mises en scène d'opéras et de pièces de théâtre montées avec des amateurs. Il éprouve alors à la fois la satisfaction de ne pas œuvrer avec des gens conditionnés par une tradition et le besoin de les former de manière plus approfondie. Il envisage alors la création d'une « académie [*an orchestra*] d'acteurs, peintres, éclairagistes, musiciens et costumiers<sup>3</sup> » (Craig, 1903, cité d'après Newman, 1976 : 18). Il élabore même en 1904 un plan pour un

*College of Theatrical Art*, fondé, selon Lindsay Newman, « sur une série de conditions intransigeantes propres à effrayer le plus acharné des étudiants » (Newman, 1976 : 18). Ce qui frappe d'emblée, c'est l'ambition d'envisager « l'Art du théâtre dans toutes ses ramifications<sup>4</sup> » (Craig, 1904 : 1). Les élèves doivent durant le premier trimestre étudier un nombre impressionnant de disciplines, puis se spécialiser au second trimestre. L'objectif est de « former une compagnie compétente d'acteurs, chanteurs, danseurs, peintres-décorateurs, costumiers, éclairagistes et autres artisans qualifiés<sup>5</sup> » (Craig, 1904 : 1). En 1909, Craig reprend ce modèle, à une époque où l'on commence à parler d'un Théâtre national anglais. Son école, subventionnée par l'État, livrerait à celui-ci, au bout de cinq années, « le fruit de ses recherches ». À savoir, une méthode pour « construire et diriger un théâtre national »; « le perfectionnement, par la simplification des engins mécaniques, de la scène moderne »; « l'instruction et la préparation des régisseurs et machinistes »; « l'enseignement des acteurs »; « la formation d'un groupe de peintres-décorateurs originaux » et d'une « équipe d'électriciens » (Craig, 1999b : 198).

La réforme du théâtre passe donc par une réforme de l'enseignement; c'est une idée qui se retrouve à la même époque chez Stanislavski ou Meyerhold, entre autres, mais chez Craig l'école doit prendre sous sa coupe l'ensemble des corps de métier qui travaillent pour la scène.

La première étape, c'est de fonder une école pour l'étude de l'art dans sa totalité. À cet art sont reliés plusieurs artisanats. En cela, il ressemble beaucoup à l'architecture. L'art dans sa totalité s'appelle "le drame" [*the drama*]. Les artisanats sont : la production de pièces; le jeu; la régie; le dessin et la réalisation de décors; la danse; etc.<sup>6</sup> (Craig, 1911c).

Diversité des artisanats et unité de l'art, division du travail et totalité du drame, parviennent ainsi à se fédérer sous la tutelle du metteur en scène pédagogue, garant de la cohérence de l'ensemble aussi bien dans le domaine de la production que dans celui de la formation.

Mais il ne suffit pas de former les collaborateurs du metteur en scène, il faut aussi le former, lui. Et le projet de 1903 n'est pas sans lorgner vers un deuxième modèle : l'école du metteur en scène du Théâtre de l'avenir, notamment lorsque Craig insiste sur la nécessité pour les élèves, par-delà la spécialisation du cursus, de ne pas perdre de vue la vision d'ensemble. Il affirme en effet à la même période que le théâtre ne saurait être un art que s'il est l'œuvre d'un créateur unique maîtrisant la totalité de ses composantes. Le metteur en scène du Théâtre de l'avenir doit se coller à une multitude de disciplines qui font de sa formation un programme d'études digne du jeune Gargantua. On comprend ainsi l'ambition de ce modèle, et son ambiguïté. L'ampleur de la tâche tend à la repousser aux limites de l'impossible, l'idéal à atteindre finit par se confondre avec les étapes à suivre

pour y parvenir; à la gradation et au morcellement nécessaires de l'apprentissage s'oppose une vision essentialiste et quasiment mystique du créateur, qui suppose qu'il est élu et non formé. La conception d'un artiste demiurge forcément solitaire débouche sur la solitude de Craig lui-même, incapable d'envisager de former des disciples qui, par définition, auraient vocation à dépasser le maître. La mère de Craig, Ellen Terry, le met en garde dès 1904 contre ce travers; alors que Craig a déjà rédigé le prospectus de présentation de son *College*, elle lui écrit : « Ce fut apparemment inutile de vous avoir conseillé d'acquérir, plutôt qu'un lieu pour des élèves, d'abord des élèves pour un lieu ». Le metteur en scène du Théâtre de l'avenir que Craig entend former, c'est d'abord lui-même, et ce qu'il cherche, ce sont donc moins des élèves que des collaborateurs, non pour monter une troupe mais pour expérimenter.

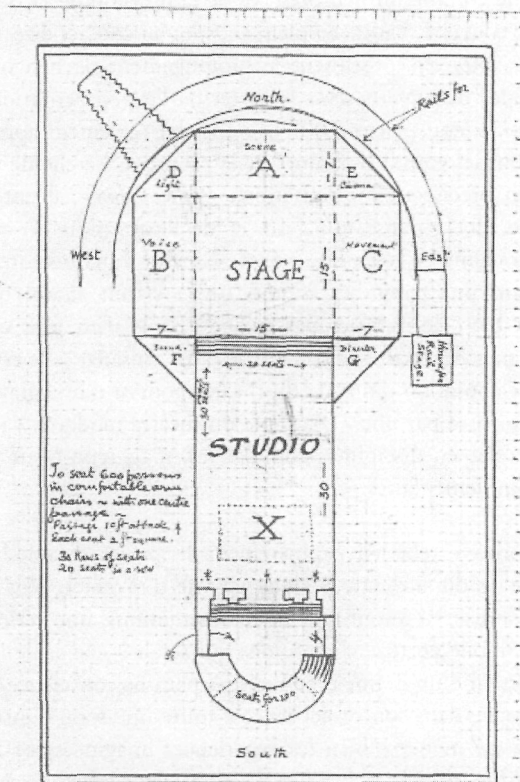
Le troisième modèle, l'école expérimentale, est l'horizon de la pensée de Craig. Il ne saurait concevoir une école « consacrée essentiellement à l'enseignement de gens qui viennent et repartent ». Ce qui la définit comme laboratoire de théâtre, c'est que ses enseignants y « [découvrent] ce qu'ils veulent apprendre<sup>8</sup> » (Craig, 1911b). Et les modèles proposés sont ceux qui reviennent sous la plume de tous les fondateurs de laboratoires de théâtre au long du siècle. « Le peintre a son studio, le scientifique son laboratoire de recherche, mais l'artiste de théâtre nulle part où il puisse mener sa recherche, et tester de nouveaux effets ou une interprétation différente<sup>9</sup> » (Craig, 1911e). Même s'il lui arrivera de comparer l'école de ses rêves aux « écoles de médecine<sup>10</sup> » (Craig, 1911b), le rêve de Craig tend moins vers le laboratoire scientifique, qui constituera en revanche l'un des paradigmes essentiels du *Teatr Laboratorium* de Grotowski, que vers l'atelier du peintre de la Renaissance, avec sa relation de maître à disciples et sa discipline absolue. On sait à quel point le modèle des arts plastiques sous-tend l'utopie craiguienne d'un Art du théâtre conçu comme « relation exclusive entre l'artiste et ses matériaux » (Plassard, 2004 : 55). Selon son fils, la découverte en 1910 de la biographie de Léonard de Vinci par Merejkowski eut sur Craig « une influence considérable sur la manière de considérer ses élèves au sein de son école<sup>11</sup> » (Craig, 1968 : 40). Le terme « élève » d'ailleurs ne convient plus. Craig envisage plutôt un groupe de quinze à vingt jeunes collaborateurs (musiciens, peintres, dessinateurs, électriciens, architectes) qui constitueraient « sa garde rapprochée<sup>12</sup> » (Craig, 1913a) et qui, au lieu de payer, seraient rémunérés. Dans certains de ses textes, il limite son école expérimentale à ce groupe; dans d'autres, il fait de ceux-ci les instructeurs d'une seconde division, composée cette fois d'élèves payants. Mais en 1911, Craig est catégorique : « Une telle école servirait plus à l'expérimentation qu'à l'enseignement. Ce dont nous avons besoin, c'est d'accroître le savoir<sup>13</sup> » (Craig, 1911a).

Le contenu des disciplines se resserre alors autour de la triade qui constitue pour Craig l'essence du théâtre : l'espace, le mouvement, la voix. Craig dessine à la même époque un

plan de l'École, qui réserve à chacun de ces principes de l'art théâtral un espace d'étude, entourant la scène comme trois absidioles autour du chœur d'une église (voir document 1, p. 50). L'École est conçue comme un lieu préservé de la pression de la production, dans lequel deux scènes, l'une couverte, l'autre en plein air, sont au contact direct des espaces de recherche fondamentale; elles en constituent le prolongement, le lieu où seront testés devant public les principes découverts dans le secret de l'expérimentation. La nef dans laquelle devraient pouvoir prendre place 600 personnes est également appelée « Studio ». *Scene, action, voice*, ce sont les grands domaines de la propre recherche de Craig depuis le début du siècle, et il en précise ici les définitions. Par « *action* », il entend l'étude du mouvement, du rythme, de la danse, du geste et de l'expression du visage. « *Voice* » regroupe la musique, le chant et la parole. « *Scene* » inclut l'architecture, la lumière et l'espace. Et il ajoute dans une parenthèse significative : « Tout autant que le décor<sup>14</sup> » (Craig, 1911a). Il s'agit bien de montrer par là que l'École n'est plus conçue sur une accumulation de techniques nécessaires à la maîtrise d'un artisanat, elle est désormais un maillon essentiel dans l'élaboration d'un Art du théâtre pourvu d'une grammaire et d'un langage autonomes. Cela passe par une « anatomie du théâtre moderne » (Craig, 1999b : 188), qui n'est pas morcelée en disciplines cumulatives, mais repose sur la recherche et l'analyse de principes complémentaires.

Ainsi, le terme « *Scene* » relie-t-il explicitement le projet d'école-laboratoire aux recherches que mène Craig durant cette période en vue d'inventer, plus encore qu'une scène architecturée pouvant servir à tout type de représentations, une véritable « machine célibataire », une scène mobile en trois dimensions qui serait à elle seule la dramaturgie, l'espace, la lumière et l'actant d'un drame total maîtrisé par une conscience unique. Il n'est pas étonnant qu'on retrouve dans son projet d'école toute une série d'instruments et de machines lui permettant de mener à bien les expériences imaginées sur le papier. Et il précise deux ans plus tard le type de recherches qui pourraient être faites à l'aide de cette machinerie sophistiquée. Sont ainsi présentées aux regards émerveillés de la visiteuse de son école virtuelle deux expériences sur la lumière; l'une, effectuée avec un appareil « construit la semaine dernière » (Craig, 1964 : 104), pour essayer de projeter des faisceaux de rayons aux bords parallèles; l'autre, sur une scène et des figurines entièrement blanches, pour découvrir la somme des couleurs que l'on peut obtenir en projetant de la lumière blanche sur des objets blancs. Dans une autre salle sont construites des maquettes de décors pour *La tempête* et *De l'importance d'être sérieux*, permettant une représentation en miniature de la pièce, à l'aide de figurines en bois ou en cire des personnages avec leurs costumes, placées dans le décor par des assistants au fil de la lecture à voix haute du texte, en même temps que des interrupteurs permettent de tester les éclairages de chaque scène. Ce dispositif permet surtout d'expérimenter pour la même pièce plusieurs mises en scène possibles, en multipliant les maquettes. « Car nos expériences ne comportent point de règles rigides.

~ PLAN ~



7  
15  
30  
24  
1.1  
---  
67  
37  
30

67 x 30

15  
---  
75 x 3

~ Plan for School ~

- 282 -

Height of building over stage from floor to roof. 30 metres. (100 ft)  
over studio " " " " 17 metres (56 ft)

X - Under Studio is a large swimming bath - the studio's floor laid on arches (Elasticity)

Locker Rooms - A, B, C, D, E, F - other low roofed rooms for different purposes  
Kiosks - 10 ft high

Document 1 : L'école expérimentale, un laboratoire entre église et théâtre. Edward Gordon Craig, *Plan for School*, 1911g, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Prospectus Forms 1906-1914, cliché BNF.

Nous pensons que *La tempête* peut être montée de dix ou même de vingt façons différentes et que chacune de ces interprétations peut être bonne. » (Craig, 1964 : 107) Craig a déjà pratiqué, notamment pour la création d'*Hamlet* en 1911 au Théâtre d'art de Moscou, ce genre de mises en scène sur maquettes, mais c'est le droit à la recherche et à l'erreur qu'il s'agit ici de modéliser, non seulement sous la forme d'un dispositif expérimental, mais dans un espace où cette expérimentation devient centrale et délivrée de toute finalité immédiate. Le but n'est pas de faire *la bonne* mise en scène de *La tempête*, mais de démontrer que plusieurs mises en scène de cette pièce sont possibles, et que toutes méritent d'être explorées. « Nous mettrons successivement à l'épreuve toutes les théories, et nous consignons les résultats » (Craig, 1999b : 187).

L'école laboratoire doit en effet disposer d'instruments pour enregistrer les résultats des expériences, sous la forme d'écrits, de dessins, de photographies, ou bien à l'aide du cinématographe ou du gramophone. « Ce seront des documents exclusivement réservés aux membres de l'École » (p. 187), écrit Craig en 1909. La question de l'ouverture de cette école sur l'extérieur est en effet problématique. L'enjeu du laboratoire est d'agir sur l'ensemble de la communauté théâtrale, afin d'en rénover la pratique sur la base de savoirs et de lois construits expérimentalement. Craig oscille dès lors entre secret et messianisme : à une recherche en vase clos succéderait une vulgarisation la plus large possible. Tout d'abord, l'École pourrait servir de lieu ressource : elle fournirait à des directeurs de théâtre en mal d'inspiration, par exemple pour une mise en scène d'*Hamlet*, des propositions de décors, de costumes et une idée originale pour l'apparition du spectre du père. Craig envisage d'entrer en relation commerciale avec plusieurs théâtres européens, en leur livrant décors, éclairages, danses et costumes. Tout serait préparé à l'École, qui enverrait ensuite chez le commanditaire deux ou trois de ses artisans avec dessins, maquettes ou instruments. Dans tous les cas, l'École ne travaillerait pas à plus de dix productions par an, afin de ne pas perdre de vue son but principal : l'étude de l'Art du théâtre. Lors de la visite que lui rend Copeau à l'Arena Goldoni de Florence, en 1915, Craig avoue à son interlocuteur : « Ce que j'aimerais le mieux être, c'est quelque chose comme *a consultant physician* [un médecin-conseil]. On m'appellerait ici ou là en Europe pour me demander conseil » (Craig cité d'après Copeau, 2000 : 59). Ainsi parviendrait-il à concilier le repli hors de l'institution et la volonté malgré tout d'agir sur le théâtre de son temps, non sous la pression commerciale, mais avec le recul du chercheur qui dispose de temps et d'espace.

Craig est en fait beaucoup plus ambitieux, et ne saurait limiter son influence à des interventions ponctuelles. L'objectif de son école laboratoire est bien de travailler à cette « réforme *totale*, et non *partielle* » (Craig, 1999a : 157), qu'il appelle de ses vœux dès 1905. Ce qu'il entend découvrir, et diffuser, ce sont « les principes du théâtre nouveau » (Craig,

1999b : 188). Il le dit en 1911 à Stanislavski<sup>15</sup>, à qui il conseille de « fermer le Théâtre d'art pendant une période de cinq ans et [de] la consacrer tout entière à [des] essais » (p. 181).

Voulez-vous me donner mon école à Florence? Si oui,

1. je vous donnerai et vous démontrerai en un an les principes du mouvement du corps humain;
2. en deux ans, je vous donnerai et vous démontrerai les principes du mouvement sur la scène de personnages isolés et de groupes de personnages;
3. en trois ans, je vous donnerai le principe qui gouverne l'action, la scène et la voix;
4. après quoi, je vous donnerai les principes de l'improvisation ou du jeu spontané avec ou sans paroles<sup>16</sup>.

La recherche des lois fondamentales de l'Art du théâtre caractérise toutes les tentatives de fondation de laboratoires au cours du siècle. Dans tous ces cas également, la seconde étape consiste à diffuser les résultats auprès d'une communauté. Ainsi s'inventeraient une « grammaire de la scène » (Stanislavski), une « science de la scène », une encyclopédie du théâtre (Meyerhold), une chaîne internationale des studios de recherche (Copeau), un Institut Niels Bor du théâtre (Grotowski). Chez Craig, la revue *The Mask* serait la passerelle entre le travail de laboratoire et la communauté théâtrale, mais il évoque aussi la nécessité d'une « grande exposition internationale du théâtre » (Copeau, 2000 : 60).

Ce qui est certain, c'est que la publication des recherches de l'école laboratoire ne passe pas pour lui par la réalisation de spectacles. Il n'entend pas adosser celle-ci à un véritable théâtre. Certes, on l'a vu, le plan de 1911 prévoit deux espaces pour le public, l'un en plein air avec 200 places, l'autre couvert avec 600 places. Mais sans doute s'agit-il d'une concession afin d'attirer des financements de l'État, à un moment où Craig entretient la confusion entre son projet d'école et celui d'un Théâtre national en Angleterre (et donc entre le modèle d'école des artisans du théâtre et celui d'école expérimentale). Car dans ses notes manuscrites, il est beaucoup plus catégorique : « Notre désir n'est en aucune manière de travailler pour le public<sup>17</sup> » (Craig, 1911a). Et lorsque l'École ouvre à Florence, Craig précise : « Il est possible que nous donnions une représentation publique annuelle réservée aux critiques et aux personnes intéressées<sup>18</sup> » (Craig, 1913a), selon un modèle récurrent dans les laboratoires : celui du spectacle expérimental, de l'étude, de l'atelier, du *workshop*, présenté un nombre restreint de fois à un public invité et partie prenante de l'expérience.

Craig se voyait en pionnier, et imaginait sa communauté refermée dans le secret de son laboratoire comme une pointe avancée du combat artistique. Il espérait que des villes ou des théâtres indépendants enverraient des élèves boursiers pour trois à six années à Florence, ces élèves retournant ensuite dans leur ville pour y créer une école et un théâtre

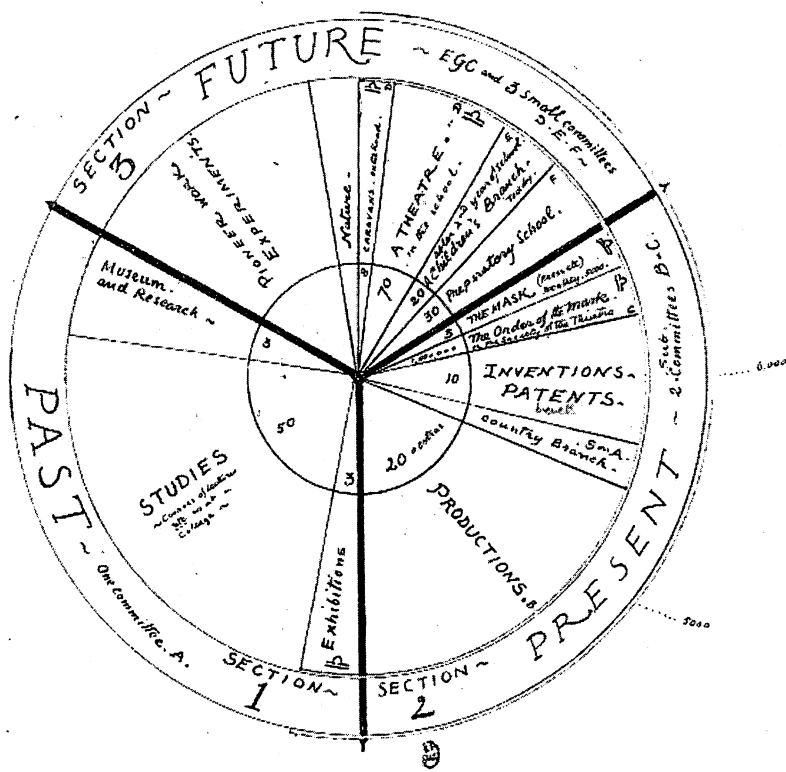
dirigés selon les principes de l'École mère (Craig, 1913f : 56). Ainsi se diffuserait progressivement ce qu'il ne concevait pas moins que comme « une renaissance ». À d'autres moments, il imagine que l'art théâtral européen serait sauvé par l'existence d'une demi-douzaine d'écoles expérimentales du type de celle qu'il espère créer. Mais ces mouvements d'ouverture à « l'Art du Présent » cohabitent avec le repli solipsiste sur l'attente du créateur unique, peu compatible avec l'idée même d'école.

Mon projet avec l'école est qu'un nombre suffisant d'hommes très sérieux se familiarisent avec le matériel et les instruments de leur métier. Nous aurons ainsi la machine. Et alors tout ce dont nous avons besoin, c'est de l'homme de génie, et qu'il soit familiarisé avec la machine. Alors vous pouvez vous attendre à une renaissance<sup>19</sup> (Craig cité d'après Cournos, 1913).

On rejoint là le quatrième et dernier modèle, l'école totalisatrice. Elle serait cette forme utopique unifiant le retrait de la vie théâtrale et l'ambition d'agir radicalement sur elle. C'est dans un schéma, réalisé lui aussi dans cette année charnière de 1911, que Craig rassemble la totalité des pistes qu'il a jusqu'ici explorées pour tenter de leur donner une cohérence (voir document 2, p. 54). Conformément aux modèles idéologiques totalisants de cette époque, son rêve prend la figure d'un cercle, intitulé « *Plan montrant les trois sections des studios et les subdivisions de chaque section* » (Craig, 1911f). Il est commenté en septembre 1913 dans un article qui paraît alors que l'École de l'Arena Goldoni vient d'ouvrir ses portes (Cournos, 1914)<sup>20</sup>. Ces trois sections sont : Passé, Présent et Futur. L'étude du passé devrait se faire le soir.

L'étude du Présent sera totalement pratique, productive. Elle convertira des connaissances minimales et immédiates en bénéfices rapides. Cette classe mènera ses études l'après-midi. Le Futur fera l'objet d'un travail très matinal. L'aube est le moment adéquat, empli de signification symbolique<sup>21</sup> (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 317).

Dans la première section, Passé, trois sous-divisions : un Musée, qui « contiendra surtout des instruments des théâtres du passé »; une sous-division Études, prévoyant des conférences sur le modèle universitaire, et une sous-division Expositions dont on peut supposer qu'elle présenterait les réalisations des élèves (« Ils étudieront tous les théâtres typiques connus et en feront des maquettes. Cela comprendra les scènes crétoise, grecque, romaine, à l'italienne, religieuse, shakespearienne, et moderne<sup>22</sup> » (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 320)). Mais « on ne s'appesantira pas sur le passé, de peur que l'École ne soit absorbée par lui et ne devienne qu'une pâle imitation. Au contraire, tout sera fait pour éviter l'influence du passé<sup>23</sup> » (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 320). La seconde section, Présent, se consacre au travail pratique : production de pièces, ballets, opéras; inventions et brevets; écriture, impression et diffusion de *The Mask*. Enfin, dans la troisième section, Futur, dirigée par Craig : une école préparatoire avec, après la seconde année, une division pour les enfants dirigée par Ellen Terry, un théâtre dans l'école, des caravanes sur la route,



Plan showing the Three sections of the STUDIOS & the sub-divisions of each section ~ the number of people employed in each division ~ (see center) and how each section is governed ~  
 The red line embraces the departments which produce an income ~  
 This mark (the symbol of the Studios) indicates balance of income & expenditures ~

Document 2 : Le cercle de l'école utopique. Edward Gordon Craig, *Plan Showing the Three Sections of the STUDIOS & the Sub-Divisions of Each Section*, octobre 1911f, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Prospectus Forms 1906-1914, cliché BNF.

et, pour refermer le cercle, une section d'expérimentations, le « Pioneer Work Experiments<sup>24</sup> » (Craig, 1911f). Le cercle, dans sa clôture parfaite, embrasse la totalité des rêves de Craig, en mêlant pragmatisme économique et idéalisme débridé. Deux tiers de la circonférence du cercle sont doublés d'un trait rouge, qui « englobe les départements destinés à rapporter un revenu<sup>25</sup> » (Craig, 1911f), et un symbole indique les départements où recettes et dépenses s'équilibrent. D'un autre côté, si l'on ajoute les nombres de personnes employées dans chaque division, on aboutit à la somme de 217, à quoi il faut ajouter le nombre de membres de la Société du *Mask* : « 1 000 000 »! Dans ce rêve circulaire jeté sur le papier, c'est désormais le rapport au temps qui gouverne l'ordonnement du projet de rénovation dramatique pensé comme un tout. La recherche expérimentale, tendue vers le plus lointain futur, rejoint le travail de recherche dans le passé, tandis que les découvertes des pionniers sont réinjectées dans le présent, pour fournir au théâtre d'aujourd'hui suggestions et inventions. La triade Passé – Présent – Futur vient ainsi redoubler la triade *Scene – Action – Voice* et trouver dans l'école expérimentale le lieu et la formule d'une rénovation totale de l'art théâtral. Comme fondement de l'ensemble, une instance universalisante que Craig indique discrètement, la pénultième sous-section du cercle, la « Nature », à laquelle s'adosse l'expérimentation. Il commente longuement ce fait :

L'une des études les plus importantes sera celle du mouvement dans la nature [...]. On fera des comparaisons, dans le but de découvrir toute ressemblance vitale entre les différents mouvements, et d'établir un principe universel. [...] On finira sans doute par découvrir que le sommet du mouvement humain est un mouvement carré, à moins qu'il ne s'agisse d'un mouvement circulaire, ou d'une combinaison des deux. On s'efforcera de découvrir ce qui est à la racine de tous les mouvements, et quelles sont les formes premières du mouvement. Tous ces mouvements de la nature seront examinés, disséqués, testés avec minutie. On arrachera ainsi ses secrets à la nature. C'est dans cette voie seulement que l'on peut parvenir à la structure profonde de l'art<sup>26</sup> (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 319).

Celui qui recueille les propos de Craig ne peut manquer de noter « combien singulièrement travaille son esprit, combien étrangement le côté pratique chez lui se mêle à l'idéal<sup>27</sup> » (Cournos, 1913 : 317).

Lorsque Craig parvient à trouver les fonds nécessaires pour ouvrir son école à l'Arena Goldoni de Florence, il porte en lui l'ensemble des modèles auxquels il a rêvé antérieurement. Mais cette « École pour l'Art du théâtre » est la preuve que Craig est capable de passer de l'esquisse à la réalisation. Symboliquement, il inaugure le 27 février 1913, jour de l'anniversaire d'Ellen Terry, sa mère auprès de qui il a appris le métier d'acteur. Un pont est ainsi jeté entre ses débuts comme comédien au *Lyceum Theatre* et sa recherche qui n'a pu s'épanouir que par l'abandon de sa vocation initiale. En mars 1913,

Craig édite un *Preliminary Prospectus* (Craig, 1913c) explicitant le fonctionnement de l'École. Deux divisions sont prévues. La première sera composée de quinze à vingt salariés : des musiciens, des électriciens, des menuisiers, des maquettistes, des dessinateurs, des photographes, des peintres de scène, des charpentiers, choisis par Craig et expérimentant sous sa direction, à la fois étudiants et enseignants de la seconde division. De fait, quinze personnes sont finalement recrutées comme assistants, pour occuper des tâches de secrétariat et de direction, un électricien et photographe, un musicien, un architecte, un italo-phoniste. L'un d'eux démissionne très vite, se rendant compte que l'Arena Goldoni n'est pas une école au sens habituel du terme. La seconde division sera composée de vingt à trente jeunes étudiants payants, pour une durée d'étude de trois ans, qui peut être prolongée à six au moins si l'étudiant veut devenir metteur en scène. Cette seconde division n'est pas prévue au départ : c'est bien un laboratoire que Craig entend mettre en œuvre, mais les nécessités économiques imposent d'y surajouter une école de formation des artistes et artisans du théâtre. Dans le formulaire d'inscription à la seconde division, il est demandé aux candidats de préciser ce qu'ils souhaiteraient devenir : « régisseur [*stage manager*], acteur, actrice, concepteur ou peintre de décor, concepteur de costume, costumier, danseur, machiniste [*stage mechanic*], ou mime<sup>28</sup> » (Craig, 1913d). La liste des disciplines d'étude s'en rallonge d'autant, même si chaque élève doit étudier dans les domaines de la voix et du mouvement :

<i>Gymnastique</i>		<i>Mimodrame</i>	
<i>Musique</i>		<i>Improvisation</i>	
<i>Entraînement vocal</i>		<i>Régie</i>	
<i>Dessin</i>		<i>Éclairage</i>	
<i>Décor</i>	{ <i>Conception</i> <i>Peinture</i>	<i>Histoire du théâtre</i>	
<i>Costume</i>	{ <i>Conception</i> <i>Réalisation</i>	<i>Théorie</i>	
<i>Modelage</i>		<i>Marionnette</i>	{ <i>Conception</i> <i>Réalisation</i> <i>Jeu</i>
<i>Escrime</i>		<i>Construction de maquettes</i>	
<i>Danse</i>		<i>Italien</i>	

(Craig, 1913e : 5)

Le règlement de l'École oscille entre soumission absolue et autonomie des élèves, entre repli et ouverture. Il impose non seulement ordre et discipline, mais aussi discrétion : il est interdit de critiquer l'École ou ses membres, de divulguer au dehors la nature du travail effectué à l'intérieur. Les élèves auront à mener des travaux personnels, sans aucune

assistance, dont ils devront montrer les résultats (sous forme de plans, d'écrits, de dessins ou de photographies) devant la classe et à leurs instructeurs (Craig, 1913b).

En fait, seuls les étudiants de la première division commencent à travailler en mars 1913. Craig veut mettre l'École sur pied avec eux, avant de recruter une promotion d'élèves pour la seconde division, ce que la déclaration de la guerre lui interdira de faire. Après l'installation des locaux, le travail commence : sont construites une marionnette expérimentale en bois de 2,43 mètres de haut, des maquettes reconstituant le dispositif scénique de la mise en scène d'*Hamlet* au Théâtre d'art de Moscou, des maquettes pour le *Model A* (un prototype de scène en réduction comprenant paravents et accessoires) et pour *La passion selon saint Matthieu*. De nouveaux dispositifs d'éclairage sont inventés, les ateliers de construction, de sculpture sur bois, et de procédés mécaniques, fonctionnent.

Mais Craig doit faire face à une grève de ses assistants (Craig, 1914a), et ses notes montrent son insatisfaction. On apprend que

les 5 000 livres de la première année allèrent essentiellement dans le paiement des salaires des 20 artisans et assistants chargés de la rénovation et de l'amélioration des installations de l'École, dans la mise sur pied d'une petite mais bonne collection d'ouvrages de théâtre pour la bibliothèque; dans l'achat de matériel pour l'imprimerie, et de tout ce qui est nécessaire aux travaux de charpenterie, menuiserie et électricité, et pour le secrétariat<sup>29</sup> (Craig, 1913e : 5).

Les cours de gymnastique et d'escrime n'ont pu être pourvus. Ceux de musique et d'entraînement vocal ont donné « de mauvais résultats », étant assurés par « un piètre musicien ». Celui de conception et de réalisation de décors « a commencé, mais étudiants sans talent, du coup nous n'entreprîmes de faire que le *Model A* ». « Pas d'instructeur compétent » pour ce qui concerne le costume. « De maigres résultats » pour le cours de danse. Semblent seules avoir donné satisfaction les études sur la marionnette (dessin et conception, et même « quelques essais » de jeu), sur l'éclairage (« quelques leçons et beaucoup d'exercices pratiques ») et d'histoire du théâtre, sous la forme de « conversations informelles et d'utilisation de la bibliothèque ». « Les élèves étaient absolument incapables d'entreprendre » l'étude du mimodrame; celle de l'improvisation est renvoyée à « plus tard », celle de la mise en scène à « beaucoup plus tard ». Quant à la théorie, il était « trop tôt pour l'entreprendre avec ces jeunes gens-là ». Le couperet tombe sur le cours d'italien, pour lequel les élèves sont jugés « paresseux et incapables »<sup>30</sup> (Craig, 1913e : 5). Décidément, dix ans après sa première tentative de fondation d'une école, Craig est toujours au même point; il a trouvé un lieu pour des élèves, mais pas d'élèves pour ce lieu.

L'École échoue du fait des circonstances historiques : elle doit fermer le 5 août 1914, à cause de la déclaration de guerre. Mais les tentatives pour la rouvrir après la guerre seront

vaines, comme si l'ampleur et les contradictions du projet le rendaient de toutes façons utopique. Ce que concentre en effet l'école expérimentale de l'Arena Goldoni, ce sont les efforts pour instaurer l'espace propre à une recherche déliée des attentes du public et de la pression de la production. L'École est ainsi écartelée entre théâtres du présent, du futur et de l'avenir, entre solitude créatrice et collectif d'élèves-artisans. La meilleure illustration de cette indécision réside dans les fluctuations de la pensée de Craig sur la formation du comédien au sein de cette école. Est-ce vraiment lui qui aura la lourde charge d'incarner le rêve d'un artiste créateur total? Craig veut bien sûr se démarquer des écoles d'interprétation qui forment les acteurs à la déclamation et aux clichés gestuels. Plus encore, fidèle à son désir d'émanciper le théâtre de la tutelle de l'auteur, il refuse de former l'acteur à l'incarnation d'un personnage : dans les cours sur la voix, « nous évitons le "*to be or not to be*" d'*Hamlet*; nous lisons un paragraphe de journal... ou un passage en prose d'un livre sur le théâtre<sup>31</sup> » (Craig, 1914b : 231). C'est ainsi que l'on peut comprendre sa formulation catégorique de 1911 : « Jouer ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas ». Mais c'est pour préciser aussitôt que tout ce qui concerne le jeu de l'acteur « rentre sous [les] rubriques "mouvement" ou "voix" » (Craig, 1964 : 108). Il ne s'agit pas d'acquérir les compétences techniques propres au métier de comédien, mais d'inscrire la pratique de l'acteur dans une appréhension globale du langage de la scène. Si l'on reprend les définitions données par Craig, l'acteur du futur devra maîtriser le rythme, la danse, le geste, l'expression du visage, la musique, le chant et la parole. Et il ne devra pas ignorer les autres disciplines enseignées à l'École, qui ressortissent à la catégorie que Craig nomme *Scene* :

L'élève [...] réalisera qu'on ne peut lui apprendre à réciter [...], que pour n'importe quelle tâche, la première exigence, c'est un juste état d'esprit; et qu'il ne parviendra à ce juste état d'esprit qu'au bout d'un labeur honnête, ardent et humble dans chacune des disciplines d'enseignement<sup>32</sup> (Craig, 1914b : 231).

Craig entend forger une nouvelle conscience chez l'acteur, qui le rendrait sensible à la totalité de l'acte théâtral. Ce projet passe par une prise de distance radicale à l'égard du drame écrit et des codes figés qu'il engendre, et par une mise en avant de toutes les disciplines corporelles où le texte est absent : la gymnastique, l'escrime, la danse font partie des disciplines prévues pour les étudiants de la seconde division de l'École, mais aussi le mimodrame et la pantomime. Craig présente un exercice dans lequel quelques élèves seront dispersés séparément dans la ville de Florence, pour y observer et noter tout ce qui peut avoir un quelconque intérêt dramatique; après quelques heures, « chacun devra sur la scène reproduire sous la forme d'une pantomime l'événement qui l'aura le plus frappé<sup>33</sup> » (Craig, 1913a). Il mentionne cet exercice à un journaliste qui s'interroge sur la contradiction qu'il y aurait chez lui à vouloir créer une école de l'acteur après avoir affirmé que celui-ci devait être remplacé par la Surmarionnette. À quoi Craig répond en souriant que ce stade n'est pas encore atteint, et il ajoute : « Moins un acteur est lui-même, plus il

devient un être humain<sup>34</sup> » (Craig, 1913a). Et pour illustrer cette sentence, il évoque le masque, qui serait comme l'ébauche de la « théorie de la marionnette<sup>35</sup> » (Craig, 1913a). Dans le projet idéaliste de 1911, le masque était présenté comme « déplacé dans le théâtre moderne » et tourné au contraire « vers le futur » (Craig cité d'après Cournos, 1914 : 319). L'art du jeu masqué serait donc l'une des voies permettant de concilier la dépersonnalisation du jeu de l'acteur, condition de la dimension artistique de son œuvre, et ce « retour à l'acteur » (Plassard, 2004 : 56) après le ralentissement des expériences sur la Surmarionnette à partir de 1908. Cependant, l'École de l'Arena Goldoni prévoit également une formation à la conception, à la réalisation et à la manipulation de marionnettes; le modèle fabriqué en 1913 se rapproche par sa hauteur des esquisses de Surmarionnettes des années 1905-1908.

On peut enfin s'interroger sur la présence de l'improvisation dans la liste des disciplines de l'École. Elle est toujours présentée comme l'aboutissement ultime du travail, et de ce fait rejetée toujours plus loin dans le temps. Ainsi en est-il déjà en 1911, dans la lettre à Stanislavski, où « les principes de l'improvisation et du jeu spontané<sup>36</sup> » ne seraient dévoilés qu'après trois années au moins de recherche. « Nous avons déjà prévu une douzaine de disciplines, y compris l'improvisation, cet art qui pendant trois cents ans s'épanouit si merveilleusement dans la vieille *commedia dell'arte* italienne, et semble aujourd'hui complètement perdu<sup>37</sup> » (Craig, 1911e), dit Craig à un journaliste en 1911. Mais, de même que pour Meyerhold, les recherches sur la *commedia dell'arte* ne sauraient être envisagées par Craig comme une reconstitution : l'improvisation pourrait s'inscrire dans l'ambition plus élevée de confier à l'acteur nouveau le rôle de l'artiste du Théâtre de l'avenir, un acteur masqué à la fois dramaturge, danseur, maître de l'espace et de ses mouvements calqués sur ceux de la nature, créateur et matériau en même temps. L'École pourrait porter en elle cette utopie, tout en maintenant corrélativement celles de la Surmarionnette, de la scène « machine » autonome, et du metteur en scène créateur de génie.

C'est aussi de ne pas avoir choisi entre ces hypothèses que meurt l'école laboratoire de l'Arena Goldoni, sans avoir eu le temps de prendre son envol vers des cieux peut-être trop lointains. Ainsi, les disciplines, essentiellement artisanales, pratiquées par les assistants de Craig dans la première division de l'École, ne coïncident pas avec la liste des matières qu'ils doivent enseigner aux étudiants de la seconde division<sup>38</sup>. Ce qui frappe Copeau quand il rend visite à Craig dans les locaux désertés de l'Arena Goldoni, c'est le caractère fantomatique de cette école dont Craig lui parle, mais à l'existence de laquelle Copeau a du mal à croire. L'ambition totalisante est bien sûr, autant que la guerre, la cause de l'échec : comment concilier le secret bien gardé des recherches, l'absence de spectacles, l'attente messianique de la découverte de lois universelles, des règles de vie monacale, avec

la dimension collective du théâtre, l'ouverture à la pratique contemporaine, sans parler de l'espoir de retours sur investissements des mécènes? Pourtant, l'acharnement de Craig aura permis à son école expérimentale d'exister pendant une année autrement que dans ses fantasmes. Pour cette raison aussi, pourtant méconnue, Craig peut constituer l'une des références d'un théâtre qui entend se démarquer de la pression commerciale et inventer le laboratoire d'une recherche ouverte vers l'enseignement et menée avec l'ambition d'aborder le phénomène théâtral « à fond et en conscience ».

## Notes

1. « *There are some people who pretend that the stage itself is a school, but anybody who has had experience knows that there is no time to make experiments during the short space of time reserved for producing a play* » (Craig, 1911b). [« Il y a des gens qui prétendent que la scène est en soi une école, mais quiconque a eu de l'expérience sait qu'il n'y a pas de temps pour l'expérimentation durant le court laps de temps consacré à la production d'une pièce »]. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (J.-M. W.).
2. « *My object is to found a dramatic school in Londres, which, besides being educative, will also be a theatrical research laboratory* ».
3. « *orchestra of actors, painters, limelight men, musicians and costumer* ».
4. « *the Art of the Theatre in all its branches* ».
5. « *to train a qualified company of actors, singers, dancers, scene-painters, costumiers, illuminators and other skilled craftsmen* ».
6. « *The first step is to found a school for the study of the whole art. With this art is connected several crafts. In this it resembles architecture very closely. The whole art is called the drama. The crafts are: Play production; acting; stage managing; scene designing and executing; dancing; and so forth* ».
7. Ellen Terry à Edward Gordon Craig, 9 août 1904, cité d'après Newman, 1976 : 18.
8. « *a school merely for teaching persons who come in and go away* »; « *may find out what [they] want to learn* ».
9. « *The painter has his studio, the scientist his research laboratory, but the artist of the theatre has nowhere where he can search out and try new effects or alternative interpretation* ».
10. « *schools for medicine* ».
11. « *a considerable effect upon his attitude towards the way he looked upon his pupils in his School* ». Il s'agit de Dimitri Merejkowski, 1909.
12. « *my immediate bodyguard* ».
13. « *Such a school would be used more for experiment than for teaching. What we need is more knowledge* ».
14. « *as well as Stage Scenery* ».

15. Stanislavski entendra à sa manière ce conseil en créant en 1912 le Premier Studio du Théâtre d'art de Moscou.
16. Edward Gordon Craig, Lettre à K. Stanislavski, 20 février 1911, citée d'après Bablet, 1962 : 195.
17. « *Our desire is in no way to work for the public* ».
18. « *It is probable we shall give a performance to which critics and those interested in the scheme will be admitted once a year* ».
19. « *My plan is this, to make a sufficient number of very serious men in my school familiar with the material and instruments of their craft. Then we shall have the machine. Then all that is needed is the man of genius and that he shall be familiar with the machine. You can then expect a renaissance* ».
20. Une note indique : « Cet article a d'abord paru dans *Poetry and Drama*, septembre 1913 ».
21. « *Study of the Present will be thoroughly practical, productive. It will convert small and immediate knowledge into quick returns. This class will pursue its studies during midday. The Future will be early morning work. Dawn is the exciting time, full of symbolic significance* ».
22. « *They will study all the typical theatres known and make models of them. These will include the Cretan, Greek, Roman, Italian, Religious, Shakespearean, and modern stages* ».
23. « *there will be no "lingering so lovingly" over the past that the school shall grow absorbed in it and become a weak imitation. On the contrary, everything shall be done to avoid the influence of the past* ».
24. « le travail de pionnier ».
25. « *embraces the departments which are to produce an income* ».
26. « *One of the most important studies will be that of movement in nature [...] Comparisons will be made, with the object of discovering any vital resemblance between the various movements and of establishing a universal principle. [...] It may be ultimately discovered that the height of the human movement is a square movement, or it may be a round movement, or it may be a combination of the two. An effort will be made to find what is at the root of all movements, and what are the primary forms of movement. All these movements from nature will be taken to the table, dissected, tested thoroughly. Nature's secrets will be wrested from her. Only in this way is it possible to get at the structure and internals of art* ».
27. « *how curiously his mind works, how strangely the practical in him blends with the ideal* ».
28. « *stage manager, actor, actress, scene designer or painter, costume designer or maker, dancer, stage mechanic, or pantomimist* ».
29. « *The £ 5 000 of the first year went mainly in salaries to the 20 paid craftsmen & assistants in renovating & improving the fittings of the School – to the purchase of a small but good collection of theatrical art : a small good library; a printing outfit; material for carpenters – carvers – electricalworks & in office work of all kinds* ».
30. [...] « *bad results* », [...] « *a poor musician* ». [...] « *begun, but students without talent & so we only attempted the A Model making* ». « *No competent instructors* » [...] « *Poor results* » [...] « *some trials made* » [...] « *some lessons & much practise* » [...] « *informal talks & use of Library* ». « *The pupils were not in anyway capable of attempting* » [...] « *later* », [...] « *much later* ». [...] « *too early to attempt this with these men* ». [...] « *lazy & incapable* ».

31. « *we avoid Hamlet's... "To be or not to be". We read a paragraph from a newspaper... or a prose passage from a book on the Theatre* ».
32. « *The pupil [...] will realise that we cannot teach him to speak... that for the doing of anything a right state of mind is the first requisite; and that he can come to that right state of mind only after labouring very honestly and actively and humbly at each branch of study* ».
33. « *each will then be given the task of reproducing on the stage in pantomime the particular occurrence which has struck him most* ».
34. « *The less an actor is himself the more he becomes a human being* ».
35. « *marionette theory* ».
36. Edward Gordon Craig, « Lettre à K. Stanislavski » (cité d'après Bablet, 1962 : 195).
37. « *We have already arranged for a dozen branches, including improvisation, the art that flourished so famously for 300 years with the Italian "commedia dell' Arte", and now seems completely lost* ».
38. Copeau s'étonne d'une autre contradiction : « Les élèves qui sortiront de ses mains seront des *stage-managers*. *But for what stage?* Et alors, pourquoi : *Gymnastics, voice, training, fencing, dancing, etc.*? Il y a là une contradiction à laquelle on revient se heurter » (Copeau, 2000 : 68).

## Bibliographie

- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- COPEAU, Jacques, *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, 2000.
- COURNOS, John, « Gordon Craig vs. Binyon », *Boston Evening Transcript*, 22 janvier 1913, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, The School 1913 (Notices of the announcement & Plans, Interviews, etc.).
- COURNOS, John, « Gordon Craig and the Theatre of the Future », *The Mask*, vol. 6, n° 5 (avril) 1914, p. 313-320.
- CRAIG, Edward Gordon, « The London School of Theatrical Art », Londres, 1904, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, mFilm 100845.
- CRAIG, Edward Gordon, « The New Way Which is the Old », *Morning Post*, 23 février 1903.
- CRAIG, Edward Gordon, « Letter to John Semar », Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Manuscrit MSS 1911a (circa), Cahier re School.
- CRAIG, Edward Gordon, « The Theatre of the Future... », *The Observer*, 23 juillet 1911b, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, School London 1911, Coupures de presse.

- CRAIG, Edward Gordon, « What Can Be Done for the Drama? », *Daily Mail*, 30 août 1911c, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, School London 1911, Coupures de presse.
- CRAIG, Edward Gordon, « Master of Stagecraft », *The Weekly Scotchman*, 28 octobre 1911d, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, School London 1911, Coupures de presse.
- CRAIG, Edward Gordon, « School of the Theatre. Mr. Gordon Craig on his New Enterprise », *The Daily Chronicle*, 11 novembre 1911e, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, School London 1911, Coupures de presse.
- CRAIG, Edward Gordon, *Plan Showing the Three Sections of the STUDIOS & the Sub-Divisions of Each Section*, octobre 1911f, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, School London 1911, Coupures de presse.
- CRAIG, Edward Gordon, *Plan for School*, 1911g, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Prospectus Forms 1906-1914, cliché BNF.
- CRAIG, Edward Gordon, « Gordon Craig's School. Birthday Offering to Ellen Terry », *The Daily Telegraph*, 27 février 1913a, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, The School 1913 (Notices of the announcement & Plans, Interviews, etc.).
- CRAIG, Edward Gordon, *Rules – School for the Art of the theatre*, Florence, 1913b, 11 pages, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Fletcher A14a, mFilm R 100845.
- CRAIG, Edward Gordon, *School for the Art of the Theatre. Preliminary Prospectus*, Londres, mars 1913c, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Fletcher A 12 (c), mFilm R 100845.
- CRAIG, Edward Gordon, *School for the Art of the Theatre – Second division – Student's Application for Admission*, 1913d, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Prospectus Forms 1906-1914.
- CRAIG, Edward Gordon, *School for the Art of the theatre, Preliminary Prospectus*, Londres, mars 1913e, exemplaire annoté de la main de Craig, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Prospectus Forms 1906-1914.
- CRAIG, Edward Gordon, « What my School Needs: Sportsmen and Craftsmen », *A living theatre – The Gordon Craig School for the Art of the Theatre*, Florence, 1913fd, p. 51-56.
- CRAIG, Edward Gordon, Lettre manuscrite à ses assistants, 10 juin 1914a, Fonds Edward Gordon Craig, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, cahier re School.
- CRAIG, Edward Gordon, « The Fit and the Unfit: A Note on Training », *The Mask*, vol. 6, n° 1 (janvier) 1914b, p. 230-233.
- CRAIG, Edward Gordon, « À fond et en conscience – Un moyen d'y atteindre » (1911), *Le théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, p. 99-109.
- CRAIG, Edward, *Gordon Craig. The Story of his Life*, Londres, Victor Gollancz Ltd., 1968.

CRAIG, Edward Gordon, « De l'art du théâtre. Premier dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre » (1905), *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999a, p. 137-158.

CRAIG, Edward Gordon, « De l'art du théâtre. Deuxième dialogue entre l'amateur de théâtre et le régisseur » (1909), *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Paris, Éditions Circé, 1999b, p. 159-201.

INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

MEREJKOWSKI, Dimitri, *The Forerunner (The Romance of Leonardo da Vinci)*, trad. Herbert Trench, Londres, Constable and Company, 1909.

NEWMAN, Lindsay M., *Gordon Craig Archives*, Londres, The Malkin Press, 1976.

PLASSARD, Didier, « L'artiste du théâtre de l'avenir : en relisant Edward Gordon Craig », *Théâtre/Public*, n° 173 (avril-juin), 2004, p. 52-57.

Christopher Innes  
Canada Research Chair in Performance & Culture  
Université York, Toronto

# Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes

Edward Gordon Craig, tant à travers l'influence de ses livres que la diffusion de sa stimulante revue *The Mask* qu'il publia et rédigea presque seul de 1907 à 1929, est devenu non seulement l'initiateur, mais aussi le porte-parole du mouvement européen de réforme théâtrale qui a marqué la première partie du XX<sup>e</sup> siècle. Une très grande attention a été portée à sa relation avec Adolphe Appia, à sa mise en scène d'*Hamlet* montée en collaboration avec Stanislavski à Moscou ou à sa production des *Prétendants à la couronne* en 1926<sup>1</sup>. Mais peu de critiques se sont penchés sur les relations entre Craig et les artistes qui se sont réclamés de lui, et presque personne n'a étudié les dernières étapes de sa carrière. De telles recherches seraient pourtant éclairantes, tant pour ce qui concerne les idéaux artistiques de Craig que, plus largement, pour l'illustration des contextes sociaux et même politiques qui ont traversé son œuvre. C'est pourquoi, il est particulièrement instructif d'examiner ses liens avec Norman Bel Geddes, le décorateur et producteur de Broadway, une personnalité à laquelle Craig est rarement comparé.

Le nom de Bel Geddes, en marge de l'environnement mercantile et populiste de Broadway qui synthétise tout ce contre quoi luttait Craig, est le plus souvent associé à la réalisation de spectacles à grand succès tels que la version reinhardtienne du *Miracle* (qui a

fait la réputation de Bel Geddes en 1924), ou encore à l'extrême réalisme de productions comme *Dead End* (qui a battu les records de guichet à Broadway en 1928). Ce type d'extravagances de style traditionnel était précisément ce que Craig entendait dépasser avec son art du théâtre. En effet, c'est en pensant tout particulièrement au *Miracle*, à son illusionnisme sentimental et ampoulé, qu'il déclara que la dramatisation de *La passion selon saint Matthieu* n'aurait « rien à voir avec ces spectacles à la Reinhardt, où tout le monde hurle et agite les bras en l'air, et où une foule s'empare d'un homme, l'emmène de force et le met sur la croix<sup>2</sup> » (Craig, 1911).

Bel Geddes fut pourtant aussi visionnaire qu'Edward Gordon Craig en publiant les plans architecturaux de nombreux théâtres idéaux qui ne virent jamais le jour, ainsi que des projets de productions poétiques, riches en masques et en décors que Craig aurait sans doute appréciés. Il a également fait la mise en scène de plusieurs œuvres classiques, dont la *Lysistrata* d'Aristophane et une version révolutionnaire d'*Hamlet* à New York. Comme tous les jeunes gens idéalistes qui ont travaillé au théâtre durant cette période, Bel Geddes fut profondément influencé par les idées de Craig. Plus que Lee Simonson ou Robert Edmond Jones – deux artistes souvent considérés comme les médiateurs de l'influence de Craig de l'autre côté de l'Atlantique –, c'est lui qui fit la promotion du concept de l'Art du théâtre en Amérique. Bel Geddes publia aussi quelques-uns des tout premiers articles sur le travail de Craig dans la revue qu'il dirigeait lorsqu'il n'était encore qu'un très jeune artiste. Plus tard, en tant qu'organisateur du volet culturel de l'Exposition universelle de Chicago en 1933, Bel Geddes a échangé des lettres avec Craig afin de l'inviter à dessiner les plans d'un théâtre et à faire la mise en scène d'une production théâtrale dans le cadre de l'Exposition. Ses lettres montrent qu'il souhaitait profiter de cette occasion pour transformer l'art de la scène en Amérique selon les principes craigiens, et la réponse de Craig fut enthousiaste<sup>3</sup>. Le fait que ce projet de collaboration ne se réalisa pas – à la suite de l'effondrement de Wall Street et de la Grande dépression, les organisateurs renoncèrent à l'ensemble du volet culturel de l'Exposition – n'entache en rien les intentions de Bel Geddes.

Comme je l'ai montré dans d'autres études, ses réformes théâtrales, malgré son intérêt pour le théâtre classique et les éléments symbolistes de sa vision, inscrivent Craig dans le mouvement moderniste<sup>4</sup>. De façon plus évidente encore, Bel Geddes, qui est passé par la création de décors avant de devenir l'un des tout premiers designers industriels, compte parmi les personnalités essentielles du « modernisme » américain, et son livre *Horizons* a eu de véritables conséquences sociales<sup>5</sup>. Le modernisme en tant que tel – à tout le moins sous la plume d'une Virginia Woolf ou d'un Thomas S. Eliot – a souvent eu tendance à se présenter comme au-dessus des considérations politiques : occupé de réalités intérieures et subjectives, à l'extrême opposé de toute idéologie, et hostile à tout mouvement de masse de par son élitisme intrinsèque. Cela se vérifie plus encore dans les aspects symbolistes du

modernisme craiguien, de même que chez Yeats, pour les pièces de théâtre poétiques duquel Craig a créé des paravents d'ivoire et des masques; les artistes (selon Yeats) doivent garder leurs distances avec le monde envahissant, afin de préserver la nature spirituelle de leur art<sup>6</sup>. De fait, le fameux appel de Craig pour abolir l'acteur trop faillible – selon lui, les acteurs sont incapables d'être « artistiques » parce qu'ils sont toujours trop préoccupés d'exhiber leur immense ego, et parce qu'ils sont physiquement incapables de reproduire une performance exactement de la même manière chaque fois – est à bien des égards une forme extrême de cette position, dans laquelle les individualités sont congédiées en même temps que la dimension corporelle. Craig savait ce dont il parlait, n'ayant pas seulement été salué comme l'acteur le plus prometteur de sa génération, mais ayant souffert d'avoir essayé de diriger sa mère, Ellen Terry, ainsi que l'actrice italienne Eleonora Duse qui jouait avec affectation, cabotinaut. C'est vraisemblablement pour cela (plutôt que pour des conceptions théoriques) qu'il en vint à penser que la seule issue possible consistait à remplacer tous les acteurs par des figures purement symboliques : l'« Übermarionnette » – une supermarionnette dépourvue de passion, entièrement contrôlée par le metteur en scène – dans un théâtre de formes abstraites.

On peut considérer que les productions de Bel Geddes, en ce qu'elles participent de la scène commerciale de Broadway, révèlent implicitement une visée politique, mais on pourrait difficilement en dire autant de ses projets pour un théâtre idéal, absolument non commerciaux, où ses idées se rapprochent le plus de celles de Craig. À première vue donc, des théories théâtrales et un projet d'Art du théâtre semblent complètement apolitiques et sont toujours considérés comme tels. Pourtant, si éloignée du champ de la politique que cette abstraction symbolique puisse paraître, il ne faut pas oublier que l'« Übermarionnette » de Craig s'inspire à l'évidence du concept de l'« Übermensch » nietzschéen; et qu'il n'y a qu'un pas du surhomme de Nietzsche aux grands dictateurs, ces chefs de file des idéologies les plus répandues et les plus brutales du XX<sup>e</sup> siècle. En réalité, dans les aspects peut-être les plus personnels de leurs travaux, ceux qui représentent leur vision idéale du théâtre, Craig et Bel Geddes montrent qu'ils entretiennent un rapport très étroit (et même gênant) avec les débats politiques de cette période hautement marquée par l'idéologie.

Tous deux, tout au long de leur vie, ont été habités par un projet scénique sur lequel ils sont constamment revenus au cours de leur carrière respective, une mise en scène, qu'ils n'ont jamais cessé d'élaborer et de remanier. En 1900, au début de sa carrière de metteur en scène, Craig fut fasciné par *La passion selon saint Matthieu*, le magnifique oratorio de Bach, qui l'occupa continûment au moins jusqu'en 1936, et encore de façon épisodique par la suite. De la même manière, ce fut le récit eschatologique de Dante, *La divine comédie*, qui devint la préoccupation constante de Bel Geddes, le moteur de sa quête d'un théâtre idéal auquel il travailla de 1921 environ jusqu'à sa mort en 1958. L'emprise

intermittente sur plusieurs décennies de ces obsessions suffit à montrer la place centrale qu'occupaient ces projets dans la vision artistique des deux hommes.

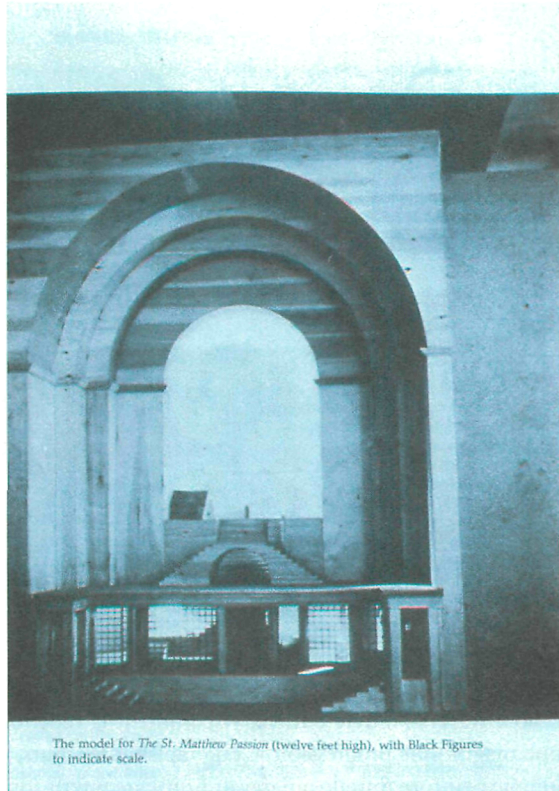
De façon plus anecdotique, chacun d'eux a entretenu une forte relation avec la culture italienne. Cela apparaît peut-être de façon plus évidente pour Bel Geddes, car Dante est au cœur de la littérature de ce pays, tandis que l'oratorio de Bach, même s'il est assurément catholique, demeure essentiellement germanique dans ses progressions mesurées et sa mathématique musicale. Mais Craig a élu domicile en Italie en 1907 et il a créé son école de théâtre dans un ancien amphithéâtre romain, l'Arena Goldoni de Florence, en 1913. C'est d'ailleurs dans ce lieu qu'il commença de travailler sérieusement à son projet, *La passion selon saint Matthieu*.

L'inspiration initiale de Craig pour son projet de mise en scène de *La passion selon saint Matthieu* lui vient d'une église du XII<sup>e</sup> siècle, à Giornico dans le Tessin; c'est à l'évidence la position unique de l'autel, situé sur une passerelle arquée, au-dessus d'une triple voûte menant à une crypte, qui stimula son imagination créatrice. On en conserve une image sous la forme d'une carte postale qu'il envoya à sa mère, après avoir griffonné ces mots enthousiastes au verso : « Aucune autre église ou scène ne dispose d'une passerelle telle que celle-ci entre la terre et le ciel, ni d'une telle ouverture sur l'enfer. Le plus beau, le plus mystique – le plus humain – des théâtres que j'ai jamais vus ». La maquette en bois, construite par Craig et ses étudiants à l'Arena Goldoni, en est clairement l'écho. La version qui en existe aujourd'hui n'est pas l'originale qui fut détruite lorsque Craig, considéré comme un étranger ennemi, dut quitter l'Italie en août 1915, soit un an après le début de la Première Guerre mondiale. Avec l'aide de son fils Edward Craig, il put construire une deuxième maquette au début des années 30, mais celle-ci fut perdue à son tour à Rome durant la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit donc d'une autre copie, réalisée par Edward Craig dans les années 70, pour une exposition commémorant le centenaire de la naissance de son père.

Il apparaît immédiatement que cette maquette en bois est un écho simplifié – et magnifié – de l'église de Giornico. La crypte a été retournée pour faire face à l'auditoire et est visuellement coupée de l'espace supérieur, même si les chanteurs et les acteurs peuvent également descendre en « enfer » par l'escalier situé derrière. La figure de l'évangéliste qui, dans l'un des dessins (voir l'illustration de la p. 71), est posée sur une colonne se dresse sur une passerelle qui correspond dans l'église de Giornico, à l'emplacement de l'autel sur lequel le prêtre aurait célébré la messe; et cela, bien que cette sorte de pont mène à présent à de larges volées d'escaliers conduisant à une plate-forme plus élevée derrière laquelle il n'y a plus que le ciel, un cyclorama incurvé pour « libérer les sens », encadré par la voûte principale; quant aux statues des saints, alignées au-dessus de l'autel dans l'église de

Giornico, elles sont remplacées dans la maquette par les chanteurs de l'oratorio.

D'un point de vue spectaculaire, un tel espace de représentation est extraordinairement saisissant, car il possède une force monolithique en même temps qu'une claire résonance symbolique, tel un décor universel pour un drame archétypal. Sur le plan de l'architecture, par ailleurs sa conception relève d'une échelle gigantesque. La maquette en bois fait 3,66 mètres de haut, et la silhouette découpée d'une figure humaine, au sommet des escaliers, donne l'ampleur de ses proportions, qui devaient être de 51,82 mètres depuis le niveau de la scène principale jusqu'au sommet de la voûte. De plus, tout comme dans les scènes classiques grecque ou romaine que Craig souhaitait reproduire, il était prévu que cette structure serait permanente et uniquement destinée à la représentation de drames religieux : tout particulièrement à celle de *La passion selon saint Matthieu*.

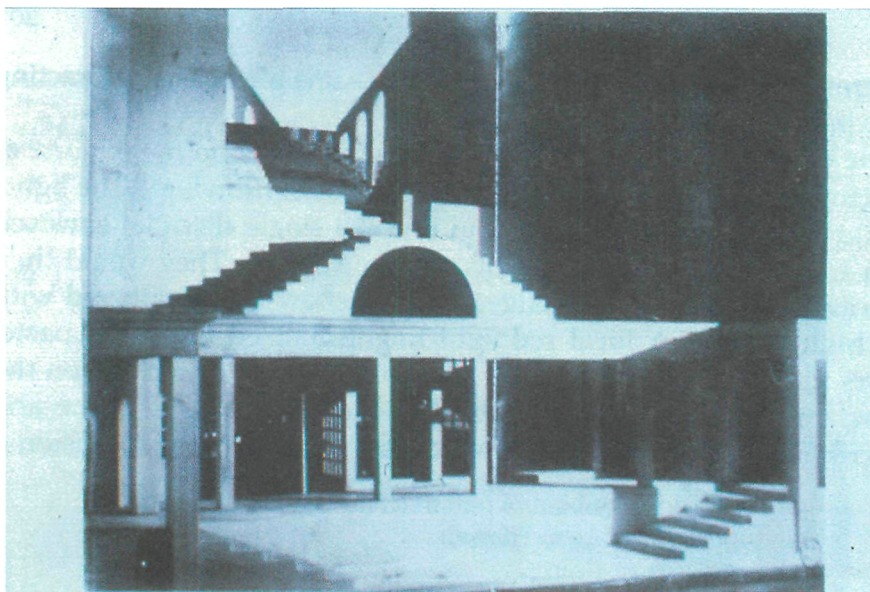


The model for *The St. Matthew Passion* (twelve feet high), with Black Figures to indicate scale.

Maquette de Craig pour la construction de la scène de *La passion selon saint Matthieu* représentant l'arche et les marches du paradis\*.

Craig a découvert cet oratorio dès 1899, au tout début de sa carrière, grâce à son ami le compositeur britannique Martin Shaw. Ce fut une révélation; Martin Shaw s'asseyait pendant des heures – des semaines durant – pour jouer et rejouer au piano la musique de *La passion selon saint Matthieu* dans l'appartement de Craig situé dans le district londonien de Highgate. Et tandis qu'il jouait, démontrant comment les accords de Bach se faisaient

\* Il faut mentionner que l'autorisation de reproduire, dans le présent article, les illustrations provenant du Harry Ransom Humanities Research Center de la University of Texas a été accordée par Ellen Craig et Edward Gordon Craig CH Estate et les administrateurs du Norman Bel Geddes Estate. Qu'ils en soient ici remerciés.



Détail de la maquette de *La passion selon saint Matthieu* montrant l'éclairage de la partie « terrestre » inférieur.

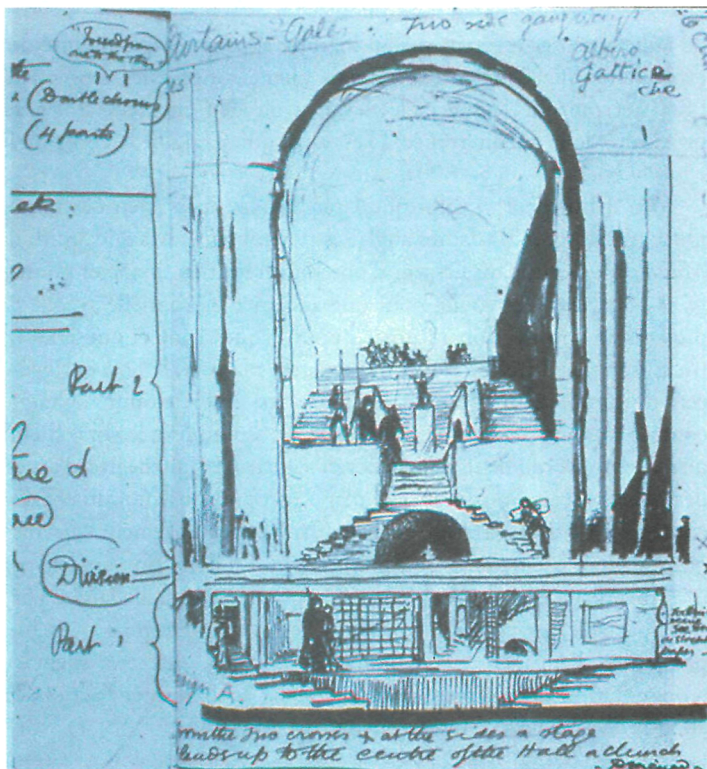
écho à travers l'œuvre entière, et comment la répétition des motifs musicaux construisait une magnifique progression, Craig tapissait les murs, du plancher jusqu'au plafond, d'une longue peinture murale qui devait finir par couvrir toute la pièce<sup>8</sup>. À partir de cette époque, Craig commença à dessiner des plans pour une véritable mise en scène : des images faites de grandes volées d'escaliers et de rayons lumineux, comme les équivalents visuels des majestueux accords de la musique. Et lorsqu'on construisit la première maquette, il dessina de nombreuses esquisses montrant le type d'actions qu'il envisageait.

Son projet n'avait rien à voir avec l'exécution d'un concert avec une rangée de solistes en tenue de soirée placée devant une chorale immobile. Le ténor qui chante la partie de saint Matthieu se tient debout sur un pilier central, juste au-dessus du milieu de la passerelle, interprétant l'évangéliste qui raconte l'histoire. Les scènes de crise spirituelle et celles de l'action « céleste » devaient être jouées au-dessus de la passerelle, celle de l'« Agonie au Jardin des oliviers », sur les plates-formes du milieu, tandis que le Christ portait sa croix en haut des interminables escaliers, lesquels figuraient l'épreuve physique de la montée au calvaire, avant d'être crucifié au sommet du Golgotha. D'autres épisodes plus humains de la Passion du Christ, telle la Dernière Cène, devaient se jouer sur la large scène au niveau du chœur. Quant aux parties que Craig appelait « plus terrestres » – la

trahison de Judas ou les complots des grands prêtres —, elles devaient être représentées dans « la section inférieure de la scène », la crypte faite d'une série d'ouvertures fermées par des barreaux, semblables à des cellules que Craig voulait « emplies jusqu'à déborder » de ceux qui y étaient enfermés; la plus petite cellule devait être éclairée d'une violente lumière rouge montrant la seule figure de Judas, comme écrasée par le cadre; la zone la plus grande laisserait voir Pilate assié-

gé par les grands prêtres l'implorant de libérer l'assassin Barrabas plutôt que le Christ. Les chanteurs du chœur, représentant autant de témoins anonymes, devaient se tenir debout dans les escaliers et ne bouger qu'à certains moments de paroxysme, comme pour l'aria décrivant la crucifixion où la vision extatique de la soprano (« Voyez, voyez les mains tendues du Sauveur! / Il nous mènera jusqu'à Lui. / Venez!») attire à elle le chœur qui s'élance en lignes diagonales vers le sommet de l'escalier, au rythme de la musique.

Craig était avant tout un visionnaire, ses idées ne manquaient jamais d'audace, donc s'amuser avec une maquette à l'échelle relativement réduite ne pouvait lui suffire. Ce qu'il voulait, c'était un équivalent moderne du gigantesque théâtre romain d'Orange, dans le Sud de la France : un amphithéâtre semi-circulaire faisant face à une scène adossée à un énorme mur aveugle. Du moins devait-il s'agir d'un espace de spectacle en plein air; mais même dans ces conditions, les coûts pour la construction d'une telle structure (en pierre



Croquis de Gordon Craig pour la production de *La passion selon saint Matthieu*.

de taille avec des revêtements en marbre, appropriés à la dignité de l'entreprise) étaient si exorbitants que Craig n'avait jamais même songé à les estimer. Il fallait un soutien de l'État; et puisque le spectacle devait avoir lieu en plein air, la seule possibilité était à proximité de la Méditerranée. C'est ainsi que Craig fit le choix de l'Italie.

Au début de 1935, lorsque Craig réussit après bien des manigances à rencontrer le Duce (on songe à ces dames anglaises ressemblant à Maggie Smith dans le film *Un thé avec Mussolini*), c'était dans l'espoir d'obtenir un soutien financier pour monter *La passion selon saint Matthieu*. Convoqué pour une audience personnelle avec le dictateur, il dessina « le projet d'une production à Rome... pour Pâques 1936 et qui serait reprise chaque année<sup>10</sup> » (manuscrit inédit et n. p.). Il présenta ses plans et, si l'on en juge d'après les lettres qu'il écrivit durant cette période, le Duce fut impressionné : Craig, naïvement optimiste comme toujours, y raconte même que Mussolini leva les bras d'enthousiasme<sup>11</sup>. Selon ses dires, le gouvernement italien devait construire un théâtre d'après le modèle qu'il avait dessiné. La scène aurait eu les mêmes proportions monumentales, et la salle aurait pu contenir de 8 000 à 10 000 spectateurs. Malheureusement, survint la campagne italienne pour le rétablissement de l'Empire romain. En dépit du parallèle par trop explicite et bien trop ingénieux que fit Craig entre l'empreinte spirituelle laissée par une représentation de son spectacle, et ce qu'il appelait « l'esprit du *Fascismo* », et bien qu'il ait évoqué la possibilité d'engager des « volontaires *fascisti* », *figuranti* silencieux chargés lors de la représentation de remplir l'immense scène et de mimer l'action, le projet ne put jamais aboutir. Ces « *fascisti* » furent envoyés en Abyssinie.

Les plans qu'a dessinés Bel Geddes pour la représentation de *La divine comédie* de Dante ressemblent étrangement à ceux de Craig pour *La passion selon saint Matthieu*, même si chacun ignorait les projets de l'autre et si une distance géographique considérable les séparait (sans parler des différences sociales entre l'Europe et les États-Unis). La comparaison, frappante, de ces deux projets permet de jeter un éclairage particulier sur l'art de la période, notamment sur le concept de l'Art du théâtre et sur ses rapports avec la politique.

Beaucoup plus impliqué politiquement que Craig, Bel Geddes était un socialiste instinctif et un pacifiste convaincu. Ayant grandi à Pittsburgh, sans un sou, et commencé sa carrière en travaillant pour un salaire minimum (dans une compagnie de gravures de Détroit, où il dessinait des couvertures pour des programmes de théâtre), il n'est sans doute pas surprenant qu'il ait applaudi la révolution russe et développé une admiration sans bornes pour l'expérimentation communiste en URSS. Même s'il s'est attribué avec insistance l'invention des autoroutes modernes, et s'il a passé une partie de sa carrière à dessiner des automobiles, ce fut un écologiste convaincu et un avocat passionné du droit

des animaux. Évidemment, lorsque ses premières passions se marièrent à son engouement pour le théâtre et le cinéma, les résultats se révélèrent (c'est le moins qu'on puisse dire) quelque peu excentriques. Par exemple, il installa un jour une grande boîte de fourmis avec un couvercle en verre dans son bureau, moins pour examiner les comportements de la colonie de fourmis, que pour pour mettre à l'épreuve son appareil photographique à objectif grossissant de 16 mm (une technologie toute nouvelle à l'époque) et parce que les fourmis lui semblaient avoir la taille appropriée pour ses essais. Mais ensuite, preuve de son imagination débordante, Bel Geddes se mit à faire un film de cinquante minutes sur le thème épique d'*Hélène de Troie*, dont les « acteurs » étaient des fourmis incarnant l'ensemble des héros semi-mythiques de la Grèce et de Troie. Cette véritable « curiosité » – car il s'agissait presque d'une entreprise homérique en soi –, qui combinait l'obsession du détail, avec une vision panoramique, est caractéristique de la manière de Bel Geddes qu'il s'intéresse au monde minuscule des fourmis ou à un projet grandiose : celui de mettre en scène *La divine comédie*.

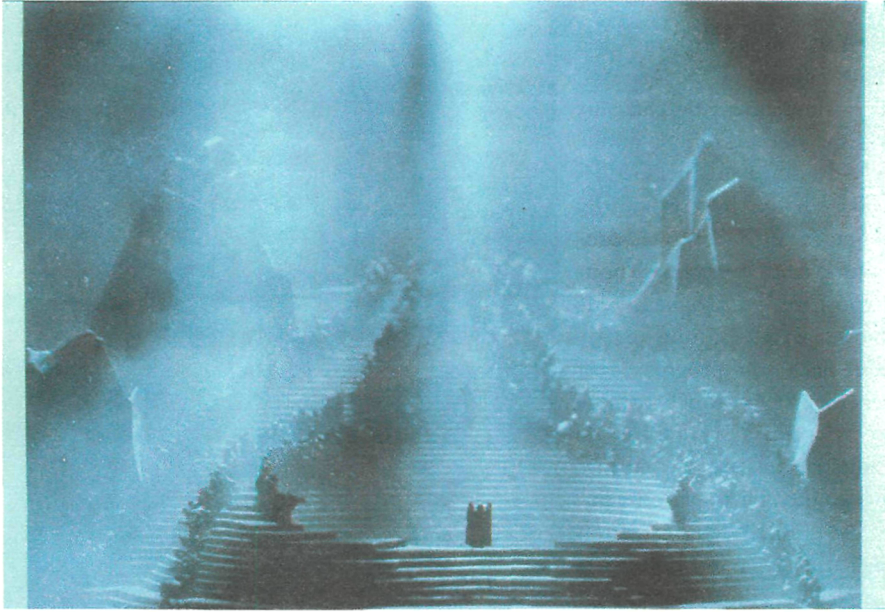
Ce projet l'occupa pratiquement durant toute sa vie active, soit de 1921, lorsque des reproductions de ses plans pour un « Théâtre de *La divine comédie* » furent publiées pour la première fois dans la revue *Theatre Arts Monthly*, jusqu'en 1951. En fait, l'année même de sa mort, Bel Geddes poursuivait ses expériences en créant des sons abstraits et en cherchant comment les amplifier pour un spectacle, en dessinant des masques pour les acteurs et en photographiant des figurines disposées sur un modèle réduit de la scène afin de faciliter la visualisation des actions.

Le théâtre qu'il a dessiné et conçu spécifiquement pour la représentation de *La divine comédie* de Dante devait être gigantesque – de dimensions plus grandes encore que les interminables volées d'escaliers et la voûte haute comme une tour qu'imaginait Craig. Dans la dernière version, qui est aussi la plus achevée, ce que proposait Bel Geddes était une scène ovale, de 50,29 mètres de longueur et 41,15 mètres de largeur, qui s'élevait en rangées serrées d'escaliers concentriques autour d'un trou circulaire central; ces escaliers apparemment sans fin couraient jusqu'au sommet de quatre pics rocheux d'une hauteur de presque 30,48 mètres, dressés en arrière du cercle. Tout comme Craig, Geddes a construit une maquette à échelle réduite sur laquelle il pouvait étudier les mouvements exacts de tous les acteurs; et comme Craig encore, il a fait des photographies de la scène – l'une d'elles montre l'aspect qu'aurait eu l'aire de jeu en vue aérienne, avec les lignes des escaliers en doublant les contours comme les « courbes de niveau » sur une carte. On voit distinctement les escaliers qui émergent du trou central de la scène – le point d'entrée principal du chœur. À l'avant, face aux spectateurs, ces escaliers créent de larges plates-formes qui descendent vers l'auditoire; à l'arrière, et de chaque côté, ils s'élèvent en direction des constructions rocheuses, massives et escarpées.

Contrairement à Craig qui s'en tenait à la musique de Bach et n'avait jamais essayé de modifier le livret de *La passion selon saint Matthieu*, Bel Geddes adapta le poème de Dante en un scénario quasi dramatique, avec des dialogues distincts pour Dante et Virgile, les voix des anges et des démons, les chœurs des damnés, certains passages étant destinés à être déclamés, d'autres psalmodiés ou chantés. Allant plus loin encore que Craig, il réalisa des livrets de mises en scène extraordinairement élaborés pour les chants de « l'Enfer » et du « Paradis » : chaque vers prononcé est accompagné d'un schéma spécifique indiquant les positions et l'intensité de l'éclairage à ce moment précis, la musique ou les effets sonores qui l'accompagnent, les emplacements des acteurs principaux sur la scène ainsi que les mouvements des chœurs autour d'eux. En fait, comme il lui semblait nécessaire de développer un système de notations afin de consigner les mouvements et les positions sur une aire de jeu aussi complexe, ces livrets de mise en scène ressemblent à une partition d'orchestre.

Il avait calculé que plus de 500 acteurs et chanteurs (deux fois le nombre envisagé par Craig) seraient nécessaires pour la représentation de cette pièce, et il dessina des costumes fantastiques et des masques pour la totalité d'entre eux. Exactement comme Craig, il construisit un modèle complet en miniature de la scène, avec des lumières et des figurines. Il travailla en détail chaque mouvement des figurines sur cette maquette, puis transcrivit méticuleusement leurs positions successives sur des plans de scène, avant de les noter sur les livrets de mise en scène. Il a aussi photographié ces figurines à l'intérieur de la maquette, avec un éclairage approximatif, réalisant une sorte d'enregistrement complet de ce que devrait être une représentation. Il ne subsiste aujourd'hui qu'une trentaine de ces photographies, mais elles contribuent à donner une image très précise du type d'effets que recherchait Bel Geddes. Elles ont été exposées un peu partout, en même temps que ses dessins architecturaux et ses nombreuses esquisses de scènes exécutées à la sanguine; la revue *Theatre Arts Monthly* les a publiées en juin 1926, et elles ont même été rassemblées dans un livre avec les indications scéniques extrêmement émouvantes des livrets de Bel Geddes<sup>12</sup>. On peut par exemple y lire : « De l'ombre émergent des corps silencieux, sanglotant, la tête sur la poitrine, trébuchant et chutant parce qu'ils sont aveuglés, au bord de l'ombre<sup>13</sup>. » (Geddes, 1924 : n. p.)

Pour compléter la préparation de ce spectacle, Bel Geddes composa même une musique abstraite qui devait accompagner de manière continue toute la pièce et il inventa des procédés capables de créer de puissants effets sonores à l'aide d'une mécanique qui n'était pas moins ingénieuse que la maquette de la scène : il devait y avoir des « chambres de vibrations » sous les escaliers concentriques qui (comme le déclare Bel Geddes) « ... produiraient un volume sonore plus puissant que ne peut le supporter l'oreille humaine<sup>14</sup> » (Collection Bel Geddes, Humanities Research Center, Austin, Texas, notes de production

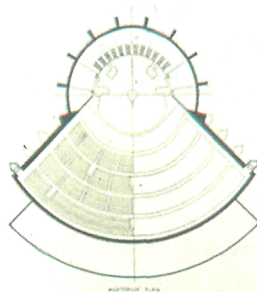
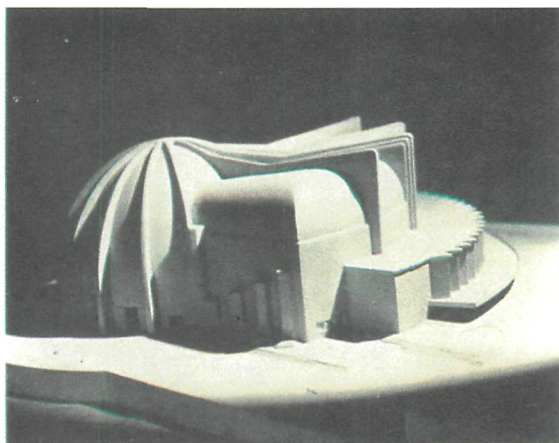


Photographie des figurines miniatures à l'intérieur de la maquette.

inédites) – et à l'intérieur des quatre tours ressemblant à des montagnes, des échafaudages verticaux traversés de barres de métal flexibles, au pied desquels des sphères d'acier auraient été jetées pour créer des « vibrations soutenues » à un niveau (littéralement) stupéfiant. Si cela semble un peu trop compliqué, voire confus, il faut rappeler que Bel Geddes travaillait à ces projets il y a plus de 75 ans, à une époque où les amplificateurs électroniques étaient beaucoup moins puissants, et bien avant les outils informatisés que nous connaissons aujourd'hui dans les festivals de rock ou dans les mégaproductions musicales – qui sont peut-être l'équivalent le plus proche de ce qu'il recherchait.

Contrairement aux projets de Craig, dont les représentations de Pâques en plein air nécessitaient un gros financement de l'État, Bel Geddes espérait financer la totalité de ses dépenses en jouant *La divine comédie* durant toute l'année. Et comme il envisageait de construire son théâtre pour le climat plutôt extrême de l'Est des États-Unis, ou encore pour celui de la région de Chicago (très éloignés du chaud printemps italien), il fit les plans d'un édifice pouvant contenir à la fois la scène permanente et son public. Des photographies du modèle tridimensionnel qu'il construisit et des copies des plans montrent un dôme nervuré recouvrant la scène tandis qu'une extension en forme d'éventail semi-circulaire permet d'accueillir 7 000 spectateurs.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, il ne s'agissait pas là simplement de châteaux en Espagne, puisque (comme on l'a dit plus haut) Bel Geddes avait la charge de créer tant les éclairages que tout le programme des spectacles pour l'Exposition universelle de Chicago en 1933. Sous le titre « Un siècle de progrès », cet événement était conçu comme une vitrine à la gloire de l'industrie et de la culture américaines. L'Exposition s'ouvrit sur une démonstration tapageuse de la technologie la plus récente, conçue comme un symbole visible des avancées de la science convergeant vers la Foire depuis tout le territoire des États-Unis, et même depuis le monde entier. Comme l'explique le Guide officiel de l'Exposition universelle de 1933 :

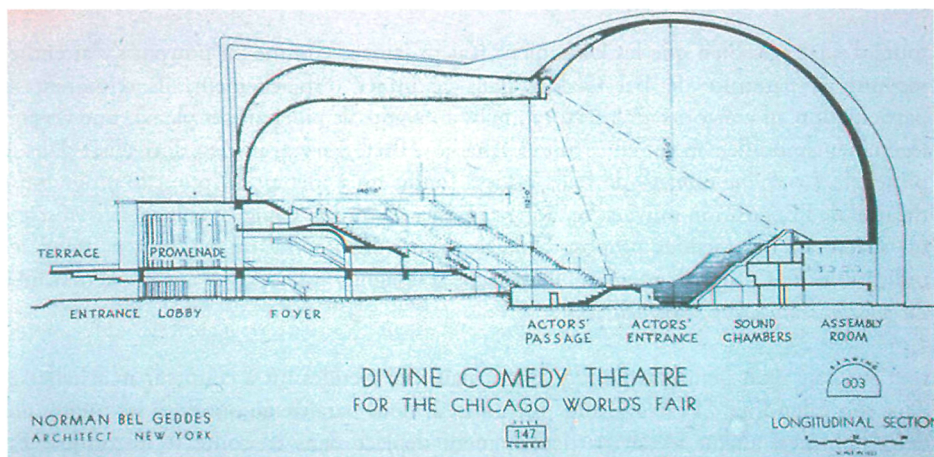


THE DIVINE COMEDY THEATRE

Maquette de l'extérieur et plan de terrain du Théâtre de *La divine comédie* de Bel Geddes.

On alluma les lumières grâce à l'énergie des rayons de l'étoile Arcturus. Ces rayons ont été recueillis par des cellules photo-électriques dans une série d'observatoires astronomiques, puis transformés en énergie électrique transmise jusqu'à Chicago<sup>15</sup> [<http://hometown.aol.com/chicfair/>].

Au nombre des tâches qui avaient été confiées à Bel Geddes, il y avait aussi celle de concevoir toute une série de restaurants et d'espaces de spectacles. Parmi ceux-ci, on comptait un restaurant tournant au sommet d'une haute tour équipée d'ascenseurs – le prototype (de taille légèrement plus petite) de la *Space Needle* à Seattle ou de la Tour CN de Toronto –, un « Temple de la musique », un théâtre de plein air sur le lac, pour des spectacles auxquels le public aurait assisté en canoë, et (bien évidemment) son « Théâtre



Plan de l'élévation du Théâtre de *La divine comédie* de Bel Geddes.

de *La divine comédie* ». Il réalisa l'ensemble des dessins architecturaux et des plans de construction, toutes les copies et les directives pour les ingénieurs, les coupes, les plans de surfaces et les élévations qui montrent clairement les dimensions prévues : le « grand dôme » (destiné à des effets d'éclairage réfléchissant) au-dessus de la scène devait être aussi haut qu'un immeuble de dix étages.

De plus, comme on le lui avait demandé, Bel Geddes était allé jusqu'à établir une estimation détaillée du coût de ce théâtre : dans son esprit, un modeste budget de 266 000 dollars devait suffire. C'est-à-dire quelque chose entre 4,5 et 6 millions de dollars de nos jours, ce qui signifiait tout de même un investissement significatif pour un édifice conçu à l'intention d'un seul spectacle – même si Bel Geddes, qui ne doutait jamais de son propre génie, considérait que les représentations de *La divine comédie* se joueraient indéfiniment. Il estimait par ailleurs à 40 000 dollars (toujours de 1929, l'équivalent de 680 000 de nos jours) les frais qu'il faudrait ajouter pour les répétitions des acteurs et des musiciens.

On peut ne pas prendre Craig au sérieux, et ne voir en lui qu'un rêveur; Bel Geddes, en revanche, était un homme de théâtre à l'esprit pratique, un entrepreneur qui eut jusqu'à trois spectacles à grand succès joués simultanément à Broadway, et qui avait déjà conçu et réalisé sur commande la construction d'un bâtiment destiné à un seul spectacle : la mise en scène du *Miracle* en 1924. En outre, il avait aussi fait les plans de tout un complexe spectaculaire pour le Théâtre d'État ukrainien – pour lequel n'étaient pas seulement prévues deux salles conventionnelles, dont la plus grande pouvait accueillir 3 000 spectateurs, mais aussi une scène extérieure, où plus de 10 000 spectateurs pouvaient se rassembler dans un amphithéâtre en plein air construit face au bâtiment et entouré de

tours d'éclairage. Bien que les Ukrainiens n'aient jamais, comme on pouvait s'y attendre, reconnu la paternité de Bel Geddes dans ce projet (officiellement, ils refusèrent sa participation au concours architectural, mais en réalité ils pillèrent ses plans), une version légèrement modifiée en fut construite à Kharkov. Bref, il n'y avait rien d'irréaliste dans le projet de *La divine comédie* de Bel Geddes. Tandis qu'il mettait au point le programme théâtral de l'Exposition universelle, il invita Edward Gordon Craig à venir mettre en scène un spectacle. Bel Geddes proposa alors de construire un théâtre à Chicago, selon les indications de Craig. À cette date, il est facile d'imaginer que celui-ci aurait été destiné à *La passion selon saint Matthieu*...

Si Craig était peut-être politiquement naïf, Bel Geddes fut à coup sûr malchanceux dans son calendrier. Si extravagants que puissent nous paraître aujourd'hui les projets des deux hommes, aucun n'était particulièrement déplacé dans ce contexte historique. En Europe et aux États-Unis, pendant les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 20, les grands spectacles historiques ont connu une réelle popularité. C'est le cas par exemple du *Pageant of St. Louis* de 1912 : plus de 7 500 citoyens, une chorale de 600 voix et un public estimé à 150 000 personnes pour chacune des quatre représentations, ce qui n'était pas rare à cette époque (c'est ce spectacle qui a inspiré à Lindberg l'idée d'appeler « The Spirit of St. Louis » l'avion avec lequel il fut le premier à traverser l'Atlantique). Plus proche de nos exemples est l'un des nombreux grands spectacles créés en 1916 pour le tricentenaire de la mort de Shakespeare, et qui a marqué les débuts officiels de la scène moderne en Amérique, avec la participation de Robert Edmond Jones (de même que du tout jeune Norman Bel Geddes) et d'Isadora Duncan, si intimement associée à « l'Art du théâtre » de Craig. Intitulée *Caliban of the Yellow Sands*, cette procession majestueuse illustrant l'histoire du théâtre depuis ses origines grecques impliquait plus de quatre fois le nombre d'acteurs et de danseurs envisagés par Bel Geddes pour sa *Divine comédie* : 2 000, ainsi que d'importants groupes d'enfants, un chœur de 450 chanteurs, un orchestre symphonique au grand complet et de nombreux autres musiciens sur scène. Pour réussir ce spectacle monstre, Joseph Urban (qui était à la tête de l'Opéra de Boston) transforma complètement le Lewisohn Stadium du New York City College en un théâtre en forme de fer à cheval qui pouvait contenir 25 000 personnes (de nouveau près de quatre fois le public du Théâtre de *La divine comédie*). Une large arène circulaire – les « Yellow Sands » marbrés par des ombres dessinant les contours des cinq continents –, faisait face à une scène à étages flanquée de grandes tours d'éclairage transformées en troublantes statues, et dominée par un grand empilement de faux rochers représentant le visage féroce et la gueule ouverte d'une monstrueuse panthère (la caverne de Setebos, la divinité païenne qu'implore Caliban dans *La tempête*). Joué tous les soirs pendant une semaine devant une salle comble, ce spectacle fut remonté l'année suivante pour deux semaines dans le Harvard Stadium, où 250 000 spectateurs supplémentaires

purent le voir. Il eut par ailleurs un impact social mesurable puisqu'il fut suivi par la fondation de la Community League of Greater Boston « ... pour l'encouragement et la promotion d'idéaux communautaires dont Caliban montre l'exemple<sup>16</sup> ».

Pourquoi, en ce cas, Craig et Bel Geddes ne parvinrent-ils pas à réaliser le projet de leur rêve? En partie, en raison des aléas de l'Histoire – réponse qui bien sûr contribue à souligner combien ces projets supposément « purs » étaient liés au contexte sociopolitique – en partie en raison de leur propre histoire. Durant les années 20, Bel Geddes était trop occupé à se construire, dans le monde du théâtre, la réputation dont il avait besoin pour obtenir les financements nécessaires à son immense entreprise; de son côté, Craig écrivait, éditait et publiait durant cette période non seulement une mais deux revues, simultanément, et pas moins de six livres entre 1921 et 1931. La construction du Théâtre de *La divine comédie*, qui était pour Bel Geddes une condition indispensable à la mise en scène de son drame épique, fut empêchée par la Grande dépression. Les représentations de *La passion selon saint Matthieu* et la construction de la scène qui lui était destinée – même si Craig s'était davantage préparé à certains compromis en proposant, lors de sa négociation avec le comte Ciani, que la création ait lieu dans le Colisée – furent rendues impossibles par le déclenchement des hostilités; à peine deux ans plus tard, pendant la crise qui déboucha sur la Seconde Guerre mondiale, Craig fut une fois de plus déclaré un étranger indésirable et à nouveau obligé de quitter l'Italie. Ayant établi sa résidence en France, pris au piège par l'invasion allemande, Craig fut arrêté par la Gestapo; il était réellement sur le point d'être déporté vers les camps de la mort, quand un officier SS (un Autrichien qui avait été un admirateur de l'art de Craig dans les années 20), sur le quai d'une gare parisienne, le reconnut et lui rendit la liberté. Comme on peut l'imaginer, Craig vécut très discrètement le restant de la guerre dans un petit village du Sud de la France. Puis, après 1945, le monde avait changé : dans une société traumatisée où l'esprit du fascisme, si malencontreusement glorifié par Craig, avait transformé l'Europe en un champ de ruines et de villes incendiées, il n'y avait plus d'intérêt pour des projets artistiques aussi grandioses. De façon similaire, aux États-Unis, la domination croissante de l'industrie cinématographique hollywoodienne dès avant le début de la guerre, puis le développement rapide de la télévision après 1945, rendirent anachroniques ces spectacles de masse.

Comme on le voit, les parallèles entre le projet de Craig de monter *La passion selon saint Matthieu* et celui de Bel Geddes pour *La divine comédie* – de même que leur échec commun à transformer ces visions en réalité – sont profondément révélateurs, et les qualités dont font montre ces deux projets éclairent de la lumière la plus crue les enjeux politiques de leur temps. Au niveau le plus évident, ce sont tous deux des spectacles de masse – non seulement parce qu'ils sont conçus pour des centaines d'acteurs, mais aussi

parce qu'ils sont destinés à des milliers de spectateurs – qui font écho, bien évidemment, aux mouvements de masse caractéristiques de cet âge des idéologies. C'est dire que ces théâtres ont aussi pour but d'être des agents de cohésion sociale, suivant l'exemple donné précédemment par Max Reinhardt avec son « Théâtre des Cinq Mille ». Ce théâtre, qui était à l'origine un bâtiment de cirque à Berlin, fut inauguré en 1919 avec une mise en scène de *L'Orestie*, en ayant pour ambition de recréer le sens de la communauté et l'enthousiasme dionysiaque du théâtre de la Grèce antique. L'associé de Max Reinhardt, Arthur Kahane, le décrit ainsi :

Sous l'influence de ces vastes espaces, de ces lignes amples et sévères... l'insignifiant et l'anecdotique – les éléments qui ne sont pas éternels en nous – perdent leurs effets. [Un théâtre tel que celui-ci] peut seulement exprimer les grandes passions éternelles et élémentaires ainsi que les problèmes de l'humanité. Ici, les spectateurs cessent d'être de simples spectateurs; ils deviennent un peuple; leurs émotions sont simples et primitives, mais aussi grandes et puissantes, comme le devient l'éternelle espèce humaine<sup>17</sup> (cité d'après Cole et Chinoy, 1973 : 52).

En un sens, cette tentative de promotion d'une cohésion sociale de masse est une réponse aux angoisses existentielles liées aux modes de vie du XX<sup>e</sup> siècle, où la croissance des villes a conduit bien des gens à se sentir impuissants en tant qu'individus, atomisés et isolés à l'intérieur de foules grouillantes. Ce raisonnement était, de manière tout à fait explicite, à l'origine de beaucoup des spectacles de masse; et ces théâtres gigantesques, celui de Reinhardt comme ceux qu'imaginaient Craig et Bel Geddes, affirmaient la valeur suprême de la collectivité comme un substitut crédible de la fragile individualité. De sorte que la représentation de *La passion selon saint Matthieu* ou celle de *La divine comédie* peuvent être considérées comme une thérapie sociale des sentiments d'inadéquation personnelle qui se manifestent partout dans l'art et la littérature des premières décennies du siècle dernier.

Même si Reinhardt n'était en rien un homme d'idéologie, et en aucun cas un fasciste (il fut contraint, en tant que juif, à un exil définitif aux États-Unis à partir de 1938), la rhétorique de la déclaration d'Arthur Kahane n'en constitue pas moins le sous-texte des idéologies des années 20 et 30. L'élargissement de l'individualité dans une conscience commune, la sensation de ne plus faire qu'un avec l'humanité, passée et présente, n'est que la justification émotionnelle du communisme comme celle du fascisme. Dans une telle perspective, les préoccupations personnelles – et par extension les libertés individuelles – deviennent insignifiantes. Remarquons aussi l'importance accordée par Kahane à des mots tels que « élémentaire », « primitif », voire « éternel », qui peuvent paraître rétrospectivement lourds de menaces, mais qui vont aussi dans le sens d'une des lignes de force déterminantes de l'art moderniste. Ils reflètent l'adoption des principes esthétiques

supposément « primitifs », ou du moins non occidentaux, tout d'abord en provenance du Japon, puis de l'Afrique, qui ont si puissamment alimenté la peinture et le théâtre d'avant-garde.

Par ailleurs, les dimensions mêmes de l'architecture ont un impact psychologique sur les spectateurs berlinois de Reinhardt : Craig et Bel Geddes recherchent sans aucun doute le même type d'effets sous une forme plus puissante encore, puisque leurs théâtres sont conçus sur une échelle infiniment plus grande. Leur but est clairement, en jouant de l'énergie et du contact direct propres au spectacle vivant, combinés à un matériau dramaturgique d'une grande force, de servir d'aimant social – c'est-à-dire de fonctionner comme un catalyseur capable de faire d'une population atomisée les « hommes nouveaux » que les expressionnistes appelaient de leurs vœux, et dont les deux extrémités du champ politique de cette époque réclamaient la propriété : Romains, Aryens, ou bien Prolétaires...

À un niveau légèrement différent, les concepts architecturaux et les dimensions énormes du Théâtre de *La divine comédie* de Bel Geddes, de même que, de façon plus explicite encore, les arches arrondies et les perspectives accentuées de Craig, trouvent un écho dans le monumentalisme néoclassique d'Alfred Speer, l'architecte officiel d'Hitler. Et le versant obscur de ces conceptions n'est autre que les rassemblements de Nuremberg, devenus le point de convergence des nazis dans l'Allemagne hitlérienne. Ceux-ci utilisaient des relations spatiales similaires – sur une échelle bien plus gigantesque que celle que Craig et Bel Geddes eux-mêmes pouvaient imaginer – en même temps qu'un rituel primitif de processions, de discours hypnotisants, de drapeaux agités et de serments jurés. L'objectif de ces manifestations de masse restait fondamentalement le même : unir la société, libérer et stimuler des émotions primitives, submerger les consciences individuelles et mettre les légions en ordre de marche.

Il faut ajouter à ces considérations l'importance de la composante religieuse. *Le miracle*, auquel collabora Bel Geddes, avait été l'un des plus grands succès de Reinhardt, attirant des spectateurs par milliers à travers toute l'Allemagne et l'Autriche, jusqu'au Crystal Palace de Londres et dans plusieurs villes des États-Unis (le succès record de New York ayant été suivi d'une tournée). Ce spectacle hautement sentimental tournait autour du martyr du Christ et de la rédemption par l'amour et l'intercession de la Vierge Marie. Dans le même esprit, Bel Geddes conçoit explicitement sa *Divine comédie* comme un drame religieux, tandis que le projet de Craig était une dramatisation du noyau le plus sacré du dogme chrétien : la crucifixion et la résurrection. On pourrait croire que les valeurs de la religion étaient incompatibles avec le modernisme, et plus encore avec les idéologies racistes et matérialistes sur lesquelles se sont alignés Craig et Bel Geddes.

Pourtant, à y regarder plus attentivement, il est clair que le fascisme et le communisme ont été capables de s'appuyer sur des croyances religieuses.

Socialiste et juif, Bel Geddes était athée ou au mieux agnostique – tandis que Craig avait développé sa version personnelle et plutôt symboliste du panthéisme. Comme il l'avait déclaré en 1907, son nouvel art du théâtre ne s'occupait pas seulement de réformes techniques : il représentait « une nouvelle religion... Cette religion ne prêchera plus, mais elle révélera... elle dévoilera la pensée à nos yeux – par mouvements – en visions<sup>18</sup>. » (Craig, 1962 : 123) Ainsi, ce qu'expriment les projets des deux hommes est une spiritualité mal définie, la nostalgie d'une foi perdue, à l'image de la perte de spiritualité qui se fait jour au début du XX<sup>e</sup> siècle, laissant un vide qui allait être comblé par des idéologies concurrentes. Par ailleurs, occuper le terrain de la religiosité au profit d'objectifs sociaux séculiers était l'une des techniques favorites des fascistes, tout comme des communistes en dépit de leur athéisme officiel.

Bref, les projets théâtraux de Gordon Craig et de Bel Geddes sont, de manière exemplaire, représentatifs de leur époque, et mettre au jour leurs connotations est riche d'aperçus éclairants. Liées respectivement au socialisme et au fascisme, *La divine comédie* et *La passion selon saint Matthieu* expriment aussi, de par la forte similarité de leur vision, les liens entre ces deux idéologies apparemment opposées, de même qu'elles nous montrent la connexion entre l'art moderniste et les mouvements de masse de la première moitié du siècle. La politique et la culture se mêlent dans le spectacle – comme elles le firent de façon si évidente avec les défilés et les cérémonies de propagande du régime mussolinien. On peut même dire que le caractère obsessionnel et l'ambition grandiose qui se donnent si clairement à voir dans les dessins de Craig et de Bel Geddes sont tout aussi typiques; tout comme leur incapacité à transformer ces visions en réalité de pierre et de mortier, ou même à les concrétiser en jeux d'acteurs sur la scène, est d'une certaine manière l'équivalent de la façon dont le désir mussolinien de restaurer l'Empire romain s'est si rapidement dissipé en une vaine illusion. Mais malgré cela, il y a dans ces deux visions du théâtre une véritable part d'idéalisme, et le fait que Craig et Bel Geddes aient eu recours à la poésie italienne ou choisi un contexte italien pour leurs chefs-d'œuvre apparaît significatif. En fin de compte, peut-être la longue histoire de la culture, qui fascinait tant Craig et Bel Geddes, conféra-t-elle au fascisme italien – malgré toute la violence et toute la répression dont il usa, et la catastrophique destruction qu'il entraîna – une apparence d'idéalisme qui distingue les fantasmes impérialistes de Mussolini des visions infiniment plus sombres et inhumaines du Reich millénaire d'Hitler ou de la République de la peur de Staline.

Traduction de Pierre-Éric Villeneuve, revue par Didier Plassard

## Notes

1. Par exemple, l'ouvrage de Beacham (1987) contient de nombreuses références à Craig, tandis que le Centre for Performance Research de Aberystwyth (pays de Galles) a organisé un colloque sur le thème *Appia and Craig* en décembre 2003; les réalisations principales de Craig ont été analysées dans le détail par Laurence Senelick (1982), ou par Frederick Marker et Lisa-Lone Marker (1981).
2. « *Nothing of those Reinhardt performances, with everyone shouting and waving their arms in the air and people catching hold of a man and dragging him away and putting him on a cross* ». Sauf mention contraire, toutes les traductions sont du traducteur de l'article.
3. Cette correspondance, rédigée dans les années 1928-1929, est conservée dans le Fonds Bel Geddes du Humanities Research Center.
4. Voir l'article « *Modernism in Drama* » (Levinson, 1999 : 130 suiv.).
5. Comme je le montre dans mon livre à paraître *Broadway to Main Street: Designing Modern America*, New Haven, Yale University Press, Bel Geddes a largement influencé le style de vie américain des années 40 et 50, qui est toujours de norme aujourd'hui.
6. Pour une analyse détaillée des rapports entre Craig et Yeats, de la carrière théâtrale de Craig et de ses théories, voir Innes, 1998.
7. « *No other church or stage has such a bridged path from earth to heaven nor so open an inferno. The most beautiful, the most mystic – most human – theatre I have ever seen* ». Cette carte postale ainsi que les *Daybooks* de Craig et la documentation concernant le projet de la production de *La passion selon saint Matthieu* sont conservés dans le Fonds Craig du Harry Ransome Humanities Research Center.
8. Il est regrettable que Craig n'ait laissé aucune information sur son adresse précise. Si elle n'a pas été détruite dans les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, il y a, quelque part dans le Nord de Londres, une maison avec une fresque encore inconnue, probablement enfouie sous de nombreuses couches de papier peint, et qui pourrait faire partie des plus grandes œuvres d'art des débuts du modernisme.
9. « *See ye, see the Saviour's outstretched Hands! / He would draw us to Himself. / Come!* »
10. « *... proposal for the production in Roma... Easter 1936 and annual thereafter* ».
11. La proposition officielle et la correspondance sont conservées au Humanities Research Center.
12. Bel Geddes publia aussi ses photographies dans son livre (1924).
13. « *From out the shadow come silent, sobbing bodies, their heads on their breasts, stumbling, tumbling in their blindness to the edge of the shadow* ».
14. « *produce a volume of sound beyond the capacity of the human ear* ».
15. « *The lights were turned on with energy from the rays of the star Arcturus. The rays were focused on photo-electric cells in a series of astronomical observatories and then transformed into electrical energy which was transmitted to Chicago* ».
16. « *to encourage and foster the community ideals exemplified in Caliban* » (Percy MacKaye, brochure conservée dans les Archives Chauncy Langdon de l'Université Brown).

17. « *Under the influence of these mighty spaces, these big, severe lines... the petty and unimportant – elements that are not eternal in us – cease to have any effect. [Such a] theater can only express the great eternal elemental passions and the problems of humanity. In it spectators cease to be mere spectators; they become people; their emotions are simple and primitive, but great and powerful, as becomes the eternal human race* ».

18. « *A new religion... That religion will preach no more, but it will reveal... it will unveil thought to our eyes – by movements – in visions* ».

## Bibliographie

- BEACHAM, Richard, *Adolph Appia: Theatre Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- COLE, Toby, et Helen CHINOY, *Directors on Directing*, Londres, Owen, 1973.
- CRAIG, Edward Gordon, *Daybook 3*, Austin (Texas), Humanities Research Center, 1911.
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Londres, Methuen, 1962.
- GÉDDES, Bel, *A Project for a Theatrical Presentation of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, avant-propos de Max Reinhardt, photographie de Francis Bruguière, New York, Theatre Arts, 1924.
- INNES, Christopher, *Broadway to Main Street: Designing Modern America*, New Haven, Yale University Press, sous-presse.
- INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
- INNES, Christopher, « Modernism in Drama », dans Michael Levinson (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 130-156.
- LEVINSON, Michael (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- MARKER, Frederick, et Lisa-Lone MARKER, *Edward Gordon Craig and The Pretenders: A Production Revisited*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1981.
- SENELICK, Laurence, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1982.

Chantal Guinebault-Szlamowicz  
École supérieure nationale des arts de la marionnette

# Des *screens* au castelet éclaté : un langage marionnettique

**D**epuis des décennies, la pensée de Craig demeure une référence pour les metteurs en scène. Connue et reconnue de tous les tenants des révolutions scéniques, elle a fourni aux scénographes – avec les théories d’Appia – les bases d’une redéfinition de leur pratique. Avec « L’acteur et la Surmarionnette », Craig a offert aux marionnettistes une revalorisation de leur art et le tremplin conceptuel pour un renouveau dont les enjeux se définissent surtout relativement à l’espace, scénique *et* dramatique.

Car même si Craig n’avait jamais écrit la moindre ligne sur les marionnettes, ses conceptions rejoindraient néanmoins la théâtralité propre à leurs formes actuelles, laquelle résulte d’une progression observable sur les quarante dernières années. C’est ce langage qui attire les metteurs en scène, les chorégraphes, ainsi que beaucoup d’artistes qui manient les nouvelles technologies, et qui leur sert de modèle, conscient ou non.

## Simplification, sélection...

Craig ne définit pas le théâtre comme l’addition d’autres arts, mais comme l’association de matériaux (gestes, mots, lignes, couleurs...) orchestrés par le metteur en

scène. Sa réforme s'applique à l'ensemble de ces éléments et a pour objectif leur complexe harmonie. Sa démarche procède à une rigoureuse décomposition pour mieux opérer ensuite la synthèse des éléments dégagés. On retrouve là le processus de création développé au Bauhaus quelques années plus tard : il s'agit d'un principe de structuration que les plasticiens connaissent bien, et qui relève d'un mode de voir et de concevoir, d'un mode de *penser*.

Quand Craig se préoccupe d'espace, il opère ainsi sa décomposition en lignes, couleurs, matières et lumières. Cette vision analytique constitue une étape obligatoire en vue d'une structuration de l'espace reposant sur la règle des trois « S » du Bauhaus : simplification, sélection et synthèse. Mais l'intérêt de l'approche de Craig est sans doute de n'être pas encore à ce point systématisée. Elle reste guidée par des aspirations spirituelles qui permettent à ses dessins d'échapper à un caractère trop expérimental, voire appliqué.

Craig est à la recherche du Beau, comme d'une transfiguration de la réalité. En ce sens, le processus des trois « S » vise une plus grande intensité. Qu'est-ce que la Beauté, sinon cette force expressive qui émane d'un lieu, d'une chose? En même temps, il semble proche des symbolistes, mais s'en distingue par sa conception du théâtre comme un art essentiellement visuel. Ce qui importe, c'est ce qui se *fait* sur scène et non ce qui se dit : il y a bien *drama*, mais l'expressivité de la scène de Craig repose sur le mouvement.

Comment cela? La « Scène » rêvée puis inventée par Craig s'illustre d'abord au travers de dessins et de gravures dès 1906; elle deviendra cette « 5<sup>e</sup> scène » dont les enjeux sont définis dans *The Thousand Scenes in one Scene* (1915 : 139-158). Au lieu de la scène picturale, il revendique une scène développée sur ses trois dimensions. Des éléments d'investissement spatial comme tentures, escaliers ou paravents soulignent l'espace scénique et jalonnent, de façon nuancée, l'évolution des dispositifs : la figuration de lieux disparaît assez vite au bénéfice d'une abstraction grandissante.

Le dispositif craiguien n'en demeure pas moins une architecture, construite sur le plateau, et qui doit évoquer une ambiance, par l'encadrement des corps qu'elle propose, le rapport des masses entre elles, le rythme des lignes de force, le choix et la composition des couleurs, la dynamique des ombres et de la lumière. Si elles dénotent une architecture, ces formes doivent connoter une atmosphère, et donc provoquer des impressions, des sensations, au travers des perceptions. La question est donc de trouver comment la forme peut servir le drame, dans une articulation parfaite avec la musique et le mouvement.

Le prototype de cette scène, théorisé et modélisé sous la forme de plusieurs maquettes (le *Model Stage* de 1907-1909, le *Model A* élaboré entre 1913 et 1921), demeure à la fois

mystérieux et fascinant. À en croire Denis Bablet (1962 : 148-150), tout commence avec le damier en perspective représenté par Serlio (1545) dans le deuxième livre de son traité, à partir duquel Craig imagine que chaque carré du sol peut s'élever ou s'abaisser, transformant ainsi la surface du plateau. Il envisage un système équivalent pour le plafond, à l'aplomb du premier damier. Dans un second temps, il associe à ces volumes des paravents, les fameux *screens*, dont la largeur serait celle des carrés du damier tandis que leur hauteur serait variable. La lumière viendrait se greffer à cet étrange jeu de construction en gommant les angles, en aplatissant ou en creusant les volumes et les dénivelés. Ces nuances seraient mises en valeur par la monochromie du support.

Mais ce dispositif dépasse les enjeux du théâtre. Le texte *Motion*<sup>1</sup> et le catalogue des gravures sur cuivre qu'il accompagne (exposées à Florence en 1908) témoignent d'une découverte qui transcende toute la recherche de Craig : celle d'un Art du mouvement, équivalent à l'architecture ou à la musique. Il explique d'ailleurs ses dessins par une comparaison avec la musique, ajoutant que « la chose la plus importante est que ce mouvement, qui est à la base de cet art de révélation, doit être traduit par des formes inanimées » (Craig, 1908 cité d'après Bablet, 1962 : 151).

C'est corrélativement à la mise en scène d'*Hamlet* en 1911 au Théâtre d'art de Moscou, que Craig perfectionne son prototype de la « 5<sup>e</sup> scène » (succédant aux quatre ordres : antique, médiéval, élisabéthain et à l'italienne). Une maquette, le *Model A*, doit rendre compte d'un espace qui permettrait « mille scènes en une » (Craig, 1915 : 139). Aussi la scène proposée par Craig dans son texte de 1923, *Scene*, est-elle le fruit de ces expérimentations successives et de l'application d'un concept qui la dépasse. C'est pourquoi elle demeure une invention esthétique et par là-même idéale. Même si cette idée a été brevetée, son fonctionnement effectif reste flou. C'est le cas du système d'élévateurs (inférieurs et supérieurs) de sa première « vision », qui peut parfaitement être mis en œuvre dans un théâtre à l'italienne grâce aux dessous et aux cintres – malgré les réticences de Craig quant à ce type d'architecture. Les *screens* en revanche auraient été mus manuellement. C'était d'ailleurs le cas dans les maquettes, lors des présentations que Craig pouvait en faire.

Il dispose sur la scène de son petit théâtre [...] ses minuscules paravents, et, pendant que vous regardez, d'un prestre mouvement de mains, les organise d'une certaine façon : un rayon de lumière électrique arrive entre ces simples rectangles de carton et le miracle s'accomplit : vous voyez une scène grandiose; la sensation de la petitesse disparaît totalement; vous oubliez les dimensions de la maquette, tant est scrupuleux l'équilibre des lumières et des lignes [...]. Un autre mouvement des paravents (toujours sous vos yeux) et la scène change, puis change encore, sans que les lignes et les effets de lumière vous rappellent jamais ce que vous avez déjà vu<sup>2</sup>.

Ce témoignage révèle deux caractéristiques majeures de la *Scene*. D'une part, son mouvement (permis ici par la dextérité de Craig) est organique, dans le sens instrumental du terme, mais aussi fondamentalement vivant : la technique conserve un caractère archaïque, indissociable de l'homme. D'autre part, les changements se font à vue, et pourtant le spectateur n'en est pas moins captivé. C'est l'intensité des formes – ce que Craig nommerait la Beauté – qui produit cette fascination. Mais l'efficacité de cette construction plastique repose essentiellement sur l'apport de la lumière, événement sublimant l'espace et sa complexité.

Ainsi donc, cet instrument vivant – « *a living thing* » (Craig, 1915 : 148) – est constitué d'un élément premier, les *screens*, à la fois caches et écrans, repoussoirs et cadrages, supports d'ombres propres ou bien producteurs d'ombres portées, murs et ouvertures, constitutifs d'un décor matériel (construit et praticable) et immatériel (non figuratif, fait d'ombre et de lumière). Ces immenses paravents sont des châssis brisés, composés de deux à douze volets, entoilés ou en bois. Quant à leur mouvement, les notes concernant la mise en scène d'*Hamlet* sont explicites : « chaque scène commence par l'arrivée de gens vêtus d'un costume spécial, qui viendraient pour arranger les décors, vérifier l'éclairage, etc., de manière à faire sentir au public qu'il s'agit là d'une *représentation* » (Bablet, 1962 : 160). Cette nouvelle référence à une manipulation à vue et à un rapport conscient des spectateurs au spectacle confirme l'instauration d'une convention d'un nouveau genre.

La conception des paravents constitue un détournement ultime de l'élément du décor théâtral classique : le châssis. Craig rejette en bloc toutes les conventions habituelles (notamment celles du décor peint) et pourtant les *screens* sont comme l'hypertrophie du châssis. Mais ils sont utilisés en tant qu'éléments structurels, sans autre signification que leur fonction spatiale (contour, séparation, passage, etc.). Dans le cadre théâtral neutre, ouvert, dont il rêve, les « écrans » de Craig, tout à la fois supports de l'imaginaire et éléments fonctionnels, auraient pris leur expressivité maximale.

## Question de processus

Vers la fin des années 50 en Europe de l'Est et des années 60 en France, la marionnette a progressivement quitté son lieu de jeu traditionnel, souvent ambulante – le castelet – pour conquérir les théâtres à échelle humaine. Comme en témoigne Alain Recoing<sup>3</sup>, le transfert du castelet au théâtre s'est fait sous la demande des Maisons de la culture de spectacles pour la jeunesse. Les marionnettistes disposent donc soudain d'espaces scéniques agrandis, avec la jauge correspondante. De nouvelles nécessités fonctionnelles et techniques entraînent

alors la recherche d'un outil scénographique offrant les mêmes propriétés que le castelet d'origine. Ce transfert dans le cadre théâtral institutionnel aura de fortes conséquences sur l'ensemble des modes d'expression de la marionnette, et des solutions personnalisées vont répondre à ce défi. Finalement, à une époque où le dispositif frontal était rejeté par des formes théâtrales subversives, il constituait pour la marionnette un lieu d'innovation et de renouveau.

Tandis que son cadre s'ouvre, la mise en scène des spectacles de marionnettes est confrontée à la cohabitation, dans un espace agrandi, des objets-acteurs et du manipulateur. Dans le castelet, quelle que soit cette manipulation, un cadre définit un espace à l'échelle des marionnettes et se trouve aménagé dans une boîte en général proportionnée au(x) corps du ou des manipulateurs : en dessous pour la gaine ou la marotte, au-dessus pour les marionnettes à fils ou à tringle. Le castelet permet d'organiser « au plus serré » les espaces de la technique et ceux de la représentation.

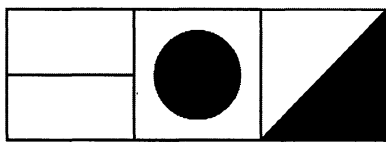
Si la marionnette a déjà connu un regain d'intérêt dans les années 20, il s'agissait alors d'une recherche plutôt axée sur la plastique des figures, jusqu'au rejet de l'anthropomorphisme. Quarante ans plus tard, c'est davantage un problème d'espace à construire, au sens propre comme au sens figuré, et par là un problème d'articulation entre le montré et le caché, entre l'objet et le vivant. Trois orientations scéniques *et* dramatiques (les trouvailles techniques renouvelant entièrement l'esthétique) sont alors développées : la manipulation à vue, le théâtre noir et le castelet éclaté. Les enjeux sont importants car « faire tomber le paravent est une chose, c'en est une autre d'appivoiser la marionnette hors de son champ clos » (Monestier, 1992 : 98).

Le principe du castelet éclaté (que j'évoquerai seul, mais qui s'est très vite combiné aux deux autres, on le constate déjà dans les exemples cités ici), est mis en pratique dans *La tentation de saint Antoine*, montée en 1982 par Alain Recoing. Grâce à l'occasion offerte par Antoine Vitez, la grande scène (une dizaine de mètres d'ouverture) du Théâtre national de Chaillot fait l'objet d'un investissement approprié au théâtre de marionnettes. Il s'agit de structurer l'espace scénique par des caches et des écrans, de manière à articuler les différents types de manipulations à gaine et à fils, tout en occultant les manipulateurs. La scène est compartimentée en zones de jeu pour marionnettes et en zones de manipulation, créant un espace très hétérogène. Par ce découpage et par l'extension du castelet, le scénographe Jean-Baptiste Manessier parvient à une complète occupation de la scène, multipliant les possibilités de cadrages et les plans. C'est ainsi que l'entend la mise en scène, jouant avec les échelles et le caractère symbolique de la marionnette, dans une réalisation qui démontre son potentiel épique.

Il s'agit bien d'un détournement du castelet d'origine, dont on extrait les principes constitutifs que sont le *cache*, l'*écran* et le *cadre*. Lassé par les éternelles polémiques opposant tradition et modernité, Alain Recoing renouvelle l'expérience avec un castelet<sup>4</sup> qui réunit syntaxe classique et possibilités scéniques innovatrices. Il s'agit d'une structure paravent constituée de six panneaux carrés, pleins ou découpés, de surface blanche ou noire :



Ces six panneaux se superposent sur un socle rainuré qui leur permet de coulisser. Le paravent est alors composé de trois modules visibles, qui peuvent être présentés devant un fond de scène noir :



Ce castelet repensé privilégie une manipulation cachée, mais peut aussi bien s'associer à une manipulation à vue si le comédien vient jouer devant ou apparaît au travers du castelet (y passant la tête par exemple). Ce dispositif propose de multiples combinaisons des caches, des cadres et des écrans permettant aux poupées d'intervenir sur sa façade, mais aussi au-dessus, d'une façon plus commune aux marionnettes à gaine (principalement utilisées par Recoing). Cette façade, d'une implacable frontalité, dispose cependant d'une épaisseur relative, qui crée des interstices de jeu entre les panneaux et permet des apparitions inattendues. Démontable et remontable de différentes manières avant la représentation, le castelet autorise un grand nombre de transformations et de nouvelles configurations. Sa souplesse et sa capacité d'invention scénique en font un instrument de formation de l'acteur marionnettiste toujours utilisé dans les ateliers d'Alain Recoing.

On a pu voir plus récemment un autre type de castelet éclaté, lui aussi d'une grande souplesse scénique, dans le spectacle *Gemelos* de La Troppa<sup>5</sup>. Il s'agit en fait d'un castelet agrandi et exploitable sur ses trois dimensions. Petit théâtre de bois posé sur le plateau de scène, il fait environ 5 mètres de long (et pratiquement autant en profondeur) sur 4 mètres de haut. Sur le mur face au public, un cadre de 3 mètres d'ouverture peut être fermé par un rideau peint. Cette structure, qui ressemble fortement à un castelet traditionnel, se

révèle, en réalité, d'une utilisation plus complexe. Il s'agit d'une boîte entièrement praticable par les trois comédiens qui jouent avec les marionnettes, les objets et les ombres. Elle est en fait constituée d'une succession de plans géométraux : des châssis de coulisses, mobiles ou fixes. Fermée par un plafond praticable, elle est en revanche ouverte sur les côtés, ce qui permet notamment l'éclairage latéral. L'arrière-plan de la boîte présente un dispositif d'écrans et de châssis (dont un avec une porte praticable) qui crée des fonds successifs, à chaque changement de décor. Sur les côtés du cadre, des panneaux peuvent s'ouvrir sur de petits volumes de jeu, réservés aux marionnettes ou à des effets de focale (sur une partie du corps de l'acteur par exemple). À l'étage, sur le plafond du castelet, se trouve la chambre de la grand-mère, meublée d'un lit : une échelle dans les coulisses permet aux comédiens d'y accéder.

Ces différents espaces peuvent être utilisés simultanément ou successivement, et le jeu des comédiens masqués s'associe à celui de figures diverses, de taille réduite, mais aussi de prothèses. Ainsi, l'échelle de la représentation se modifie sans cesse, soit pour exprimer la profondeur ou la distance, d'une façon assez conventionnelle, soit pour exprimer les différents rapports entre les personnages, leur statut psychologique, grâce à une symbolique très ludique. Cette gestion des signes dans l'espace, notamment au travers des ruptures d'échelle, est importante : elle permet d'ouvrir sur l'imaginaire. Pour la scène dans laquelle les jumeaux vont pêcher, un châssis occulte le fond de la boîte sans aller jusqu'au sol. La bande qui subsiste en bas de ce cache laisse passer une luminosité bleutée dans laquelle apparaissent les jambes et pieds nus des personnages (des prothèses) comme s'ils se tenaient debout dans l'eau. Les mains plongent à leur tour (vraies cette fois) et attendent le passage d'un poisson, marionnette à tiges. On devine parfaitement le procédé, mais le plaisir et l'étonnement que procure cette scène illustrent bien le principe d'illusion. Autre exemple de jeux avec le cache et le cadre, permettant d'étonnants points de vue, la scène dans l'église; le curé est occupé à faire sonner la cloche : on le voit à travers un diaphragme rond apparu en fond de scène, jusqu'au torse, pendu à une corde dont il mime le mouvement. En même temps, sur la façade côté cour du castelet, s'ouvre une fenêtre par laquelle on peut voir la partie basse de son corps (factice) et le bout de corde qui pend, dans un mouvement synchronisé : c'est là qu'apparaissent les têtes des garnements en train de le persécuter.

La récente mise en scène de Sylvie Baillon pour les *Drames brefs 2<sup>e</sup>* illustre une autre facette de ce principe du castelet éclaté. Pour les huit drames « ordinaires » du texte de Philippe Minyana, huit boîtes de taille et de proportions différentes sont présentes simultanément et jouent successivement en divers endroits du plateau. Mises en œuvre par les deux acteurs – déplacées, retournées, ouvertes –, ces caisses sont habitées par des figures qu'elles cadrent (silhouette complète de petites marionnettes, silhouette complète en

cadrage plus serré de grandes marionnettes, effet de gros plan sur des marionnettes-torses). Ce sont en général des marionnettes portées, voire « enfilées » par les mains du manipulateur, et la marionnette à gaine qui intervient ponctuellement accentue encore la rigidité des figures en pied, les jambes coulées dans un socle monolithique. Selon les nécessités du drame, un comédien joue auprès de la poupée, manipulée de façon cachée (l'interprète se trouvant derrière la boîte). Cet échange tendu, car empreint d'étrangeté, alterne avec des scènes où la figure est seule, dans un univers à sa mesure.

Cette scénographie s'appuie sur la dramaturgie en séquence et l'exploite du point de vue de l'espace, en jouant la décomposition de ces scènes éparées de la vie, çà et là, comme des souvenirs. Mais au fil de leur émergence, les acteurs, en servants de scène (et du projet dramaturgique), *rangent* ces boîtes au milieu du plateau, échafaudent les volumes en une construction globale qui noue l'ensemble en un tout signifiant : un mur frontal qui s'oppose à l'éparpillement initial comme une seule et même expérience, un seul et même univers ou espace-temps. Dans un mouvement scénique doublement *organique*.

## Simplification, sélection... Synthèse

L'intérêt du castelet éclaté est de décomposer son dispositif originel en éléments d'une syntaxe – cache, écran et cadre – avant de les organiser selon leur fonction respective en une construction complexe. Le cache permet de dissimuler les interprètes (quand la manipulation cachée est souhaitée) et tout élément qui doit sortir de la représentation (personnages, accessoires, décors...). L'écran permet d'instaurer une ouverture dans la représentation sous forme d'ombres et d'images projetées (il ouvre donc sur un espace bidimensionnel). Le cadre découpe une fenêtre sur une action particulière et que l'on veut isoler du reste (ses contours fonctionnent alors comme des repoussoirs). Bien entendu, ces fonctions ne sont pas exclusives et surtout un même élément peut en cumuler plusieurs (un cache peut être aussi un écran; un cadre, un cache, etc.). Ces trois éléments gèrent le montré et le caché, et sont caractérisés par une grande souplesse d'utilisation puisque leur taille est adaptable et qu'ils peuvent se charger d'un rôle figuratif (représenter une façade de maison, une voûte, un tronc, etc.), souvent de manière métonymique mais pas nécessairement. Ils présentent de fortes similitudes avec la syntaxe du théâtre à l'italienne – les châssis géométraux – mais ceux-ci servaient d'autres objectifs : la figuration de lieux représentés en perspective et en trompe-l'œil, ainsi que la transformation de ces lieux grâce aux changements de décors.

Pour le théâtre de marionnettes, le caractère original de ce traitement réside dans la priorité accordée à la structure, au service du jeu, de ses nécessités fonctionnelles et des

partis-pris de manipulation. Autant ces éléments, sur la scène à l'italienne, ont pu être critiqués parce qu'au service d'un projet bidimensionnel – une image –, autant ils revêtent ici des enjeux tridimensionnels d'articulation au corps vivant. Une telle combinatoire spatiale laisse imaginer la complexité scénique que peut entraîner un mélange de tous les types de manipulation dans un même spectacle.

V. P. Koutoukoff propose en ce sens une « Méthode d'approche du schéma spatial d'un "spectacle-synthèse" de marionnettes » (1979 : 52-54). Selon lui, les cinq grands types de spectacles de marionnettes (les masques, les marionnettes à fils, les marionnettes à gaine, les ombres et le théâtre noir) déterminent trois principes d'aménagement de l'espace : les écrans ou caches (premier principe), le cadre de scène (deuxième principe), et la combinaison des deux (troisième principe). Sur les schémas qui accompagnent son étude, Koutoukoff opère bien une *simplification* et une *sélection* de chaque principe, permettant de mettre en évidence ses formes élémentaires. Il ne tient pas compte du caractère figuratif de la scène, mais envisage seulement son aspect fonctionnel. L'articulation de ces modules – châssis bas, châssis hauts, châssis latéraux, de tout format et toute dimension – mène bien à leur *synthèse* : une scène construite qui optimise tout son volume, chaque module pouvant devenir en soi une scène à part entière, mais toujours orchestrée dans une globalité. Enfin, Koutoukoff envisage cette scène comme transformable puisque « les surfaces horizontales se meuvent sur un plan vertical et les verticales sur les plans horizontal et vertical, de manière à représenter les caches et les éléments du décor » (p. 53). Et pour preuve :

Si nous observons les productions du Théâtre Central de l'État pour Marionnettes sous la direction de S. Obratsoff et quelques autres, non de la salle mais à partir des coulisses, nous pouvons voir des aménagements de plateformes, de ponts, de pendrillons, d'écrans, de socles, de chariots, de supports, le tout pour le même spectacle (p. 53).

C'est pourquoi l'emploi du terme de « scénographie » semble si juste en ce qui concerne l'aménagement scénique d'un spectacle de marionnettes. L'« écriture de la scène » procède bien à une *composition* visant un *projet* d'ensemble. Celui-ci inclut d'ailleurs souvent la conception des marionnettes et on a vu effectivement comment ces corps et leur manipulation influent sur l'espace scénique. Qu'il s'agisse de construire un castelet autonome ou bien de moduler la scène de théâtre, une vision analytique et une conception synthétique de l'aspect formel, fonctionnel, symbolique et esthétique sont nécessaires.

Il serait bien difficile pour le marionnettiste de jouer dans un décor peint, respectant la plantation géométrale. Malgré ses similitudes formelles avec le castelet, la scène à l'italienne ne convient pas aux marionnettes parce qu'elle ne prend absolument pas en

compte les principes de la manipulation et parce que son développé spatial est au service de l'*image* scénique qui doit se reconstituer au travers du cadre de scène.

Par ailleurs, l'art de la marionnette a une approche particulière de la scène qui réconcilie l'illusion et la distance critique. L'élaboration sur le plateau d'un univers crédible mais purement imaginaire, hors de toute logique, n'exclut pas une reconnaissance de l'artifice qui permet au spectateur de se libérer d'un rapport affectif à ce qui est représenté. Le cadrage de la représentation et l'intervention de caches pour préserver l'illusion fonctionnent avec des surgissements de théâtralité qui, soigneusement gérés, peuvent parfaitement s'intégrer à la dimension fantasmatique de l'espace et de l'événement représenté.

Afin d'articuler ces deux partis-pris formels et symboliques, la création d'un spectacle de marionnettes se base sur quelques règles majeures quant à sa scénographie. Pour Aloïs Tomanek (1986), elles sont au nombre de trois :

- préparer l'espace de telle façon que la marionnette soit pratiquement le seul objet perçu et suivi. Il s'agit en d'autres termes de gérer ce que l'on cache au regard du public.
- souligner les qualités optiques de la marionnette pour renforcer l'orientation visuelle des spectateurs. Il s'agit de développer l'impact visuel de ce que l'on montre.
- faire perdre au montreur sa position dans le champ de vision en créant convenablement son entourage. De nouveau, il s'agit d'envisager le masquage du manipulateur.

On peut s'étonner de constater comment ces petits univers que convoque la marionnette, confrontés à l'espace plus grand qui les reçoit ainsi qu'à la taille humaine, parviennent à focaliser l'attention du public qui perçoit des détails avec une grande acuité. C'est que, là encore, le point de vue subit une manipulation dynamisante et le spectateur accepte naturellement des conventions qui lui permettent de transformer sa perception des choses.

Les éléments de cadrage, qu'il s'agisse de cadres, de caches ou d'écrans, sont constitutifs de la scénographie en général, du théâtre de marionnettes en particulier. Ils ouvrent des fenêtres, des vues sur le texte dramatique, ils dissimulent certains « envers » de la représentation (coulisses ou machinerie), ils organisent la vision globale de la représentation et sa réception. On peut donc les considérer comme des éléments de dramatisation. Le châssis constitue peut-être, quel que soit son usage, cet élément générique du théâtre occidental dont parle Élie Konigson (1996 : 189-199), au même titre

que le tréteau ou la *sedes*. La preuve en est que le châssis, multidimensionnel, décoré ou uniforme, mobile ou fixe, se retrouve aussi bien dans le théâtre à l'italienne que dans les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle. Il existe en amont de sa fonction théâtrale, comme un élément basique de construction, façade plus légère et moins définitive qu'un mur de pierres. Il peut servir de paravent (de cache), de fond (d'écran), de chambranle et de bordure (de cadre) aux corps qu'il côtoie.

De fait, cet élément générique prend, dans le théâtre de marionnettes, une polysémie encore plus étonnante, qui met en évidence le rapport privilégié des arts de la marionnette avec les questions d'espace qui fondent, aujourd'hui plus que jamais, sa théâtralité.

Par rapport à l'acteur, le marionnettiste a encore plus de liberté puisque son espace n'est pas occupé par son corps, mais par des corps qu'il crée. L'unité de mesure conventionnelle vole ainsi en éclats, et avec elle, les lois élémentaires de la physique : le marionnettiste travaille dans l'apesanteur, dans le temps dilaté, dans la maîtrise de la lumière. Son espace en devient malléable comme un matériau façonnable à l'infini (Schuster, 1991 : 69).

La souplesse des variations de points de vue, la multiplication des jeux de caché-montré, la richesse des relations entre le manipulateur et la figure, ont engagé un renouvellement du dispositif frontal et de la façon dont il peut être vécu dans la représentation. L'élaboration d'un langage marionnettique correspondrait dès lors à une approche expérimentale de la scène, en tant qu'espace vivant, approche qui oscille entre l'expressivité des arts plastiques et celle de l'art dramatique.

Ainsi, quelques décennies plus tard, on perçoit enfin l'écho de la révolution accomplie par la peinture dans les années 1910, son abandon de la fonction figurative au profit d'un médium artistique au pouvoir absolu.

Quant au théâtre de marionnettes, longtemps demeuré indifférent à l'égard de ces possibilités expressives, il ne les a guère exploitées que de façon instinctive, jouant [...] d'un espace noué, où les distances s'effacent, les perspectives s'écrasent, les dimensions s'emmêlent; mais où les gestes et les déplacements se dessinent avec plus de netteté, aussi, et de relief : où, pour reprendre les mots de Kleist, « eurythmie, mobilité, légèreté » se manifestent « à un degré plus élevé » (Plassard, 1991 : 57).

Au fil de son évolution, la pratique contemporaine de la marionnette a donc rejoint tous les enjeux de la proposition faite par Craig. On y trouve bien la manipulation à vue, associée néanmoins à une illusion qui repose sur la force expressive de la plastique. On y trouve l'importance de la lumière, dont le cadrage et les nuances n'intéressent pas que la figure mais aussi son articulation à l'espace, révélant son caractère organique. On y trouve enfin la structuration de la scène procédant à une décomposition de l'espace en éléments

de dramatisation, réorganisés en un *tout* mis au service du projet dramaturgique, une nouvelle composition qui fonde l'œuvre artistique.

La marionnette a cette faculté de mélanger les dimensions – ce qui lui confère sa grande plasticité – et ses constructions contrarient non seulement l'étendue cartésienne, mais aussi l'imagerie qu'on a pris l'habitude d'y mettre en œuvre. Si bien que la distinction traditionnelle de la figure et du fond ne peut plus aller de soi, et ce qui prime avant tout est la fabrication de l'espace et du temps, les ressorts de cette formidable machine<sup>7</sup> offerts à la perception des spectateurs.

[...] le plateau se vide et se remplit d'images, d'objets, venus des coulisses pour y être aussitôt ramenés. Quelques uns [*sic*] descendent des cintres puis y remontent, d'autres, dont seule la partie supérieure est posée sur le sol (moitié de bouteilles ou de visages), semblent émerger des dessous. La scène n'est donc plus une boîte close, mais, littéralement, une cage ouverte sur tous ses côtés, traversée de part en part, verticalement et horizontalement, par le flux des choses et des corps – ou, à tout le moins, de leurs simulacres (Plassard, 1991 : 59).

Déjà chez Craig, des éléments bidimensionnels, les *screens*, parvenaient à optimiser le volume de la scène, créant un espace mouvant, à la fois tangible et intangible : tangible parce que praticable par les corps; intangible parce que transcendant, en apparence, tout espace connu. Le jeu des dimensions est une caractéristique des arts de la marionnette : elle est capable de stimuler, quasiment par synesthésie, l'ensemble de nos sens. Si la vue constitue le plus puissant convoyeur d'informations de notre organisme, elle s'associe aux informations auditives, tactiles, motrices, et proprioceptives (la conscience du schéma corporel)<sup>8</sup>, ce que la scénographie ne saurait négliger.

Parmi ces démarches, les recherches les plus formelles privilégient cette quête au prix, parfois, d'une froideur qui éloigne du but recherché. Elle n'implique un déficit de sens (je parle cette fois-ci de signification, voire de fable, dans son acception théâtrale) que lorsque l'objectif n'est pas atteint : cette expressivité supérieure à laquelle Craig aspirait – qui repose, on l'a vu, sur un important travail structurel –, une surmarionnette, mais aussi un suracteur, sur une « *living Scene* ». Un gain d'épaisseur... que cherche définitivement le marionnettiste.

Il n'existe bel et bien qu'un seul espace théâtral réel : l'espace du présent. Lorsque tous les partenaires s'y retrouvent, il fait d'eux un tout dynamique et indissociable. Le passé, alors, ne peut plus être séparé de l'avenir par le solide « nœud du présent » : ni l'espace du temps, la marionnette de l'espace, le manipulateur de la marionnette ou le spectateur du manipulateur : tout est contraint en une même respiration (Podehl, 1991 : 38).

## Notes

1. Préface de *A Portfolio of Etchings*, Florence, 1908.
2. Extrait de la lettre de Filiberto Scarpelli adressée à l'acteur Giovanni Grasso le 4 décembre 1913, pour lui raconter sa rencontre avec Craig à l'Arena Goldoni, publiée dans *The Mask*, mai 1915, p. 159-160, [traduction libre].
3. Marionnettiste, directeur du Théâtre aux Mains nues (Paris).
4. Conçu par le scénographe Thierry Vernet, pour le spectacle *Manipulations* d'Éloi Recoing (1984).
5. *Gemelos*, d'après Agota Kristof, spectacle de La Troppa, créé en 1991 au Teatro Oriente de Santiago du Chili.
6. Philippe Minyana, *Drames brefs 2*, msc. Sylvie Baillon, Compagnie Ches Panses vertes, créée en 2002 à la Maison du théâtre d'Amiens.
7. Je reprends ici à mon compte l'expression d'Élie Konigson qui écrit : « tout lieu théâtral, par la vertu de ses éléments génériques, devient une machine à fabriquer de l'espace et du temps » (p. 195).
8. Voir à ce sujet Cousin, 1980.

## Bibliographie

- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- COUSIN, Jean, *L'espace vivant. Introduction à l'espace architectural premier*, Paris, Éditions Le Moniteur, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- CRAIG, Edward Gordon, *Catalogue of Etchings Being Designs for Motions by Gordon Craig*, Florence, 1908, dans Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- CRAIG, Edward Gordon, « Screens. The Thousand Scenes in One Scene », *The Mask*, vol. 7, n° 2 (mai), 1915, p. 139-158.
- CRAIG, Edward Gordon, *Scene*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923.
- KONIGSON, Élie, « Les objets de représentation au théâtre (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Nouvelle revue du seizième siècle*, n° 14/2, 1996, p. 189-199.
- KOUTOUKOFF, V. P., « Méthode d'approche du schéma spatial d'un "spectacle-synthèse" de marionnettes », trad. Arsène et Tania Joukovsky, *Actualité de la scénographie*, n° 9 (février), 1979, p. 52-54.
- MINYANA, Philippe, *Drames brefs 2*, msc. Sylvie Baillon, Compagnie Ches Panses Vertes, créée en 2002 à la Maison du théâtre d'Amiens.
- MONESTIER, Claude, « Le partage de la scène », *Tendances, regards, Puck*, n° 5, 1992, p. 97-99.
- PLASSARD, Didier, « La cage aux merveilles : à propos d'ALIS », *Des corps dans l'espace, Puck*, n° 4, 1991, p. 57-60.

- PODEHL, Enno, « La perception spatiale du manipulateur », trad. Gisella Hauer et Didier Plassard, *Des corps dans l'espace, Puck*, n° 4, 1991, p. 31-38.
- SCHUSTER, Massimo, « Espaces », *Des corps dans l'espace, Puck*, n° 4, 1991, p. 69-71.
- SERLIO, Sebastiano, *Il secondo libro di prospettiva*, Venetia, G. B. et M. Sessa Fratelli, 1560.
- TOMANEK, Aloïs, *L'espace scénique du théâtre de marionnettes contemporain*, trad. Nina Malikova, Prague, Akademie Muzických Umění Praze – Fakulta Divadelní statní pedagogické nakladatelství, 1986.

Jean-Luc Mattéoli  
Institut universitaire de formation des maîtres de Bourgogne

# Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor

*Ainsi non pas les costumes riches naturalistes ou stylisés, mais le maillot du saltimbanque*  
Tadeusz KANTOR, *Leçons de Milan*

Il y a plusieurs façons d'hériter de quelqu'un; surtout si ce quelqu'un est Craig, dont Didier Plassard écrit qu'il est parmi les trois personnalités (avec Jarry et Maeterlinck) dont les entreprises informent les travaux des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle (Plassard, 1992 : 57), dont celle de Kantor.

Tadeusz Kantor fut formé à la scénographie par Karol Frycz, « disciple et admirateur d'Edward Gordon Craig (Kantor, 1977 : 11) »; et son travail pour *Sainte Jeanne* de Shaw en 1954, accuse l'influence craiguienne<sup>1</sup>. C'est dans *Le théâtre de la mort*, manifeste écrit en 1975, qu'il fait part de son admiration pour l'attitude « imposante » de ce « grand utopiste ». Mais il se montre en désaccord sur le fond : les temps ont changé, et le souci de Craig d'éviter le réalisme en utilisant la Surmarionnette n'est plus d'actualité. Aux yeux de Kantor en effet, l'apparition de l'objet dans l'art, au cours de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle, a tout modifié : ordinaire, sans beauté ni grâce particulières, résolument quotidien, il est de surcroît sauvé de la poubelle et porte les traces de l'usure. Importé depuis le réel dans le champ esthétique par décision de l'artiste, il modifie l'alternative réalisme/symbolisme jusqu'à la rendre caduque.

Pour Kantor, « le problème de l'art est toujours celui de l'objet » (p. 41). On peut se demander si « l'invention » de l'objet importé par les avant-gardes picturales, dans les collages ou les ready-mades, ne pose pas également le problème du temps. Là où Craig élit, dans « De l'exquis et du précieux » (1910) (Craig, 1999 : 227), la soie et l'ivoire, Kantor, en 1944, choisit l'objet, et il le choisit « pauvre ». Dans la mesure où Jacques Copeau, qui

rencontre Craig à l'automne 1915, réagit déjà en termes de pauvreté<sup>2</sup>, peut-on voir dans ce changement de paradigme l'indice que les catégories de l'exquis et du précieux, signes en fin de compte d'un art « riche », sont dévaluées par le cours même de l'Histoire? Les deux guerres mondiales, qui marquent selon Kantor la fin de toutes les « Saintetés », ne constituent-elles pas les gouffres où s'abîme une esthétique frappée au coin du symbolisme?

Assurément, le retournement du précieux au boueux, dans l'héritage de Craig à Kantor, arrête l'attention : car si le premier s'inscrit dans une tradition théâtrale affirmée, la généalogie plasticienne et constructiviste revendiquée par le second suggère que les bouleversements historiques et artistiques majeurs de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle ont pu réorienter une partie du courant réformateur initié au siècle précédent. Quoique articulées en effet sur le passé, les poétiques de Craig et Kantor ne sont-elles pas en fait porteuses de « régimes d'historicité<sup>3</sup> » différents? Et, finalement, n'est-ce pas dans le statut mémoriel, voire émotionnel, de l'objet pauvre, dont l'apparition est étroitement dépendante de l'Histoire « avec sa grande hache », que trouve à s'éclairer l'étonnante inflexion d'un héritage?

## La mort

Il y a pourtant de vraies similitudes entre Craig et Kantor. Le refus virulent – leur vie durant – de l'état du théâtre de leur temps. Leur conception de l'œuvre d'art au théâtre – sur la scène, le moindre objet doit être tel pour Craig, et Kantor déclare qu'il conserve chez lui beaucoup d'objets issus de ses spectacles : « ce ne sont pas seulement des accessoires, ça pourrait être aussi considéré comme des œuvres d'art » (Kantor, 1996 : 61). Leur revendication d'un art autonome les rapproche également<sup>4</sup>; et, par-dessus tout, leur commun recours à la figure de la mort.

Mais il y a dans ce dernier point, déjà, de sensibles et essentielles différences. Dans « L'acteur et la Surmarionnette », Craig déclare que la Surmarionnette « se revêtira d'une beauté de mort »; à la fin de cet article célèbre, il en appelle au retour de « cette image au Théâtre [...] : que ce symbole revienne et [...] nous verrons renaître l'hymne à la vie, la divine et heureuse invocation à la Mort »; en note, il cite l'architecture égyptienne avec « ses monuments conçus en lignes nobles, en blocs massifs – toujours dédiés à la Divinité de la Mort, prodiges de grandiose, de sérénité solennelle, d'éternelle durée » (Craig, 1999 : 99, 106). D'où son désir d'un art éternel, dont les matériaux eux-mêmes doivent participer. Jacques Copeau rapporte cette phrase qui lui reste en mémoire après une soirée au cours de laquelle, en octobre 1915, Craig évoque le matériau idéal pour un Théâtre de l'avenir : « *Bronze and marble... and basta!* » (Copeau, 1979 : 292). Pour Didier Plassard,

cet appel « au repos absolu », cette « aspiration à un art d'équilibre et d'éternité, purifié des contingences de l'instant et des hésitations du sujet », est évidemment lié à un refus de l'histoire et de la nouvelle civilisation technicienne dont les derniers bouleversements économiques sont en train d'accoucher (Plassard, 1992 : 53).

Mais *Le théâtre de la mort* porte moins sur l'héritage de Craig entendu au sens large que sur les mannequins (Kantor, 1977 : 220). Craig appelait les effigies pour remplacer l'acteur de chair, facteur de trouble dans l'ordonnance parfaite de l'œuvre théâtrale : « Pour créer une œuvre d'art, nous ne pouvons nous servir que de matériaux dont nous usions avec certitude. Or, l'homme n'est pas de ceux-là » (Craig, 1999 : 80). Kantor, lui, recourt à elles pour qu'elles coexistent avec l'acteur vivant, et lui servent de « modèle » ; « manifestation de la réalité la plus triviale » (Kantor, 1977 : 220), le mannequin existe sur scène en même temps que l'acteur, introduisant une hétérogénéité dont Craig, on le sait, avait horreur<sup>5</sup>. Deux raisons prévalent : pour Kantor, seule l'« absence de vie » peut réintroduire la vie en art ; d'autre part, relisant le mythe de la naissance du théâtre imaginé par Craig à la fin de « L'acteur et la Surmarionnette », Kantor affirme que l'acteur est, non un vaniteux plein de superbe, mais celui qui s'est levé d'entre les vivants pour leur faire face, « terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort<sup>6</sup>, coupé d'eux [ceux qui étaient demeurés "de ce côté-ci"] par une barrière qui pour être invisible n'en était pas moins effrayante et inconcevable » (Kantor, 1977 : 222). L'acteur est du côté de la mort, car il est radicalement différent de ceux qui le regardent : le saisissement métaphysique qui s'empare de ces derniers à sa vue doit être éprouvé pour que la relation spectateurs/acteurs retrouve sa « signification essentielle » (p. 223). L'acteur est, comme un mort, « dépourvu de toute signification » (p. 224), et, comme un objet dépouillé de son utilité, il est disponible pour l'œuvre d'art. Bref, c'est quand on débarrasse de leur fonction première les corps et les objets, quand ils nous sont aussi étrangers que s'ils étaient définitivement morts<sup>7</sup> ou hors d'usage, qu'on atteint le ready-made : la réalité (de l'acteur, de l'objet), prête à être manipulée.

Les positions, ainsi, s'éclairent. Car les « matériaux les plus précieux » sont appelés à constituer, aux yeux de Craig, toute la matière du théâtre, depuis l'édifice lui-même jusqu'à la décoration de la scène, l'éclairage et les costumes : « toutes choses devraient être aussi durables, aussi précieuses que l'édifice lui-même » (Craig, 1964 : 67). Quant à ces matériaux, il ne craint point de les nommer :

C'est l'or, c'est l'argent, le cuivre, le bronze, d'autres métaux précieux; c'est le diamant, c'est l'émeraude, le rubis, d'autres pierres précieuses; le lapis-lazuli, les cristaux, l'ivoire, l'ébène, la malachite, le marbre, la mosaïque, le verre peint de belles couleurs; et ce sont des soies aussi, plus fines que toutes celles que nous avons tissées jusqu'ici (p. 66-67).

Mentionnés dès « De l'exquis et du précieux » écrit en 1910, ces matériaux ne se limitent pas à la décoration; ils s'insèrent dans un dessein plus large, et consonent avec « l'expression [...] exquise d'idées et d'émotions plus rares » (contre « l'expression véhémement d'idées ou d'émotions violentes »), avec « la Poésie – ou le Silence bien plus précieux encore » (contre la prose), avec « de belles intelligences » (Craig, 1999 : 227) : sans doute ce dernier trait signale-t-il la « race » d'acteurs orientaux pour lesquels, s'ils existent, Craig est prêt à renoncer à ce qu'il avait écrit à propos de la Surmarionnette<sup>8</sup>. On n'aura aucune peine à retrouver dans ces traits le contour fermement dessiné d'une esthétique symboliste mâtinée de néoclassicisme, tout à fait propre aux décennies qui précèdent la Première Guerre mondiale. L'art y est une aristocratie, son modèle est derrière nous, dans un passé antique que ses vestiges colossaux et immobiles désignent comme le lieu même de l'éternité : aussi Craig ne conçoit-il qu'un seul répertoire pour ce « théâtre durable » : « un seul Jeu, *invariable, immuable*, [...] inaccessible à la critique, [...] un théâtre *pour tous les temps*<sup>9</sup> » (Craig, 1964 : 64). La mort, pour Craig, c'est l'éternité du non-périssable : ou, formulé autrement, la Surmarionnette, idole entourée de matières précieuses.

La différence des visions et des réalisations scéniques est donc patente. Là où Craig ne jure que par les matières précieuses et la Surmarionnette, Kantor élit le mannequin, au milieu de ce qui est « boueux » ou « pourri », dans une convergence avec l'écrivain polonais Bruno Schulz, dont un personnage proclame : « Nous le reconnaissons avec franchise : nous ne mettons pas l'accent sur la durée et la solidité de l'exécution, et nos créatures seront comme provisoires [...]. Le Démoniaque était amoureux de matériaux solides, compliqués et raffinés : nous donnons, nous, la préférence à la camelote » (Schulz, 1974 : 80). C'est que non seulement les conceptions que Craig et Kantor ont de la mort, et donc de la création, diffèrent radicalement, leurs visions de l'histoire sont également différentes, ou plus exactement les régimes d'historicité dont elles relèvent sont différents.

## Passé/futur

Si le passé, objet d'admiration, est lointain pour Craig, il est en revanche proche pour Kantor : c'est celui de son enfance, qu'un nouveau régime d'historicité rend pourtant aussi inaccessible désormais que l'autre. L'expérience des mutations liées aux guerres fait en effet accéder à la conscience historique d'un temps accéléré et fossoyeur. Ainsi, ce qui ressurgit sur la scène kantorigienne après avoir été visiblement englouti comme par la poussière des siècles, n'a guère qu'une cinquantaine d'années. Certains objets sont même vieillis, ou fabriqués, de façon à donner cette impression étrange d'ancienneté difficilement évaluable. Dans *Le retour d'Ulysse*, par exemple, les objets ne sont pas tous issus du même niveau de réalité : le canon a été exécuté dans l'atelier du Staatstheater où Kantor travaillait<sup>10</sup>, le

« gueulophone » a été volé aux Allemands sur la promenade ceignant la vieille ville de Cracovie, et le reste (planche pourrie, vieux ballots maculés de chaux et de poussière, cordage rouillé, roue de charrette toute crottée) a été apporté « du dehors »<sup>11</sup>. Le tout produit l'impression d'un ensemble hétérogène, mêlant les signes d'un présent épuisé avec ceux d'un passé étrangement proche. Si, donc, la mort est symbole de sérénité et d'éternité pour Craig, elle est « vivante » chez Kantor, exprimée par ces objets, mais aussi ces costumes, ces figures « violentées par la force même qui a tenté de les évacuer, de les anéantir » (Scarpetta, 2000 : 98). Les morts ne sont pas morts, ils sont encore vivants dans la mort, comme dans les rêves – comme des objets qui porteraient la marque de l'usure. Quand Craig efface les corps en les « hiératisant », Kantor exhibe leurs costumes vieillots, poussiéreux et salis de revenants; il montre dans le jeu leur toujours possible mécanisation, l'ensemble produisant à la fois le rire et les larmes. Enfin, pour Craig, la mort est architecturalement pleine de noblesse : l'Égypte et ses tombeaux constituent une référence fréquente<sup>12</sup>. Pour Kantor, la référence architecturale est l'échafaudage constructiviste maculé de chaux ou bien la baraque foraine, placée sous le double héritage du symbolisme et du cirque. Le choix du précaire et du bricolé est patent, au même titre que le parti pris du mineur, que ce soit concrètement ou métaphoriquement : l'échafaudage est ouvrier, la baraque, foraine. Nulle éternité ne s'y donne à lire.

Le lointain passé, d'autre part, occupe Craig comme une origine perdue, et l'obnubile autant que l'avenir qu'il prépare en utopiste; mais le présent du théâtre ne lui est rien, et l'évolution du monde semble l'indifférer. En exilé, il trouve dans l'espace et dans le temps un refuge contre les atteintes du siècle. Mécontent de l'Angleterre, il part d'abord pour l'Allemagne, puis pour l'Italie où il fonde son école à l'Arena Goldoni en 1913, à Florence; puis ce sera Rapallo, la France – Paris d'abord, le sud ensuite. Mais il est aussi un aristocrate esthète dont le monde a progressivement disparu, un monde auquel il est resté « profondément attaché » malgré « le changement de siècle »<sup>13</sup> (Banu, 1999 : 237). C'est d'ailleurs ce que Kantor pointe à plusieurs reprises dans *Le théâtre de la mort* : le caractère « hors de saison » désormais de l'idée selon laquelle, « en accord avec l'esthétique SYMBOLISTE », la marionnette remplacerait l'être humain sur les scènes. On peut avancer que, d'une certaine façon, Craig a été dépassé par une évolution imprévue de lui, qui se produit dans le domaine des beaux-arts au moment même où il écrit certains textes fondateurs, entre 1910 et 1915 : l'« invention » de l'objet ordinaire, par les peintres cubistes d'abord, puis, de façon explosive, par Marcel Duchamp, Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters<sup>14</sup>. *Mutatis mutandis*, il arrive à Craig la même chose qu'aux gens qui, en 1928, venant voir Picasso dans son atelier et voulant participer à sa « crise de collage », « croyaient bien faire en lui apportant des coupons d'étoffe magnifiques pour en faire des tableaux »<sup>15</sup> : une rupture a eu lieu dans la conception de l'œuvre d'art, rupture dont la

prise de conscience est évidemment différée dans certaines parties du public, fussent-elles les plus cultivées.

Kantor, lui, est « de son temps » : c'est cet héritage, d'abord, qu'il accepte et accomode. Car la césure, pour le directeur du Théâtre Cricot 2, est bien la Première Guerre mondiale et la brutale faillite des valeurs qui avaient cours avant 1914. C'est la « fin des Saintetés ».

On a ridiculisé les notions, jusqu'alors vénérables, de l'art.  
 La CONSCIENCE qui, selon l'ancien point de vue, devait conditionner l'œuvre d'art, fut remplacée par le HASARD.  
 La FORME et sa perfection, qui devaient EXPRIMER  
 D'importants contenus, furent remplacées par la RÉALITÉ brute  
 Qui n'exprime rien, qui EST tout simplement [...]  
 LES VALEURS ESTHÉTIQUES RAFFINÉES SONT REMPLACÉES PAR LA PAUVRETÉ<sup>16</sup>.

Il en va de même pour la Seconde Guerre mondiale : « La réalité était plus forte. Toute idéalisation devient également impuissante, l'œuvre d'art, l'esthétisante re-production devinrent impuissantes » (Kantor, 1977 : 18). La pensée des objets chez Kantor ne peut se comprendre sans cet arrière-plan d'une disparition accélérée, brutale, qui rejette dans les lointains ce qui était hier encore présent, et dont les deux guerres mondiales furent des accélérateurs formidables. La posture de l'esthète le cède à celle du chiffonnier.

## Être de son temps

Schwitters, dès 1919, héritant du cubisme l'inclusion dans l'œuvre de fragments de matériaux, use de ce qu'il trouve dans les rues. La guerre vient de prendre fin.

Alors tout a commencé [...]. Je me sentais vraiment libre et je voulais crier ma joie à la face du monde. Comme le pays était ruiné, par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi crier avec des ordures et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble (Schwitters, 1990 : 169).

Ce « pays ruiné » n'est pas sans évoquer la Varsovie de 1944, dans laquelle Tadeusz Kantor prélève les objets qu'il utilise pour *Le retour d'Ulysse*. Après avoir expliqué, en effet, que l'époque, dans sa brutalité, ne pouvait permettre aux idéalisations (fussent-elles abstraites) de subsister, ce dernier écrit dans ses *Leçons de Milan* :

Nous n'avions assez de force que pour attraper  
 CE QUI ÉTAIT SOUS LA MAIN, L'OBJET RÉEL  
 Et le proclamer œuvre d'art! (Kantor, 1990 : 19)

Ainsi, pour Kantor, comme auparavant pour Schwitters, c'est à la faveur d'un bouleversement historique et de l'effondrement des « valeurs esthétiques raffinées » devant la terrible réalité que le recours à ce qui reste s'impose. « Quand le "fait artistique" a été couvert par le grondement de la grosse Bertha, la DÉCISION est demeurée la seule chance qui reste à l'homme d'oser quelque chose encore naguère inconcevable », écrit Kantor à propos des dadaïstes (1977 : 219). Les secousses de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, transformant les mondes en décombres, ont cet effet de libérer les potentialités du déchet, de donner à la rue une fonction de pourvoyeuse, pour celui qui le décide. « J'ai vu Schwitters ramasser dans la rue de vieilles ferrailles, des roues de montres cassées, des objets hétéroclites et absurdes que même les boueux auraient dédaignés, pour les employer à la confection d'œuvres d'art », rapporte Tristan Tzara (1990 : 317). Alors que les tableaux des artistes ordinaires sortent neufs de leurs ateliers pour vieillir ensuite, ceux de Schwitters, note toujours Tzara, sont déjà « à moitié cassés, rouillés et salis » (p. 308). Ce renversement est symptomatique : le glissement du « neuf » au « cassé » n'est pas sans évoquer celui qui s'effectue du « précieux » au « pauvre ». C'est cette expérience de la coupure et du basculement, voire de la submersion et de l'engloutissement, qui fait qu'on est « de son temps ».

Et « être de son temps », paradoxalement, tant est violente la rupture, c'est faire appel aux objets ordinaires usagés – pour témoigner d'un « avant » par ailleurs de moins en moins lointain. Inversement, le schéma de la splendeur et de la décadence, pour Craig, s'articule sur un biomorphisme qui peut faire espérer une renaissance des dieux anciens vers lesquels on se tourne, et exprime finalement la croyance en une continuité : « Je suis convaincu que d'ici peu un développement extraordinaire va soulever et ranimer ce qui [...] *dépérit*<sup>7</sup> », écrit-il (Craig, 1999 : 86). L'objet précieux, inaltérable, affirme alors cette absence de rupture entre le plus lointain passé et aujourd'hui. Pour Kantor, en revanche, c'est un monde récemment enfoui de fantômes qui fait retour avec l'objet pauvre aux teintes terreuses : mais rien ne renaîtra, après la rupture, à l'identique. La poussière, les salissures, l'usure, en témoignent.

Copeau, pour qualifier les positions qu'exprime Craig, n'a qu'un seul mot : « esthétisme ». Esthétisme né de l'*abstract sense of beauty* hérité d'Oscar Wilde, totalement étranger au directeur du Vieux-Colombier qui se sent « l'homme d'un temps et d'une classe »<sup>18</sup> (Copeau, 2000 : 63), souffrant pour son pays en guerre au moment où il rencontre Craig en 1915. L'esthétisme de Craig s'accorde en revanche à son indifférence pour l'histoire en train de se faire. Copeau s'effare : « Le fait de la guerre n'existe pas pour lui » (p. 42). Il ajoute plus loin : « Tout ce que je vau, je sais que je ne le dois qu'à la vie étroite, laborieuse, vicieuse, mais courageuse et presque uniquement *intérieure* d'un *homme de mon temps* et de ma classe » (p. 62; c'est nous qui soulignons). Et de sentir que tout cela

« est à peu près lettre morte pour un homme comme Craig ». « Être de son temps », c'est donc être en phase non avec le lointain passé, de façon intellectuelle, esthète, mais avec ce que nous pourrions nommer « l'à-peine-passé », de façon « intérieure » et, ajouterions-nous, « chiffonnière ». Passé proche car le temps au XX<sup>e</sup> siècle passe plus vite, les bouleversements se succédant à un rythme si rapide que ce qui vient de disparaître semble équivaloir à un passé très lointain, poussiéreux, parce qu'il en *reste* peu de chose, voire, parfois, rien. En voyage en Pologne pour y rencontrer justement Kantor, Guy Scarpetta n'écrit-il pas, par une sorte de sympathie « intérieure » : « J'ai une pensée furtive pour mon ami Marek Halter, qui est né là [l'ancien ghetto de Cracovie], dans un monde dont il n'y a plus aucune trace<sup>19</sup> »? (Scarpetta, 2000 : 100). Lorsqu'il en reste, il faut se baisser pour les ramasser, dans les poubelles de l'Histoire en quelque sorte.

L'Histoire est cette expérience que Craig se refuse à faire pour mille raisons, et dont ses multiples cahiers semblent le protéger : là sont consignées des reproductions de chefs-d'œuvre picturaux et sculpturaux du passé, des photographies de visages d'hommes et de femmes célèbres d'hier et d'aujourd'hui, des masques rituels, des cartes à jouer, des caricatures, toute une collection d'images découpées dans des revues, immobile comme un musée, incorruptible par le temps : *portraits useful for actors*<sup>20</sup>. Kantor, lui, ne peut éviter l'Histoire, fût-ce dans sa chair, puisque son père meurt lors de la Première Guerre mondiale. La découverte de l'objet pauvre, la première mise en scène (*Le retour d'Ulysse*), ont lieu au cœur même de la tourmente, dans la Varsovie occupée de 1944. Elles privilégient le proche passé disparu qui revient hanter le présent<sup>21</sup> et s'effectuent bien évidemment avec les restes où s'accroche la mémoire.

## Objet/mémoire

L'objet pauvre, selon la définition qu'en donne Tadeusz Kantor dans les *Leçons de Milan*, est « roue boueuse,/planche pourrie,/chaise de cuisine sur laquelle s'assoit/la reine Pénélope » : ces objets quotidiens sauvés de la disparition témoignent pour un temps et un monde disparus, au même titre que les pupitres et les livres de *La classe morte*, les costumes des soldats de *Wielopole, Wielopole*. « Dans *Qu'ils crèvent les artistes!*, le personnage le plus important, c'est le temps; pour *Wielopole, Wielopole*, le temps<sup>22</sup>, c'était moi » (Kantor, 1996 : 71).

L'importance de la mémoire se révèle, qui nous relie chaudement aux événements engloutis : les tables de *La classe morte*? Le chariot d'enfant de *Qu'ils crèvent les artistes!*? « C'est un objet qui appartient [...] à ma mémoire » (p. 75). Mémoire individuelle, « enfantine » (p. 83), insupportable à Craig pour lequel rien de personnel ne doit troubler

l'œuvre de l'artiste, laquelle « ne contient pas d'aveux », sources d'hétérogénéité, d'impureté (Craig, 1999 : 101). Le fait est cependant là : Kantor apporte au théâtre « quelque chose qui n'a jamais été fait : l'expression de soi » (Ubersfeld cité dans Kantor, 1996 : 50). Les objets que choisit Kantor ont déjà une histoire, qu'il est parfois seul à connaître. Cependant, prenons-y garde : cette mémoire est constituée de « clichés ». Car quand l'Histoire assomme le monde et l'écrase au point que les paysages de l'enfance n'existent plus que dans le souvenir, tout ce qui reste devient relique, mais une relique sans châsse qui l'isole et la consacre : une relique dans son costume de mort et de poussière, exactement comme une photographie qui s'est craquelée ou a jauni. C'est là l'objet pauvre. Et c'est sans doute d'ailleurs l'une des racines du théâtre de Kantor que ce sentiment du monde englouti, un monde impossible à ressusciter sans le faire avec sa décomposition ou sa pourriture, à moins de verser dans le chromo et la nostalgie de mauvais aloi. Il faut en effet que ce monde qui fait retour « ose s'afficher comme posthume, catastrophique, résiduel » (Scarpetta, 2000 : 98) pour qu'échappent au piège de la nostalgie ceux qui l'envisagent : c'est ainsi que les soldats d'une armée morte reviennent, dans *Qu'ils crèvent les artistes!*, accompagnant leur général monté sur un grand squelette de cheval. La mort est au travail, et les morts toujours vivants dans une image baroque, c'est-à-dire à la fois tragique et burlesque, donc hétérogène, loin de toute vision unificatrice.

Selon Kantor l'objet pauvre, « incapable de servir dans la vie, bon à jeter aux ordures [appelle] la pitié et L'ÉMOTION » (Kantor, 1990 : 18) : c'est qu'une pièce de théâtre ne se regarde pas comme un tableau, « pour les émotions esthétiques qu'elle procure / [...] on la vit concrètement » (Kantor, 1977 : 31). Ainsi, c'est la part d'héritage des constructivistes ou des dadaïstes que Kantor révisé : le surréalisme qu'il présente aux étudiants des *Leçons de Milan*, par exemple, est « plutôt une confrontation entre le surréalisme et mes propres conceptions, idées ou découvertes, que *façonnait notre temps* [...]. Je vous demande d'accepter ma "correction" individuelle ou plutôt la correction de *notre temps* » (p. 77; c'est nous qui soulignons). La « correction » naît de la tourmente de la Seconde Guerre mondiale, à laquelle l'objet pauvre constitue la « réponse » de Kantor (p. 79) : elle provient du sentiment que le progrès technique, chanté par les avant-gardes constructivistes, produit ruines et malheurs. Elle engendre l'émotion mystérieuse produite par les restes de ce temps bouleversé, ces pauvres objets lestés d'une histoire, pour ne pas dire « d'histoire » :

La notion de PAUVRETÉ qui, quelques années plus tard, s'est largement définie dans mon IDÉE DE LA RÉALITÉ DU RANG LE PLUS BAS, portait avec elle un ton LYRIQUE et (horreur!) SENTIMENTAL, tout à fait étranger aux dadaïstes. C'étaient des différences qui faisaient du TEMPS D'ULYSSE le mien propre (p. 80; c'est nous qui soulignons).

Mais là aussi le rapport qu'on entretient avec le réel a son importance : il ne s'agit pas tant de le copier, comme le craignait Craig, que de s'en servir comme d'un ready-made, d'être un « constructiviste de l'émotion ». Ce quasi-oxymore résume l'originalité du travail de Kantor : « monter » ensemble, assembler les clichés de la mémoire, et faire que l'émotion provienne non de ce qui est joué, mais de ce qui est « entre les éléments » de jeu. L'émotion est « construite » et non produite par un réalisme que Kantor juge tout aussi grossier que Craig. Mais il ne s'agit plus, à la manière symboliste dont Craig témoigne, de séparer l'art du réel impur : plutôt d'atteindre « la frontière entre la vie et l'art » (Kantor, 1996 : 42).

Sur cette étroite ligne de contact entre ce qui appartient à l'art et à la réalité (du rang le plus bas de surcroît) se développe l'héritage craiguien de Kantor : dans un balancement malaisé, risqué, entre les éléments réels et l'émotion née de l'illusion, sur une crête où il s'agit de « manipuler » les restes du passé en sachant qu'on manipule en même temps « une proportion du temps présent » (p. 59). Le spectacle est impur : c'est cette impureté radicale qui, passant par les objets, distingue Kantor de Craig. Elle naît effectivement d'un changement du régime d'historicité : pour Craig, le présent n'était qu'une décadence par rapport au passé originel, dont le deuil semble impossible et la restauration souhaitable. Les matériaux les plus précieux sont donc élus pour leur capacité à exprimer l'inaltérabilité rêvée du temps. Pour Kantor, en partie grâce au truchement des objets sauvés de l'engloutissement, le proche passé ne cesse de sourdre dans le présent, en une dialectique tendue et mystérieuse, comme un fleuve aux prises avec ses propres tourbillons. « Le temps d'Ulysse devenu le mien propre ».

La manipulation, de Craig à Kantor, change d'objet, pourrait-on dire : les clichés de la mémoire (celle de l'artiste, celle de son temps) remplacent la Surmarionnette. Là où la pensée de Craig semble marquer la nostalgie d'un âge d'or perdu par la décadence du métier d'acteur, celle de Kantor, en actes, marque la persistance chaotique de ce qui vient d'être englouti, dans un monde sans transcendance où des gags et un humour de saltimbanques sont les seuls antidotes à la disparition.

Le véritable héritier de Craig, en ce qui concerne les objets, leur richesse et leur beauté d'œuvre d'art, est peut-être Robert Wilson<sup>23</sup>. Mais la force de Kantor, son importance pour le théâtre d'aujourd'hui, dans lequel l'objet pauvre est presque devenu un lieu commun à la mémoire et l'émotion, est sans doute d'avoir saisi à bras-le-corps, parce qu'il était de son temps, le triple héritage qu'évoquait Didier Plassard au terme du premier chapitre de *L'acteur en effigie* : Jarry, pour l'irrévérence et le sens de la provocation à l'égard des Saintetés toujours renaissantes; Maeterlinck, pour l'interrogation sur l'homme et le monde

qu'il a créé; Craig, enfin, pour la visée d'une œuvre théâtrale autonome, même si son homogénéité rêvée se mue en impureté sous la pression – acceptée – de l'Histoire.

## Notes

1. Dans cet entretien de 1972 avec Denis Bablet, Tadeusz Kantor évoque les grands mannequins qu'il avait fabriqués pour les besoins de cette mise en scène : « En fait, leur présence était celle d'acteurs, c'étaient un peu des Surmarionnettes à la Gordon Craig » (Kantor, 1996 : 28-29).
2. À la richesse des rêves colossaux de Craig, Copeau oppose son « petit théâtre, qui existe, qui vit avec toutes ses pauvretés et toutes ses imperfections » (1979 : 278). (C'est nous qui soulignons). C'est à propos du projet « mégalomane » de monter *La passion selon saint Matthieu* en Amérique que Copeau « se récuse » et évoque son propre théâtre, qui a au moins le mérite d'exister (voir p. 274 et 277-278).
3. L'historien François Hartog nomme ainsi la façon « dont une société traite son passé et en traite » (2003 : 19).
4. « Mon ambition [...] est de créer une œuvre théâtrale avec le même type et le même degré d'autonomie qu'une œuvre picturale » (Kantor, 1996 : 62). « Je crois que le temps viendra où nous pourrons créer des œuvres d'art du Théâtre sans nous servir de la pièce écrite, sans nous servir des acteurs » (Craig, 1999 : 77).
5. « En somme, mêler le réel et l'irréel, l'authentique et la supercherie (quand on n'y est pas forcé), c'est toujours, dans la vie ou en art, commettre une erreur, se faire une fausse conception de la nature de toutes choses » (Craig, 1964 : 96).
6. C'est Kantor qui souligne.
7. Et pourtant étonnamment semblables à nous, d'où l'importance du mannequin.
8. « On m'a dit que cette race d'acteurs était si noble qu'elle n'épargnait aucun effort pour se discipliner » (Craig, 1964 : 69).
9. C'est nous qui soulignons.
10. Dans un entretien avec Guy Scarpetta en 1983, Kantor déclare : « Le canon, en fait, était un simulacre, mais ça ne pouvait pas se voir » (Kantor, 1996 : 62).
11. De même, en 1958, Kantor prépare la mise en scène du *Petit manoir de Witkiewicz* : « J'avais dit aux comédiens : "Trouvez chez vous de vieux vêtements". Ensuite [...] ce fut l'influence du soleil, de la pluie, de la température, du feu (nous brûlions), de la poussière les imprégnant, qui leur donna leur apparence. On les traîna dans la boue, on les fit écraser par des voitures » (Kantor, 1996 : 34). On relèvera, en se reportant à la note 1, le chemin parcouru entre 1954 et 1958.
12. « Le théâtre lui-même sera, architecturalement, aussi magnifique dans sa stabilité que la plus noble des pyramides connues » (Craig, 1964 : 66). Voir aussi la dernière note de « L'acteur et la Surmarionnette » (1999 : 106). La Grèce, l'Inde figurent également dans les nombreux cahiers de

Craig. Dans un cahier contenant les épreuves de la première publication de « The Actor and the Über-marionette », une illustration collée sur une page de couverture représente une « *Statue of Bodhisattva [...] Nava period, eighth century* », en regard de laquelle Craig inscrit au crayon « U. M » pour « Über-Marionette » (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, ms B. 586, microfilm R 79172).

13. Un peu plus haut, Peter Brook déclare : « Craig n'a jamais sacrifié la mythologie de l'artiste solitaire, élégant et isolé du monde. *Et la première guerre mondiale, c'est justement cette image et cette attitude qu'elle a balayées* » (p. 230; c'est nous qui soulignons).

14. Picasso et Braque introduisent des matières « pauvres » dans leurs tableaux dès 1912, Duchamp l'objet industriel neuf dès 1913; Schwitters généralise à la fin de la guerre l'usage d'objets et de fragments récupérés dans la réalité. Aucune œuvre de ces artistes ne figure, significativement, dans les trois cahiers du Fonds Craig que nous avons consultés à la Bibliothèque nationale de France (*Portraits; Masques, scène & costumes; Masquerade*).

15. C'est Aragon qui souligne le caractère passéiste de cette attitude : ceux qui parlent encore de « tableaux » pour évoquer le résultat plastique des collages appartiennent à un autre temps. Un temps où « art » et « matériaux rares » rimaient. Plus haut, Aragon écrit : « L'extrême, l'arrogante *pauvreté* des matériaux l'a [Picasso] toujours enchanté » ([1965] 1993 : 39, note 3; c'est nous qui soulignons).

16. Dès 1944, il écrit : « Je ne me sens lié à aucune époque du passé [...]. Je me sens seulement profondément engagé envers / l'époque où je vis et les gens qui vivent à mes côtés » (Kantor, 1977 : 31).

17. C'est nous qui soulignons. « Dépérir » n'est pas « périr », et « ranimer » suppose qu'un peu d'âme demeure. À la résurrection glorieuse de Craig s'oppose l'errance du fantôme chez Kantor.

18. Plus loin, il ajoute : « La plupart d'entre nous ne comprennent rien à cet "*abstract sense of beauty*" qui est la doctrine même de l'esthétisme » (Copeau, 2000 : 63).

19. Le ghetto de Cracovie a été rasé en 1943.

20. L'expression « *Portraits useful for actors* » montre à quel point pour Craig le monde semble n'exister que pour finir sur une scène. *Beauté, mon beau souci*..., ce titre du roman de Valéry Larbaud publié en 1923, mais conçu et écrit en pleine guerre, de surcroît dans des lieux indemnes de destructions (l'Espagne), ne pourrait-il valoir pour le programme artistique craiguien? Sans cesse en effet le mot *beautiful* revient sous sa plume, témoignant du souci de préserver dans un idéal esthétique indiscutable la plus minime réalisation : « *Tickets as postcards made beautiful* »; « *Har & coat tickets used as advertisements beautifully* », écrit-il à propos du projet qu'il a de monter *The Tale of Troy* (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, ms A. 23 (1-2), microfilm 96294).

21. Ulysse est un général allemand de retour de Stalingrad. C'est « un homme d'aujourd'hui » (Kantor, 1977 : 37).

22. C'est Kantor qui souligne.

23. C'est du moins ce que suggèrent Georges Banu et Monique Borie à la fin de leur préface *De l'art du théâtre*, p. 30-31.

## Bibliographie

- ARAGON, Louis, « La peinture au défi » (1930), *Les collages*, Paris, Hermann, [1965] 1993.
- BANU, Georges, « Souvenirs de Craig, avec Peter Brook et Natasha Parry », dans Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 229-238.
- COPEAU, Jacques, « Florence et Genève, septembre-octobre 1915 », *Registres III*, Paris, Gallimard, 1979.
- COPEAU, Jacques, « À l'école des intercesseurs : Edward Gordon Craig, mardi 14 septembre 1915 », *Registres VI*, Paris, Gallimard, 2000.
- CRAIG, Edward Gordon, « L'acteur et la Surmarionnette » (1908), *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 79-106.
- CRAIG, Edward Gordon, « Les artistes du théâtre de l'avenir » (1908), *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 39-78.
- CRAIG, Edward Gordon, « Réarrangements » (1915), *Le théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, p. 93-98.
- CRAIG, Edward Gordon, « De l'exquis et du précieux » (1910), *De l'art du théâtre*, réédition; préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 227-228.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- PLOSSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre indépendant (1942-1944) », *Le théâtre de la mort*, textes réunis et rassemblés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 31-42.
- KANTOR, Tadeusz, « Le théâtre de la mort », *Le théâtre de la mort*, textes réunis et rassemblés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 215-224.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan* (1986), trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris, Actes Sud, 1990.
- KANTOR, Tadeusz, *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, 1996.
- TZARA, Tristan, « Kurt Schwitters » (1952), dans Kurt Schwitters, « Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 » (1930), *Merz*, textes choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.
- TZARA, Tristan, « Le roman de la révolution allemande » (ca. 1923), dans Kurt Schwitters, « Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 » (1930), *Merz*, textes choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.
- SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent*, Arles, Actes Sud, 2000.
- SCHULZ, Bruno, « Traité des mannequins ou la seconde Genèse », *Les boutiques de cannelle* (1934), traduit du polonais par Georges Sidre, Paris, Denoël, 1974.

SCHWITTERS, Kurt, « Kurt Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5 » (1930), *Merz*, textes choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 169.

ÜBERSFELD, Anne, « Kantor-présent », dans Tadeusz Kantor, *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 50-60.

Hélène Jacques  
Université Laval

# Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau

Celui qui lit *Hamlet* ou *Macbeth*, nous dit Edward Gordon Craig, conçoit fort bien la présence des esprits, fantômes et autres puissances obscures qui peuplent l'univers shakespearien. À l'inverse, celui qui assiste à la représentation théâtrale de l'une de ces tragédies risque de trouver peu crédible la coexistence, sur la scène, des acteurs et de spectres inquiétants. Incarner ces forces invisibles au théâtre amoindrit immanquablement l'effet créé par le texte, rompt la tension de l'atmosphère que l'imagination du lecteur amplifie. Mettre en scène les pièces de Shakespeare, en somme, constitue un véritable défi :

*The man who would show these plays as Shakespeare, perhaps, might wish them to be shown must invest every particle of them with the sense of the spiritual; and so he must entirely avoid that which is material, merely rational, or rather, that which exposes only its material shell [...]' (Craig, 1962 : 279).*

L'essence paradoxale de l'art théâtral shakespearien, et, par extension, celle de toute « représentation théâtrale envisagée comme un espace où l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène » (Borie, 1997 : 10), consiste à révéler l'irreprésentable en faisant « sentir » sa présence, et ce, sans effectuer une simple substitution, sans incarner (par un acteur ou un objet) l'invisible<sup>2</sup>. Le théâtre, bien qu'il ne parvienne que très rarement à représenter le spectre de manière plausible, est fondé sur cette dynamique insoluble, cette tension irréconciliable entre le visible et l'invisible.

Denis Marleau, dans deux récentes créations<sup>3</sup>, se confronte à cette apparente impasse, en ce sens qu'il doit rendre visibles les ombres de la mort. *Les aveugles* de Maeterlinck, perdus dans une dense forêt, attendent en vain le guide qui leur montrera le chemin du

retour et entendent la mort qui approche; Fernando Pessoa, lors de ses « trois derniers jours » de délire et dans la demi-conscience qui précède la mort, dialogue avec ses hétéronymes. Ces deux mises en scène ont en commun le fait d'exclure presque entièrement l'acteur puisque le directeur d'UBU recourt à des projections vidéographiques qui remplacent dans un cas et accompagnent dans l'autre l'acteur sur la scène. Cette présence médiatisée de l'homme sur la scène, qui remet en question les principes d'une théâtralité fondée sur la présence de l'acteur, résout-elle le paradoxe craiguien de la représentation? Concrétise-t-elle le rêve de l'acteur idéal de Craig, acteur qui deviendrait, à l'image des marionnettes antiques, le symbole de l'Homme contemplant la divinité plutôt que sa fade imitation? Cette étude sera consacrée à une réflexion, menée à la lumière des remarques de Craig, sur la transformation de l'acteur par l'intermédiaire de la vidéo dans les créations de Marleau, procédé scénique qui, sans être exceptionnel sur les scènes contemporaines, est poussé à son comble dans *Les aveugles, fantasmagorie technologique*. Les projections vidéographiques chez Marleau peuvent par ailleurs surprendre puisque dans la plupart de ses spectacles depuis la création de la compagnie en 1982, l'acteur – parfois seul au centre d'une scène quasi dépouillée – était celui sur qui reposait la représentation.

## De la Surmarionnette à l'acteur devenu projection vidéographique<sup>4</sup>

L'art de l'acteur, selon Craig, devrait se situer à l'opposé de la fureur poétique, et plutôt résulter d'un travail intellectuel de composition régi par des lois. Simple interprète du véritable créateur qu'est le poète, l'acteur, emporté par ses sentiments et dont le jeu varie d'un soir à l'autre, ne peut se voir conférer le titre d'artiste comme, par exemple, le peintre qui parvient, grâce aux règles de son art et aux instruments qu'il a inventés, à une forme parfaite. En outre, le peintre – si l'on excepte les tendances réaliste et hyperréaliste – ne se contente pas de reproduire photographiquement la nature, mais il tâche d'aller au-delà. Ainsi, les acteurs qui imitent le réel en s'identifiant à leur rôle ne sont que des ventriloques, et Craig préconise bien davantage la convention affirmée, la création de formes scéniques qui « exprim[ent] le sentiment du monde spirituel » (Borie, 1997 : 225).

À l'acteur qui désire perfectionner son art, Craig propose de maintenir une distance entre le rôle et sa personnalité, de s'extraire de ce qu'il désire représenter. L'emploi du masque est à cet égard le moyen idéal pour, d'une part, exprimer de manière claire et précise une idée et, d'autre part, contourner l'imitation et figurer de manière symbolique cette idée. Craig rêve également à l'invention d'un instrument (lequel correspondrait à la Surmarionnette) qui puisse représenter, par médiation, son propos :

*To me there is ever something more seemly in man when he invents an instrument which is outside his person, and through that instrument translates his message. [...] For a man through his person can conquer but little things, but through his mind he can conceive and invent that which shall conquer all things (1962 : 49)<sup>5</sup>.*

L'acteur sera en mesure de donner une forme à l'invisible en empruntant un détour, en utilisant un objet de son invention. Plutôt que d'incarner un rôle, l'acteur doit le représenter; plutôt que d'interpréter un personnage, il doit chercher à constituer et à exprimer le symbole de l'Homme.

Les arts antiques, dans lesquels sculpteurs et peintres, en respectant les règles établies par la tradition, s'attardent non pas à reproduire leur sujet avec un souci naturaliste mais à cerner ce qui en représente l'essence, permettent à Craig d'illustrer à l'aide d'un exemple concret l'art auquel il aspire, mais également de faire référence à une pratique autrefois rattachée aux cultes. Un tel art s'oppose à la vie (c'est-à-dire à son imitation), dépasse la réalité quotidienne et explore le monde de l'esprit, des dieux, de la mort. « *I think that my aim shall rather be to catch some far-off glimpse of that spirit which we call Death – to recall beautiful things from the imaginary world* » (1962 : 74)<sup>6</sup>. C'est pour contrecarrer radicalement l'esthétique réaliste et mimétique et pour renouer avec un art dont les préoccupations sont liées au sacré que Craig prône ce retour aux sources de l'expression et se réclame du monde de la mort. L'art, selon Craig, est « du côté de la Révélation » (Borie, 1997 : 226) et doit par conséquent manifester un monde qui dépasse le réel sensible. La marionnette et le masque, objets inanimés, libèrent le langage scénique de la convention réaliste en instaurant une distance avec le quotidien; en tant que médiations, ils rendent également possible une représentation symbolique.

Craig sème néanmoins le doute quant à la forme concrète que doit prendre l'instrument de l'acteur, la Surmarionnette. En effet, d'un texte à l'autre, il en propose différentes formes : si dans « *The Actor and the Über-Marionette* », essai incendiaire écrit en 1907, Craig proscrie la présence de l'acteur, dans *The Theater Advancing*, qui paraît en 1919, il nuance cette affirmation et privilégie un modèle théâtral qui mettrait de l'avant son caractère artificiel et dans lequel l'acteur, travesti et masqué, se débarrasserait de ses faiblesses en ayant pour modèle la marionnette aux gestes précis. C'est cette conception du jeu que l'on retrouve dans plusieurs mises en scène de Marleau – principalement dans la première phase de création de la compagnie –, dans lesquelles l'acteur semble s'inspirer des gestes des marionnettes. Marleau se tourne, pendant cette période, vers les avant-gardes européennes et exige de ses acteurs qu'ils se transforment en « instruments de la langue » réglés au quart de tour pour réciter avec vélocité et virtuosité des collages de textes dont le sens est souvent secondaire par rapport à la sonorité. Les mouvements, dans ces mises en scène, sont stylisés, répétitifs et mécaniques. Exécutant de manière précise une gestuelle épurée et calculée, les acteurs maîtrisent à la perfection leur partition scénique; ils

« accepte[nt], écrit l'acteur Carl Béchar, de devenir pour un temps un matériau visuel et sonore » (1990 : 40), des acteurs-marionnettes que dirige le metteur en scène.

D'autre part, l'étude de manuscrits permet à Didier Plassard et à Irène Eynat de résoudre pour une part le problème que soulèvent les affirmations contradictoires de Craig. L'homme de théâtre a en effet conçu, en 1905 et 1906, des projets de mise en scène dans lesquels la Surmarionnette occupe une place prépondérante. Dans l'un d'eux, Craig décrit une troupe constituée de surmarionnettes dont il détermine précisément les dimensions; « l'interprétation, donc, [y] serait confiée à des effigies de taille variée [...] dont Craig fixe le nombre à vingt-cinq. [...] [C]es marionnettes seraient probablement manipulées depuis des cintres (Plassard, 1992 : 50-51). Craig a en somme véritablement imaginé un théâtre sans acteur, lequel théâtre serait supérieur à celui qui convoque l'homme sur la scène : « *he considered the über-marionette a superior instrument for the creation of a work of art and he devoted a great deal of his time and energy to plans of what was in the end an unfulfilled project* » (Eynat, 1980 : 172). Par ailleurs, Monique Borie attribue à Craig le désir de retrouver l'*eidôlon* de la Grèce archaïque, soit « l'apparition d'une réalité de l'ordre de l'invisible » (1997 : 226) incarnée par le *colossos*, statue de pierre qui devient la figuration, le double de cet invisible. Ainsi, il semble que pour Craig le passage par la pierre, par l'inanimé, soit plus propice à la révélation des insaisissables figures de l'au-delà. Borie souligne en outre les nombreuses références, chez Craig, à la statue, au masque et au portrait, pour affirmer que ces derniers, lorsqu'ils s'animent, deviennent « les grandes métaphores de l'acteur, un acteur entre l'inanimé et l'animé, véritable figure de l'esprit animant la matière » (1997 : 234). La Surmarionnette est donc un objet visité par l'invisible, animé par les ombres qui apparaissent dès lors, par son entremise, sur la scène. Dans cette perspective, l'emploi de projections vidéographiques qui donnent vie à des masques en remplaçant ou en côtoyant l'acteur, plonge le spectateur dans un univers scénique de l'entre-deux, constitué de tensions entre l'animé et l'inanimé. La scène de Denis Marleau s'apparente ainsi au théâtre inorganique dont rêve Craig dans lequel la Surmarionnette « *will not be the flesh and blood but rather the body in trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit* » (1962 : 84-85).

La présence de la vidéo sur la scène, plus prononcée depuis les vingt dernières années, ne manque pas de susciter un débat sur lequel il n'est pas nécessaire de s'attarder, mais qui peut difficilement être complètement ignoré. Dans les spectacles de Marleau, seuls les visages des acteurs sont reproduits par la vidéo, présentant une image partielle des acteurs. Le spectateur n'a plus affaire à la présence immédiate des acteurs, dans la mesure où la vidéo offre un « effet de présence », illustre un avatar de l'acteur, un simulacre, une trace de vie. Le corps, du moins dans *Les aveugles*, n'est plus présent : il est représenté et médiatisé. L'acteur perd en outre sa troisième dimension et sa capacité de se mouvoir, il se

« dématérialise » (Asselin, 2002 : 25), se dépossède de sa chair. Replacée dans la perspective des réflexions d'Edward Gordon Craig, cette transformation de l'acteur par la vidéo semble permettre de restituer à la scène la puissance de révélation que réclamait l'homme de théâtre anglais et d'évoquer les forces invisibles que contiennent les textes représentés. La vidéo ouvre, on le verra, les portes de la conscience humaine et celles de la mort; elle donne à voir l'autre dans l'homme, la face cachée derrière le masque du quotidien. D'autre part, si l'acteur a disparu, nous dit Marleau – fidèle en cela à toute sa démarche et à la conception d'un théâtre reposant sur la dramaturgie –, le texte est quant à lui au centre de la représentation : « l'outil vidéo se met exclusivement au service du personnage et de sa partition textuelle » (2000 : 83).

### *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa : Narcisse postmoderne*

L'acteur est encore présent *hic et nunc* dans cette adaptation du récit d'Antonio Tabucchi, Marleau ayant conçu un dispositif scénique où l'homme interagit avec des automates. Puisque l'un des acteurs devient un objet, un support pour les projections vidéographiques, et que plusieurs mannequins servent de partenaires de jeu à l'acteur, différents « registres de présence<sup>9</sup> » coexistent sur la scène. Daniel Parent, aux côtés de Paul Savoie qui incarne Pessoa, se transforme littéralement en marionnette : immobile, il a la tête bandée d'un voile blanc sur lequel est projetée l'image du visage de Savoie interprétant les répliques des hétéronymes. Il s'apparente à l'instrument, à la marionnette, dans la mesure où il ne joue pas de rôle et où son corps est utilisé en tant qu'écran. L'un des acteurs s'efface, ne prenant plus en charge son personnage; l'autre est présent sur la scène et joue avec ses doubles virtuels, confronté à d'autres « lui-même ». Dans cet espace de tensions entre l'organique et l'inorganique, les projections vidéographiques complexifient les rapports entre le vivant et l'inanimé en introduisant un troisième joueur : le virtuel qui modifie à la fois l'acteur et l'objet. Au matériel, à l'homme et à l'objet plein et tridimensionnel s'oppose aussi l'immatériel, l'image bidimensionnelle et évanescence.

Les apparitions fantomatiques des hétéronymes incarnent une sorte d'entre-deux en se situant à la fois du côté de la réalité et du rêve, de l'animé et de l'inanimé. Alors que l'objet côtoie l'homme et se meut, prend vie grâce aux images projetées, l'homme se chosifie : Daniel Parent se transforme en mannequin et Paul Savoie interprète un homme au seuil de la mort. D'ailleurs, dans l'un des tableaux, Parent prend la place de Savoie dans le lit du mourant. Le rôle de Pessoa est à son tour matérialisé par un mannequin sur lequel est projetée l'image du visage de Savoie, ce dernier jouant alors le rôle de Bernardo Soares, plus vivant que Pessoa lui-même. Les statuts de l'homme et de l'objet sont bouleversés : les

caractéristiques de l'un se déplacent chez l'autre, ils existent, le temps de la représentation, dans un même niveau de réalité, dans un présent commun. Dans la confusion qui s'instaure entre les acteurs et les objets, la mort et la vie deviennent, sur la scène d'UBU, des vases communicants.

L'utilisation de la vidéo, dans ce spectacle qui dévoile le monde intérieur de Pessoa, est pertinente à plusieurs égards. D'abord, il est possible d'affirmer avec Antonio Tabucchi – lorsqu'il s'intéresse au thème de la nostalgie chez Pessoa –, que le projet de l'auteur portugais est dicté par un désir de vivre ce qu'il ne connaît pas et n'a jamais connu, une vie qu'il aurait voulu vivre. Ce désir (comme tout désir) est virtuel, et par conséquent le sentiment de nostalgie, le désir de retrouver un lieu ou une personne connus qu'expriment les hétéronymes, s'applique à un passé relevant du fantasme : « ce qui caractérise Pessoa, c'est la Nostalgie au carré, la nostalgie par personne interposée, la nostalgie au degré hypothétique. Non pas une nostalgie de ce qu'on a eu mais de ce qu'on aurait pu avoir. » (1998 : 9) Les hétéronymes représentés par la vidéo demeurent des ombres, tout comme la velléité de Pessoa de faire l'expérience de multiples impressions, de multiples existences reste virtuelle. La vidéo, nous dit Anne-Marie Duguet en citant Peter Campus, à l'instar de l'instrument imaginé par Craig, fonctionne à la manière d'« un opérateur de passage entre le réel et l'imaginaire, [...] une puissance de transformation qui confronte différentes constructions perspectives » (2002 : 95-96). Comme l'écriture pour Pessoa, la vidéo donne forme aux constructions fictionnelles des hétéronymes, et le caractère virtuel de ces constructions confirme leur statut de figures de l'imaginaire.

Fernando Pessoa a thématisé l'une des grandes questions qui hantent la littérature occidentale du XX<sup>e</sup> siècle, celle de l'altérité, la création des hétéronymes constituant à l'évidence un moyen de résoudre le problème de la polyphonie de l'âme humaine. La « sociabilité intelligente » d'hétéronymes que le poète a imaginés en « tête à tête avec lui-même » (Pessoa, 1999 : 78) représente les nombreuses facettes de l'individu, les projections de l'être – plutôt des êtres –, qu'il aurait voulu devenir; à travers son projet d'écriture, Pessoa fabrique une image à laquelle il aurait voulu correspondre. « Je me sens multiple, nous dit Pessoa. Je suis comme une chambre aux innombrables miroirs fantastiques, qui réfléchissent les images déformées d'une unique réalité primordiale qui n'est dans aucune et qui est dans toutes » (cité d'après Bréchon, 2001 : 21). Les projections vidéo ont une fonction spéculaire, et la scène qu'a imaginée Marleau est l'espace d'une intériorité, une complexe chambre aux miroirs dans laquelle le visage de Paul Savoie, multiplié et projeté sur différents écrans, reproduit chaque fois cette part de l'autre en soi, un « même » légèrement modifié. En effet, les supports changent au cours de la représentation puisque le visage de Savoie apparaît sur des automates de différentes tailles ainsi que sur son partenaire. Comme si le poète contemplait son image dans une étendue

d'eau agitée, le reflet du visage de l'acteur est déformé, jamais tout à fait semblable à l'original. Il se crée une sorte d'amplification du moi qui occupe toute la scène, mais ce moi virtuel projeté sur les objets semble bien fragile, sombre image toujours sur le point de s'évanouir. Les doubles créent l'illusion de l'identique : les fantômes vidéographiques auxquels s'adresse Pessoa sont faux, n'existent que le temps de la représentation, que dans les limites du cadre (les visages-écrans) prévu à cet effet. À l'instar du miroir, la projection vidéographique permet à l'acteur d'interagir avec sa propre image, mais le miroir, on le sait, est un instrument de connaissance de soi qui, parce qu'il mène à la prise de conscience du vide masqué par le reflet, comporte un grand danger. Dans le miroir, l'autre est un leurre, un simulacre de soi-même qui disparaît dès qu'on ferme les yeux ou lorsque l'on regarde derrière la glace. Narcisse « s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre » alors que cette image « n'est rien par elle-même » (Ovide, 1966 : 100-101), ne consiste qu'en une trace évanescence de ce qui existe réellement.

Or c'est bien le vide qui existe sous les visages virtuels comme derrière chacune des signatures des hétéronymes. Pessoa a créé de nombreuses vies imaginaires, de multiples *personae* qui masquent l'absence à soi, mais qui finalement accusent la faille, le néant ontologique. Ce thème est d'ailleurs un leitmotiv dans l'œuvre de Pessoa, la multiplication des représentations du moi révélant le sentiment du non-être intérieur. L'enveloppe charnelle n'est qu'une illusion identitaire, une coque vide qu'une quelconque image bidimensionnelle remplace aisément<sup>10</sup>. Les projections vidéographiques ne sont que des images fugitives qui n'existent pas « par elles-mêmes » et qui figurent l'absence<sup>11</sup>. En ce sens, le fonctionnement des projections vidéographiques se rapproche de celui de la photographie, dans la mesure où cette dernière représente ce qui était là lors du processus de captation de l'image; les projections fixent dans une séquence reproductible l'événement passé et soulignent le manque, dans le présent, de l'objet représenté. L'image photographique, en effet, est une trace, une empreinte lumineuse du réel déposée sur la pellicule. Les différents reflets du visage de Savoie constituent alors une galerie de portraits, un album contenant des photographies qui témoignent des multiples identités rêvées par le poète au cours de sa vie, lesquelles apparaissent sur la scène comme des réminiscences.

Paradoxalement, l'impression générale qui se dégage du spectacle n'est pas celle de l'angoisse que pourrait ressentir le personnage de Pessoa en constatant l'irréversible morcellement de son identité. C'est dans une atmosphère plutôt sereine que les hétéronymes apparaissent avec la grâce des spectres, et le poète accepte les différentes manifestations et facettes de sa personnalité, qu'il laisse ensuite partir pour rester seul et unique dans la mort. Le Fernando Pessoa de Marleau est un Narcisse conscient de la pluralité de son identité et de la collection d'impressions qui le compose. Il dépasse

toutefois le vertige que cette conscience entraîne, se réconciliant avec lui-même et assumant la fiction de l'unité identitaire.

## ***Les aveugles, fantasmagorie technologique : gros plan sur la mort***

Si dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* les acteurs se chosifient, ce sont plutôt les objets – douze masques animés par des projections vidéographiques –, qui prennent vie dans *Les aveugles, fantasmagorie technologique*. Marleau donne suite aux intuitions de Maeterlinck, qui cherchait comme Craig à transformer la présence de l'acteur en recourant aux masques, aux figures de cire ou aux marionnettes afin de représenter symboliquement l'Homme, la vie, la mort<sup>12</sup>. Le metteur en scène modifie par ailleurs le titre de la pièce du poète belge en lui ajoutant le sous-titre « fantasmagorie technologique », ce qui annonce d'emblée la nature insolite de cette œuvre présentée dans un musée, à mi-chemin entre la sculpture, l'art vidéo et le théâtre. La « fantasmagorie », qui renvoie aux inventions précédant celle du cinéma, est un « procédé qui consiste à faire apparaître des figures irréelles dans une salle obscure à l'aide d'effets optiques » (Marleau, 2002 : 19). Au cœur de cette représentation se trouve donc l'utilisation d'une technologie dont la visée est celle de créer l'illusion de la présence de l'homme.

Marleau élabore pour ce spectacle une « sculpture vidéographique<sup>13</sup> » : les douze masques sont disposés sur la scène, face aux spectateurs, et servent de supports pour les projections vidéographiques provenant du fond de la salle. Les structures qui soutiennent les masques sont dissimulées dans la pénombre; le plateau devient une véritable chambre noire, et les visages semblent émaner du fond obscur comme les figures d'une émulsion photographique. La projection de l'image sur le masque s'apparente à une « surimpression », procédé de mixage vidéo qui consiste à placer l'une sur l'autre deux images. Le visage de l'acteur est projeté sur le masque dont les formes sont identiques, ce qui produit un effet d'épaisseur. Philippe Dubois affirme que la superposition d'images crée une profondeur « de surfaces [...], faite de la mise en couches d'images » (1995 : 169); le dessous (le masque) et le dessus (l'image) se confondent à un point tel que l'image vidéographique paraît émerger de l'intérieur du masque, provoquant une illusion de profondeur. De plus, les visages sont démultipliés, et les personnages (six hommes représentés par le visage de Paul Savoie, six femmes, par celui de Céline Bonnier) ne possèdent aucune caractéristique distinctive, exception faite de la différenciation sexuelle. Le personnage représenté par le masque devient une conscience sans corps, dénuée de sens (les personnages de Maeterlinck sont par ailleurs aveugles et leurs perceptions, brouillées

par la peur). Alors que dans *Les trois derniers jours...* la confrontation de l'acteur avec son double permettait au spectateur de conserver une référence avec le réel, de comparer le double au modèle original, dans *Les aveugles* ce double reste seul en scène, sans le sujet à partir duquel il a été conçu, image brisée d'un corps disparu.

Denis Marleau a isolé les visages de Bonnier et de Savoie comme un cinéaste aurait resserré le cadre de son objectif pour ne saisir, en gros plan, que le visage et l'expression de l'acteur, excluant tout détail concernant l'espace. Gilles Deleuze souligne que le gros plan, au cinéma, détache le visage de son contexte spatio-temporel « pour faire surgir l'affect pur » (1983 : 137), et qu'il dissout dans le même mouvement les fonctions du visage : le gros plan « pouss[e] le visage jusqu'à ces régions où le principe d'individuation cesse de régner » (p. 142). Il « efface » le visage en le dépouillant de ses fonctions, « fait du visage un fantôme » (p. 141) en décorporéisant le sujet. Si les masques aveugles et multipliés ne se distinguent pas les uns des autres, dans sa pièce Maeterlinck définit lui-même à peine ses personnages (le cinquième, la jeune, les trois vieilles, etc.), tous également effrayés, également incapables d'agir, leurs voix s'entremêlant comme celles d'un seul individu. Visage fantôme nous dit Deleuze. À qui a-t-on véritablement affaire dans *Les aveugles*? Les voix sont-elles celles d'un personnage-choral au seuil de la mort qui, à l'instar de Pessoa, converse avec lui-même au cœur de sa propre conscience? Ces traces d'hommes que Marleau nous donne à voir représentent-elles des âmes mortes, des spectres rôdant sur le lieu de leur mort? Les masques, dans ce cas, deviennent mortuaires et gardent le souvenir d'êtres disparus.

Contrairement au théâtre entendu comme art vivant, la peinture et les arts de « l'ère de la reproductibilité technique » n'impliquent plus la présence réelle de l'homme au-delà du processus de création. La peinture serait d'ailleurs née, selon les récits mythologiques, du désir de conserver une trace de l'être absent<sup>14</sup>. Le portrait, dont la fonction est de garder vivante la mémoire d'une personne éloignée ou décédée, est le signe d'une absence puisqu'il rend présent le disparu<sup>15</sup>, et Édouard Pommier affirme que « si le portrait peut triompher de la mort, c'est parce que la mort triomphe du modèle et qu'il y a une sorte de complicité entre la mort et le portrait, lesquels accomplissent le même travail sur le modèle. » (1998 : 46-47) Les acteurs sont symboliquement mis à mort dans *Les aveugles* puisqu'ils sont représentés, portraiturés dans des images qui témoignent de leur absence. En fait, les masques animés projettent l'idée de la mort, les personnages de Maeterlinck se trouvant effectivement au seuil du royaume de Proserpine. Puisque les traits des acteurs sont reproduits sans différence d'un masque à l'autre, Marleau n'a pas cherché à transcrire les traits individuels de chaque personnage : les visages n'incarnent pas le mort en particulier comme le ferait un masque mortuaire, mais bien la mort, le manque (Nancy,

2000 : 54). La mort de tout homme, aveugle face à l'inconnu, est en somme illustrée sur la scène par le froid regard des aveugles, et sur les visages indifférenciés une même expression d'angoisse est éternellement fixée. À cet égard, la comparaison qu'effectue Philippe Dubois entre l'acte photographique et le regard assassin de la Méduse, qui pétrifie quiconque tombe sous ses yeux, est évocateur. L'image photographique, en effet, fixe un instant, réifie un moment en l'extrayant du temps et de l'espace. Les spectateurs aperçoivent ici les aveugles pétrifiés par la peur dans le moment qui précède la mort et l'immobilité totale, cet instant de vie que capte l'appareil photographique avant de le figer éternellement dans une image. Toutefois, si le portrait des aveugles fige leur image dans le masque, il prend également vie grâce à la vidéo, se situant dès lors, tel le spectre, entre l'animé et l'inanimé, la vie et la mort.

« Le voyant étant pris dans cela qu'il voit, nous dit Merleau-Ponty, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision » (1964 : 181). En s'intéressant à la peinture et au portrait, Philippe Dubois affirme que « si l'image qu'observe Narcisse dans la source est son propre reflet "peint" et si le tableau, comme la source, est lui aussi une peinture-"reflet", alors ce qu'il réfléchit sera toujours l'image du spectateur qui l'observe, qui s'y observe. C'est donc toujours moi qui me vois dans le tableau que je regarde. [...] [T]out regard sur un tableau est narcissique » (1983 : 137) et la peinture, par conséquent, fonctionne comme le miroir. La relation narcissique du sujet confronté à sa propre image qui, on l'a vu, constitue le noyau des *Trois derniers jours...*, pourrait donc éclairer aussi *Les aveugles*, mais en impliquant cette fois-ci le public : les spectateurs sont-ils face à la scène comme face à un tableau, et, par extension, face à un miroir? Cette hypothèse est plausible, dans la mesure où le public est placé devant les multiples visages des aveugles qui, flottant dans une demi-obscureté, paraissent quasi identiques et peuvent se confondre avec son propre reflet. De plus, la bande sonore et l'étroitesse de la salle font disparaître la frontière entre le public et la scène, démarcation qui devient mince comme la surface de l'eau séparant Narcisse de son image. L'appareillage technique, savamment dissimulé dans l'obscurité, produit un effet de présence étonnant et laisse le spectateur face à douze têtes qui lui paraissent vivantes. Les visages fantômes des aveugles représentent la mort, mais ils reflètent également en miroir le visage du spectateur et la part d'ombre qui gît au fond de lui-même.

## Croyance et technologie

Plusieurs aspects de la mise en scène théâtrale sont déplacés dans les créations étudiées. Elles posent, on l'a dit, la question de la théâtralité, dans la mesure où il ne reste des acteurs que des masques et des traces vidéographiques de leur visage. De plus, l'outil

technologique, particulièrement dans *Les aveugles*, est prépondérant : plutôt que de soutenir la mise en scène au centre de laquelle se trouve l'acteur, il devient l'unique objet s'offrant au regard et à l'oreille. Le travail du metteur en scène est aussi transformé puisqu'une partie du projet dépasse la direction d'acteurs et consiste à perfectionner le dispositif scénique sur lequel repose la représentation. La relation entre la salle et la scène, dans le cas des *Aveugles*, est également bouleversée, en ce sens que le public et les masques, immergés dans le noir et dans un environnement sonore englobant, partagent le même espace. L'expérience à laquelle le spectateur est convié reste néanmoins théâtrale : c'est dans le présent de la représentation, avec une communauté de spectateurs et douze aveugles, qu'il écoute le texte représenté et sent la mort approcher. *Les trois derniers jours...* et *Les aveugles* s'inscrivent très certainement dans la continuité des changements souhaités par Craig : l'Homme y est figuré par une « invention », une machine scénique à la fois organique et technologique qui symbolise dans un cas l'homme et son intériorité, dans l'autre l'homme face à la mort. Si les correspondances entre l'esthétique rêvée par Craig et les réalisations de Marleau concernent, on l'a vu, la thématique de la représentation de la mort, elles sont également frappantes en ce qui a trait à la pensée sur la technique et la technologie. Les réflexions d'Edward Gordon Craig sur la Surmarionnette sont développées dans un contexte où l'émergence des techniques et l'avancement des sciences suscitent de nouveaux espoirs quant aux moyens dont la scène pourra désormais se doter pour faire reculer les limites du représentable. Les technologies à l'œuvre dans les mises en scène étudiées participent du même désir d'utiliser la technique et ses moyens pour les mettre au service du texte à illustrer.

Le discours craiguien sur l'art, dans lequel sont privilégiés la technique et un jeu de l'acteur contrôlé et raisonné, n'exclut pas pour autant l'émotion esthétique. Au contraire, l'instrument doit réhabiliter un théâtre de la croyance : « Craig, qui recherche le moyen de donner naissance à une nouvelle "croyance", pense qu'il sera possible, en recourant à de grandes effigies, proches des statues des temples de l'Antiquité, de restaurer sur la scène le sens du mystère, donc du sacré. » (Plassard, 1992 : 53) L'emploi de l'instrument permet de contourner la simulation, de faire renaître un art de « la croyance en la présence d'un invisible » (Borie, 1997 : 236). Est-il possible d'envisager les créations de Marleau dans cette perspective? Peut-être, si l'on considère que les projections vidéographiques provoquent un effet de présence saisissant. Dans *Les aveugles*, l'appareillage technologique se fait oublier, à un point tel que le spectateur a l'impression de se trouver face à de véritables visages et de *croire*, lui aussi, qu'une sombre puissance envahit la salle.

Les dispositifs scéniques que développe Marleau actualisent le projet craiguien d'élaborer une forme de l'entre-deux, qui se situerait à la fois du côté de l'animé et de celui de son contraire, et qui permettrait de révéler le monde des idées. Les identités imaginaires

de Pessoa et la mort des aveugles sont rendues visibles, de manière éphémère, par le subterfuge de la vidéo qui anime les surfaces inertes des objets. Denis Marleau s'aventure, comme Craig, près de l'Achéron, empruntant le détour de l'objet et des technologies récentes pour représenter l'irreprésentable. Si les masques et la vidéo nous entraînent du côté de la mort, ils impliquent aussi un rapport narcissique du sujet avec son image. Le masque porté par le héros tragique, nous dit Monique Borie, est le signe de l'altérité, et celui de la Méduse, incarnant l'effroyable et la mort, constitue l'altérité suprême. Celui qui contemple la Gorgone se transforme en pierre et appartient dès lors à l'au-delà, permettant à cette dernière d'observer comme dans un miroir son propre visage de mort. En raison de ce face à face meurtrier, le masque du tragique tend « au spectateur tout à la fois l'image d'une altérité qui l'épouvante et un miroir dans lequel il reconnaît son propre visage de ténèbres » (Borie, 1997 : 70). Le reflet que donnent à voir les visages démultipliés des aveugles et du poète est en somme celui du « double venu de l'ombre » (p. 70) du spectateur, et ce dernier ne s'identifie ni au visage, ni au personnage, mais bien à « cet esprit que nous appelons Mort<sup>16</sup> » (Craig, 1999 : 92) qu'une esthétique de l'entre-deux laisse apercevoir.

## Notes

1. « Pour représenter ces pièces comme Shakespeare aurait voulu peut-être qu'on les interprêtât, il faut que tout soit, d'un bout à l'autre, imprégné du sens du surnaturel; il faut pour cela écarter tout ce qui est matériel, ou simplement rationnel, ou même ce dont on n'aperçoit que l'extérieur rationnel [...] » (Craig, 1999 : 212).
2. Georges Banu et Monique Borie relèvent cette contradiction essentielle : Craig souligne « la nécessité pour le metteur en scène de se confronter, à travers l'incarnation du fantôme, à la représentation d'un invisible dans le visible de la scène et toutefois, chez ce même metteur en scène, la conscience que le théâtre échoue toujours plus ou moins à figurer l'invisible, à donner corps aux ombres » (1999 : 28-29).
3. Il s'agit des spectacles *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), d'après le récit d'Antonio Tabucchi, et *Les aveugles, fantasmagorie technologique* (2002), texte de Maurice Maeterlinck. Le directeur d'UBU, compagnie de création, utilise aussi les projections vidéographiques, objet de cette étude, dans *Urfaust, tragédie subjective* (1999) et dans *Dors mon petit enfant* (2004).
4. Pour cette section portant sur la pensée craiguienne, je me réfère surtout à deux textes dans *On the Art of Theatre* (1962) : « The Artists of the Theatre of the Future » et « The Actor and the Über-Marionette ».
5. « Il me semble plus séant pour l'homme de créer, de fabriquer un instrument à l'aide duquel il rendra ce qu'il veut dire que d'user de sa propre personne. [...] Car l'homme ne peut au moyen de

son corps triompher que de petits obstacles, et peut, par contre, à l'aide de sa pensée, en concevoir des inventions qui triompheront de toutes choses » (Craig, 1999 : 74).

6. « Je chercherai plutôt à entrevoir cet esprit que nous appelons Mort – à invoquer les belles créatures du monde imaginaire » (Craig, 1999 : 92).

7. « il considérait que la Surmarionnette était un instrument supérieur pour la création d'une œuvre d'art, et il a consacré une grande partie de son temps et beaucoup d'énergie au développement de projets qui sont restés inachevés ».

8. la Surmarionnette « ne [sera] pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort » (Craig, 1999 : 99).

9. Cette notion permet de « rendre compte des variations de l'"être-là" hybride de l'acteur, des objets » (Picon-Vallin, 1998 : 29).

10. Les citations abondent dans l'œuvre. Je ne rappellerai que le célèbre « Bureau de tabac » d'Alvaro de Campos : « Je ne suis rien. Je ne serai jamais rien. Je ne peux vouloir être rien » (Pessoa, 2001 : 167).

11. Marie-Christine Lesage développe un propos semblable au sujet des *Trois derniers jours...* dans *Alternatives théâtrales* (2002).

12. « Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art des siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie? » (Maeterlinck, 1999 : 462)

13. L'expression est de Gilles Daigneault (2002).

14. Voir entre autres, au sujet des origines mythologiques de la peinture, les commentaires d'Édouard Pommier sur les récits canoniques. Il évoque l'histoire de Plin l'Ancien selon qui la peinture serait née lorsqu'une jeune fille, pour garder vivante l'image de l'amant qui la quittera, trace les contours de son ombre sur le mur : « c'est la thèse de la *circumductio umbrae*, de la circonscription de l'ombre » (1998 : 18).

15. À cet égard, on pourrait évoquer, pour faire pendant au narcissisme évoqué au sujet des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, l'idée du fétichisme. L'image et les masques des acteurs servent ici de substituts à l'absence. Voir l'article d'Olivier Asselin (2002) dans *Alternatives théâtrales*.

16. « *that spirit which we call Death* » (Craig, 1962 : 74).

## Bibliographie

ASSELIN, Olivier, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74 (juillet), 2002, p. 24-29.

BANU, Georges, et Monique BORIE, « L'horizon du théâtre », préface à Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, réédition, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 7-31.

- BÉCHARD, Carl, « Jouer chez UBU », *De Queneau à l'Ouvroir de littérature potentielle, Oulipo Show, Les almanachs du Théâtre UBU*, n° 1 (octobre), 1990, p. 36-41.
- BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997.
- BRECHON, Robert, *L'innombrable. Un tombeau pour Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2001.
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre* (1911), London, Mercury Books, 1962.
- CRAIG, Edward Gordon, *The Theatre Advancing* (1919), London, Constable, 1921.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999.
- DAIGNEAULT, Gilles, « À propos de quelques jumelages heureux », *Espace*, n° 60 (été), 2002, p. 25-27.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DUBOIS, Philippe, « Vidéo et écriture électronique. La question esthétique », dans Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 1, 1995, p. 157-174.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Bruxelles, Édition Labor, 1983.
- DUGUET, Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- EYNAT, Irène, « Gordon Craig the Über-Marionette, and the Dresden Theatre », *Theatre Research International*, vol. 5, n° 3 (automne) 1980, p. 171-193.
- LESAGE, Marie-Christine, « Figures de l'intériorité », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74 (juillet), 2002, p. 43-45.
- MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1980.
- MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres*, Bruxelles, Éditions Complexes, t. 1, 1999.
- MARLEAU, Denis, « Les aveugles et l'utopie. À partir du projet d'une installation-théâtre », *Puck*, n° 13 (octobre), 2000, p. 82-85.
- MARLEAU, Denis, « Denis Marleau : Les aveugles. Un entretien réalisé par Louise Ismert », *Denis Marleau. Les aveugles, fantasmagorie technologique*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 5-21.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Frères-Flammarion, 1966.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1999.
- PESSOA, Fernando, *Poèmes d'Alvaro de Campos*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2001.

- PICON-VALLIN, Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 9-35.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- TABUCCHI, Antonio, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa. Un délire*, Paris, Seuil, 1994.
- TABUCCHI, Antonio, *La nostalgie du possible. Sur Pessoa*, Paris, Seuil, 1998.

Edward Gordon Craig

# Marionnettes et poètes

## Préface

**E**n 1828, M. J. Payne Collier commençait ainsi son livre sur *Punch et Judy* : « Grâce à mon ami, M. GEORGE CRUIKSHANK, nous sommes sur le point de combler une lacune dans l'histoire du théâtre. »

Ce qu'il fit en écrivant la biographie de M. Punch avec toute l'érudition qui devait, trois ans plus tard, illuminer les pages de son inestimable *The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: and the Annals of the Stage to the Restoration*, une histoire que par ailleurs nous devons en grande partie à la maison des Cavendish.

Cet ouvrage sur Punch est un des plus ravissants ouvrages jamais produits par une maison d'édition anglaise; mais, à moins qu'un autre historien anglais de la trempe de M. Collier, et aussi intéressé que lui par la scène, n'étudie le sujet dans son entier (non seulement l'histoire d'une marionnette anglaise ou même de toutes les marionnettes anglaises, mais toute l'histoire de la marionnette), l'information nous fera défaut.

M. Charles Magnin, savant historien de l'Institut français, a donné aux Français son *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* en 1852, mais jusqu'à présent, sauf pour une demi-douzaine de livres – inspirés de l'œuvre de Magnin – le sujet n'a pas été étudié par un véritable historien<sup>2</sup>.

Je n'aborde pas le sujet à titre d'historien – et selon moi, la première question n'est pas non plus de quoi la marionnette est faite, comment elle est assemblée, où a-t-elle connu plus ou moins de succès, ni comment la présenter au public, mais bien *qui la tient*.

Le bois utilisé, les fils, la scène, la technique, tout ça compte – mais le plus important, c'est celui qui tient la marionnette. Car c'est lui qui sait comment la laisser bouger et

comment la laisser parler – et c'est ce qui importe le plus. Voyez de quelle tâche admirable il doit s'acquitter.

Celui-ci fabriquera probablement sa propre marionnette et, l'ayant faite de ses mains, en connaîtra les possibilités et ne tentera pas de la faire aller ici lorsqu'elle veut aller là. Il la laissera ainsi bouger avec sagesse ou étourderie selon ce qu'il estime convenir le mieux. Il devra créer puisque l'*imitation* d'une personne connue – M. Lloyd George<sup>3</sup>, par exemple – est impossible, tout comme il est impossible qu'une telle imitation prononce des paroles idiotes. M. Lloyd George n'est pas une marionnette – M. Lloyd George n'est pas un marionnettiste non plus – et aucun marionnettiste de valeur ou d'envergure ne s'abaisserait à tirer les ficelles attachées aux êtres humains – tout comme aucun être humain ne laisse même le plus habile démocrate lui faire tourner... la tête.

Ainsi donc, l'*imitation*, ce mauvais sort jeté aux Arts par Aristote, n'entre pas dans le jeu.

Tout est création comme en poésie.

Qu'il y *ait eu* des marionnettes faites sur commande et des scènes montées sur commande nous importe peu.

Quand un poète se fait entendre, il le fait par ses propres moyens... c'est la première règle du jeu, n'est-ce pas?

Il en va de même pour le marionnettiste.

On fait tout soi-même ou ça n'existe pas. Lorsque vous l'avez fait une fois, d'autres viennent par la suite pour le copier, si c'est bien fait, et transporter des parcelles de votre création sur les grands chemins pour en régaler des foules. C'est parfaitement légitime – mais rien n'est fait tant que n'a pas été créée une marionnette dont la sagesse et la folie puissent parler et émouvoir.

Et c'est cette pensée qui m'a guidé en écrivant ces quelques lignes.

## Sur la marionnette

*Mieux vaut encourir le blâme des critiques que de dire  
quelque chose que les gens pourraient ne pas comprendre.*

SAINT AUGUSTIN D'HIPPONE

*Peuples, formez une sainte alliance,  
Et donnez-nous la main.*

BÉRANGER

## Présentation

I

Présenter qui... à qui?

Des étrangers à des étrangers, plus ou moins. L'aimable public – M. Clunn Lewis – M. Harold Monro – vous – moi – et les marionnettes<sup>4</sup>. Nous sommes presque tous étrangers les uns aux autres – vaguement connus sans nous connaître vraiment.

Par exemple, qui d'entre nous connaît le public?...

*Le public* – « Qui concerne le peuple pris dans son ensemble, etc. »... « fait par et pour, représentant, le peuple, etc. »

C'est ce que nous dit le dictionnaire Oxford au sujet du public.

Qui donc peut être connu du public, ou le connaître, car qui peut connaître « le peuple pris dans son ensemble »?... pensez-y bien ... l'ensemble du peuple!

« Et est impossible de voir deux opinions semblables exactement : non seulement en divers hommes, mais en même homme, à diverses heures... Il n'est aucune qualité si universelle, en cette image des choses, que la diversité et variété. » (Montaigne)

*M. Clunn Lewis* – Est-ce que le public le connaît? – connaît-il le public? – vous connaît-il? – le connaissez-vous? Est-ce qu'un dictionnaire biographique permet au public de savoir qui il est?

*M. Harold Monro* – Nous le connaissons tous, il est vrai – mais *nous* ne sommes pas le public – l'ensemble du peuple – et nous ne sommes pas M. Clunn Lewis.

*Vous et moi* – Nous nous connaissons – pas très bien mais mieux que le public ne nous connaît – ou ne connaît M. Lewis ou M. Monro.

*Les marionnettes* – Elles ne connaissent rien et ne sont à peu près connues de personne. C'est pourquoi une présentation qui nous réunit tous est de rigueur.

Les seuls membres *difficiles* au sein de ce groupe sont le public... et les marionnettes; parce qu'ils s'opposent vivement les uns aux autres et parce qu'ils sont les deux éléments les plus forts du groupe.

Ils ne se connaissent pas après avoir vécu ensemble pendant des siècles sur tous les coins du globe.

Car on peut difficilement dire que le public *connaît* cette race antique que sont les marionnettes quand la seule marque de reconnaissance qu'il lui adresse lorsqu'il en entend parler est un rire.

Toutefois, pour ces deux étrangers, il s'agit d'un rire qui mérite qu'on l'analyse. C'est sans conteste un des meilleurs rires au monde. C'est léger et, si ça n'en dit pas long, ça le dit en petits poèmes.

Après tout, le public et les marionnettes se connaissent un peu puisque le public les accepte de bon gré *sans les connaître*.

Maintenant que la glace est brisée, vous et moi devrions nous entendre. Vous commencez à me connaître et je suis ravi de commencer à vous connaître. Il n'y a que M. Monro<sup>5</sup> et M. Clunn Lewis<sup>6</sup> qui restent dans l'ombre et, s'ils apprenaient à se connaître, le public, vous et moi connaîtrions mieux les marionnettes. J'expliquerai cela plus tard.

Alors, cette présentation n'aura pas été si pénible, après tout.

## II

Je ne peux vous écrire que des passages décousus sur ce sujet des plus extraordinaires. Ce qu'il vous faut, c'est une histoire. Cette histoire n'existe pas en Angleterre mais, en France, en Italie et en Allemagne, les marionnettes ont leurs chroniques, écrites par Magnin, Maindron, Molmenti, Pischel et plusieurs autres. Je prépare un petit livre qui sera prêt, je l'espère, cet automne, mais comme plusieurs autres sujets celui-ci ne doit pas être étudié à la hâte, et pas seulement avec des livres et des tableaux, si l'on veut enfin reconnaître l'attention dont les marionnettes ont été l'objet en Asie et en Europe pendant plusieurs siècles.

## III

Pendant mon séjour à Londres au cours de l'été de 1920, je crois m'être encore mis les pieds dans le plat en disant qu'à mon avis la scène anglaise était la pire qui puisse exister. Cela a offusqué ceux qui se sentaient en partie responsables de la scène anglaise.

Je ne comprends pas pourquoi ils se sont offusqués.

Ils ne sont pas responsables de cet état de chose – ils sont plutôt responsables d'en faire la meilleure scène qui puisse exister. Toutefois, si quelqu'un sur la scène anglaise sent qu'il a failli à ses responsabilités en tant qu'artiste, je comprends comment mes mots, exprimés sans viser quelqu'un en particulier, ont pu de façon tout à fait involontaire toucher un point sensible – le point en question.

## IV

Pendant mon séjour à Londres, j'ai vu plusieurs vieux amis et je m'en suis fait de nouveaux, et ensemble nous avons soulevé plusieurs questions et appris plus que nous l'avions fait auparavant sur la scène anglaise et les raisons qui font qu'elle est ce qu'elle est.

Ce n'est pas la faute des acteurs – ni celle des dramaturges : ce n'est la faute de personne, car personne n'est vraiment responsable. Les hommes sont remarquables et les femmes, extraordinaires. Ils sont, les uns comme les autres, tout ce qu'il nous faut sauf pour une chose – personne n'est à la bonne place.

*Tout le monde est « libre ».*

Caliban (*d'une voix avinée*) – Liberté, heureux jour! Heureux jour, liberté! Liberté, heureux jour, liberté!

Stephano (*un serviteur ivre*) – O monstre admirable, ouvre la marche! (Shakespeare)

Il y a des dramaturges qui écrivent (comme l'avouent les meilleurs d'entre eux) « beaucoup de mots » et qui devraient n'écrire que peu de mots. Ils écrivent beaucoup plutôt que peu parce qu'ils ne sont pas à la bonne place. Ils sont libres – libres d'écrire ce qui leur plaît – comme il leur plaît – autant qu'il leur plaît – sans tenir compte de ce qui nous plaît. Personne d'autre à qui obéir que soi, ils sont appelés par ce nouveau non-sens de liberté à aller plus loin et à n'obéir à rien.

Au diable les unités – finis les catastrophes et les climax – adieu la forme – adieu le style.

Caliban (*d'une voix avinée*) – Liberté, heureux jour! Heureux jour, liberté! Liberté, heureux jour, liberté!

Stephano – O monstre admirable, ouvre la marche!

## V

Et les acteurs. Autrefois, aux temps anciens de l'esclavage, les acteurs accordaient beaucoup d'importance aux trésors magiques qu'ils possédaient. Ceux-ci comprenaient la *prononciation* (surtout les charmes des voyelles A.E.I.O.U.) et le *maintien* – plus particulièrement celui de la tête et la manipulation de ses merveilleuses composantes, les yeux, les sourcils et la bouche... la voix et le mouvement.

Dans ces temps heureux de pré-liberté<sup>7</sup>, les acteurs prononçaient soigneusement leurs voyelles.

« Juliet », disaient-ils. Aujourd'hui ils disent : « Jewlyette ».

Ils disaient : « Oh ». Aujourd'hui ils disent : « Ow ».

Ils disaient : « I hate ». Aujourd'hui ils disent : « Oi hite ».

Ils ne sont plus exacts mais « inixacts ».

À l'époque où on portait le monocle et le joug, ils marchaient comme des princes et posaient comme des dieux. Peu importe si l'on roulait un peu les yeux, il y avait au moins

quelque chose à rouler. Des lèvres et des sourcils émanait un pouvoir – le pouvoir de l'expression, la récompense d'une *expérience qu'on n'espérait pas* – et beaucoup plus.

Mais la liberté, en offrant à chacun des raccourcis, permet à l'acteur de se passer d'expérience – en fait, toute douleur réelle de quelque nature qu'elle soit, comme celle dont on faisait l'expérience aux temps des cothurnes, est dangereuse... commercialement. Cela pourrait encore une fois inciter les acteurs à devenir *polyvalents*<sup>8</sup>. Ils pourraient en venir à pouvoir interpréter tous les types de personnage depuis Hamlet jusqu'à Diggory et se faire acclamer comme de nouveaux « Kean »; ou, ce qui serait pire encore, un acteur pourrait acquérir un tel pouvoir.

Il faut empêcher cela à tout prix, surtout en ces temps de démocratie – chacun doit être au même niveau; et, plus le niveau est bas, plus on est nombreux au même niveau. Hourra!...

Caliban (*d'une voix avinée*) – Liberté, heureux jour! Heureux jour, liberté! Liberté, heureux jour, liberté!

Stephano – O monstre admirable, ouvre la marche!

## VI

Je n'aurais jamais pensé que nous pourrions atteindre un tel état de panique, au point où un acteur anglais préfère garder un engagement et perdre sa polyvalence.

Mais c'est là que les marionnettes entrent en scène – et sont décidées à reprendre le flambeau jusqu'à ce que les acteurs aient retrouvé leurs moyens.

Aucun acteur ne peut être aussi polyvalent qu'une marionnette – car une marionnette peut même changer de tête; elle peut avoir trois identités qui peuvent toutes, si nécessaire, apparaître sur scène en même temps.

Les marionnettes seraient donc une bénédiction pour l'Angleterre en ce qu'elles arriveraient à point nommé pour montrer le chemin encore une fois à leurs vieux camarades, les acteurs.

Soyons justes. Les acteurs – les meilleurs – même ceux qui ne sont pas syndiqués connaissent des moments difficiles. L'air du temps et la dissipation des collègues qui ne partagent pas leurs vues, tout semble les empêcher de donner à l'Angleterre ce qu'ils pourraient lui donner.

La mode veut qu'on forme des « associations », des « sociétés » et des « syndicats » en pensant qu'une rencontre par mois et un colloque annuel peuvent raviver tout ce qui fait un métier... le métier d'acteur. C'est impossible. Ils peuvent tout au plus rapiécer la profession ou même la transformer en commerce.

Pour commencer, ces ligues ne font presque rien et, lorsque vient le temps de se rassembler, qui est-ce qui se présente? Un homme ou une femme qui peut vraiment représenter le nouveau mouvement? Pas vraiment. M. Barker y sera peut-être présent – mais qui d'autre? Il faudrait au moins dix M. Barker pour que ça soit « profitable » – et

beaucoup plus pour se débarrasser des effets de mode ou du mercantilisme et passer à l'action. Mais une malheureuse objection se fait jour d'elle-même. On n'arrive pas à convaincre d'une façon ou d'une autre les hommes et les femmes célèbres, qui ont fait en sorte que le théâtre soit possible pour les nouvelles générations, de participer à ces « colloques internationaux ». Pourquoi? Je ne saurais le dire.

Ainsi donc, rien n'est fait vraiment pour aider les meilleurs acteurs à retrouver ce qui s'est perdu mois après mois. Ils reconnaissent avoir cédé un important bastion – leur ancienne *polyvalence*. Ils ont admis avoir subi d'autres pertes – et ils continuent à battre en retraite.

Mais voilà que la petite marionnette vient à la rescousse et s'offre à poursuivre le combat – et elle en est capable.

Je voudrais que l'acteur comprenne que la marionnette n'est ni un ennemi détesté ni un concurrent mais un de ses plus chers camarades. C'est ici que M. Lewis entre en jeu : il est un des liens qui unissent l'acteur et la marionnette – même les liens les plus ténus dans les chaînes les plus longues ne doivent pas être oubliés – ne doivent pas être brisés.

## VII

Aussi absurde que cela puisse paraître, l'acteur occidental a traité la marionnette avec un tel mépris qu'il a forcé le public à se demander : « Est-ce qu'il en a peur? » Non, ce n'est pas ça – pourquoi en aurait-il peur? Non, c'est autre chose.

Il voit dans la marionnette une parodie de lui-même.

Pourtant, *il n'y a là aucune parodie : il n'y a absolument aucune ressemblance.*

Ce sont des petites personnes, pas des acteurs. On peut les comparer aux êtres humains, peut-être, mais pas aux acteurs. Ce sont les meilleures amies des acteurs parce qu'elles leur offrent beaucoup et ne demandent rien en échange.

Laissez-moi vous montrer ce qu'elles ont à offrir.

C'est un enseignement.

La marionnette est le livre premier de l'acteur. Les architectes ont les ouvrages de Vitruve, de Palladio et d'une douzaine d'autres. Les musiciens ont Rameau et une douzaine d'autres. Les peintres ont Léonard, Cennini et une douzaine d'autres. Les écrivains ont le dictionnaire – et les acteurs ont la marionnette.

Si ce numéro de CHAPBOOK vient à tomber sous la main d'un acteur, j'espère qu'il ne croira pas que je me moque de lui – que je fais une mauvaise blague sur un sujet des plus sérieux et des plus intéressants pour nous tous... et auquel je tiens plus qu'à tout.

Car nous touchons là un point essentiel. J'ai lancé un défi à l'acteur il y a plusieurs années... et il ne l'a jamais relevé; ...on ne soulève pas aisément le poids de tant de siècles. À ce qu'on raconte, l'épée Excalibur ne pouvait être arrachée à la pierre par n'importe qui, même doué de la plus grande force physique. Je suis sûr qu'un acteur viendra bientôt qui

saura relever le défi aussi facilement qu'il jouera ses propres drames et avec autant de grâce... mais, pour l'instant, le gant repose là où je l'ai jeté.

Mais c'était il y a quelques années déjà et, avec sa permission, je vais maintenant donner à l'acteur quelques indices... (quelques « wrinkles » comme on disait en 1555) ...afin qu'il puisse tirer le meilleur de moi.

Le premier indice est le suivant : refaites connaissance avec la marionnette.

Ne voyagez jamais sans elle. Faites-en faire une – d'environ trois pieds de haut. Assurez-vous qu'elle est équilibrée, sculptée par un très bon ébéniste, bien suspendue à ses fils et attachée à un astucieux bâton de contrôle. Car ce bâton est l'âme de la marionnette.

Puis, exercez-vous avec elle devant un miroir.

Tenez-la avec aise, en laissant les pieds effleurer à peine le tapis.

Soulevez-la en entier douze fois et rabaissez-la doucement, en interrompant le mouvement au moment précis où les pieds touchent à nouveau le tapis. Faites cet exercice une douzaine de fois chaque matin et chaque après-midi avant les autres exercices.

Il faut ensuite la tourner vers la droite, puis vers la gauche sans la faire osciller. Puis, la faire s'agenouiller; puis la faire s'étendre sur le côté.

Vous devez faire ces cinq exercices pendant une quinzaine de jours.

Et il ne faut pas les arrêter lorsque vous passez aux exercices suivants.

Votre marionnette doit avoir six fils : elle peut en avoir huit ou plus, ce n'est pas interdit, mais si vous voulez bien m'écouter et suivre mes conseils, vous n'en mettez que six.

Deux pour la tête, c'est-à-dire un derrière chaque oreille. Deux pour le dos, c'est-à-dire un à chaque épaule (ce sont eux qui prennent tout le poids). Deux pour les mains, c'est-à-dire un à chaque poignet.

On ne peut pas vraiment tout à fait comprendre la marionnette si l'on n'est pas un acteur-né : alors que les autres essayeront de se faire la main, seuls les acteurs-nés arriveront à maîtriser cet art.

À ce point-ci, un peu – un tout petit peu – d'histoire n'est pas inutile.

## L'histoire des marionnettes

Il y a plusieurs types, classes, genres, sortes de marionnettes. Celles que je connais, c'est-à-dire celles que j'ai vues, sont les suivantes : des figures en volume ou des figures plates.

- |              |                           |
|--------------|---------------------------|
| 1. En volume | (A) Marionnettes à fils   |
|              | (B) Guignols ou Burattini |
| 2. Plates    | (C) Ombres                |

## (1) MARIONNETTES EN VOLUME

- A. Les *marionnettes à fils* sont des marionnettes faites d'un matériau de votre choix, avec en règle générale une tête, un corps, des bras, des mains, des jambes et des pieds; elles sont articulées, parfois de forme relativement plate mais le plus souvent en volume. Suspendues à des fils, des cordes, des câbles, des tringles en fer, des chaînes ou autre chose. Elles peuvent être de toutes les tailles.
- B. Les *Guignols* ou *Burattini* sont des marionnettes faites d'un matériau de votre choix, avec en règle générale seulement une tête et des mains fixées à leur costume<sup>9</sup>. Manipulées par en dessous et non suspendues. Portées comme un gant quant on les enfle sur la main.

## (2) MARIONNETTES PLATES

- A. Les ombres sont des marionnettes faites d'un matériau transparent, avec en règle générale une tête, un corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds; parfois articulées; soutenues par en dessous.

AU LIEU DE LA PRÉCÉDENTE CLASSIFICATION, ELLES PEUVENT AUSSI ÊTRE PRÉSENTÉES COMME SUIVANT :

- 1. Marionnettes plates.
- 2. Marionnettes en volume.
- A. Marionnettes suspendues.
- B. Burattini et ombres soutenus par en dessous.

## COSTUMES

- A. Marionnettes dont la fabrication comprend le costume.
- B. Marionnettes habillées après avoir été fabriquées.

## ARTICULATION

- A. Marionnettes partiellement articulées.
- B. Marionnettes non articulées.

## THÉÂTRE D'OMBRES

- A. Seule la marionnette est visible.
- B. Seule l'ombre est visible.
- C. La marionnette et son ombre sont visibles.

## MATÉRIAUX SERVANT À LEUR FABRICATION

*Papier, carton, cuir, zinc, bois, tissu, papier-mâché, plâtre<sup>10</sup>.*

## LEURS PAYS D'ORIGINE

Figures plates : *Chine, Java, Bali, Syrie, Arabie, Afrique du Nord, Inde, Turquie, France, Angleterre.*

Figures en volume : *Chine, Java, Birmanie, Siam, Perse, Turkestan, Japon, Samarkand, Italie, France, Inde, Allemagne, Angleterre, Belgique, Sicile, Russie.*

Les catégories les plus importantes sont celles que j'ai mentionnées en premier, celles qui font la distinction entre marionnettes en volume et plates. Les unes comme les autres peuvent être tenues ou suspendues, habillées ou non, articulées ou partiellement articulées. Mais si les marionnettes plates peuvent être vues du public ou ne servir qu'à créer des ombres, les marionnettes en volume sont nécessairement montrées au public.

## FIN DE L'HISTOIRE.

## VIII

Les marionnettes ont enseigné le jeu aux grandes écoles des acteurs orientaux tout comme les fossiles ont enseigné la sculpture aux sculpteurs orientaux.

Cette déclaration mérite d'être étoffée, ce que je m'empresse de faire.

La marionnette est un modèle de l'homme en mouvement.

Elle n'est pas une statue qui bouge. Les statues ne sont pas faites pour bouger : elles sont conçues pour être immobiles.

Les marionnettes ne sont donc pas des statues.

Elles sont, je le répète, des modèles précis de l'homme en mouvement.

Lorsqu'elles bougent, c'est pour perfectionner les mouvements humains, tout comme les sculptures perfectionnent les formes humaines<sup>11</sup>.

Pour perfectionner quoi que ce soit, on doit ajouter ou enlever quelque chose.

Par exemple, pour perfectionner le repas du pauvre, on peut lui ajouter un peu de fromage. Pour le riche, par contre, il serait préférable d'éliminer un plat ou deux. L'art ressemble beaucoup à cela. Si la marionnette a été fabriquée par quelqu'un de très doué pour les choses mécaniques, elle sera beaucoup trop élaborée et on peut sans danger lui enlever quelque chose... réduire les fils... et la faire cesser de gigoter; mais, si c'est une forme grossière qui bouge aussi peu qu'une poupée hollandaise, on peut certainement y ajouter quelque chose. Dans un cas comme dans l'autre, je considère qu'on la perfectionnerait.

Nos deux marionnettes imaginaires... la grossière et la très élaborée... vont maintenant perfectionner les mouvements de l'être humain.

Si ce n'est pas le cas, vous ne lui avez pas ajouté assez; ou bien vous lui avez trop enlevé.

C'est la loi, voyez-vous, et c'est ce qu'il y a de plus difficile à apprendre.

Mais une fois que vous avez fabriqué une marionnette et appris à *la laisser bouger* (c'est ça et rien d'autre; je veux dire que ce n'est pas *vous* qui la faites bouger; vous la laissez bouger elle-même; tout l'art de la marionnette tient à ça)<sup>12</sup>... une fois ces deux choses faites, je vous promets, si vous êtes un artiste-né, que vous découvrirez une merveille. Vous serez le premier de votre génération à pouvoir observer l'« idée de l'homme » en mouvement – en parfait mouvement.

Et j'ai décidément l'impression que c'est l'acteur qui présentera cette merveille au monde. L'acteur n'est pas sophistiqué – mécanique – et, écoeuré de la balourdise du cinéma, il se tournera avec joie vers la marionnette; il révisera complètement son art pour nous donner ce que nous voulons voir<sup>13</sup>. Présentement, si on fait exception de M. Lewis et d'une douzaine d'autres professionnels, les marionnettes sont entre les mains d'amateurs – on sait ce que cela signifie.

Les amateurs sont des fripouilles trop susceptibles, mais enfin : ...bénies soient leurs pointilleuses manières – leurs silences pompeux, leur affreuse prétention – et faites que les acteurs délivrent au plus tôt les poupées de leurs doigts inertes.

## IX

Nous avons grand besoin de l'acteur-artiste qui dirigera ces petits théâtres magiques dans un avenir rapproché!

Mais il ne faudra pas oublier de remercier les anciens, qui ont accompli des choses remarquables malgré l'époque sombre dans laquelle ils vivaient et qui n'ont rien à nous envier avec nos inventions modernes. Ne pas reconnaître leur travail serait nous mentir sur toutes leurs découvertes et nous retrouver plus pauvres à l'arrivée qu'au départ.

Je m'explique.

Nous entendons souvent parler aujourd'hui de découvertes modernes, d'inventions; et certaines d'entre elles sont remarquables; ...celles qui aident à économiser des vies – du temps – de l'argent et ainsi de suite : le train, le téléphone, le télégraphe, les phares, les automobiles, la photographie, les rayons X, ...et des centaines d'autres merveilles.

Mais, maintenant, sans critiquer aucune de ces machines à économiser du temps et de l'argent, examinons quelques-unes de ces inventions qui, malgré leur coût exorbitant, sont, supposons-le, utilisées pour économiser du temps et de l'argent, et voyons ce qu'à mon avis nous avons perdu...

Dans le théâtre moderne (autant chez les marionnettes qu'à Drury Lane<sup>14</sup>), on admire les progrès accomplis pour soulever ou abaisser les décors et pour les éclairer... et, depuis que les Italiens ont commencé à inventer ces choses, l'objectif visé est demeuré le même : empiler décor après décor pour épater les spectateurs; on a donc dû inventer des moyens mécaniques capables de servir le décorateur dans son désir toujours plus grand de *changer de décor*. C'est ce désir de changement qui a animé les Bibiena, par exemple. Il faudra un jour faire la connaissance de cette fameuse famille italienne de décorateurs du dix-huitième siècle dans un ouvrage à la hauteur de leurs incroyables réalisations.

Ils étaient huit, dont sept architectes de théâtres ou scénographes, ou même les deux, six d'entre eux qui étaient doués d'un grand talent, trois qui étaient brillants et les meilleurs connaisseurs en art et un qui était un génie, ...ces sept hommes sont allés de Bologne à Rome, à Madrid, à Vienne, à Prague, à Dresde, à Beyrouth, à Saint-Petersbourg, à Nancy, dans presque toutes les cours d'Europe excepté celle de Londres, et y ont produit des spectacles qui ont ébloui leur siècle.

Ils ont accompli des prouesses scéniques d'une splendeur phénoménale.

Est-ce comparable aux prodigieux exploits de M. Arthur Collins à Drury Lane?

Eh bien, pour être juste envers M. Collins et les Bibiena, il faudrait voir leurs travaux côte à côte; on peut admirer des œuvres de Frith et de Bellini côte à côte mais, hélas, ce n'est pas possible pour des ouvrages scéniques.

Toutefois, on peut dire ceci de Drury Lane.

On y dispose de moyens mécaniques beaucoup plus coûteux que les théâtres du dix-septième et du dix-huitième siècles n'en ont jamais eus. Les premiers dispositifs mécaniques ont permis de créer des machines qui sont encore utilisées de nos jours à peu près de la même façon mais à un prix beaucoup plus élevé. Mais nos scènes circulaires tournantes et nos ponts amovibles mus par l'énergie électrique ou hydraulique sont de véritables progrès... purement mécaniques. Notre éclairage électrique aussi. (Au fait, la scène circulaire nous vient du Japon; et la force motrice, d'Amérique.)

Et qu'est-ce que ça rapporte aux spectateurs? Exactement ceci : *une énorme perte*.

Nous, les artisans du spectacle, y gagnons peut-être; ...mais les spectateurs y perdent.

Car avoir l'électricité à votre disposition sans le pouvoir de la contrôler n'est certes pas un bénéfice pour l'art. Et le pouvoir nécessaire est considérable. Un artiste exceptionnel doué d'une vision très claire pourra prendre de trente à quarante ans pour acquérir un tel pouvoir.

Considérons la chose encore un instant.

Prenez un cheval ou un poisson assez vigoureux; ...demandez à quiconque a déjà monté un cheval sauvage ou pêché le saumon combien de temps il faut pour apprendre à maîtriser ces difficiles créatures.

La mer : ...demandez à un marin le temps qu'il faut pour la maîtriser.

Et l'éclairage électrique... combien de temps? Pensez-vous que l'éclairage électrique est maîtrisé parce qu'on tourne un bouton dans un sens, puis dans l'autre? Pouvoir tourner ce bouton plus ou moins vite ne signifie pas qu'on a maîtrisé cette incroyable force, tout comme être transporté dans les bras de sa nourrice ne signifie pas qu'on sait marcher.

Ainsi donc, alors que nous avons aujourd'hui dans nos théâtres des instruments merveilleux, nous n'accomplissons peut-être pas la moitié de ce que les Bibiena ont accompli en 1700; ou Peruzia et Serlio en 1500; ou Brunelleschi en 1400.

Il faudrait un livre pour expliquer comment et où nous avons perdu notre art de la maîtrise scénique tout en accumulant des instruments toujours meilleurs et plus nombreux. Il serait facile à écrire, par contre, tant les preuves abondent en ce sens.

Ce qu'il faut retenir : vous pensez peut-être que la marionnette et sa scène ne sont qu'une affaire de mécanique. Je vous demande de les considérer comme un art, un grand art. Sinon, vous ne ferez que retarder le développement d'une chose admirable... admirable de tout point de vue.

Je connais vos objections. Entre autres, que les marionnettes ne peuvent pas jouer Shakespeare. Même si c'était vrai, cela ne suffirait pas à inculper les marionnettes.

M. Anatole France estime que les marionnettes peuvent jouer Shakespeare et il le dit<sup>15</sup>. Mais qu'importe que M. Anatole France ait une opinion que vous ne partagez pas. Il y a certainement une centaine d'autres personnes qui ont des opinions contraires à la vôtre et à celle de M. Anatole France.

Mais je ne partage pas l'opinion de quiconque entretient le moindre préjugé. Que les marionnettes soient capables de jouer Shakespeare a aussi peu d'importance pour moi que la preuve positive qu'elles ne le peuvent pas. Ce qui importe c'est qu'on trouve dans la marionnette tous les éléments nécessaires à *l'interprétation* et, *dans le théâtre de marionnettes, tous les éléments nécessaires à un grand art de création.*

Même si les marionnettes ne pouvaient jouer Shakespeare, cela ne serait pas une raison pour considérer qu'elles ne peuvent pas exprimer l'héroïsme aussi bien que la banalité.

Je sais qu'il est de bon ton, depuis qu'on a inventé le dogme, et ça remonte à assez loin, de décréter avec emphase ou avec un sourire désinvolte, triste, assuré ou entendu qu'il ne peut y avoir de démon qui soit parfois bon ou de dieu qui soit parfois louche.

Nous les avons inventés tous les deux et nous n'aimons pas penser que ça puisse être une erreur.

Il en est de même pour les moindres choses... les représentations de dieu, du démon et de leurs symboles... et même pour les marionnettes.

Le dogme, comme tout le reste, est l'invention des M. Bernard Shaw de l'époque. C'est charmant d'une certaine façon – mais oh, si peu pratique. Les grands prêtres, et les

moins grands, ont embrassé le dogme; ça semblait avoir des effets libérateurs mais, en réalité, ça asservissait les gens, les emprisonnait... pour de très bonnes raisons aussi... des raisons de prêtres.

Les autres – les artistes –, toujours bons amis des prêtres mais jamais prêtres eux-mêmes, étaient tellement occupés à faire des choses – une petite retouche ici, un peu de vernis là, sans poser de question – qu'ils n'ont jamais eu le temps, dans leur affairément, de fermer la porte. « *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.* » Tout artiste vous dira, avec un sourire ou un soupir, qu'il n'y a rien de plus faux et de moins pratique.

Bien que son manque de sens pratique en ait fait la risée de tous, l'artiste sait une ou deux choses que toute la sagesse des siècles n'a pu enseigner au reste du monde : entre autres, qu'une porte qui n'est pas une porte est généralement à moitié fermée et à moitié ouverte... une parcelle de savoir infime, mais essentielle. Alors, il laisse vivre et il vit... enfin, il ne meurt pas complètement : – vous me comprenez, n'est-ce pas?

Ce n'est pas le cas pour le grand prêtre.

Après avoir fermé la porte – l'avoir verrouillée – enchaînée – scellée, puis après avoir frotté l'embrasure avec de l'ail – il retourne à ses manuscrits et prend son stylo à plume pour vous démontrer à un train d'enfer qu'une jarre n'est qu'une sorte de cruche en argile<sup>16</sup>... (cruche, où était-il? – à éviter le nom maudit d'Ésope qui lui vient aussitôt à l'esprit); qu'une cruche ne peut être à la fois à moitié vide et à moitié pleine, de même qu'une porte ne peut être à moitié fermée et à moitié ouverte.

Ce pourquoi il se sent béni de Dieu... et que soient bénies toutes les cruches de son espèce.

Mais il s'enhardit sous l'effet d'une telle béatitude dorée...; et il s'enrichit; et il décrète de la façon toute paradoxale qui est la sienne qu'il vivra, lui, mais qu'il n'est pas question que vive celui ou celle qui n'embrasse pas son cher et insipide dogme.

Ils sont plusieurs à le faire. Ils sont plusieurs à trouver ça convenable – et profitable. Mais pas nous; non pas que nous ayons une raison profonde pour cela, mais parce que bizarrement nous en sommes incapables. Pour le dire en deux mots : nous, les artistes, ne pouvons pas nous mettre d'un côté ou de l'autre.

Nous sommes conscients que les choses *semblent* avoir des côtés, mais dès que nous en voyons un et que nous nous en approchons pour bien l'examiner, il y en a un autre qui surgit derrière; de telle sorte que nous nous retrouvons au bout du compte là où nous avions commencé. Et même là, nous ne sommes plus certains. Même là, nous serions incapables de monter sur la tribune et de brandir le dogme ... car nous n'y arrivons pas.

Épouvantable, n'est-ce pas?...

Pourtant, les grands prêtres sont toujours « là », toujours en train de nous promettre des murs de briques – des traversées sans risque – des coussins – ahhh –

Et pendant qu'ils prêchent ceci et cela aux pauvres gens, des choses de la plus haute importance, il leur arrive de se laisser aller par un bel après-midi – de se promener dans la

cour de récréation et de dire une petite phrase gentille, par-ci par-là, à une marionnette, en lui tapotant affectueusement la tête; une petite phrase par-ci, une petite phrase par-là, et encore et toujours une phrase. Ils leur disent : « Venez ici, petites poupées. Écoutez bien pour bien comprendre : vous n'avez *rien* joué d'autre que des héros pendant huit siècles – *ca-pi-to?* – Si vous jouez n'importe quoi d'autre, mon Dieu – » Le reste de la petite phrase gentille ne peut être publié... car même un grand homme est humain.

Ou bien, un autre jour, il appelle à lui la petite figure et lui dit : « Joue la vulgarité pendant trois siècles; ou alors – » vous voyez ce que je veux dire.

Sinon, je vous l'explique.

On dirait que ces prêtres intellectuels éprouvent une joie puissante à empêcher les choses d'être ce qu'elles sont – parfaitement équilibrées.

Un jour, trop gentil, trop flatteur pour une marionnette, le brave homme l'enjoint de ne jouer que les héros... le lendemain, trop brutal, il lui interdit de jouer autre chose que les minables.

## X

Mais attention! La marionnette peut être un héros – un dieu – une idée – un boucher – une végétarienne – un type louche – le démon... l'héroïque et le minable, et tout ce qu'il y a de l'un à l'autre... Compris?...

On naît tous avec des yeux pour voir... seul l'intellectuel apprend à se tordre les yeux année après année, et puis on s'aperçoit qu'il n'y a qu'un nombre relativement restreint de cordonniers, menuisiers, journalistes, infirmières, peintres, blanchisseuses, chauffeurs, poètes, médecins, architectes, dramaturges, constructeurs de bateaux, fainéants, photographes ou cuisiniers qui ont une bonne vision bien ordinaire, et rarement un prince ou un prêtre avec un brin de vision<sup>17</sup>.

## XI

En France et en Allemagne, des hommes et des femmes se sont intéressés aux marionnettes et les ont invitées dans leur maison : – je peux difficilement imaginer que ça puisse intéresser des Anglais ou des Anglaises.

On conçoit tout naturellement que Voltaire, Madame George Sand et le Prince Esterhazy puissent avoir eu des petits théâtres de marionnettes dans leurs châteaux. Il me semble inimaginable (parce que contre nature) que le Dr Johnson, George Eliot ou le huitième Duc du Devonshire aient pu prétendre comprendre ces choses suffisamment pour les avoir chez soi.

Pourtant l'Angleterre est la patrie rêvée des marionnettes! Non pas comme fantaisie privée, élégante et exotique, mais bien plutôt à titre de divertissement public, joyeux et bruyant.

Car l'essence même de la marionnette est anglaise, son aspect bâclé et raide – et personne mieux que ces gentlemen anglais à la grâce démodée ne peut comprendre la grâce démodée des marionnettes. Et puisque les plus anglais des Anglais sont aussi les plus gracieux – d'un raffinement excessif – il arrive que plusieurs centaines de milliers d'Anglais réagissent spontanément *en masse* à la marionnette quand elle se produit en public.

Non pas que les Anglais puissent se mettre à écrire sur la marionnette ou en parler avec tout l'entendement d'un Anatole France, d'un Voltaire ou d'un Kleist; mais ils peuvent tous y réagir instinctivement – et tous le font – en tant que public anglais.

C'est pourquoi je ne peux pas comprendre la disparition de Punch et Judy – les dernières marionnettes anglaises.

Ce ne sont pas des marionnettes à fils mais des *Burattini* (voir la classification). Ce sont les acteurs d'une comédie tragique. Punch n'est pas du tout un personnage cordial... pas comme le *Fagiolini* de Bologne qui, lui aussi, joue vigoureusement du bâton; ... s'il est une caricature de l'homme, c'est une caricature assez sombre. En fait, il représente plutôt le type de Don Juan. Ceux qui voudraient en savoir plus sur son compte devraient lire l'ouvrage de M. Payne Collier, avec des illustrations de M. George Cruikshank. Après avoir tué femme et enfant, Punch rencontre le diable, auquel il livre un terrible combat dont il sort vainqueur. Cette histoire a ému les Anglais il y a longtemps, ... on ne la montrait pas dans les belles demeures devant des assemblées choisies, mais bien plutôt dans les rues devant les foules. À l'étranger, Pulcinella et Polichinelle (ce sont des bossus du même calibre que Punch) se promenaient dans les couvents de jeunes filles à Venise et dans le salon de Voltaire au dix-huitième siècle.

D'autres marionnettes ont fréquenté pendant des années le château d'Eisenstadt et le château de Nohant. On a construit dans le premier un théâtre pour elles et on a invité Haydn à mieux les connaître et à leur composer plusieurs opérettes au cours des trente années qu'il a passées à Eisenstadt. « Il avait une affection particulière pour le théâtre de marionnettes », nous dit son historien. Pourtant, Haydn était un homme sérieux.

En 1782, un visiteur a écrit au sujet des représentations :

« Le château s'élève, solitaire, et le prince ne voit personne outre ses administrateurs et ses domestiques, et parfois des étrangers venus jusque-là par curiosité. Il a fait construire un théâtre de marionnettes unique en son genre. On y produit les opéras les plus grandioses. On ne sait plus s'il faut rire ou applaudir<sup>18</sup> lorsque Alceste ou Alcides apparaissent sur scène avec toute la solennité qui leur sied, joués par des marionnettes. L'orchestre du château est un des meilleurs que j'aie entendus, et le grand Haydn est le compositeur attitré de la cour et du théâtre. Le poète affecté à son théâtre possède un humour et un talent pour traiter des sujets les plus élevés et pour parodier les choses les plus graves qui surpassent souvent nos attentes. »

Pour la troupe du château de Nohant, Madame George Sand prenait plaisir à écrire des pièces – non pas pour une seule représentation destinée à divertir ses invités, mais de façon régulière pendant quinze ou vingt ans<sup>19</sup>.

Voltaire, un amateur assidu de pièces et de pantomime, a donné l'hospitalité aux marionnettes à Sceaux. Pendant son séjour au château, la très loquace Madame de Graffigny a écrit à un ami :

« 16 décembre 1738.

Je sors des marionnettes, qui m'ont beaucoup divertie : elles sont très bonnes. On a joué la pièce où la femme de Polichinelle croit faire mourir son mari en chantant *fagnana! fagnana!* C'était un plaisir ravissant que d'entendre Voltaire dire sérieusement que la pièce est très bonne; il est vrai qu'elle l'est autant qu'elle peut l'être pour de telles gens. Cela est fou de rire de pareilles fadaïses, n'est-ce pas? Eh bien? j'ai ri... Le théâtre est fort joli, mais la salle est petite. Un théâtre et une salle de marionnettes à Cirey! Oh! que c'est drôle! »

Ce ton de condescendance extrême ne doit pas nous surprendre : ...c'est le ton généralement adopté par ceux et celles qui, pour quelque raison inconnue, se sont trouvés des ressemblances avec une (ou plusieurs) marionnettes... ou ce n'est qu'une malédiction naturelle dont ces gens ont toujours souffert et qui continuera de nous faire souffrir jusqu'à ce que la chance nous débarrasse d'eux.

La marionnette parfaite nous ressemble tous... et celui ou celle qui créerait une troupe parfaite de marionnettes comiques et tragiques ferait inconsciemment des figures qui, dans la mesure du possible, abaisseraient les puissants et élèveraient les humbles et les faibles.

Cela dit, je m'empresse d'ajouter que personne ne peut *consciemment* entreprendre de faire de nous des femmes et des hommes meilleurs en nous révélant à nous-mêmes par l'entremise de ces petits êtres.

Quiconque se fixe consciemment cet objectif ne peut qu'échouer. Qu'on se rassure, l'art de fabriquer des marionnettes n'est pas un autre tour de passe-passe à ajouter aux accessoires des missionnaires.

*C'est un métier strictement réservé à l'artiste.*

Jamais un tel métier ne fut ainsi à portée de la main du dramaturge; et on le dirait taillé pour l'acteur-dramaturge anglais.

Un dramaturge, M. Maeterlinck, a nommé ses premières et meilleures pièces « Drame pour marionnettes ». D'origine belge, M. Maeterlinck a beaucoup fréquenté les marionnettes. Dans une ville de Belgique, Liège, on trouvait pas moins de quarante-cinq théâtres avant la guerre. Ce serait intéressant de savoir si ces théâtres existent encore ou si les figurines sont perdues ou détruites... et si les gens réclament encore leurs anciens spectacles.

En un sens, les premières pièces de M. Maeterlinck sont conçues pour les marionnettes car l'action se déroule de la façon lente et réfléchie qui caractérise les mouvements des marionnettes... chacun semble se mouvoir comme un somnambule.

Mais, alors que M. Maeterlinck nous a éclairés et a donné aux dramaturges un indice de ce qu'il a trouvé avec les marionnettes de Belgique, il s'est arrêté à un moment crucial pour lui et pour nous, au moment où il était primordial de continuer.

Les Ballets russes ont souvent parodié les marionnettes... quelques-uns de leurs danseurs ayant découvert, comme l'a constaté M. Mazurier en 1825, que la raideur des figurines de bois pouvait fournir à un esprit astucieux de bons « trucs » pour épater la galerie et même les spectateurs les plus avertis. C'est ainsi que les Ballets russes ont épâté Londres et Paris une fois de plus avec ce vieux truc éculé.

L'existence des marionnettes nous a fait comprendre une vérité essentielle : l'être humain ne doit pas être manipulé. Servez-vous plutôt d'une poupée – un bel objet à créer et à faire bouger... vous avez de l'énergie à revendre? eh bien, faites-en une autre.

C'est un exercice parfaitement sain. Alors qu'il faut être fou pour jouer avec des ficelles vivantes.

Si l'on voyait plus de manipulation de marionnettes sur la scène (et, loin d'être fastidieuses, les heures passées dans ce genre de théâtre sont plutôt amusantes), on vivrait dans un monde beaucoup plus calme... parce que des centaines de milliers de gens de tous les pays et de toutes les villes cesseraient de vouloir tirer les ficelles, cesseraient de bavarder et laisseraient ça à ceux et celles qui sont en position de le faire, qui en ont le pouvoir et qui sont payés pour ça.

Désapprouver – s'opposer – critiquer, – ce sont là trois désirs troublants et fort anciens qui demandent à être nourris. – Les marionnettes sont les nourritures les plus délicieuses pour ces désirs.

C'est un passe-temps salubre, simple et bon marché que le jeu des marionnettes – le théâtre des marionnettes.

Ai-je déjà mentionné le peu qu'il en coûte pour produire un spectacle de marionnettes? On n'a qu'à imaginer.

C'est certainement moins cher que le cinématographe.

Voilà une des raisons qui me portent à croire que ça pourrait se répandre aux quatre coins du monde.

Il fut un temps où la marionnette avait un pouvoir – je crois que ce pouvoir pourrait être mille fois plus grand. Je l'imagine qui s'étend bientôt sur tout le monde occidental.

– N'oubliez pas toutefois que c'est un art véritable, un art qui a déjà ses règles – ce n'est pas une chose inconnue – une nouveauté semblable à la pyrogravure.

– Prenez cet art en main – mais prenez garde à la façon dont vous le faites. Faites-le avec sérieux et sans peur. Ne redoutez que le moment où vous pourrez déposer la marionnette.

– Faites-le avec professionnalisme.

Edward Gordon Craig

## Postface

Il y a deux cents ans, au Japon – à Osaka – le *Ayatsuri* ou théâtre de marionnettes était en plein essor. Il y fleurit encore aujourd'hui. Je ne saurais dire depuis combien de centaines d'années fleurissent les théâtres d'ombres de Java, de Chine et de Turquie. Mais si vous voulez en avoir une idée, regardez ces cinq illustrations japonaises montrant les nombreuses parties d'une seule marionnette. Il n'est pas nécessaire de commenter ces créations orientales à la fois simples et complexes; elles ne sont pas plus merveilleuses que l'esprit des pays qui les ont inventées. M. Yone Noguchi, qui peut tout vous apprendre sur les marionnettes japonaises, a déjà écrit quelque chose à leur sujet. Vous le trouverez en consultant la revue *The Graphic*, parue le 6 décembre 1913. Il dit à propos des marionnettes : « C'est une faiblesse humaine qui fait que le désordre de nos sens nous empêche parfois de clarifier notre esprit et nos intentions; c'est la grâce des marionnettes de pouvoir utiliser la force du silence de la façon la plus éloquente »... « il faut deux, trois ou même cinq personnes pour animer et faire jouer une poupée »... « les places sont au même prix que celles de n'importe quel théâtre ordinaire »... « le fameux théâtre Bunraku, où les chanteurs de *Gidayu* comme Daija Settsu font toujours salle comble avec leurs belles voix<sup>20</sup>, sans même parler du jeu merveilleux des marionnettes elles-mêmes ».

Un autre auteur – un Européen, je crois – a écrit du Japon une série d'articles dans le *Times* des 8, 15 et 18 décembre 1919 ainsi que dans l'édition du 2 janvier 1920; vous les trouveriez très intéressants.

Devant moi, quelques photographies du Japon montrent une grande scène pour marionnettes (pas une grange – pas un plancher de fortune – je veux dire rien de fait à l'improviste comme la fosse aux ours que l'Angleterre offrit à Shakespeare ou les courts de tennis que les Français accordèrent à Molière), une scène conçue pour les marionnettes, c'est-à-dire non pour offrir un MIROIR à la nature, mais pour faire quelque chose que les poètes comprennent et que les acteurs, je commence à en avoir la certitude, vont un jour comprendre. À côté de la scène se trouve une passerelle qui rejoint la salle et sur laquelle est assis en tailleur, derrière un pupitre de cérémonie, chacun des quatre *gidayu* ou *musunié-gidayu* (des chanteuses... qui sont maintenant plus nombreuses que les chanteurs masculins), et tout près se tiennent les joueurs de samisen. Sur la scène proprement dite, on voit les poupées, dont on admire les beaux visages et le port noble – leur petitesse produisant une impression de distance – une sorte de distance séculaire – et derrière chacune d'elles les trois ou quatre manipulateurs qui la tiennent.

Dans l'auditoire, on compte environ 2000 personnes ou même plus. Les figures des spectateurs – de tous les âges – sont très sérieuses.

Si on quitte le Japon pour se diriger vers Rome, on croise une affiche annonçant le *Teatro dei Piccoli* : mais pourquoi ce *Théâtre des petits*? – on comprend lorsqu'on assiste au spectacle. Tout autour, il y a les enfants, parés de boucles et de rubans – les poupées

comiques sont là sur une scène sans beauté – même l'héroïne est une parodie – avec ses yeux « d'actrice » et ses gestes « d'actrice »... qui émerveillent les enfants et dont se détournent les regards de ceux que cette artificialité dépourvue de valeur artistique, comme le veut le cliché, fait sourire.

Non pas que Rome soit si loin derrière d'autres villes – en fait, elle se classe parmi les dix-neuf premières villes européennes – mais l'Europe tout entière, bien qu'elle sache quels trésors se cachent dans le théâtre de marionnettes, n'appuie que les artistes les plus arrivistes et les moins poétiques, ceux qui voient dans l'idée quelque chose de moderne, des gens charmants, admirables – j'en connais des douzaines – mais c'est l'Europe la plus idiote qui les appuie tout en s'acharnant à détruire tous les poètes, toute la poésie et, par conséquent, tous les spectacles de marionnettes. Et si l'Angleterre se met à faire de même, l'Angleterre comme l'Europe fera perdre un trésor de plus de sept millions chaque jour à la population.

Cette façon de voir est peut-être difficile à saisir pour un habitant de la ville... c'est pourtant la pure vérité telle qu'elle continue de se déployer... et mon seul regret est de ne pas pouvoir mettre en vers cette vérité.

Gravures japonaises\*

This figure of a Japanese Puppet is somewhat more elaborate than our European Puppets. If it serve no other purpose, it must silence those who imagine that a Puppet is something silly and not to be considered seriously as a fine means of expression.

"Much too . . . tires me . . . the English Puppet Punch is far better" . . . I hear the noble Lord . . . I observe his weary eyelid . . . I note his goodness and irritation struggling . . . but I see this too . . . I see he does nothing to preserve this same English Puppet Punch whom he is good enough to patronise . . . to pat . . . even to pamper—with his words. Whereas in Japan their lordships never fail to help—and are the real friends of the impertinent artist.

My Lord, won't you let Mr. Lloyd George rest a bit and turn into Battersea Park one day, and there like a man chat it over with Mr. John Burns and both of you do something for . . . the People's children.



\* On trouvera la traduction des commentaires de Craig à la suite des gravures.

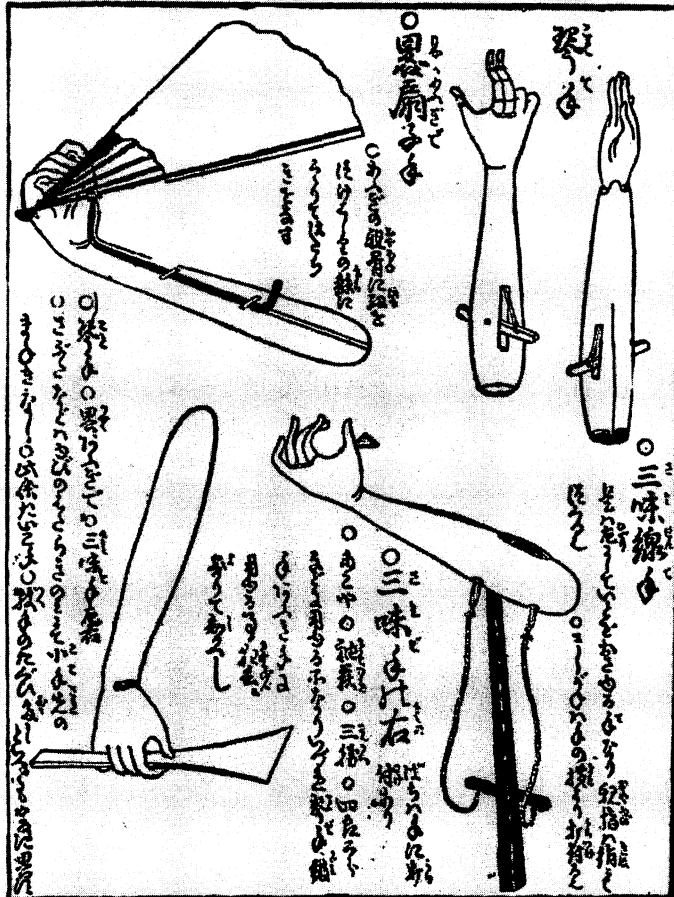
The Japanese Puppet can have a number of heads . . . but of course that costs more, so lest I offend I had better drop the subject. But I am more would suggest that a visit to Battersea Park one fine Spring morning—with Mr. Burns . . . and cheque-book in pocket . . . and Mr. Chas Lewis' address is ' care of Miss Ellen Terry, 215, King's Road, Chelsea. . . .'



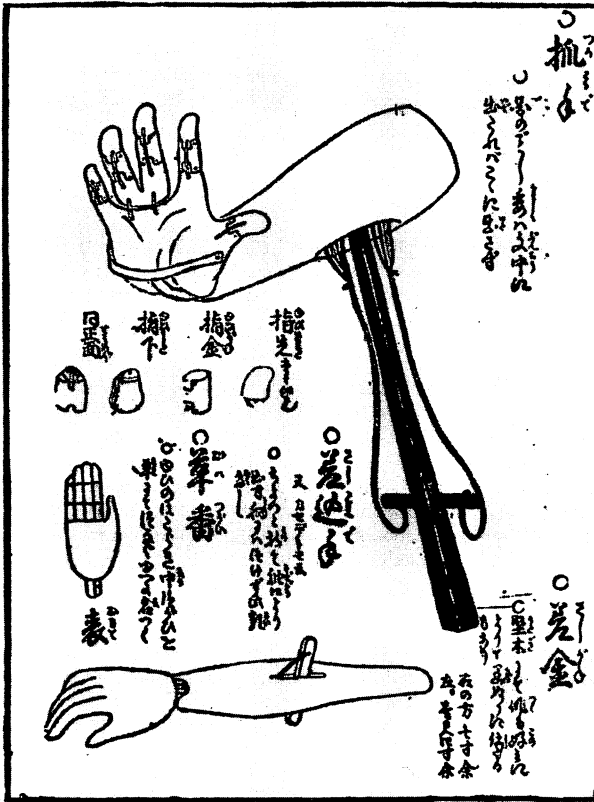
*Nothing happened*  
*July 1922 Chas Lewis*  
*wrote me he was still*  
*without work.*  
*So I wrote for Mr. Burns*  
*Dames & Key Road*  
*& they both received this*  
*- & read it -*  
*The passages were*  
*washed.*



Last June . . . what this has to do with Fans and arms goodness knows . . . I was by some miracle conducted into the presence of Mr. Clunn Lewis and Mr. John Burns . . . I found them together . . . I was looking at a plate . . . raised my head . . . and there sat the great J.B. and Mr. Lewis. I can't pull wires . . . I have no talent whatever . . . but the Gods do. I am speaking here to men but the Gods overhear us . . . and I want to see Mr. Lewis installed in a large and well equipt Puppet Play house in Battersea Park by next JUNE. June, 1921. I want Mr. Burns to bring this about. I want his Lordship to be good enough to help. *Which* Lordship? you ask. . . . Any genuine one who will listen to the person who I anticipate will draw his notice to these notes. Do not laugh. To laugh is too easy. Laugh after you have restored the Puppets to England.



What a forbidding gesture—  
 it really robs me of all I was about  
 to say—  
 it somehow tells me once  
 more to repeat—pleadingly and quickly—  
 the words BATTERSEA PARK . . . .



and this last figure, this lowest hand,  
 almost seems preparing to  
 shake another hand.

36



## Gravure 1

Cette marionnette japonaise est plus complexe que nos marionnettes européennes. Si cela ne devait servir qu'à une chose, ce serait de réduire au silence ceux qui s'imaginent qu'une marionnette est quelque chose de simplet qu'on ne doit pas considérer sérieusement comme un véritable moyen d'expression.

« C'est trop... ça me fatigue... la marionnette anglaise Punch est beaucoup mieux »... J'entends le noble Lord... j'observe ses lourdes paupières... je remarque sa bonté et sa distinction dans l'agacement... mais je vois aussi ceci... je vois qu'il ne fait rien pour préserver cette même marionnette anglaise qu'il a la charité de mentionner... qu'il se complaît à flatter... et même à droloter... avec des *mots*. Alors qu'au Japon, les seigneurs se font un devoir d'aider – et sont les vrais amis des artistes impertinents.

Noble Lord, faites en sorte que M. Lloyd George puisse, un de ces jours, se reposer un peu et aller à Battersea Park bavarder comme un homme avec M. John Burns<sup>21</sup> afin que vous et lui puissiez faire quelque chose pour... les enfants du peuple. (Voir p. 151)

## Gravure 2

La marionnette japonaise peut avoir plusieurs têtes... mais évidemment, cela coûte plus cher et je dois donc, pour n'offusquer personne, clore le sujet. Mais, encore une fois, je proposerais une visite à Battersea Park par une belle journée de printemps – avec M. Burns... le carnet de chèques en poche... et l'adresse de M. Clunn Lewis est la suivante : « aux soins de Miss Ellen Terry, 215, King's Road, Chelsea... » (Voir p. 152)

## Gravure 3

Plus je pense à ces merveilles japonaises, plus je suis forcé de parler de notre bon vieux M. Clunn Lewis. Je dois préciser que, puisqu'il a plus de soixante-dix ans, vous ne devriez pas, noble Lord, lui laisser faire tout le travail. Nous savons tous qu'il peut travailler... mais je suggère qu'il est temps qu'on lui donne un coup de main. Il aurait besoin... laissez-moi voir... de cinq, six, disons huit assistants. Est-ce trop demander pour quelqu'un qui n'est pas japonais, ni même russe? Non, mais je suis sérieux... et je le dis sans vouloir offenser qui que ce soit. C'est évident... trop évident... que nos marionnettes anglaises pourraient sauver beaucoup de ce que nous souhaitons voir sauver... si seulement... Battersea Park... (Voir p. 153)

## Gravure 4

En juin dernier... allez savoir où est le lien avec des bras et des éventails... je me trouvai par quelque miracle en présence de M. Clunn Lewis et de M. John Burns... je les ai trouvés ensemble... je regardais mon assiette... j'ai relevé la tête... et devant moi étaient assis le grand J. B. et M. Lewis. Je ne peux tirer des ficelles... je n'ai aucun talent pour ça... mais les Dieux le peuvent. Je m'adresse ici à des humains mais les Dieux nous entendent... et je veux voir M. Lewis installé dans un théâtre de marionnettes, grand et bien équipé, érigé à Battersea Park avant JUIN prochain. Juin 1921. Je veux que M. Burns en soit l'instigateur. Je veux que le noble Lord soit assez charitable pour y apporter son appui. Quel Lord, demandez-vous? ...celui qui aura assez de classe pour écouter attentivement les paroles de la personne qui, j'imagine, lui fera prendre connaissance de ces notes. Ne riez pas. C'est trop facile de rire. Vous rirez après que vous aurez redonné toute leur place aux marionnettes en Angleterre. (Voir p. 154)

## Gravure 5

Quel geste éloquent –  
 ça dépasse tous les mots  
 que j'allais prononcer –  
     d'une manière ou d'une autre cela me dit une fois  
 de plus de répéter – vite et d'une voix suppliante –  
 les mots BATTERSEA PARK...

et ce dernier dessin, cette main au bas de l'image,  
 semble presque se préparer à  
 serrer une autre main. (Voir p. 155)

Traduction française de Louise Ladouceur et de Didier Plassard.

## Notes

1. Le seul historien vivant dont le nom me vient en tête est M. E. K. Chambers.
2. Il ne me faudrait pas oublier les importantes contributions (en 1900 et 1906) de Richard Pischel, recteur de l'Université de Halle-Wittenberg.
3. *David Lloyd George était premier ministre du Royaume-Uni au moment de la publication du texte* (N.D.T.).
4. Je n'ai pas inclus les mécènes de toutes sortes. Je les exclus volontairement – nous ne les connaissons tous que trop. « Un protecteur, mon Dieu, n'est-ce pas celui qui regarde sans sourciller un homme en train de se noyer et qui l'encombre de son aide dès qu'il a touché le fond? » (D' Johnson).
5. *Harold Monro a fondé The Poetry Bookshop, qui publie le magazine The Chapbook, dans lequel paraît ce texte en 1921* (N.D.T.).
6. Même maintenant vous ne savez pas qui est M. Lewis. C'est un marionnettiste – on n'en compte pas vingt dans toute l'Angleterre – et c'est un des plus vieux – un professionnel, pas un amateur – et c'est pourquoi je veux le voir avec nous tous – avec les poètes et le public.
7. « Quand une fois on a trouvé le moyen de prendre la multitude par l'appât de la liberté, elle suit en aveugle, pourvu qu'elle en entende seulement le nom » (Bossuet).
8. *Coutume théâtrale* – Dans l'édition hebdomadaire du *Times* datée du 16 juillet 1920.  
 Monsieur le Juge McCordie a rendu un jugement favorable à M. A... B..., acteur, dans le procès qu'il a intenté contre M. de C... D..., directeur de théâtre, pour les dommages causés par la rupture du contrat pour le rôle principal d'Alan Camp. M. de C... D... lui a retiré le rôle pour lui en offrir un autre. Le plaignant a refusé l'offre. Le juge a soutenu que M. E... F... avait le pouvoir de faire le contrat et que la coutume voulait dans la profession théâtrale qu'un acteur engagé pour jouer dans

un théâtre du West-End de Londres le soit pour la durée de la production. Monsieur le Juge a expliqué pourquoi le plaignant avait le droit de refuser la substitution du rôle en décrivant ainsi la position de l'acteur :

La vie d'un acteur, a-t-il déclaré, ne ressemble en rien à celle d'un homme d'affaires. Si ce dernier a acquis à bon prix et vendu à profit, il peut se passer de l'approbation du public et se moquer des pointes des critiques. Mais un acteur vit de l'approbation du public. Il peut employer la langue de Pope et dire : « Un souffle le ravive ou un souffle l'éteint. » Il doit par conséquent choisir ses rôles. Il doit tenir compte des goûts et des caprices du public. Comme l'a fort justement observé le D<sup>r</sup> Johnson : « Ceux qui vivent pour plaire doivent plaire pour vivre. » *Les profanes ont parlé à la légère de la polyvalence. Cette qualité était non seulement permise, elle était souvent requise au temps des troupes de répertoire. Un acteur pouvait alors tout incarner, de Hamlet au fou du roi, et on aurait fort bien pu dire de lui : « C'était un homme si divers qu'il semblait être non pas un mais toutes les personnalités. » Mais les choses ont bien changé sous l'influence des méthodes théâtrales modernes avec le développement considérable des acteurs réputés pour leur spécialisation dans les théâtres du West-End. Il faut maintenant un acteur de haut calibre pour entreprendre sans danger le voyage sur la mer périlleuse de la polyvalence.* Mais un acteur de l'étoffe du plaignant doit choisir ses personnages. Il ne peut se faire cabotin comme Autolycus et se jeter sur n'importe quel rôle. La réputation d'un acteur spécialisé est une chose délicate et fragile. (*Les italiques sont de moi.* E.G.C.)

On a aussi parlé de la même affaire dans *The Stage*, édition du 8 juillet 1920 :

M. Norman McKinnel, président de l'Actors' Association, a approuvé ces propos comme étant la coutume. Il a ajouté qu'il serait très imprudent pour un acteur qui s'est dévoué à incarner un certain type de personnage ou de rôle, comme c'est le cas du plaignant, de jouer un rôle comme celui de George Green.

Selon M. G... H... I... qui a incarné Joe Garvin, le plaignant aurait été mal avisé d'accepter le rôle de George Green, puisqu'il n'en avait ni le physique ni le tempérament.

*Contre-interrogatoire* : « Est-ce que faire preuve de polyvalence pourrait causer du tort? »

*Témoin* : « À Londres, je dirais que oui ».

*M. le Juge McGardie* : « Quelles sont les personnes responsables de la production présentée au public? Vous avez un auteur. Il a son mot à dire, n'est-ce pas? – *Témoin* : « Oui, Monsieur le Juge. »

*Le Juge* : « Et ce qu'il dit a du poids, je crois, selon la position qu'il occupe dans le monde artistique? »

*Témoin* : « Très souvent! »

*Le Juge* : « Qui vient ensuite? »

*Témoin* : « Il est très difficile d'établir une règle pour ça. La personne qui a le dernier mot change très souvent selon les productions. Parfois, c'est la personne qui assume financièrement l'entreprise et le directeur n'est qu'un homme de paille. (*Charmant – n'est-ce pas!* – E.G.C.)

Le plaignant a reconnu que les fonctions de directeur et de producteur se chevauchent parfois.

*Cette longue note de bas de page était nécessaire parce qu'elle nous donne véritablement à voir le spectacle étonnant d'acteurs en train de dire aux juges qu'être polyvalent de nos jours peut vous faire perdre un engagement; elle offre aussi aux marionnettes une occasion en or de sauter là où les anges ont peur de s'aventurer.* E.G.C.

9. La partie inférieure des jambes et des pieds peuvent y être attachés.

10. Les italiques indiquent celles que j'ai vues ou dont j'ai vu des photographies. Je le mentionne car je crois qu'un historien aime que ses lecteurs sachent distinguer ce qu'il a réellement vu et ce dont il a entendu parler.

11. Je fais allusion ici aux véritables marionnettes. Il faut toutefois se souvenir que même les marionnettes ne sont pas parfaites; – elles sont alors une parodie de l'être humain... de l'être humain, non de l'acteur. Ce serait inadmissible.

12. À ce propos, j'ai une marionnette qui (si seulement je savais la laisser bouger) bouge vraiment de façon exquise. Je l'avais emportée à Rome et des amis qui sont venus me rendre visite vont certainement finir par m'oublier mais ne l'oublieront jamais, elle.

Je ne sais pas où vous êtes en ce moment, P-s, mais, où que vous soyez, n'oubliez pas de raconter ce que vous avez vu. La belle impératrice aussi, je me rappelle comment elle a touché cette figurine. Une autre dame n'a vu en elle qu'un mécanisme – mais c'était une actrice. S-, je m'en souviens, oubliât tout de suite la beauté de la chose et se précipita pour en admirer le mécanisme, comme un contrôleur qui vérifie vos billets. Comme ce simple geste ressemblait à celui de nos danseurs des Ballets russes! Il avait l'air d'un homme affamé qui n'a pas vu de pain depuis des semaines et s'empare d'une croûte pour la dévorer.

J'avais pris l'habitude de donner ma remarquable marionnette en spectacle pour mieux connaître chaque nouvel invité.

13. En disant cela – en parlant de l'Acteur, il ne faudrait pas que les petites natures qui se font de la bile parce qu'ils ignorent s'ils toucheront 5 ou 6 livres par semaine s'imaginent que je parle d'eux. Ceux-là ne sont pas des acteurs mais plutôt des... vauriens.

14. *Célèbre théâtre londonien* (N.D.T.).

15. « Les marionnettes de M. Henri Signoret viennent de nous donner *La tempête* de Shakespeare. Il y a une heure à peine que la toile du petit théâtre est tombée sur le groupe harmonieux de Ferdinand et Miranda. Je suis sous le charme et, comme dit Prospero, « je me ressens encore des illusions de cette île. » L'aimable spectacle! Et qu'il est vrai que les choses exquises, quand elles sont naïves, sont deux fois exquises! »

16. *Jeu de mots sur ajar (entrouvert)* et a jar (*une cruche*) (N.D.T.).

17. J'emploie le terme « prêtre » non pour désigner celui qui « est entré dans les ordres ». Je ne connais de l'Église que ce que j'en ai appris à travers ses actes de charité envers les pauvres.

J'entends par « prêtre » un auteur dogmatique – Tolstoï peut-être, peut-être Shaw; mais pas Goethe ni Byron.

Si ce n'est pas clair, laissez tomber – car y penser ne rendra pas la chose plus claire. Il faut *voir* ce genre de vérité sur-le-champ : et si notre bon intellectuel ne la voit pas, c'est parce qu'il a la vue courte – il pense tellement qu'il ne peut plus voir.

18. Ou, pour certains, japper.

19. Voir *The Marionnette*, publié en 1918. Boîte 444, Florence, Italie.

20. Ne pas oublier que, là-bas, une belle voix est celle qui prononce correctement les voyelles – A, E, I, O, U – et non un cockney nasillard!

21. *John Burns, une des figures marquantes de la social-démocratie anglaise, fut député aux Communes, élu à Battersea en 1892* (N.D.T.).

# PRATIQUES & TRAVAUX

## PRÉSENTATION

La section « Pratiques et Travaux » offre des réflexions variées mais qui font écho au dossier principal sur Craig dans la mesure où elles s'attachent successivement à la marionnette, au corps de l'acteur et à l'espace. Geneviève Morin présente un artiste d'avant-garde, Albert-Birot, qui a créé cette idée originale du théâtre *nunique* et a développé une vision assez complexe, voire paradoxale du rapport entre l'acteur et la marionnette (*l'acteur en carton*). C'est ce que fait très bien ressortir l'analyse de Morin, qui s'intéresse plus particulièrement à la production et à la réception d'une pièce pour marionnettes, *Matoum et Tévibar*, et de sa reprise avec des acteurs. Quant à Bénédicte Boisson, elle consacre un article à un metteur en scène trop peu connu en Amérique du Nord, Romeo Castellucci. Qu'est-ce qu'un corps stigmatisé? L'acteur, une fois en scène, devient-il un monstre? Ce sont là quelques-unes des questions qu'elle aborde dans son étude très attentive de la mise en scène de *Giulio Cesare* de Castellucci. En privilégiant le corps stigmatisé, note avec justesse Boisson, Castellucci semble retrouver « l'essence même du théâtre : une tension entre la représentation et le réel qui se noue de manière forte autour du corps du comédien ». L'article de Liviu Dospinescu a le double avantage de proposer une solide réflexion théorique inspirée de la sémiotique théâtrale tout en analysant la complexité du travail énonciatif chez Beckett dans un de ses dramaticules au titre égingmatique, *Quoi où*. En s'intéressant à la communication théâtrale et à la notion d'espace vide, Dospinescu montre comment fonctionne à la fois la performativité du texte de Beckett et une mise en scène singulière faite par l'auteur lui-même.

Pascal Riendeau

Geneviève Morin  
CÉGEP Limoilou

# La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar*

Au cours du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, de nombreux écrivains manifestent un intérêt croissant pour le castelet et ses comédiens de bois. Dans l'Allemagne romantique, certains auteurs dramatiques investissent la marionnette d'une vocation artistique. Ainsi, le dramaturge et essayiste Henrich von Kleist, dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1811), présente la marionnette à fils comme un modèle de grâce pour le danseur vivant. De même, dans la première partie de son grand roman de formation *Les années d'apprentissage de Wilhelm Weister* (1797), Johann Wolfgang von Goethe inscrit le théâtre de marionnettes à l'origine de la vocation théâtrale du héros. En France, plusieurs poètes et romanciers explorent l'univers des marionnettes auquel ils font référence dans des œuvres telles les *Fêtes galantes* (1869) de Paul Verlaine, *Les complaintes* (1885) de Jules Laforgue, *L'homme de neige* (1864) de Georges Sand, *La vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures* (1892) d'Octave Feuillet et *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs. Plus qu'un motif littéraire, la marionnette devient le point d'ancrage de réflexions esthétiques.

Par ailleurs, le spectacle de marionnettes s'introduit peu à peu dans le milieu littéraire grâce au Théâtre des amis créé dans le salon de George Sand à Nohant par le fils de cette dernière, Maurice Sand, et le peintre Eugène Lambert. Entre 1847 et 1872, l'on y monte plus de 120 œuvres pour marionnettes signées Maurice Sand dans la tradition de la *commedia dell'arte*. Il faut encore mentionner l'aventure de l'écrivain français Louis Edmond Duranty qui crée en 1861 un théâtre de marionnettes au jardin des Tuileries, ou encore les *Pupazzi* que Lemercier de Neuville crée en 1863 (Maindron, 1900 : 312).

Quelques années plus tard, Henri Signoret installe, salle Vivienne, le premier théâtre de marionnettes « littéraires », qui présente des pièces écrites pas spécialement pour marionnettes. De 1888 à 1894, l'on y joue un répertoire classique, par exemple *Le gardien vigilant* de Cervantès, *Les oiseaux* d'Aristophane, *La tempête* de Shakespeare (p. 361-362). Les représentations du Petit théâtre deviennent l'objet de comptes rendus signés par Anatole France, Jules Lemaître, Paul Arène et Émile Faguet (p. 362). L'entrée de la marionnette dans le monde littéraire lui confère ses lettres de noblesse. Affranchi de son cadre populaire, le comédien de bois jouera un rôle de plus en plus important dans l'exploration de nouvelles formes théâtrales.

Portée par le mouvement symboliste, la marionnette devient la figure de proue du renouveau théâtral au tournant du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle. À la recherche d'un matériau fiable pour l'art dramatique, Edward Gordon Craig, dans son ouvrage *De l'art du théâtre* (1905), développe l'idée d'une Surmarionnette qui, par le symbolisme de son jeu, pourrait supplanter l'acteur vivant. Il cherche à constituer un théâtre ambulant dont les interprètes seraient de grandes figures de taille approximativement humaine (Plassard, 1996 : 220). Malgré l'échec de cette tentative, il publie, en mars 1907, dans la revue *The Mask*, un article intitulé « L'acteur et la Surmarionnette » qui a l'effet d'un véritable manifeste contre le théâtre d'acteurs (1996 : 220). Il y soutient l'idée d'un théâtre totalement délivré de l'acteur, du moins un théâtre où l'acteur aurait conquis les qualités de la marionnette : dénaturé, libéré de la psychologie, il ne chercherait plus à incarner ou à vivre, mais à représenter, à exprimer, à symboliser. Pour sa part, Maurice Maeterlinck écrit, à ses débuts symbolistes, trois courts drames pour marionnettes : *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La mort de Tintagiles* (1894) (Demougin, 1992 : 937). Désirant conjuguer poésie et théâtre, il se tourne vers la marionnette qu'il investit d'un principe dialogique où se répondent le texte et la représentation. Dans un article publié dans la revue *La jeune Belgique* en septembre 1890, Maeterlinck propose d'écarter l'être vivant de la scène et de le remplacer par une figure de cire afin de concilier les deux marques antagonistes du spectacle théâtral, le poème et la représentation. Agissant sur l'imaginaire du spectateur par son pouvoir d'évocation poétique, la marionnette surpasse le comédien dont le jeu se borne au réel.

De même, en France, les avant-gardes théâtrales semblent pressentir la « vocation poétique » de la marionnette que les dernières décennies du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle exploiteront. Désirant libérer le théâtre de l'hégémonie réaliste, plusieurs auteurs dramatiques se tournent vers la figure marionnettique parce qu'elle véhicule une part d'irréel, transportant le spectateur dans un monde imaginaire, voire « surréaliste ». En janvier 1898, en collaboration avec ses amis Franc-Nohain et Claude Terrasse, Alfred Jarry fonde, rue Ballu à Paris, le Théâtre des pantins où furent montées plusieurs pièces pour marionnettes dont *Ubu roi*. Dans une conférence prononcée devant les membres de la Société de la libre

esthétique à Bruxelles, le 21 mars 1902, Jarry prend parti pour la marionnette en raison de sa capacité à traduire fidèlement la pensée du poète, alors que le talent propre à l'acteur humain fait obstacle à l'interprétation d'une œuvre et favorise la personne au détriment du personnage. Tout comme Jarry, d'autres dramaturges explorent l'univers de la marionnette : Pierre Albert-Birot met en scène *Les mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, pièce où les mamelles s'animent sous forme de ballons; Yvan Goll présente tout un monde d'objets parlants dans son drame satirique *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*, écrit en 1919 et représenté au Théâtre Michel, à Paris, en 1927.

À la suite de ces poètes-dramaturges, Albert-Birot, au début des années 20, écrit plusieurs drames pour marionnettes, dont *Matoum et Téviabar* qui met en scène deux personnages de marionnettes-poètes. « Drame pour marionnettes » construit selon le schéma du théâtre dans le théâtre, *Matoum et Téviabar* raconte la venue du héros – Matoum, le poète, et de son double – Téviabar – sur la planète Mars. Matoum et Téviabar illustrent respectivement les pôles positif et négatif de la marionnette : le pouvoir d'évocation poétique ou hiératique et le pouvoir de subversion. Omniscient, omnivoyant et omnipotent, Matoum a la mission d'apporter la poésie d'Esprit nouveau aux Martiens. Révolté et agressif, Téviabar accuse Matoum d'être un « faux dieu » et un « escroc » (Albert-Birot, 1980a : 74, 77) et revendique pour lui seul le titre de vrai poète. Pour convaincre le Roi et la Reine de leur légitimité, Téviabar et Matoum engagent une lutte gestuelle et verbale où se succèdent les attaques vaines et les vers corrosifs de l'un, les bouffonneries joyeuses et la poésie bénéfique de l'autre. L'issue de ce combat confirme Matoum comme le détenteur de la vraie poésie.

Albert-Birot a laissé des écrits théoriques qui constituent une synthèse originale des notions clés qui définissent son esthétique théâtrale dans ses rapports avec la marionnette. L'analyse des différentes représentations de *Matoum et Téviabar* et de leur réception critique permet d'éclairer les enjeux sous-jacents à la pratique marionnettiste comme de rendre justice à cet artiste trop souvent méconnu.

## L'esthétique théâtrale de Pierre Albert-Birot : le nunisme

### La revue *SIC*

L'esthétique théâtrale de Pierre Albert-Birot (1876-1967), écrivain, peintre, sculpteur et metteur en scène, s'inscrit au sein d'une conception globale de l'art que le poète exprime sous différentes formes (sons – idées – couleurs) dans *SIC*, la revue qu'il dirige de janvier

1916 à 1920, quatre années au cours desquelles paraîtront 54 numéros. *SIC* participe au « courant parafuturiste de l'avant-garde française », circonscrit à ses débuts par Apollinaire et son entourage, Blaise Cendrars et le groupe simultaniste d'Henri Martin-Barzun (Lista, 1979 : 27). Outre les œuvres littéraires et picturales d'Albert-Birot, la revue publie les dessins, les sculptures, les poèmes, les partitions de musique et les réflexions de collaborateurs provenant de différentes nationalités et issus de diverses avant-gardes<sup>2</sup>. Travaillant à créer de nouvelles formes de langage correspondant à la vie moderne, cette « microculture formaliste » (1979 : 27) se développe de façon parallèle au mouvement italien. Comme plusieurs revues d'avant-garde avec lesquelles elle tisse des liens – telle la revue italienne *Procellaria* –, *SIC* voit le jour durant la Première Guerre mondiale et participe à « la volonté de créer un front commun des avant-gardes par-dessus les frontières nationales » (1979 : 28). Albert-Birot revendique néanmoins sa propre étiquette – le nunisme –, mais précise que les nunistes regroupent tous les « ...istes » : « cubistes, futuristes, simultanistes, unanimistes » (Albert-Birot, 1980b : 82). Du grec *num* qui signifie « maintenant, à présent », le nunisme devient la bannière des « créateurs de tous les temps » : « Nous tous qui cherchons[,] soyons d'abord nunistes. / Hors le nunisme point de vie. / Être nuniste ou ne pas être » (p. 43).

## Le théâtre unique

Par l'intermédiaire du peintre italien Gino Severini, Albert-Birot prend connaissance des idées futuristes de Marinetti (p. VII). Dans le deuxième numéro de *SIC* (février 1916), paraphrasant presque à la lettre les manifestes marinettiens (Lista, 1979 : 28), Albert-Birot déclare : « Soyons modernes; que nos œuvres soient l'expression du temps où elles sont nées, ces œuvres là [*sic*] seules sont vivantes, toutes les autres sont artificielles : À chaque temps son art » (Albert-Birot, 1980b : 9). En filiation avec les deux manifestes de Marinetti sur *Le music-hall* et *Le théâtre synthétique futuriste*, le texte théorique « À propos d'un théâtre unique », paru dans le numéro d'août-octobre 1916 de la revue *SIC*, formule le projet d'un théâtre qui exprimera la vie intense du monde moderne : « le théâtre unique doit être un grand tout simultanément, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateurs » (p. 64). En réaction contre le réalisme, il refuse les formes d'un théâtre passiviste axé sur la *mimesis* : « Le théâtre intime, le théâtre de mœurs, le théâtre psychologique, est un théâtre mort » (p. 64). Il propose de « dédoubl[er] certains des personnages de manière à montrer les actes et les pensées, si souvent en contradiction » (p. 64). Il exalte le jeu gestuel, les contrastes et les éléments de surprise propres aux spectacles populaires tels que les « acrobaties, chants, pitreries, [...] bouffonnerie[s] [et] pantomimes » (p. 64), mais il affirme aussi la simultanéité de temps et d'espace différents et privilégie la lumière comme principal élément suggestif du décor.

## L'association Apollinaire-Albert-Birot

Dans sa recherche d'un théâtre de la vie moderne, Albert-Birot s'associe à la création des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, projet dont il est l'initiateur. Sous l'égide de *SIC* et dans une mise en scène du poète nuniste, le « drame surréaliste » d'Apollinaire est représenté le 24 juin 1917 au Conservatoire Renée-Maubel (Lentengre, 1993 : 339) « selon l'esprit nouveau » (Albert-Birot, 1980b : 473). Objet de nombreux articles dans la revue, cette représentation prend la forme d'une manifestation « SIC » à laquelle participent des figures emblématiques de l'avant-garde française : Pablo Picasso, Max Jacob, Jean Cocteau, Pierre Reverdy et Henri Matisse. Dans la *Préface des Mamelles de Tirésias*, publiées par les Éditions « SIC », Apollinaire, protestant contre un théâtre en « trompe-l'œil » (Apollinaire, 1946 : 15) qu'il juge contraire à l'art dramatique, partage avec le directeur de *SIC* la volonté d'animer le théâtre d'un esprit nouveau pour remplacer « ce pessimisme vieux de plus d'un siècle » (p. 30). Dans le *Prologue des Mamelles de Tirésias*, l'auteur reprend les idées clés de l'article d'Albert-Birot « À propos d'un théâtre nunique » (Albert-Birot, 1916 : [64]). Outre la suppression de la règle des trois unités et la promotion d'un théâtre circulaire, le poète affirme sa volonté de mélanger les genres pour atteindre le maximum de vitalité et donner en même temps à la scène le caractère symphonique de la vie elle-même (Lista, 1979 : 31) :

Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau  
 Un théâtre rond à deux scènes  
 Une au centre l'autre formant comme un anneau  
 Autour des spectateurs et qui permettra le grand déploiement de notre art  
 moderne  
 Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie  
 Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits  
 La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture  
 les chœurs les actions et les décors multiples (Apollinaire, 1946 : 30-31).

Cette filiation entre Apollinaire et Albert-Birot se perçoit aussi par certaines similitudes esthétiques entre *Les mamelles de Tirésias* et *Matoum et Tévibar* : entre autres, l'utilisation de la marionnette et la versification. L'utilisation de la marionnette participe de la volonté des deux poètes d'assurer la primauté de l'imaginaire sur « le naturalisme en trompe-l'œil des pièces de mœurs » (p. 11). Dans le *Prologue des Mamelles de Tirésias*, pièce où « les ballons et les balles [...] figurent les mamelles » (p. 13), la marionnette relève de la fantaisie, de l'extraordinaire. Bizarres et étonnantes, ces mamelles volantes ressortissent à une esthétique de la surprise « qui accentu[e] le caractère scénique des personnages » (p. 15). L'objet marionnettique prend la forme d'une partie du corps que l'on anime. Or, chez Albert-Birot, tous les personnages se donnent à voir comme des marionnettes. La marionnette devient le point d'ancrage autour duquel s'articule la pièce. Signe à la fois scénique et textuel, elle constitue non seulement un mode de représentation, mais colore

aussi tout le réseau textuel<sup>3</sup>. Par ailleurs, théâtre en vers, *Matoum et Tévibar* et *Les mamelles de Tirésias* participent à la poésie d'Esprit nouveau dont la revue *SIC* constitue le brasier préconisé par Apollinaire (Cerenza, 1980 : 5). Le personnage de Matoum illustre cette filiation entre les deux pièces. Figure du « vrai poète » et porte-parole de la poésie d'Esprit nouveau, cette marionnette déclame des vers d'Apollinaire, de Jacob, de Reverdy et de Philippe Soupault. De plus, à la scène finale, elle reprend les deux derniers vers du *Prologue des Mamelles de Tirésias* : « O public / Soyez la torche inextinguible du feu nouveau » (Albert-Birot, 1980a : 100; Apollinaire, 1946 : 32).

## La marionnette chez Pierre Albert-Birot

### La marionnette : figure poétique

Dès le premier numéro de *SIC* (janvier 1916), la figure marionnettique se définit à travers l'image du poète-mirliton. En effet, Albert-Birot se présente comme un mirliton, figure métonymique du Polichinelle : « Amis, c'est vrai, / Mirliton suis et je veux être » (1980b : 8). À l'instar de Jarry, il se dit l'auteur de « vers voulus "mirlitonesques" » (Jarry 1979, cité d'après Plassard, 1996 : 205) : « Alors, me dira-t-on, / Pourquoi prendre la plume / Pour pondre sur le ton / Des vers de mirliton / Tout un volume! » (Albert-Birot, 1980b : 8). En réaction contre le réalisme empreint d'éclat et d'affectation – symbolisé ici par le clairon, instrument à vent à son clair et puissant –, le poète valorise la poésie du mirliton : « Vous trouverez qu'il est des heures / Supérieures / Où mieux vaudrait ouïr mirlitonner / Que claironner » (p. 8). « Organe vocal congruent au théâtre de marionnettes » (Jarry cité d'après Plassard, 1996 : 205), le mirliton s'accorde avec le caractère évocateur de la poésie. Albert-Birot publie, dans *SIC*, des « poèmes à crier et à danser » composés d'onomatopées que l'on doit clamer en mettant « la main en soupape sur la bouche » (1980b : 172) où se fusionnent poésie et théâtre, concrétisant le souhait du poète d'un « théâtre en vers ».

### La marionnette : gardienne de l'art dramatique

La marionnette constitue l'un des points d'ancrage essentiels de la réflexion esthétique d'Albert-Birot. Dès 1918, le poète compose son premier drame pour marionnettes, *Matoum et Tévibar*, suivent *Matoum en Matoumoisie* en 1919, *Scène birotechnique* en 1921, *Le petit poucet* en 1923, plus tard *Les mains* et une farce pour Guignol<sup>4</sup>. Alors que le cycle de Matoum appartient à l'histoire du théâtre de marionnettes des avant-gardes, les autres textes relèvent davantage des formes traditionnelles du castelet.

Fréquentant le Guignol (1980b : 211) et entretenant des relations avec les marionnettistes de son temps tels Gaston Cony, animateur aux Buttes-Chaumont du « Guignol de la Guerre », Paul Jeanne et Robert Desarthis, Albert-Birot accorde une attention particulière aux expressions nouvelles du castelet dont il attend autre chose qu'un théâtre en miniature (Plassard, 1992 : 181). À la fin de l'été 1918, dans une lettre<sup>5</sup> qu'il adresse à Cony, le poète conseille au marionnettiste de donner « une haute tenue » à sa revue et de continuer ainsi à remettre Guignol « à sa place dans l'Art dramatique » (Albert-Birot, d'après Cerenza, 1980 : 181).

À cette lettre, il joint le poème liminaire de *Matoum et Tévibar* « Marionnette à la tête de bois [...] »<sup>6</sup> dans lequel la marionnette se présente comme la gardienne de l'art dramatique. Pour créer un théâtre nouveau, les praticiens du théâtre doivent renouer avec la tradition du castelet : « Marionnette à la tête de bois / Je crois en toi / C'est sur ta scène sans fond / Que l'on joue les drames les plus profonds / Et c'est de ton petit théâtre / Que jeunesse va nous revenir » (Albert-Birot, 1980a : 59). Le hiératisme de la marionnette colore ce prologue poétique comme en témoignent l'apostrophe « O marionnette », la profession de foi du poète à l'égard de la figure marionnettique et la « pureté » que ce dernier lui confère (p. 59). Voici quelle mission Albert-Birot confie à la marionnette :

Toi qui sais de la vie tout ce que l'art  
doit en savoir  
Apprends donc le théâtre aux auteurs dramatiques  
À coups de triques  
Et ne ménage pas davantage  
Tes bons conseils aux comédiens  
Ils en ont grand besoin  
Puisse-t-il bientôt en naître un  
Qui sache être aussi beau comédien  
Que toi marionnette à la tête de bois (p. 59)

Ces principes par ailleurs sont développés dans un article qu'il publie en mai 1921, « Guignol, école dramatique » (Albert-Birot cité d'après Plassard, 1996 : 246-247). Dispensatrice de l'art dramatique, factice et subversive, la marionnette a le pouvoir de transformer une pièce réaliste en « une farce de grande allure » (p. 247). Contrairement aux symbolistes, Albert-Birot ne voit donc pas dans la marionnette un substitut au théâtre antique des masques, mais y reconnaît plutôt la liberté des tréteaux, les culbutes de la farce et l'esprit de la *commedia dell'arte* (Plassard, 1992 : 182). Mais la farce guignolesque est avant tout « œuvre dramatique », création d'un artiste :

Au théâtre de Guignol tout est faux, les nichons, les cheveux, les nez, les voix :  
c'est le commencement de la création. L'art est un monde humain qui doit  
s'élever en face du monde divin et bien y rester – question de vie ou de mort –,  
l'un est en carton, l'autre en chair et en ciel; et je préfère celui qui est en carton,

puisque c'est moi qui l'ai fait et que, ne m'imitant pas, c'est lui qui me ressemble le plus (Albert-Birot cité dans Plassard, 1996 : 247).

## L'acteur et la marionnette

Dans un poème intitulé « THÉÂTRE », paru en novembre 1924 dans *Paris*, Albert-Birot fait l'apologie de cet « acteur en carton » qui, en raison de sa capacité à figurer et non à incarner, possède paradoxalement « la grandeur naturelle d'un homme » :

L'acteur de chair a un cœur  
et d'admirables articulations  
c'est trop beau ça marche tout seul  
JE VEUX UN ACTEUR EN CARTON QUI

### NE SENTE PAS ET QUI MARCHE MAL

Je veux un acteur qui ne soit pas un homme  
Celui-ci seul sera magnifiquement humain  
Celui-ci seul ne jouera pas un rôle  
il SERA le personnage  
[...] (Albert-Birot, 1980b : 484)

Être de papier issu du monde imaginaire, la marionnette est l'outil privilégié d'une poétique de l'insuffisance et de la maladresse. Marque d'un théâtre en rupture avec le réalisme, les limites de l'acteur en carton subvertissent les codes théâtraux du jeu. Déçu de la perfection avec laquelle les marionnettes à fils avaient su imiter la réalité lors de la représentation de *Matoum et Tévibar* au Teatro dei Piccoli de Rome, Albert-Birot se tourne vers les marionnettes à tringle<sup>7</sup>, plus susceptibles d'ajouter « au libre arbitre des personnages, ballant du bras, heurtant du pied, sa finalité d'outre-monde » (Albert-Birot, 1929a, cité d'après Cerenza, 1980 : 52-53). La marionnette, par le pouvoir d'évocation qu'elle tire de la simplicité et de la raideur de ses mouvements, matérialise la parole. La plasticité de l'objet devient le moyen de « théâtraliser la pensée » (Bensky, 1971 : 111) :

Quelle est la vocation de ces sculptures, caricaturales ou émouvantes, qui dépassent la grimace d'un corps de chair (que Seul le Génie surréalise) et qui donnent une interprétation d'art visuel à l'œuvre d'art de la parole théâtrale? Le masque de la vie pour créer comme une survie simultanée à la réalité plate dont l'évasion justifie l'art (Albert-Birot, 1929a, cité d'après Cerenza, 1980 : 53).

Pour sa part, « en jouant vrai », le comédien « trahi[t] » (Albert-Birot, 1980b : 48) les vers du poète. Dans un poème didactique qu'il publie à l'intention des comédiens en novembre 1917 dans *SIC*, Albert-Birot dénonce l'effet destructeur de l'interprétation naturaliste : « Un poème / N'est plus un poème / Si vous le parlez / Et votre naturel dénature / L'art / Qui n'est pas la nature / Nous vous donnons de la substance / N'en faites pas de la matière / Et ne soyez pas nos interprètes » (p. 170). En effet, lorsque « l'acteur qui est [...] sur la scène est un homme parfaitement identique à l'homme qui est dans la salle », toute communication entre ces deux pôles s'épuise, « cet acteur-là ne [pouvant]

naturellement que parler la langue déminéralisée que [l']*on* parlasse tous les jours, en y accrochant une gesticulation approximativement correspondante » (Albert-Birot, 1929b, cité d'après Plassard, 1992 : 182).

Albert-Birot propose donc de transposer les principes du castelet à la « grande » scène : « Le Théâtre des Marionnettes est la seule École d'art dramatique, le seul Conservatoire acceptable, car il est en même temps, j'ose dire, Préservatoire » (Albert-Birot, [1926] 1980c : 255). Mettant en garde contre une lecture trop hâtive de ses écrits, il précise : « On entend bien que je ne demande pas aux acteurs de faire la Marionnette. Merci » (p. 255). Outre la distanciation, le comédien doit aussi, comme la marionnette, être un créateur et non se soumettre à la volonté d'un metteur en scène ou d'un auteur. Dans la préface de *L'homme coupé en morceaux*<sup>8</sup>, Albert-Birot souhaite la participation active de l'acteur à la création du poète : « prenez ce texte INTÉGRALEMENT et inventez d'après lui comme j'ai inventé d'après la nature, jouez cela en jouant autre chose, unissez ma création à la vôtre » (1978 : 8).

## *Matoum et Téviabar* : production et réception

Paru en feuilleton dans la revue *SIC* (nos 31-40/41, octobre 1918-février/mars 1919) et publié en avril 1919 par les éditions « SIC », *Matoum et Téviabar, ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes*<sup>9</sup>, constitue la première pièce d'Albert-Birot destinée aux marionnettes.

La publication de *Matoum et Téviabar* suscite l'enthousiasme des milieux d'avant-garde français. Dans sa revue *L'instant*, à propos de la mise en scène romaine annoncée dans la revue futuriste *NOI* de Prampolini, J. Perez-Jorba écrit que ce drame est

l'un des plus originaux qui soient nés de nos jours. La fantaisie tout en se prévalant de moyens simples y ouvre les ailes de la liberté – elle survole vertigineusement les pauvres cœurs – elle pourfend les nuages de la pensée tout en semant des étoiles autour d'elle, derrière elle, non par pure polyphonie<sup>10</sup>.

« [D]élicieu[se] » (Radiguet, cité d'après Cerenza, 1980 : 29) et « spirituelle » (Mac Orlan, cité d'après Cerenza, 1980 : 30), cette pièce charme les lecteurs par son « art du comique » qui témoigne « d'une grande pureté »<sup>11</sup>. En référence à l'univers imaginaire du drame et à la marque de l'esprit « SIC »<sup>12</sup>, Max Jacob présente « cette farce martienne et si montparnassienne » comme « une critique littéraire de l'époque bien amusante » (1933 : 1). De même, dans une brochure qu'il consacre à l'œuvre d'Albert-Birot, Perez-Jorba remarque l'empreinte particulière de l'Esprit nouveau dans *Matoum et Téviabar* : esprit de

« santé » que l'on oppose au « pessimisme vieux de plus d'un siècle » (Perez-Jorba : 44, cité d'après Cerenza, 1980 : 29). Le poète catalan croit reconnaître dans le personnage de Matoum l'image d'Apollinaire : « A-t-il en vue la destinée glorieuse du poète qui composa la *Chanson du mal aimé* et l'attitude d'un de ses opposants? » (Perez-Jorba : 22, cité d'après Cerenza, 1980 : 29). À l'occasion de la publication de la pièce, dans le numéro du 30 mai 1919 de *J'ai vu*, Mac Orlan déclare à propos du personnage de Matoum : « Et le poète c'est en effet un des plus grands poètes de notre génération : Guillaume Apollinaire. Il est plus difficile de mettre un nom sur le faux visage du mauvais poète, parce que l'abondance du choix déconcerte » (Mac Orlan, cité d'après Cerenza, 1980 : 29).

### La représentation de *Matoum et Tévíbar* par les fantoches du Teatro dei Piccoli

*Matoum et Tévíbar* est représentée en alternance par des marionnettes et des acteurs. La première représentation de la pièce a lieu à Rome les 14 et 15 juin 1919 par les fantoches du Teatro dei Piccoli (Cerenza, 1980 : 11). Organisé par la « Casa d'Arte Italiana »<sup>13</sup> et conçu par le peintre futuriste Enrico Prampolini, le spectacle constitue la « première tentative d'un théâtre d'exception pour marionnettes » (Albert-Birot, 1980b : 402). Le projet avant-gardiste suscite cependant une certaine résistance de la part des artistes qui collaborent à sa réalisation : « Deux semaines d'activité fébrile, de débats avec les marionnettistes, l'impresario[,] les tapissiers, qui se refusèrent plusieurs fois à exécuter une mise en scène "avant-garde" et jusqu'au dernier jour ont menacé de tout laisser-là [*sic*] » (p. 401). Audacieux, « cet événement d'art » attire l'attention de « toute la Rome intellectuelle » (p. 402). À cet égard, le peintre futuriste souligne la qualité du public qui assiste à la première du 14 juin : « La salle du "Teatro dei Piccoli" était magnifique; y étaient les intellectuels de l'aristocratie romaine, plusieurs artistes, des faux poètes, des vrais poètes – musiciens et peintre d'avant-garde, des officiers, des autorités etc[.] » (p. 401).

Prampolini doit diviser *Matoum et Tévíbar* en deux actes. Qualifiant la pièce de « *dramma simbolico per marionette* » sur le carton d'invitation (Cerenza, 1980 : 13), il signe une mise en scène lumineuse et colorée qui s'accorde avec le projet d'un théâtre nunique. En effet, les décors et les « costumes-dessinés » peints par le metteur en scène futuriste matérialisent l'esthétique théâtrale antinaturaliste et abstraite d'Albert-Birot en accordant à l'éclairage électrique et aux couleurs éclatantes un rôle central dans la création de l'« illusion fantasmagorique du monde martien » (Albert-Birot, 1980b : 402). Suivant les indications d'Albert-Birot, Prampolini remplace le décor peint et statique de la scène traditionnelle par des « architectures » (p. 402) lumineuses. Il élève la lumière et la couleur au rang de véritables protagonistes. De même, grâce à « la stylisation des Marionnettes plastico-dynamiques », les personnages, « très originaux dans leurs costumes à couleurs

vives » (p. 402), participent de cette mise en scène poétique. Symbolisant l'opposition entre les protagonistes, le jeu d'ombres et de lumières ravit les spectateurs :

Je dirai seulement que « Matoum » avec sa tête lumineuse, qui tantôt s'allumait, suscita de grands applaudissements. En plus l'illumination fantasmatique qui inondait la scène et allumait les fleurs à chaque parole de Matoum et ombre [sic] qui couvrait tout durant le verbiage de Téviabar éveillèrent un sincère enthousiasme (p. 402).

Si la « scénographie plastico-dynamique » de Prampolini suscite « un sincère enthousiasme » (p. 402), le texte d'Albert-Birot, traduit par Vittorio Orazi, est jugé sévèrement par la presse italienne. Dans la lettre du 18 juin 1919, Prampolini fait allusion à certaines critiques sur l'esprit du drame :

La pièce, d'une fine, simple et admirable ironie, ne fut pas comprise de tous les spectateurs, les vers symboliques du « vrai Poète » ne parvinrent pas jusqu'à la masse, mais les intellectuels et les avant-gardistes pénétrèrent le sens simple et profond du drame birotinesque, tous enfin hormis quelques « passésistes » admirèrent les situations comiques, la satire, la verve du dialogue (p. 401).

Par exemple, le *Corriere d'Italia* du 17 juin et le *Piccolo Giornale d'Italia* du 16 juin reprochent au texte de ne pas être compréhensible. De même, dans le *Tempo* du 15 juin, la critique Adriano Tilgher, tout en appréciant l'originalité et la fantaisie créatrice de Prampolini, porte sur le drame un jugement essentiellement négatif (Cerenza, 1980 : 18). Somme toute, considérant le caractère innovateur de l'événement et l'importance de la couverture médiatique par la presse italienne, Prampolini affirme que *Matoum et Téviabar* obtient un « succès considérable » (Albert-Birot, 1980b : 402) à Rome.

## La fortune de la pièce au théâtre de Guignol

En France, malgré un vif intérêt du milieu du petit théâtre de Guignol, la pièce ne parvient pas au succès espéré par l'auteur. Lors de la publication du premier extrait dans la revue *SIC* d'octobre 1918, Albert-Birot informe ses lecteurs que « [c]e drame sera représenté cet hiver au Guignol de Gaston Cony, fondateur de "Nos Marionnettes", qui s'est voué à leur culte [...] » (p. 237). Déjà, en août 1918, la revue de Gaston Cony, *Artistique-revue*, organe de « Nos Marionnettes », annonce sous la plume de Jeanne Bach-Sisley que Pierre Albert-Birot vient de terminer *Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète* :

C'est une satire qui, pour demeurer guignolesque n'en aura pas moins le caractère particulier à « Sic », il s'agit d'une création d'esprit et d'expressions nouveaux. Gagnons qu'il y aura foule au « Guignol de la Guerre » lorsque la première de cette pièce sera donnée aux Buttes Chaumont (Cerenza, 1980 : 19).

Puis, en septembre, sous le titre « *SIC* chez Guignol », la revue publie le prologue de la pièce. Cependant, le projet de représentation est ajourné. L'année suivante, informant ses lecteurs de la représentation réalisée à Rome, la chroniqueuse déclare :

Nous sommes heureux de signaler cette heureuse tentative car nos lecteurs se souviennent qu'elle devait avoir lieu à Paris, l'an dernier, par les soins de M. Albert-Birot lui-même et Gaston Cony.

D'inévitables circonstances avaient ajourné la réalisation de ce projet, qui vient enfin de voir le jour en Italie, et nous sommes les premiers à nous en réjouir et à applaudir des deux mains<sup>14</sup>.

La collaboration avec Cony reprend en 1921. À l'occasion de l'inauguration de la session printanière aux Buttes Chaumont, Albert-Birot crée une *Scène birotechnique* où l'on retrouve Matoum et Tévibar en compagnie de « tous les personnages habituels des théâtres Guignol » (Latour, 2000 : 148) dans des aventures burlesques et endiablées. Le compte rendu par *Artistique-revue* (n° 54, 20 mai 1921) précise que la marionnette de Tévibar était manœuvrée par la femme du poète, Germaine Albert-Birot, et que les marionnettes de Matoum et de Tévibar avaient été exécutées par Cony selon les esquisses du poète (Cerenza, 1980 : 20). *Matoum et Tévibar* fait l'objet d'un autre projet de représentation chez Guignol. En automne 1919, dans le numéro de *SIC* consacré à la représentation romaine de la pièce, Albert-Birot précise en petits caractères :

Je dois ajouter que M. Carlos Larronde m'avait demandé Matoum et Tévibar pour le guignol de l'Affranchi, la représentation aurait eu lieu [*sic*] également en Juin [*sic*], si par suite de mon éloignement de Paris, je n'avais demandé moi-même que cette manifestation fut remise à l'hiver prochain (Albert-Birot, 1980b : 401).

Cette déclaration est corroborée par une lettre, adressée à Albert-Birot et datée du 8 novembre 1920, se rapportant à la représentation d'une pièce du poète à l'initiative du Théâtre de l'affranchi de Carlos Larronde : « La représentation aura lieu, s'il est possible, le 28 novembre à la Salle de géographie où nous avons un guignol [entendu ici au sens de castelet] démontable, vaste, avec éclairage électrique. Nous nous partagerons le travail entre camarades pour décor et costumes » (Cerenza, 1980 : 104). La lettre ne mentionne pas *Matoum et Tévibar*, mais quelques indices permettent de supposer qu'il s'agit bien de ce drame pour marionnettes. L'allusion à Chana Orloff est éclairante : « Je compte demain voir Madame Orloff au sujet des sculptures, jeudi je prendrai possession du matériel et des marionnettes que nous possédons déjà » (p. 104). Artiste dont *SIC* a publié plusieurs bois, Orloff a sculpté, dès 1918, les têtes des guignols pour la représentation des Buttes Chaumont. De plus, une note manuscrite du poète sur les épreuves de *Matoum et Tévibar* mentionne que l'édition de 1919 doit être ornée par des gravures de ce sculpteur (p. 22).

## La représentation de *Matoum et Tévibar* par des acteurs

Dix ans après la publication de la pièce, en mai 1929, Albert-Birot met en scène *Matoum et Tévibar* au Plateau<sup>15</sup>. Il confie son texte à des acteurs vivants qu'il initie à jouer faux selon la poétique de l'artifice qu'il développe au cours des années *SIC* et qui marque l'art d'Esprit nouveau. Le décor construit dans lequel évoluent les acteurs exploite deux éléments clés de l'esthétique théâtrale d'Albert-Birot : l'acteur en carton et les jeux de lumière. Tout en louant le jeu des acteurs, la presse réserve un accueil assez froid au spectacle<sup>16</sup> (Cerenza, 1980 : 25). Un article non signé paru dans *La mode nationale* en juillet 1921 déclare : « La critique perd son temps et M. Pierre Albert-Birot aussi » (Latour, 2000 : 148). L'étrangeté du spectacle et sa fantaisie attirent toutefois l'attention de certains critiques, comme en témoigne ce commentaire d'Edmond Sée paru dans *L'Œuvre* du 25 mai : « La loufoquerie y règne en souveraine maîtresse et provoque un rire un peu crispé! Étrange, étrange spectacle! et drôles de gens que ces gens-là comme on chante dans Carmen » (p. 148). Malgré tout, les spectacles du Plateau mettent en lumière le talent de son directeur : « On s'extasierait sur la réalisation de *Barbe-Bleue* et de *Matoum et Tévibar* si un Copeau, un Dullin un Jovet ou un Baty en était l'auteur. Il faut souhaiter que M. Albert-Birot puisse donner sa mesure dans des conditions plus favorables » (*Aux écoutes*, 22 juin 1929; cité d'après Latour, 2000 : 148-149). Une deuxième représentation de *Matoum et Tévibar* par des acteurs est organisée cette fois dans un cadre pédagogique. Trente ans après l'expérience du Plateau, les 30 et 31 mai 1959, le groupe dramatique du Lycée de Lillebonne, sous la direction d'Arlette Lafont, la deuxième femme du poète, et de Guy Grenet, professeur, interprète la pièce (Cerenza, 1980 : 25).

Albert-Birot a donc participé à la volonté des avant-gardes futuriste et surréaliste de créer un art nouveau qui exprime la vie moderne en intégrant au théâtre la pantomime, l'acrobatie et les numéros de cirque sur une scène multiple et éclatée. De plus, il rêvait d'un théâtre abstrait où évoluerait un acteur « désincarné » et où le texte, sous une forme poétique, occuperait une place essentielle. Pour Albert-Birot, la marionnette, grâce à ses pouvoirs d'évocation poétique et de subversion, préserve l'art dramatique de l'hégémonie naturaliste. « L'acteur en carton » qu' imagine le poète nuniste s'oppose au comédien de chair et d'os; contrairement à l'acteur vivant qui joue un rôle dans un espace réel, la marionnette – figure imaginaire – devient elle-même le personnage. Alliant théorie et pratique, Albert-Birot écrit plusieurs textes pour marionnettes, dont *Matoum et Tévibar* (1918), qui fut représenté par des marionnettes et des acteurs. Outre les changements relatifs à la mise en scène, les représentations par des marionnettes et par des acteurs ont donné lieu à des modifications sur le plan textuel. Ainsi, le texte pour marionnettes de 1919 et la version pour acteurs de 1929 présentent des variantes dont l'étude permettrait de jeter un éclairage sur la spécificité de l'écriture pour le théâtre de marionnettes. L'étude

des variantes textuelles déborde ici le cadre de la présente étude. C'est toutefois une piste de recherche féconde qui rendrait, d'une autre manière, justice à cet expérimentateur dont la production cristallise les tendances de toute une époque.

## Notes

1. Dans sa préface aux *Mamelles de Tirésias*, Guillaume Apollinaire utilise pour la première fois l'adjectif « surréaliste » pour qualifier son drame. De même, Yvan Goll, dans sa préface à *Mathusalem*, définit le surréalisme comme « la plus forte négation du réalisme » (1963 : 9). Or, plusieurs réformateurs du théâtre vont voir dans la marionnette « l'acteur idéal » pour rompre avec une représentation réaliste.
2. Entre autres : Gino Severini, Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Ossip Zadkine, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Louis Aragon, Jean Cocteau, J. Perez-Jorba, Tristan Tzara et Igor Stravinski.
3. Pour une analyse approfondie de la pièce, voir le quatrième chapitre intitulé « Le texte marionnettique d'Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Tévibar* » du mémoire de Geneviève Morin, *Pensées sur la marionnette au début du XXE siècle* suivies de *La marionnette chez Pierre Albert-Birot : figure de l'idéal poétique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004.
4. Montées au castelet, *Les mains* et la farce pour Guignol écrites par Albert-Birot n'ont pas fait l'objet d'une publication.
5. Document inédit reproduit dans Cerenza 1980 : 181.
6. Ce texte fut publié plusieurs fois, entre autres dans *Artistique-revue. Organe officiel de « Nos Marionnettes »* (n° 4 (septembre), 1918, p. 16-17), *Procellaria* (n° 5 (février), 1920, p. 56), *La vie des lettres et des arts* (n° 3 (janvier), 1921), le *Programme* du Théâtre d'essai « Aux Marionnettes » à l'occasion de la représentation de *Matoum en Matoumasie* (Paris, novembre 1937).
7. Animées par le dessus, les marionnettes à tringle les plus frustrées sont traversées d'une grosse tige métallique qui les prend du bas du tronc à la tête. On fait alors bouger la poupée en la lançant, lui imprimant une gestuelle limitée et saccadée. On peut affiner le mécanisme de la marionnette à tringle en secondant la tige principale d'une tige ou de fils que l'on attache aux mains et/ou aux articulations à l'aîne et au genou (Fournel, 1982 : 87-88).
8. Drame comique en trois actes pour acrobates, jongleurs et équilibristes composé en 1920.
9. Plusieurs versions de *Matoum et Tévibar* sont disponibles à ce jour (le texte manuscrit, le texte imprimé paru dans les sept numéros de *SIC* et l'adaptation pour la représentation du Plateau par des acteurs en 1929). Le texte pour marionnettes fut publié en avril 1919, éditions « SIC », et réédité en 1977 dans le premier volume du *Théâtre* de Pierre Albert-Birot par les soins d'Arlette Albert-Birot. Une édition critique par Germana Orlandi Cerenza a été publiée en 1980, Istituto Editoriale

Cisalpino, Milan; Librairie A. G. Nizet, Paris. Cette édition présente les variantes existant entre le texte pour marionnettes de 1919 et le texte pour acteurs de 1929.

10. Propos tirés des numéros 6, 7-8 (février 1919) de la revue *L'instant*, p. 14 et cités par Cerenza (1980 : 29).

11. Ces expressions sont tirées de la « Lettre de Perez-Jorba à Albert-Birot » datée du 1<sup>er</sup> août 1921 et publiée dans Cerenza (1980 : 110).

12. « Pierre-Albert [*sic*] Birot avait une revue, *Sic*, à ce moment-là organe important : c'est là que beaucoup de mes amis, de mes ennemis ont débuté [...]. Et puis alors tout l'ensemble du mouvement. Reverdy déjà montant! mais appartenant davantage, ainsi que moi, à *Nord-Sud* (nous étions Montmarte, *Sic* était Montparnasse : un Montparnasse dans l'œuf » (Jacob, 1933 : 1).

13. Dans les numéros 42/43 – 30 mars/15 avril 1919 –, *SIC* annonce la fondation de cette « Maison d'Art italien qui se propose de montrer au public « un milieu complètement décoré et meublé selon un style nouveau très original, tout à fait italien » (Albert-Birot, 1980b : 352). La revue publie le dessin d'un « Lampadaire électrique en bois, laqué et soie » d'Enrico Prampolini, fondateur, avec Mario Recchi, de la « Casa d'Arte Italiana ».

14. *Artistique-revue*, n° 31 (octobre), 1919; cité par Cerenza (1980 : 20).

15. À partir de 1927, Pierre Albert-Birot abandonne les marionnettes et décide de s'associer avec des acteurs pour fonder son propre théâtre (Cerenza, 1980 : 48). « Théâtre de recherche dramatiques », le Plateau joue de mars à juin 1929 dans une petite salle sise au 99 de la rue Saint-Dominique à Paris. Albert-Birot y monte, avec Roger Roussot, Solange Roussot, Claude Cahun et quelques autres, des pièces écrites à l'origine pour marionnettes : *Barbe-Bleue*, *Matoum et Tévibar* et *Le mystère d'Adam* (Plassard, 1992 : 214).

16. À cet égard, Cerenza signale les comptes rendus de *Paris-Soir* du 24 mai 1929, *L'Œuvre* du 25 mai 1929, *L'Intransigeant* du 26 mai 1929, *Paris-Midi* du 27 mai 1929, *Ère nouvelle* du 29 mai 1929, *Le Quotidien* du 1<sup>er</sup> juin 1929, *L'Éventail* du 28 juillet 1929.

17. Cette édition comprend l'« Avant-Dire » d'Arlette Albert-Birot (p. I-XIII), les numéros 1 à 53-54 (janvier 1916 à décembre 1919) de la revue *SIC*, le texte *1915*, le programme des *Mamelles de Tirésias* et le numéro unique de la revue *Paris*. À noter que la pagination entre crochets que l'on retrouve dans les références bibliographiques des articles tirés de cette édition indique qu'il s'agit d'un ajout du présent éditeur, l'édition originale n'étant pas paginée.

18. Cette édition comprend *Le tribunal des mal-mariés*, *Le gardien vigilant*, *Le rentable des merveilles*, *Le vieillard jaloux* et *Les deux bavards*.

19. Cette édition reproduit l'édition originale française. Les passages omis de l'édition française originale sont traduits de l'édition anglaise par Claire Pedotti.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT-BIROT, Pierre, « À propos d'un théâtre nunique », *Sic*, n° 8-9-10 (août-octobre), 1916, p. [64].
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Lettre à Gaston Cony », *Artistique-revue*, n° 4 (septembre), 1918, p. 16-17.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *La septième dimension. Drame cinématographique*, dans *Cinéma. Drames. Poèmes dans l'espace*, Paris, Éditions « SIC », 1920, p. 42-97. Composés en 1919-1920, avec des notes de l'auteur.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Scène birotechnique*, [s.l.], 1921. Extrait de *Les feuilles libres*, mai 1921; Guignol des Buttes-Chaumont, 9 avril 1921.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Guignol, école dramatique », *Les cahiers idéalistes*, nouvelle série, n° 2 (mai), 1921, p. 100-102.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Préface », *Barbe-Bleue, La quinzaine de Pierre Albert-Birot*, n° 2 (mai), 1926.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Outre », *Le plateau : programme-revue*, n° 1 (mars), 1929a, p. 15.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Art dramatique », *Le plateau : programme-revue*, n° 1 (mars), 1929b, p. 5.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Les amusements naturels, L'Iliade, Les Euménides, Le mystère d'Adam et cent cinquante poèmes nouveaux*, Paris, Denoël, 1945.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Théâtre*, vol. 2 : *L'homme coupé en morceaux. Le Bondieu*, préface de Robert Abirached, Montemart, Rougerie, 1978.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Théâtre*, vol. 4 : *Plutus. Matoum en Matoumasie*, Arlette Albert-Birot (éd.), Montemart, Rougerie, 1979.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Matoum et Téviabar ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes composé en 1918*, introduction et notes avec documents inédits par Germana Orlandi Cerenza, Istituto Editoriale Cisalpino, Milan; Librairie A. G. Nizet, Paris, 1980a.
- ALBERT-BIROT, Pierre (dir.), *SIC*, « Avant-Dire » d'Arlette Albert-Birot, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980b<sup>17</sup>.
- ALBERT-BIROT, Pierre, *Théâtre*, vol. 6 : *Le petit poucet. Barbe-Bleue. Suivies de pièces études*, Arlette Albert-Birot (éd.), Montemart, Rougerie, 1980c.
- ALBERT-BIROT, Pierre, « Guignol, école dramatique », dans Didier Plassard, *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996, p. 246-247.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les mamelles de Tirésias*, Paris, Éditions du Bélier, 1946. Avec six portraits inédits par Picasso.
- ARISTOPHANE, *Les oiseaux*, trad. Alexandre Marie Desrousseaux, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950.

- BENSKY, Roger-Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1971.
- CERENZA, Germana Orlandi (dir.), *Matoum et Tévirar ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes composé en 1918*, Milan, Istituto Editoriale Cisalpino; Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, « Le gardien vigilant », dans *Intermèdes*, trad. Robert Marrast, Paris, L'Arche, 1961, p. 17-33<sup>18</sup>.
- CRAIG, Edward Gordon, « L'acteur et la Surmarionnette », *De l'art du théâtre*, réédition, préface de Monique Borie et de Georges Banu, Belfort, Éditions Circé, 1999, p. 79-106<sup>19</sup>.
- DEMOUGIN, Jacques (dir.), *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992.
- FEUILLET, Octave, *La vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures*, Paris, Hachette, 1892. Réédition, illustrations par Bertoll, Paris, l'École des loisirs, 1979.
- FOURNEL, Paul (dir.), *Les marionnettes*, préface d'Antoine Vitez, Paris, Bordas, 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *La vocation théâtrale de Wilhelm Weister*, trad. Florence Halévy, introduction de Michel Arnault, Paris, Bernard Grasset, 1924.
- GOLL, Yvan, *Mathusalem. Les immortels*, Paris, L'Arche, 1963.
- HUPPERETZ, K., « Meyerhold Vsevolod », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 553-554.
- JACOB, Max, « Souvenirs et critique », *Les Nouvelles Littéraires*, vol. 12, n° 522, 13 mai 1933, p. 1.
- JARRY, Alfred, « Conférence sur les Pantins » [1902], [s. l.], Institut Limbourgeois de Hautes études paraphysiques, CVII E. P., 1979, p. 13-17; Plassard, 1996, p. 202-205.
- JARRY, Alfred, *Tout Ubu*, Maurice Saillet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 1962.
- KLEIST, Henrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Jacques Outin, Paris, Mille et une nuits, 1993.
- LAFORGUE, Jules, *Les plaintes; l'imitation de Notre-Dame la lune*, Pierre Reboul (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 2000.
- LATOUR, Geneviève, *Les extravagants du théâtre de la belle époque à la drôle de guerre*, avec la complicité d'Arlette Albert-Birot, avant-propos de Jean Tiberi, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2000.
- LEGENDRE, Micheline, *Marionnettes. Arts et tradition*, Ottawa, Éditions Leméac, 1986.
- LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1993.
- LISTA, Giovanni, « Le futurisme de Pierre Albert-Birot », *Cahiers bleus*, n° 14 (hiver-printemps), 1979, p. 27-49.
- LOUÏS, Pierre, *La femme et le pantin*, Paris, Arthème Fayard et Cie éditeurs, s.d.
- MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, t. II : *Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, Intérieur, La mort de Tintagiles*, Paris, Slatkine, 1979.

- MAINDRON, Ernest, *Marionnettes et guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven éditeur, 1900.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le music-hall, manifeste futuriste publié par le Daily Mail, 21 novembre 1913*, Milan, Corso Venezia, n° 61, 1913.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Emilio SETTIMELLI et Bruno CORRA, *Le théâtre futuriste synthétique, sans technique, dynamique, simultané, autonome, alogique, irréel*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 1919.
- MORIN, Geneviève, *Pensées sur la marionnette au début du xxe siècle suivies de La marionnette chez Pierre Albert-Birot : figure de l'idéal poétique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004.
- PEREZ-JORBA, J., *Pierre Albert-Birot*, Paris, éd. Bibliothèque de L'Instant, 1920.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
- PLASSARD, Didier, *Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996.
- RADIGUET, Raymond, *Le catalogue Les mains libres. Du futurisme à nos jours*, 1970.
- SAND, George, *L'homme de neige*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, t. xv, 1979.
- SHAKESPEARE, William, *La tempête*, préface, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1997. Édition bilingue.
- VERLAINE, Paul, *Poésies, 1866-1874*, présentation de Jean-Michel Maulpoix, Paris, La Différence, 1993.

Bénédicte Boisson  
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

# Le théâtre ou l'exhibition du monstre.

## La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci.

**E**n 1981, à Cesena (Italie), Romeo Castellucci, sa sœur Claudia et Chiara Guidi, tous trois issus des Beaux-Arts, fondent La Societas *Raffaello Sanzio*. Une lecture très personnelle de Constantin Stanislavski, une rencontre marquante avec Carmelo Bene<sup>1</sup> et une critique radicale de la représentation les amènent à se réclamer d'un théâtre iconoclaste et néoplatonicien. En écho à ces recherches, les premières créations de la compagnie, comme *Santa Sofia Teatro Khmer* en 1985, ou *Gilgamesh* en 1990, s'élaborent autour de grands mythes non occidentaux. À partir de 1992, s'ouvre un travail sur les grands textes européens<sup>2</sup> qui aboutira à *Giulio Cesare*, d'après William Shakespeare et les historiens latins, présentée au Festival d'Avignon en 1998, et reprise à l'Odéon en novembre 2001 à l'occasion du Festival d'automne à Paris; *Voyage au bout de la nuit* (1999), concerto d'après le roman de Louis-Ferdinand Céline; *Genesi from the Museum of the sleep* (2000) et enfin le cycle de la *Tragedia Endogonidia* qui se développe dans dix villes européennes entre janvier 2002 et mai 2004.

La remise en question de la représentation, du jeu de l'acteur, de sa présence scénique et de la volonté de créer une « commotion sensorielle » (Castellucci, 2001 : 106) avec le

public a amené la compagnie à travailler avec des acteurs non professionnels choisis pour leur physique atypique. Le spectacle *Giulio Cesare* n'a pas échappé à cette règle. Sur scène se côtoyaient et se succédaient, à côté d'acteurs au physique plus conventionnel, un homme obèse (Cicéron – Giancarlo Paludi), un vieillard mis à nu (César – Maurizio Carrà), deux jeunes femmes anorexiques (Brutus, acte II – Federica Santoro et Cassius acte II – Cristiana Bertini) et un homme laryngectomisé (Antoine – Dalmazio Masini). À Avignon l'œuvre, souvent présentée comme « le spectacle le plus dérangent de cette première moitié du festival » (Bourcier, 1998 : 19), a créé la controverse. Bon nombre de spectateurs quittaient la salle en cours de spectacle, « [p]arfois même au bout d'un quart d'heure » (Prost, 1998 : 6) pour des raisons qui semblent contradictoires quand on lit la presse.

Travail trop intellectuel pour certains : « [u]n ensemble de symboles, de non-dits, de suggérés, incompréhensibles et inaccessibles pour le public » (p. 6), trop violent et trop choquant pour d'autres : un grand acteur, Maurizio Carra « s'est retrouvé à poil, assis sur une chaise de jardin devant un public médusé [...] » et « Antoine, l'autre divin orateur de l'histoire, son rôle a été confié à un ostensible laryngectomisé » (Cenni, 1998 : 28), on reproche souvent à cette représentation de ne pas restituer le texte de Shakespeare<sup>3</sup> qui est effectivement fortement abrégé, de choquer gratuitement et de « faire en affadi ce que faisaient en politique et en plastique les actionnistes viennois qui eux changeaient le regard » (Schmitt, 1998). Armelle Héliot, très virulente en parle ainsi : « [...] C'est rien du tout, de l'esbroufe, du vieux théâtre d'il y a trente ans. Aucun projet, le projet intellectuel, il est où? C'est délétère, ça met mal à l'aise, c'est d'une laideur... » (*ibid.*).

À l'opposé, certains, comme Odile Quirot, ont aimé le spectacle, justement parce qu'il prenait « la scène pour son énergie » et qu'« il renouait avec un théâtre des années soixante-dix », dans « la veine de Langhoff et de Carmelo Bene » (*ibid.*), parce qu'il proposait, en partant de Shakespeare une interrogation sur ce qu'est le théâtre, qu'il était « très intellectuel dans sa démarche et immédiatement perceptible dans son esthétique » (Taddei, 1998) et que « avare de mots le spectacle transcend[ait] le propos par le corps des acteurs, obèses ou anorexiques » (Bourcier, 1998 : 19). Lors de sa reprise à Paris, les journalistes mentionnaient la polémique avignonnaise et recommandaient aux âmes sensibles de s'abstenir, mais les critiques étaient plutôt positives, et un consensus semblait avoir été trouvé autour du bien-fondé de ce travail et de sa réelle portée esthétique.

Quoi qu'il en soit, les questions et les remarques autour de la mise en scène de corps stigmatisés sont récurrentes d'article en article et dans les discours des spectateurs. Quelque chose de choquant, qui met mal à l'aise et qui interroge en profondeur le théâtre, se joue là. La référence au déjà-vu, « déjà-fait », des années 70, si elle permet de classer ce spectacle

du côté de l'inutile et peut-être d'évacuer le trouble suscité, ne résout en rien la question qu'il pose. Question certes amorcée à cette époque, mais qui ne semble pas à ce jour avoir trouvé de réponse. Ce spectacle met en scène des corps blessés, en souffrance et devient le lieu d'exhibition de ce qu'on préfère oublier au quotidien. Il choque violemment, et ce choc pourrait, par un violent rabatement sur le réel, faire perdre à l'œuvre sa dimension esthétique. Quelles vertus aurait alors avoir la mise en scène de tels corps? Le choc premier peut-il être dépassé, à quelles conditions? En quoi l'exhibition de ces corps stigmatisés peut-elle enrichir le théâtre et permettre de l'appréhender autrement?

De telles questions sont susceptibles de trouver de nouvelles réponses en adoptant un point de vue anthropologique. Celui-ci permet en effet de réfléchir à la fois sur les imaginaires et les pré-supposés liés au corps dans la société actuelle et de mieux penser ce qui apparaît sur scène en considérant le théâtre comme un lieu symboliquement structuré. Enfin, l'œuvre proposée incite les spectateurs à décider (seuls) du sens de ce qu'ils voient; cette démarche permet donc de prendre en compte leur arbitrage et l'expérience qu'ils en retiennent<sup>4</sup>.

Avec la mise en scène de tels corps, Romeo Castellucci se heurte de front à ce qui fait l'essence même du théâtre : une tension entre la représentation et le réel qui se noue de manière forte autour du corps du comédien. Les corps blessés viennent souligner un phénomène récurrent mais plus ou moins bien dissimulé : sous le corps du personnage existe toujours celui du comédien, corps réel qui affleure sans cesse. C'est ce réel que Castellucci met volontairement en avant, et les spectateurs n'ont d'autre possibilité que d'en prendre acte. Mais se met alors en place un triple phénomène, qui empêche cette œuvre de se limiter à l'exhibition choquante de corps malades. L'ostentation du stigmate réalise la désolidarisation du corps et de la personne et fait apparaître sur la scène un acteur-objet, résumé à un corps, un acteur-figure qui pourrait rappeler la « Surmarionnette » de Craig si celui-ci ne se défiait pas autant du corps. En parallèle, ce corps trouve une ou plusieurs justifications dramaturgiques et vient supplanter le texte de manière directe. Le corps représente autre chose que le corps du personnage et devient signe d'une idée. Enfin, le créateur pense la scène comme un lieu à part et refuse à ses comédiens tout artifice lié à une quelconque technique de jeu. Leur corps s'avance donc seul en scène et ne trouve d'autre justification que d'être une présence pure et de s'exhiber dans un espace particulier qui le contraint. Il retrouve une dimension symbolique perdue et peut susciter chez les spectateurs une véritable expérience.

## Le bestiaire humain

Le théâtre de Romeo Castellucci nous propose donc des corps malades, usés, fatigués, en souffrance, des corps porteurs de stigmates au sens d'Erving Goffman :

[U]n individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de ceux d'entre nous qui le rencontrent, détruisant ainsi les droits qu'il a vis-à-vis de nous du fait de ses autres attributs (Goffman, 1975 : 15).

Dans la vie courante, au cours de rencontres entre personnes normales et individus stigmatisés, il s'exerce de la part de la personne normale une focalisation sur le stigmate de la personne rencontrée. Cela est créateur de malaise chez les deux participants de l'interaction, à la fois parce que ni l'un ni l'autre ne peuvent définir clairement leur rôle et parce que l'individu normal est brutalement renvoyé à son propre corps. Dans le cadre de la représentation, la focalisation sur le stigmate, plus explicitement ostentatoire, a bien lieu. Mais elle est source d'angoisse uniquement pour le spectateur qui est seul face à ses propres réactions tandis que l'acteur est soutenu par le rôle bien déterminé qu'il assume, tant au sens artistique que sociologique.

Le choc est d'autant plus violent que les imaginaires contemporains sur le corps sont bien loin de ces questions. La mise en scène du stigmate peut alors faire l'effet d'un retour du refoulé, et ce, à un double niveau. Tout d'abord, alors que le corps est généralement effacé et oublié au quotidien, « le stigmate rompt la transparence du corps » (Détrez, 2002 : 216). Par ailleurs, notre société, bien qu'elle prétende avoir éliminé nombre de normes et de tabous corporels, continue à se reconnaître dans les canons esthétiques classiques. Le corps, désormais objet de soins particuliers, se doit d'être beau, jeune et en bonne santé, ce qui suppose d'oublier tout ce qui pourrait remettre ces critères en cause et se concrétise dans l'isolement et la mise à l'écart des personnes stigmatisées. Dans une société qui préfère oublier « la fragilité de la condition humaine », la vieillesse, la mort et la maladie deviennent « les lieux de l'anomalie, elles échappent aujourd'hui au champ symbolique qui donne sens et valeur aux actions sociales : elles incarnent l'irréductible du corps » (Le Breton, 1990 : 146). Dans la pensée occidentale, toujours empreinte de dualisme entre âme et corps, l'individu stigmatisé est alors considéré comme une personne réduite à son seul corps, et le stigmate dont il est porteur est désymbolisé<sup>6</sup>.

Ces développements socioanthropologiques permettent d'expliquer le choc créé par les représentations de *Giulio Cesare* et de penser un changement dans la répartition habituelle des rôles de chacun au théâtre. Face à ces individus stigmatisés, les spectateurs se sentent devenir voyeurs. L'acteur, quant à lui, exposé à des regards stigmatisants, est réduit à son seul corps. Le rôle, le personnage, la personne même, disparaissent et le corps

stigmatisé s'avance seul sur scène. L'acteur n'est plus alors une personne en scène pour représenter un personnage; il n'est plus une personne sociale, civile, il est un corps, et ce corps ne désigne « que sa seule présence dans une *auto-deixis* » (Lehmann, 2002 : 264) tant, parfois, la focalisation sur le stigmaté et l'horreur qu'il génère peuvent être grandes. Lorsque Antoine, descendu du socle sur lequel il se tenait au début de son monologue<sup>6</sup>, vient se placer, de sa démarche hiératique, en avant-scène et que les spectateurs découvrent que sa voix métallique et essoufflée n'est pas due à un effet technique mais à une laryngectomie, plus rien ne compte à ce moment-là que ce son terrible et le trou béant dans le cou de Dalmazio Masini. Pendant un bref instant, personne ne peut rien regarder ni entendre d'autre que cette souffrance et une suspension, écho du trouble de chacun, naît dans la salle.

L'acteur en dehors des normes, sous les yeux du public, est donc soumis, comme dans la vie quotidienne à un processus de dépersonnalisation, de perte de son identité sociale pour n'être réduit qu'au stigmaté dont il est porteur. De plus, le corps, désolidarisé de la personne, cesse d'être un signe vers un réel extérieur à la scène, le référent est annihilé tandis que les signifiés sont flous. Ces derniers ne dépendent pas du code esthétique de la représentation mais du code social, particulièrement trouble dans ce cas. Le corps stigmatisé fonctionne alors comme réel autonome, comme signifiant seulement, signe opaque qui finit peut-être par perdre sa qualité de signe. Ce qui compte dans de tels moments, ce n'est plus ce que ce corps désigne mais seulement sa présence, sa qualité de présence. Le système selon lequel la représentation renvoie au monde extérieur à la scène est rompu. Avec de tels corps, c'est, selon Patrice Pavis, la fonction de « désignation » (1976 : 167) du corps en scène qui est abolie. Le corps perd sa fonction dénotative et redevient un « signe naturel » (p. 123) que notre société peine à symboliser.

Une fois la scène devenue un réel autonome et l'acteur réduit à son corps, lui-même signifiant opaque, le travail du metteur en scène, s'il ne veut pas perdre la spécificité du langage théâtral, est de resignifier ces corps stigmatisés. Ayant rompu la transparence du corps du comédien, l'ayant, par le stigmaté, exhibé, il peut, et doit, s'en servir à nouveau comme un signe. C'est alors que le corps de l'acteur devient objet, figure, élément intégré dans l'ensemble de la composition scénique. D'un théâtre du choc, du corps, de la présence pure, on passe à un théâtre d'images, de « l'acteur-objet », désindividualisé, faisant partie d'un tableau, d'une situation. C'est ainsi que Giovanni Lista parle de la *Societas Raffaello Sanzio* dans une section intitulée « Le théâtre-image de l'avant-garde italienne » (1997 : 248), et qu'il rapproche le travail de cette compagnie de celui de metteurs en scène tels que Bob Wilson ou Richard Foreman. Le choix d'acteurs handicapés ou au physique extraordinaire est pour lui l'aboutissement du processus de réduction de l'acteur à un élément de composition d'un tableau qui passe par une recherche de

désindividualisation et d'un « corps non culturel » (p. 180-181). Chez Bob Wilson, cet état était obtenu grâce à un « training » très précis, tandis que chez Romeo Castellucci, cela tient au choix des corps. Les corps en scène répondent alors à des impératifs esthétiques, dans une démarche à la fois plasticienne et dramaturgique qui motive de manière essentielle les choix du metteur en scène.

## Justifications dramaturgiques

Quand on lui demande d'expliquer le choix de ces acteurs au physique atypique, Romeo Castellucci répond principalement par des tournures négatives, qui visent à ébranler des attentes convenues : sa démarche n'est ni politique ni idéologique et relève encore moins de l'art-thérapie. Il ne s'intéresse pas à ces personnes « parce que tout le monde essaie de les masquer », même s'il relève que la société « tente souvent d'anesthésier tout ce qui ne rentre pas dans l'agréable et le décoratif » (Castellucci, 2000 : 91). Le travail de Romeo Castellucci n'obéit pas à un souci de contestation et de subversion, il veut simplement faire entrer sur la scène du théâtre tout ce qui appartient au monde, le meilleur comme le pire. Cela le distingue de nombre de *performers* qui, depuis les années 70, ont fait de l'art un moyen d'action directe sur l'ordre social et de la mise en jeu souvent violente de corps « nus ou écorchés » une dénonciation de la « société de consommation et de corps désidentifiés » (Maisonneuve et Bruchon-Schweitzer, 1981 : 172). Cela le distingue aussi de nombre de créateurs qui choisissent des corps ou des situations atypiques, pour se démarquer, de manière consciente ou non, des images du corps véhiculées par les médias de masse.

Si dans *Giulio Cesare* le corps est un moyen et intègre en cela les évolutions esthétiques du champ des arts plastiques, sa mise en jeu ne renvoie pas à une réalité sociale mais à celle construite sur scène, en lien avec le texte de Shakespeare. Ce sont des choix dramaturgiques qui guident le choix des acteurs et « [c]es personnes acceptent parce qu'elles adhèrent au projet artistique, parce qu'elles font de l'art ». Les corps sont choisis parce qu'ils font sens.

Dans *Giulio Cesare*, donner le rôle de Brutus à une jeune femme anorexique, corps en état de guerre contre lui-même, pris dans un processus d'autodestruction, fait sens : au deuxième acte, tout se renverse, se brûle, se lacère (Castellucci, 2000 : 94).

De la même manière, Cicéron est obèse parce qu'il pèse de tout son poids dans la fable, et César est un vieillard affaibli, qui n'a aucun texte dans la représentation, afin de montrer le déclin de cet homme illustre. Entre les deux possibilités d'interprétation de ce personnage ambivalent : « un César immense » ou « dont la grandeur appartient au passé<sup>7</sup> »

(Marienstras, 2002 : 1371), celle de Castellucci s'impose radicalement à travers le choix de Maurizio Carra, nu, ligoté au sol, impuissant. Le choix de chacun des acteurs est justifié par le texte, sa structure profonde, l'idée principale que le metteur en scène en a dégagée et un travail qui conjugue rhétorique et théâtre. Les rapports de force deviennent immédiatement perceptibles dans la mise en présence des corps, et la puissance trompeuse de la rhétorique est mise en scène par un travail sur la voix et ses détournements.

Le corps n'est donc plus là pour imiter une réalité extérieure au théâtre, le contenu du texte n'est pas représenté, c'est sa structure essentielle qui est imagée à travers les corps<sup>8</sup>. Dans ce « théâtre pléonastique » (Castellucci, 2001 : 96), le texte devient action et les corps viennent rendre l'idée sensible, « ils posent des questions que les mots ne sauraient faire surgir » (Tackels, 1999a : 48). Pour le monologue au cours duquel, grâce à la puissance de sa rhétorique, Antoine parvient à retourner le peuple contre Brutus, l'acteur avance du fond de la scène à jardin, drapé dans une toge romaine. Il se hisse sur un socle portant la mention « ARS » et commence à parler, enchaînant les principales postures de l'art oratoire romain donnant l'illusion d'une statue animée, illusion renforcée par l'aspect artificiel de sa voix. Puis le comédien descend de son socle et se place en avant-scène, dans cette zone où la limite entre représentation et réalité vacille. C'est alors que le public découvre le handicap de l'acteur, comprend que la voix ne résulte pas d'un artifice mais d'une intervention chirurgicale. Le corps de l'acteur, dans cet instant, ne signifie plus la statuaire romaine et perd le statut de signe pour ne devenir qu'une présence génératrice de trouble. Ce qui se joue alors au cours de ce monologue – le fait qu'Antoine parvienne, grâce à un discours très habile et jouant à la fois sur le raisonnement et l'émotion, à changer « le peuple en populace » (Marienstras, 2002 : 1374), et finalement à retourner la situation et à s'attacher les plébéiens – est également perceptible dans la salle. Les spectateurs assemblés, comme les plébéiens de la tragédie, entendent le discours du personnage mais, fascinés par sa voix, perdent leur faculté de jugement et sont happés par ce discours. La puissance trompeuse de la rhétorique, sa force séductrice est vécue par les spectateurs, choqués mais incapables de détourner le regard, fascinés. Cet exemple nous montre donc bien comment Castellucci réussit à exploiter dramaturgiquement les réactions déclenchées par les stigmates, leurs significations. La laryngectomie qui suscite effroi et compassion vient rendre vivante la puissance de la rhétorique.

Les signifiés sociaux des stigmates sont donc exploités en rapport avec le texte shakespearien. Ils permettent de communiquer son contenu sans forcément le représenter et, dans ce contexte, les corps stigmatisés retrouvent un sens, redeviennent signes. Un autre jeu, plus proprement scénique permet de « resignifier » ces corps, ou en tout cas de donner à penser qu'ils pourraient avoir un sens. Deux éléments en effet, sans cesse exploités, au cours du spectacle, la technologie et les références à la statuaire romaine, viennent rendre

à ces corps si réels un statut représentatif. Lors du monologue d'Antoine, les spectateurs ne découvrent sa laryngectomie que lorsqu'il est à l'avant-scène. Jusque-là, ils pensent que sa voix est manipulée artificiellement parce que toutes les voix apparues précédemment en scène l'étaient. En effet, le spectacle s'ouvre sur ...vski (Fabio Saijz) qui s'enfonce une caméra à fibre optique dans le nez afin que l'image de ses cordes vocales en train de parler soit projetée sur un écran en fond de scène. De même, Brutus inspire de l'hélium pour avouer au peuple le meurtre de son père, ce qui fait monter sa voix dans les aigus et lui donne des tonalités enfantines. Quand l'acteur trachéotomisé entre en scène, on croit encore à un artifice et même quand on a découvert la vérité, cette voix blessée prend sens, intégrée dans le système scénique mis en place : recherche des origines de la voix, de la parole comme matière et le corps réduit à lui-même rappelle moins l'animal, l'organisme vivant que le corps technologique, programmable, transformable. D'autre part, les références à la statuaire romaine pour Antoine, à Man Ray pour Cicéron, homme obèse avec des ouïes de violoncelles peintes dans le dos ou à Magritte avec le panneau « ceci n'est pas un acteur » qui descend sur le corps filiforme de Cristiana Bertini allongée au sol lorsque Cassius meurt, sont autant de citations qui permettent à ces corps de réintégrer le champ artistique.

Finalement, les corps stigmatisés ne sont pas là pour choquer, ou plutôt, le choc qu'ils suscitent est exploité dramaturgiquement. Ils transmettent une idée en faisant l'économie des mots et ils rendent au corps une puissance signifiante. Passé le premier choc qui a permis de désolidariser le corps et la personne, ces corps devenus éléments scéniques se chargent de significations. Le stigmate vient aussi faire éclater l'humain et les propositions scéniques permettent la mise en place de significations nouvelles. Dans cet éclatement de l'humain puis sa resignification, on touche à quelque chose du fonctionnement essentiel de la scène de théâtre : lieu d'exhibition de l'homme, de perte de son identité et lieu à part, où ce qui y apparaît peut prendre un sens nouveau.

## Le théâtre, lieu monstrueux

Des corps monstrueux mis en scène et de leur intérêt dramaturgique, il faut maintenant passer à « leur espace d'apparition », c'est-à-dire à « la structure anthropologique organisée en Occident par la coupure symbolique scène-salle, la frontalité de l'ensemble et la vectorisation du regard spectateur » (Mervant-Roux, 2001 : 145). Les corps des comédiens apparaissent en scène et ce lieu, parce qu'il est exposé aux regards et qu'il est le lieu de la représentation, leur confère un statut particulier. La scène peut en effet être considérée comme un lieu monstrueux par essence, c'est-à-dire comme un lieu d'exhibition où « [c]eux qui viennent dire ces mots et qui se montrent (« *monstrare* » en

latin ») pour les dire quittent forcément le régime de la normalité » (Tackels, 1999a : 48). Cette même propriété est relevée par Valère Novarina quand il parle de la scène comme du lieu « décomposition d'homme ».

L'acteur [...] [c]onstruit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition d'homme qui se fait sur la planche. C'est intéressant le théâtre que quand on voit le corps normal de qui (en tension, en station, sur ses gardes) se défaire et l'autre corps sortir joueur méchant voulant jouer à quoi (Novarina, 1989 : 24).

En mettant en scène des corps stigmatisés, Romeo Castellucci vient en fait souligner et redoubler un phénomène propre à la scène de théâtre. Sur scène, le comédien devient un monstre, quitte le régime de la normalité. Son corps exposé, soumis aux regards, devient un réel, une matière à laquelle on cherche un sens. Par ses choix de mise en scène, le créateur met donc en avant une évidence structurelle du théâtre, généralement oubliée quand ce qui est proposé sur scène est un monde factice offert aux regards. Il inverse les propositions et fait du théâtre, non plus le lieu d'où l'on regarde, mais le lieu où l'on montre et où apparaît le monstre pour jouer sur l'étymologie du mot.

D'autre part, pour mieux prendre acte de cette dimension et en jouer, Romeo Castellucci réfute la technique de l'acteur, celle qui vise à dissimuler que l'acteur en scène fait « comme si » afin que le spectateur puisse croire à ce qu'il voit. Le but n'est pas de retrouver sur scène les règles régissant la réalité et, dans ce sens, le corps n'a pas à être transparent comme il l'est dans la vie quotidienne. Le corps doit simplement être là, habité par la contrainte de la scène.

Je mise sur une technique qui se dépasse; sur une supertechnique qui se trouve dans sa propre mise en œuvre évanouie, [...]. Sans crainte de se tromper. Mais avec la peur panique d'y être. Sur scène. L'animal en scène se trouve pleinement à son aise, parce qu'il n'est pas perfectible. Ce dont il est sûr, c'est de son propre corps; il n'est pas sûr, en revanche, de toute l'étrangeté de l'atmosphère qui l'entoure. L'artifice de la technique ne peut pas lui servir, parce qu'il se trouve déjà dans un artifice plus exaltant : se trouver aliéné sur scène, se trouver immobile en état d'échec. C'est la supertechnique de la croix, je crois (Castellucci, 2001 : 105).

Dans cette perspective, le corps de l'acteur n'est plus ni un moyen de communication ni un instrument. Il peut entrer sur scène et se montrer, entièrement, parce que « "en rentrant", je suis en quelque sorte exclu, sacré » (p. 106). Pour l'acteur il ne s'agit plus alors de jouer mais d'être en scène, de vivre la contrainte de la scène et de s'exhiber.

Le corps en scène qui ne se cache pas sous une technique est une matière mise en avant qui, du fait de son espace d'apparition est signifiée, ou en tout cas à laquelle on cherche

des significations. De même, au quotidien, le corps stigmatisé est un corps qui se met en avant et auquel on cherche un sens. C'est un corps qui cherche à dire quelque chose, ou plutôt auquel on attribue une tentative de discours. Les justifications dramaturgiques des choix de Castellucci passent bien par les messages que ces corps sont supposés délivrer et qui sont collectivement acceptés : un corps anorexique, par exemple, signifie un instinct de mort. Le témoignage d'un analyste à propos de sa patiente anorexique montre bien à quel point ce discours du corps peut-être fort et venir contredire la parole, suscitant un trouble certain.

L'analyste, à ce point de l'entretien, est aux prises avec une contre-attitude assez inéluctable, une sorte de malaise dû à la discordance entre le récit de cette hyperactivité, les affirmations réitérées par A... de se trouver « tout à fait bien dans sa peau telle qu'elle est » et les vêtements dont elle est affublée qui pendent tout à fait lamentablement et apparaissent tout à fait inadéquats à ce qu'elle décrit d'elle-même. Elle semble alors caricaturer son absence d'*insight* au regard de son habitus corporel (Kestemberg, 1972 : 110).

Dans ce sens, on peut dire que le corps stigmatisé est théâtral, tout comme le corps en scène et que les corps stigmatisés de Romeo Castellucci sont des corps doublement théâtraux. Cristiana Bertini et Federica Santoro, choisies pour leurs corps anorexiques, jouent Cassius et Brutus dans la deuxième partie de la représentation. Corps filiformes et squelettiques dans un décor de théâtre calciné, corps suicidaires, « à la souffrance auto-efficace<sup>9</sup> » (Castellucci, 2001 : 96) pour évoquer les suicides des deux personnages, corps d'actrices et de personnes, qui jouent doublement d'être en scène et d'être stigmatisés.

Le corps reste donc sur les scènes de Romeo Castellucci un corps monstrueux parce que l'acteur est toujours, par essence un monstre. Il n'y a aucune tentative de réduction de cette monstruosité, et cela permet la mise en place d'un processus de resymbolisation des corps stigmatisés. Par ailleurs, Castellucci joue de la scène comme d'un lieu « générateur », « opérationnel » et du fait « qu'être debout sur scène et de parler [...], ça crée une autre réalité<sup>10</sup> ». Ses acteurs choisis pour leurs corps traités comme des éléments scéniques peuvent aussi, et doivent, être eux. Ils sont donc placés dans une double logique : réduits à leur propre corps qui est ensuite resignifié grâce aux propositions scéniques et personnes entièrement là, qui n'ont qu'à être en scène et jouer de ses contraintes. Finalement, pris dans la matrice de la scène, ces corps sont réintégrés dans un dispositif symbolique et réintégrés à l'individu. Le monstrueux, le stigmaté sont symbolisés.

Le but ultime est d'« arracher au réel, qui est toujours décevant, la suprématie de l'expérience » (Castellucci, 2001 : 97), car, selon Romeo Castellucci, dans notre modernité quotidienne, l'expérience est toujours vécue par les autres. Il veut que le théâtre redevienne le lieu d'une expérience première et cette exigence nécessite un rejet de la communication,

devenue information. Cette recherche passe par les corps parce que les mots sont devenus discours, même au théâtre. La Societas *Raffaello Sanzio* tente de créer une « commotion sensorielle », de faire du théâtre un lieu d'émotion et de rencontre, « où on voit et on sent un corps qui ose affirmer une scabreuse communion avec le spectateur. D'après moi, c'est là toute la puissance charnelle du théâtre, la singularité de sa violence dompteuse » (Castellucci, 2001 : 106). Mais cela n'implique pas que le spectateur pleure parce que l'acteur pleure, l'échange n'est pas de l'ordre du choc seulement. Le choc vient illustrer, rendre sensible la parole, celle qui, devenue inefficace, est momentanément remplacée par la mise en jeu des corps.

Il reste alors à se demander si, au terme de ce parcours, le choc venant mieux servir l'idée, le spectateur a eu accès à l'idée? Comprend-il que le corps anorexique de Cristiana est le symbole de l'impossibilité de Brutus à vivre et qu'il est devenu le symbole du théâtre lui-même? Le spectateur prend, en tout cas, conscience de l'acte de vision. Face à ces corps stigmatisés, il est radicalement placé dans la conscience d'être au théâtre, de regarder un corps et de lui chercher un sens. Il se rend compte qu'il est effrayé et qu'il reste, fasciné. La puissance trompeuse du théâtre devient un acte concret même si la question reste informulée. Enfin, il voit des acteurs dont le corps se rapproche de la mort sans pour autant se réduire au corps concret. Des acteurs à la fois objet et sujet, personnes entièrement là. Le corps, exploité dans toute sa puissance, est replacé dans le champ du symbolique, et cela est réparateur. Ce spectacle nous montre finalement que le théâtre est toujours un lieu d'exhibition et que plus il exploite cette réalité, plus il a de chances de proposer aux spectateurs une véritable expérience. Expérience violente et parfois douloureuse, où les corps stigmatisés deviennent théâtres en puissance.

## Notes

1. Carmelo Bene (1937-2002) est un des hommes de théâtre italien les plus importants de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Acteur, metteur en scène mais aussi auteur et réalisateur, il a cherché à renouveler le langage théâtral en déconstruisant toute approche psychologique du personnage puis toute structure narrative. Travaillant entre autres sur des grands classiques shakespeariens, *Hamlet* (1961) sur lequel il ne cessa de revenir, *Roméo et Juliette* (1977), *Richard III* relu à travers Masoch (1977), il ne garde de ces textes qu'un motif, pour privilégier le travail physique et vocal de l'acteur, cherchant à faire du texte une langue tissée de corps, dans des mises en scène ou des films colorés, baroques et souvent humoristiques.

2. Entre-temps seront créées, essentiellement sous la direction de Romeo Castellucci, *Hamlet. La véhémence extériorité de la mort d'un mollusque* (1992), *Masoch. Le triomphe du théâtre comme*

*puissance passive, faute et défaite* (1993), *L'Orestie* (1995), qui obtient en 1997 au Québec le prix Masque d'or du meilleur spectacle étranger. En parallèle, la compagnie crée aussi des spectacles pour enfants et anime à Cesena, depuis 1988, une école de théâtre pour les jeunes. Vous pouvez obtenir plus d'information en consultant le site de la Societas *Raffaello Sanzio* [<http://www.raffaellosanzio.org>] et la « Brève histoire de la Societas *Raffaello Sanzio* » parue dans le dossier de presse de *Giulio Cesare* diffusé par l'Odéon théâtre de l'Europe où la pièce fut jouée du 8 au 18 novembre 2001. Ce dossier est accessible sur le site Web du théâtre : [<http://www.theatre-odeon.fr>].

3. En effet, le texte original est fortement abrégé, seuls quelques passages sont dits en scène, et la structure générale en est complètement remaniée. Le spectacle se déroule en deux grands actes avec un entracte qui est l'occasion d'un changement de décor radical. La première partie regroupe les trois premiers actes de la pièce. La mise en place de la conspiration est raccourcie, et César meurt rapidement, sans avoir prononcé une seule parole. Deux monologues marquants sont conservés, celui de Brutus, acte III, scène II, après le meurtre de son père et celui d'Antoine, acte III, scène I, qui apparaît au metteur en scène comme le noyau central de la pièce. La deuxième partie, qui baigne dans l'atmosphère très sombre d'un décor de théâtre calciné, fait essentiellement intervenir Brutus et Cassius et montre leurs hésitations avant une mort certaine. Seuls les personnages principaux sont conservés : Jules César, Antoine, Cicéron, Cassius et Brutus. Brutus et Cassius, joués par deux hommes à l'acte I sont interprétés à l'acte II par deux jeunes femmes anorexiques. Enfin, un personnage... vski, allusion à Stanislavski, est ajouté.

4. Nous utiliserons pour cela la presse, l'ensemble des critiques pris comme des témoignages de spectateurs et les réactions des étudiants avec qui nous avons travaillé sur ce spectacle au cours du premier semestre de l'année 2001-2002. Étudiants en première année du diplôme d'études universitaires générales (DEUG), venant de toutes filières et allant osuvent pour la première fois au théâtre, ils composent un public assez hétérogène.

5. Il faut entendre symbolique et symboliser au sens anthropologique de ces termes, inspiré de Claude Lévi-Strauss. La pensée symbolique est un mode particulier de clarification du monde qui intervient quand la science ne peut agir, là où l'homme ne sait quel signifié accrocher à un signifiant flottant. L'élément flottant est symbolisé et peut ainsi être appréhendé quand il est intégré à un ensemble structuré dans lequel il prend sens par opposition et différenciation aux autres éléments. Deux caractéristiques sont essentielles à relever : le symbolisme « réalise une opération intelligible à même les éléments sensibles [...] », opération qui « se situe à un niveau différent de celui du langage articulé et du discours inconscient » et il est éminemment systématique et social, il fonctionne grâce à la mobilisation de représentations collectives. Les éléments intégrés dans un système symbolique doivent donc être distingués des signes. Ce qui compte dans ce cas, c'est moins leur signification ou le message qu'ils délivrent que leur efficacité ou leur performativité. Sur cette notion, voir Marcel Hénaff, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, en particulier le chapitre V : « La pensée symbolique », p. 168-194. Nous citons ici la page 171 de cet ouvrage.

6. *Jules César*, acte III, scène II. Ce passage est un des rares à avoir été conservé du texte original. Pour le metteur en scène, il constitue le noyau central de la pièce. Nous y reviendrons plus loin.

7. « Notice de Jules César »

8. Cette démarche est constante chez Castellucci. Ainsi, à propos de *Voyage au bout de la nuit*, spectacle d'après le roman de Céline, Bruno Tackels note qu'il n'y a aucune volonté de figurer, représenter théâtralement le roman de Céline mais seulement d'en restituer la « teneur de vérité », de trouver « les ressorts de l'écriture », de « repartir de l'impulsion qui agit sur le roman : "la détestation" » (1999b : 47). Par ailleurs, le texte est plutôt pour le metteur en scène un élément auquel se confronter. Il est choisi après une série de réflexions notées sur des cahiers qui visent à la préparation d'un nouveau spectacle et parce qu'il entre en écho avec elles. Il n'est pas le point de départ de la création.

9. « Ceci n'est pas un acteur. Considération sur l'acteur dans *Giulio Cesare* », p. 93-98.

10. Propos de Romeo Castellucci recueillis lors d'une rencontre publique avec le metteur en scène, organisée par l'Odéon théâtre de l'Europe à l'École des beaux-arts de Paris le 23 octobre 2003.

## Bibliographie

BOURCIER, Jean-Pierre, « "Giulio Cesare" », en corps à corps », *La Tribune*, 20 juillet 1998, p. 19.

CASTELLUCCI, Romeo, « Bribes de chaos », *Mouvement*, n° 10 (octobre-décembre), 2000, p. 90-94.  
Entretien réalisé par Gwénola David.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, « L'iconoclastie de la scène et le retour du corps. La puissance charnelle du théâtre » dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 99-111.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

CENNI, René « "Giulio Cesare" au Festival d'Avignon : deux fois assassiné... », *Nice Matin*, 15 juillet 1998, p. 28.

DÉTREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

HÉNAFF, Marcel, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Paris, Belfond, 1991.

KESTEMBERG, Jean, « L'entretien préliminaire », dans Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert, *La faim et le corps. Une étude psychanalytique de l'anorexie mentale*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 104-117.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1990.

- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LISTA, Giovanni, *Encyclopédie mondiale des arts du spectacle de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud, 1997.
- MAISONNEUVE Jean, et Marilou BUECHON-SCHWEITZER, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- MARIENSTRAS, Richard, « Notice » de *Jules César*, dans William Shakespeare, *Tragédies, Œuvres complètes 1*, éd. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002, p. 1364-1397.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Présence de lointain et présence de rampe. La scène matrice de l'aura », dans Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens éditions, 2001, p. 143-156.
- NOVARINA, Valère, « Lettre aux acteurs », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 1989, p. 7-26.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1976.
- PROST, Karine « "Giulio Cesare", froid, lent et long », *Vaucluse matin Dauphiné*, 15 juillet 1998, p. 6.
- SHAKESPEARE, William, *Tragédies Shakespeare. Œuvres complètes*, éd. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHMITT, Olivier, propos recueillis dans *Le masque et la plume*, « Spécial Festival d'Avignon », France Inter, 26 juillet 1998, 20 h 8-21 h, archives INA.
- TACKELS, Bruno, « Dur comme le bois calciné? », *Mouvement*, n° 4 (mars), 1999a, p. 48-49.
- TACKELS, Bruno, « Clinique de l'apocalypse », *Mouvement*, n° 6 (octobre-décembre), 1999b, p. 46-49.
- TADDEI, Michèle, « "Giulio Cesare" entre clarté immédiate et propos obscurs », *La Provence*, 15 juillet 1998.

Liviu Dospinescu  
Université du Québec à Montréal

# Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De *l'espace vide*... et son archétype beckettien

À partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il s'est produit une renégociation radicale des contenus artistiques, quelles que soient leurs formes d'expression. Au théâtre, comme pour d'autres arts, le phénomène, souvent lié à un éclatement des formes et à la déconstruction du sens, s'apparente à une (r)évolution de l'expression artistique en réaction à une critique universalisante, esthétisante, qui voudrait imposer des grilles de lecture prédéfinies. Ce n'est que depuis une vingtaine d'années que les chercheurs se sont penchés sur les notions de *théâtralité* et de *performativité* dans la perspective de cet effacement du contenu au profit d'une quête de la forme pure. L'étude de ces phénomènes révèle des interférences inédites et fournit de nouveaux outils et paramètres d'analyse du théâtral moderne. Les notions de théâtralité et de performativité permettent aussi de reconsidérer le modèle de la communication théâtrale dans une approche sémiopragmatique qui met en jeu deux concepts : *l'espace vide* et le processus d'auto-énonciation. Ces deux concepts s'éclairent singulièrement dans l'analyse du cas particulier qu'offre *Quoi où* (1983), une pièce peu connue de Samuel Beckett, qui met au jour un archétype de ce modèle de la communication théâtrale particulièrement dans la mise en scène que l'auteur lui-même présenta, en 1985, à la télévision allemande.

L'énonciation artistique ne saurait se résumer à l'« unicité » de la signification et à l'effet performatif au sens d'Austin (1991), qui impliquent la notion de *félicité* de l'énonciation<sup>1</sup>, mais relève bien d'une pluralité de significations dont le message artistique est porteur par nature. Pour Austin, une expression performative serait curieusement « vide » quand elle est énoncée par un acteur sur scène. Selon lui, ce contexte implique un usage *non sérieux*, parasitaire ou encore *pervers* par rapport à l'usage normal, et il l'exclut de son champ d'étude qui est celui des actes de langage issus lors de circonstances ordinaires. Le concept d'*espace vide*, qui est ici défini comme un espace énonciatif virtuel pour tous les codes sémiotiques susceptibles d'occasionner de multiples significations complémentaires, spécifiques à un individu ou à un groupe socioculturel<sup>2</sup>, et comme un lieu de négociation entre le *sens* que porte le message produit par l'artiste (*énonciateur*) et les *significations* produites par la réponse du spectateur (*énonciataire* et *auto-énonciateur*), permet donc justement de couvrir ce domaine des actes de langage que refuse la théorie d'Austin. Seront retenus aux fins du présent article quelques points de vue qui ont ouvert, parmi les théories des sciences du langage, une voie d'exploration du pôle de l'énonciataire : *La structure absente : introduction à la sémiotique* d'Umberto Eco (1972) et *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur* de Jacques Fontanille (1989) qui donnent crédit à l'existence d'une structure *ouverte* du discours artistique et accordent à l'instance de la réception un rôle plus actif que celui que lui accordaient les théories classiques de la communication; *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser ([1965] 1985) qui traite de la manière dont le texte-guide contrôle la lecture, mais aussi de la manière dont le lecteur est susceptible de pallier les *vides* du texte.

## Pour une théorie de l'*espace vide* au théâtre

Peter Brook, dans *L'espace vide* ([1968] 1977), a le mérite d'avoir signalé ce même phénomène au théâtre, voici déjà plus de trente ans. Dans cet essai, à la lumière de l'expérience de praticien Brook définit l'espace vide d'abord comme une aire de jeu épurée des détails du décor dont les fonctions sémiotiques peuvent être assumées par le jeu de l'acteur et par le pouvoir de l'imaginaire du spectateur. Il est donc envisagé, dans une perspective esthétique, comme un concept opératoire du minimalisme au théâtre et, phénoménologiquement, comme le cadre minimal de la théâtralité dont les frontières sont définies par la présence de l'acteur. Repensé dans l'esprit des théories de l'énonciation comme un concept abstrait, l'*espace vide* peut aussi servir à l'élaboration d'un modèle fonctionnel de la réponse du spectateur. L'*espace vide* serait alors à repérer à tous les niveaux du discours théâtral, et non plus seulement au niveau de l'espace de jeu pris dans son sens classique. S'il peut être signe d'absence scénographique, il peut aussi renvoyer à la parole (par exemple, le silence dans le théâtre de Beckett), à la gestuelle, à l'éclairage, etc.

Bien que la réception au théâtre ne soit pas de même nature que celle qui définit la lecture, notre démarche prendra en considération les écrits sur l'acte de lecture. Aux codes linguistiques, qui sont le plus souvent présents sous la forme du *discours* (verbal), et non pas du *récit* (*écrit*, dans le cas de la littérature), le théâtre ajoute les codes visuels spécifiques (éclairage, décors, gestuelle et mimique de l'acteur, etc.) et auditifs (parole, intonation, musique, bruits, etc.) qui peuvent remplir, entre autres, la fonction du *récit*. Mais en plus de donner, dans une démarche descriptive et cognitive, des *informations* sur le lieu ou le temps de l'action par exemple, ces formes visuelles et auditives *sont là*, avant tout, pour les *représenter* iconiquement et, le plus souvent, symboliquement. Une représentation s'opère aussi dans le cas de la lecture, mais seulement dans l'imaginaire du lecteur, qui est plus de l'ordre de l'*idée* ou de la *vision* (dans le sens de perception imaginaire d'objets irréels). Au théâtre, dans son acception classique, cette représentation est d'abord matérielle et *réalisée* en scène par l'artiste (metteur en scène, scénographe, etc.) et, implicitement, par les objets *mis* en scène. Wolfgang Iser voit la représentation propre à l'acte de lecture comme un processus de *visualisation* (1985 : 255) des données textuelles dans l'imaginaire du lecteur. Le discours serait constitué de *pleins*, qui orientent la lecture, et de *vides* qui doivent être investis selon la compétence du récepteur. La *fonction d'orientation* s'exerce en déterminant chez le lecteur une opération de sélection, au terme de laquelle s'effectuerait la *représentation* dans l'imaginaire par l'intermédiaire de la production d'*objets inédits* qui comblent les vides de la structure textuelle. On pourrait donc considérer l'énonciation artistique, en général, comme une énonciation *primaire*, qui fonctionnerait comme un « déclaratif » : « le texte de fiction se sert d'une structure de compréhension au moyen de laquelle des déclarations pertinentes sont formulées à propos de faits; mais il dispose de cette structure de manière à ce que les *faits correspondants doivent venir enrichir ces déclarations* » (1985 : 256).

Il revient par la suite au lecteur/spectateur de découvrir des indices d'enrichissement sémantique, processus par lequel des *pleins* viennent occuper l'*espace vide* laissé par les structures « déclaratives ». Autrement dit, on assisterait à ce qu'on pourrait appeler une *énonciation seconde*, celle de l'énonciataire, qui est en fait une *auto-énonciation* ou une énonciation réflexive, « en boucle », n'impliquant que l'instance de la réception, sans retour dans la communication. Il ne s'agit donc pas d'une réponse adressée à l'énonciateur scénique, en l'occurrence l'acteur, mais de son modèle qui se reproduit de façon virtuelle à l'intérieur de l'instance du spectateur. Cette notion d'*auto-énonciation* sert à mieux articuler une théorie de la réponse du spectateur telle que l'avaient déjà pressentie Iser et bien d'autres chercheurs dans le cas de la littérature.

Dans l'économie globale du spectacle, le spectateur est l'énonciataire, mais il est aussi un *auto-énonciateur* qui construit pour *lui-même* la signification selon *son* univers de

compétences, son savoir « encyclopédique », son état d'esprit. Dans son ouvrage *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Jacques Fontanille (1989) parle d'un « objet de valeur à construire, pris successivement dans des syntagmes de « manipulation », de « construction » (où l'énonciateur à l'initiative), de « reconstruction » et de « reconnaissance » (où l'énonciataire à l'initiative) » (1989 : 15). Il va dans le même sens qu'Eco qui, dans *La structure absente : introduction à la sémiotique* affirme que :

la sémiotique sait que le message grandit mais elle *ne sait pas comment il grandira*. Tout au plus, en comparant le message-signifiant – qui ne change pas – aux messages-signifiés qu'il a engendrés, la sémiotique peut extrapoler un certain *champ de liberté*, au-delà duquel les lectures ne pourront pas aller, et reconnaître dans l'œuvre, comme message-signifiant, un *champ de détermination* qui constitue sa nécessité organique, la force de son diagramme structurale, sa capacité d'offrir, en même temps *qu'une forme vide, les indications pour la remplir* [c'est moi qui souligne] (1972 : 165-166).

Eco reconnaît donc les limites de la sémiotique qui n'offre qu'une grille d'analyse déterminée par le sens commun, centrée sur l'œuvre, en fonction de sa structure, qu'un mode d'appréhension du sens limité à une vision présumée de l'énonciateur. L'exploration de la *signification référentielle* du destinataire a pour avantage de mettre en lumière les mécanismes de la réponse dans ce que nous avons appelé l'*auto-énonciation réflexive* du spectateur, modalité qui intéresse particulièrement le domaine de l'art et qui entretient des liens importants avec les idées de *reconnaissance* (Fontanille, 1989) de *structures déclaratives* (Iser, 1985) et de *reconstruction*<sup>3</sup> (Fontanille, 1989) des significations.

Dans *The Theatrical Event*, Willmar Sauter (2000 : 6) regroupe les actions scéniques sous le terme « présentation<sup>4</sup> », parce qu'elles s'inscrivent dans le mode premier de la *performance* : « les actions sont présentées ». Elles sont présentées aux spectateurs qui, eux, les *perçoivent*. Cela l'amène à dire que la *perception* est étroitement liée à la *présentation* selon trois modes de communication : *sensoriel, artistique et symbolique*. (2000 : 6-7). Dans le contexte de la performativité des signes, on peut donc définir le spectateur, comme *spectateur percevant* et lier à cet état de perception le *mode sensoriel* de communication. Celui-ci est défini par Sauter comme l'interaction entre performeur(s) et spectateur(s) à travers une relation personnelle : *actions exhibitoires*, apparence physique des performeurs, auxquelles le spectateur réagit *émotionnellement et cognitivement* (2000 : 8). Sauter décrit ensuite le *mode artistique* (2000 : 8-9) comme ce qui fait que l'événement théâtral est différent de la vie quotidienne. Il y inclut les actions responsables de l'encodage, généralement représentées par le genre, le style et le talent. C'est à ce niveau que se produisent des réactions comme le plaisir, l'évaluation ou l'appréciation et que s'instaure l'effet esthétique. On peut donc affirmer que le mode artistique de communication<sup>5</sup> appartient tant à la performativité qu'à la théâtralité. C'est le *niveau symbolique* de

communication, conséquence de l'altérité<sup>6</sup> artistique de l'événement (*re*)présenté, qui établit définitivement la *théâtralité*. Sauter parle ici d'*incarnation* (« *embodied actions* ») pour désigner les activités du performeur qui ont pour but la *présentation des images fictionnelles* ou la *représentation* (2000 : 9).

Une conclusion provisoire s'impose à la suite des idées de Sauter dans le contexte de la présente étude. Si la performativité appartient au mode sensoriel de communication et la théâtralité au mode symbolique, il reste à préciser la nature du mode artistique de communication de Sauter, propre tant à la performativité qu'à la théâtralité. Cela ne veut pas seulement dire que la performativité et la théâtralité trouvent un champ de manifestation à travers le mode artistique, mais, plus important encore, que ce dernier en est leur interface.

## L'espace vide comme interface entre *théâtralité* et *performativité*

En effet l'*espace vide* appartient au *mode artistique* de communication de Sauter, mais avec des extensions dans les modes sensoriel et symbolique permettant de comprendre les processus qui semblent constituer une « échelle » des degrés de performativité et de théâtralité de la performance. Le fait d'avoir situé la performativité sur le mode sensoriel de communication et la théâtralité sur le mode symbolique permet de supposer que le mode artistique *peut* caractériser aussi bien l'un comme l'autre. Par ailleurs, puisque le mode symbolique se définit comme l'incarnation des actions à des fins de *représentation* ou de *présentation d'images fictionnelles*, dès que tout n'est pas incarné ou iconicisé dans une performance, il se produit l'actualisation d'un *espace vide*, un espace de virtualités, de significations potentielles ou latentes. Ce constat permet de faire le lien avec le concept de *semiosis infinie* de Peirce, entendu ici comme un *devenir du signe* marqué par le processus de la *différance* ou encore par la *trace* (Derrida, 1967 : 226). Pour Peirce l'*objet immédiat* (« *Immediate Object* ») est déclencheur de la *semiosis* et il n'est accessible qu'à travers le signe et l'interprétant. Il est possible de dire qu'en tant que *représentamen*, il est toujours un signe. L'idée que le *représentamen* est signifié et qu'on ne peut penser l'objet qu'à travers le signe (le *représentamen*) qui donnera naissance à l'interprétant est à l'origine de cette *semiosis infinie*. La propriété du *représentamen* est d'être *lui-même* (ce qui fait de lui un *icône*) et *un autre*, ce qui suppose une infinité de virtualités, un *espace vide* qui est à même d'accueillir à l'infini des significations et qui construit le côté symbolique du *représentamen*.

Il y a donc dans la notion peircienne de signe *parfait* ou *vivant*, de signe dans son *devenir*, quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre *qui renvoie à quelque chose d'autre*... et ainsi de suite. Le signe arrêtera, pour ainsi dire, de *vivre*, de poursuivre son devenir sémiotique, dès qu'on aura « trouvé » son interprétant « final ». Plus la *semiosis* est récente, plus il y a d'*espace vide*, moins le signe est réalisé plus il présente un *potentiel* de symbolisation, un champ de virtualités (*symboliques*). Dans ce contexte, le *symbole* est entendu comme un signe dont la référence est culturellement fixée et dont la présence peut définir le domaine de la théâtralité. Par contre, le signe qui ne renvoie pas encore à une référence culturellement précisée définit le domaine de la performativité.

L'*espace vide* devient ainsi la frontière entre ce qui est purement *performatif* et ce qui est ou *est en train de devenir théâtral*. Il relève du mode artistique de communication, au croisement des modes *sensoriel* et *symbolique*. Comme le dit Sauter (2000), en ce qui concerne l'interaction entre *présentation* et *perception*, rien n'est symbolique en soi à moins que l'observateur ne le perçoive comme tel. C'est ce qui avait d'ailleurs été signalé comme élément *sine qua non* d'une définition de la théâtralité, notamment chez Josette Féral :

La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par [le performeur] ou la création (quand le [spectateur] la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste (1988 : 350).

Ce réinvestissement de l'espace renvoie, en fin de compte, à sa *sémiotisation* par le spectateur, ce qui établit un lien organique avec le concept d'*auto-énonciation* en tant que processus de *co-construction* de la signification par le spectateur à partir de ses propres références. Quant à la notion d'*espace*, elle reste quelque peu ambiguë et nécessite une explicitation. L'affirmation de Josette Féral selon laquelle la théâtralité a peu à faire avec la nature de l'objet investi (*acteur, espace, objet* ou *événement*), étant donné qu'on ne peut identifier la présence de la théâtralité dans la vie quotidienne, permet d'établir une distinction entre l'*espace* en tant qu'*objet* et l'*espace-cadre* du jeu. C'est dans cette dernière acception qu'il faut l'entendre dans la définition de la théâtralité citée ci-dessus. Le cadre est établi par le regard du spectateur ou, du moins, accepté par celui-ci lorsqu'« imposé » par la mise en scène; le *jeu* réfère alors à la valeur symbolique que lui assigne le spectateur à la suite du *clivage* qu'il opère entre réalité et fiction. C'est pourquoi, le cadre est aussi établi par le *jeu* qui pourrait être vu comme cette activité qui met en scène le *représentamen* en tant qu'*icône* et encore *autre chose*, autrement dit : l'*acteur* et son rôle, l'*objet scénique* (accessoires, décors, etc.) ou encore l'*éclairagisme* et les *symboles* auxquels tous ces éléments renvoient respectivement. Mais dans les deux niveaux s'élabore, à travers la présence d'*autre chose* ou de l'*autre*, un processus qui fait que le signe « grandit », pour paraphraser Eco,

qu'il est *plus* que ce qu'il ne représente iconiquement. Ce processus a aussi été suggéré par Josette Féral :

La théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmatique. Elle est un acte performatif de celui qui regarde ou de celui qui fait. Elle crée l'espace virtuel de l'autre; cet espace transitionnel dont parlait Winnicott; ce seuil (*limen*) dont parlait Turner; ce cadrage dont parlait Goffman. Elle permet au sujet qui fait, comme à celui qui regarde, le *passage de ici à ailleurs* (c'est moi qui souligne) (1988 : 351).

Le fait que la théâtralité, en tant que domaine du symbolique (le signe renvoie à autre chose), soit prise comme un *acte performatif* implique que son état antérieur, le domaine de l'icône (et seulement de l'icône), soit caractérisé par la *performativité*, entendue, dans ce contexte, comme un état *potentiellement* théâtral. Par ailleurs, si la performativité caractérise seulement le domaine de l'icône, c'est qu'elle a trait à la *présentation* de *qualités naturelles* en tant que telles, donc de *qualisignes*<sup>8</sup> ou, à un niveau supérieur, de *sinsignes*<sup>9</sup> qui représentent des objets ou des événements qui sont des signes à travers leurs qualités (qui présupposent donc des *qualisignes*).

L'analyse du passage de l'*ici* à l'*ailleurs* ne peut faire l'économie des théories de l'énonciation, ni faire oublier qu'il s'accompagne d'un passage du *maintenant* à l'*alors* et surtout du passage du *je* au *non-je* (du *soi* à l'*autre*), donc de l'*identité* de l'acteur ou de celle du temps et du lieu de la représentation à l'*altérité* qu'ils incarnent pour symboliser *le personnage, le temps et le lieu de l'action*. Dans cette même perspective, on peut envisager le passage d'un objet-signe à l'idée symbolique à laquelle il renvoie. Il devient dès lors évident, que ces passages qui impliquent la théâtralité se traduisent par un *débrayage actantiel*, qui projette dans l'énoncé un *non-je*, un *débrayage temporel*, qui postule un *non-maintenant* distinct du temps de l'énonciation, de la représentation, et un *débrayage spatial*, qui oppose un *non-ici* au lieu de l'énonciation scénique. À la suite de cette série de débrayages appelée en sémiotique de l'énonciation la *manipulation énonciative* se produit, du côté du spectateur, une *sanction énonciative*, qui peut être *pragmatique, cognitive*, mais aussi *pathémique*<sup>10</sup> selon les différentes manières dont le spectateur adhère ou non au contenu théâtral énoncé par la production (Courtés, 1998 : 43-60). Dans la performativité, on assiste à un processus de *présentation* ou d'*autoreprésentation* de l'objet : une affirmation du *je* ou du *ici* et du *maintenant*, ou encore de tous ces éléments à la fois, cas extrême dans lequel il s'agirait d'un retour à l'événementiel.

## Quoi où de Samuel Beckett, du *dramaticule* à une nouvelle « essence » théâtrale

Ces perspectives théoriques seront appliquées à la pièce *Quoi où* de Samuel Beckett, écrite en 1983 et mise en scène par l'auteur lui-même en 1986, à la télévision allemande<sup>11</sup>. Le choix de cette œuvre prolonge l'idée d'un archétype de l'*espace vide* tel qu'il a été précédemment défini et trouve son origine dans l'observation du fonctionnement du théâtre de Samuel Beckett en général, et plus particulièrement de ce *dramaticule* qui semble contenir un grand nombre de manifestations de la problématique envisagée dans la présente étude. *Quoi où* est un concentré de significations, un monde de possibles dramatiques contenu dans une structure textuelle et théâtrale épurée des conventions classiques, dans un langage repoussé jusqu'aux frontières de la logique du contenu et de la forme de l'expression.

*Quoi où* s'inscrit dans le genre du *dramaticule* (une *saynète*, courte comédie, à deux ou trois personnages) inauguré par Beckett avec *Va et vient* qui utilisait le terme dans son sous-titre. Il fait d'ailleurs partie du recueil *Catastrophe et autres dramaticules* (1986) qui regroupe sous la même terminologie de courtes pièces, écrites pour la télévision par Beckett dans la dernière période de sa vie. Le *dramaticule* est sans doute un des genres les plus fascinants du XX<sup>e</sup> siècle. C'est une forme brève, propre au théâtre de Beckett, qui se caractérise principalement par l'utilisation de divers modes de réductions et d'absences. Beckett parachève son projet minimaliste dans ce concentré dramatique qui renonce au jeu des différences formelles, donc aux détails par lesquels se dégageraient plus ou moins l'identité des personnages, la spécificité des lieux ou du temps, déjà « affectées » dans les grands œuvres de la première partie de ses écrits. Le résultat est étonnant et il est à même d'offrir un modèle aux réflexions théoriques concernant les mécanismes de l'*espace vide* et ses liens avec la théâtralité et la performativité.

Le *dramaticule* négocie les contenus dramatiques à la limite de la *représentation* (de la théâtralité) et de la *performativité* des éléments scéniques, animés (corps) ou inanimés (objets), donc dans ce domaine de la performance où « prolifère » l'*espace vide*. Le cadrage se réalise, ici, le plus souvent à même le corps (voire à même des parties du corps) des performeurs qui a ainsi la fonction d'un espace de jeu plutôt que celle de représenter des individualités, des destins, des personnages. Ces espaces où se greffe le jeu ne sont plus que les porteurs de formes aussi subtiles qu'évidentes. L'emploi du « masque » vivant ou des « têtes mortes » – cela revient au même dans *Quoi où* du moins, sinon dans la plupart des *dramaticules* de Beckett – est une des formes ultimes d'expression avant la dissolution absolue de la théâtralité au profit de la performativité de l'image ou de la forme.

Dans *Quoi où*, quatre personnages, à peine différenciés, Bam, Bom, Bim et Bem répètent jusqu'à l'épuisement une même *pseudo-action*. Ils ont tous de longs cheveux gris et portent la même longue robe grise. Les trois derniers apparaissent tour à tour devant Bam qui les interroge sur les résultats d'un interrogatoire : « Il n'a rien dit?... Il ne l'a pas dit?... Il n'a pas dit où? » (p. 90). La réponse est invariablement « non », et ce, malgré les supplices infligés à ce « il » aussi mystérieux qu'impersonnel : « Il a pleuré? / Oui. / Crié? / Oui. / Imploré grâce? / Oui. » (p. 91). Mais Bam exige des réponses et appelle le *suiuant* pour qu'il amène le *premier* et qu'il le fasse avouer « qu'on le lui a dit ». Dans une sorte de pseudo-rituel, qu'on ne voit pas, mais qu'on devine, chaque figure interroge l'autre, mais personne n'obtient de réponse. Cette situation qui se répète suivant le même modèle, sans différences apparentes ni dénouement quelconque, constitue la seule substance dramatique. La pseudo-action ainsi créée est « encadrée » par la Voix de Bam, curieusement dédoublée, c'est-à-dire séparée de Bam à certains moments et constituée à elle seule un personnage représenté par la simple présence en scène d'un microphone (comme l'indique une didascalie). La *Voix de Bam raconte* (c'est sa seule action) en interrompant de temps à autre Bam avec des répliques qui ne sont pas loin de l'actualisation d'un discours de metteur en scène : « Ce n'est pas bon. Je recommence » (p. 90), après quoi le simulacre d'action continue avec Bam qui reprend sa dernière réplique légèrement modifiée, ou encore « ainsi de suite » (p. 96) ce qui provoque un saut dans l'action et amène Bam à un moment plus avancé du modèle établi par les séquences antérieures.

## Des interrogations *avides*, une machine théâtrale qui tourne à *vide*

L'analyse du titre donne d'emblée la clé d'un jeu des présences et des absences, repérable par ailleurs à tous les niveaux de l'expression du texte et de la performance affectés par un *espace vide* où s'entrecroisent performativité et théâtralité. Déjà le syntagme *quoi où*, apparemment illogique, présente un vide de sens par l'emploi des deux pronoms interrogatifs qui appellent, de par leur fonction grammaticale, une infinité de réponses sans cependant en définir une seule. L'absence du point d'interrogation qui accompagne normalement un pronom interrogatif est elle-même signe d'une négation de toute possibilité de réponse, d'une paradoxale réduction à néant de l'immense soif de réponses de Bam, mais aussi du lecteur/spectateur. Ce jeu est exploité à fond par Samuel Beckett non seulement dans son texte, mais encore dans sa propre mise en scène. On ne sait pas vraiment de *quoi* il s'agit, on n'apprend pas *où*, ni *quand* cela « se passe ». On est donc sous le signe du *rien* et du *nulle part*. Ce vide aigu de réponses ne fait que mieux attirer le spectateur dans une quête des sens possibles, dans ce jeu des absences dont la règle est un *espace vide* flottant autour de tous les codes utilisés. Le spectateur est amené à chercher lui-

même les réponses sans qu'il soit pour autant obligé de les trouver. La voix de Bam est celle qui conclut l'histoire avec un « *Comprendre qui pourra* » (Beckett, 1986 : 98), comme pour rendre encore plus évidente l'impuissance de l'individu dans sa quête de sens, qu'il s'agisse de Bam, de la *Voix de Bam*, des autres *B...*, bref, de tout un chacun, y compris le spectateur.

Le titre est bien le lieu d'un vide absolu, puisque l'interrogation n'arrive pas à actualiser son objet dans la figure de la réponse, à chercher dans le développement de la pièce. Il ne fait qu'évoquer un monde de possibles du *quoi* ou de la réponse à « *Quoi?* » et une infinité de lieux virtuels qui auraient pu s'actualiser dans la réponse à « *Où?* ». Seulement ici, l'interrogation est une machine qui tourne à vide épuisant le langage jusqu'à dissolution absolue (ou *presque*) d'un sens dont tous sont avides, personnages et spectateurs confondus :

Bam	Alors?
Bom	( <i>tête basse toujours</i> ). Rien.
Bam	Il n'a rien dit?
Bom	Rien.
Bam	Tu l'as travaillé?
Bom	Oui.
Bam	Et il n'a rien dit?
Bom	Rien.
Bam	Il a pleuré?
Bom	Oui.
Bam	Crié?
Bom	Oui.
Bam	Imploré grâce?
Bom	Oui.
Bam	Mais ne l'a pas dit?
Bom	Non.
Bam	Alors pourquoi arrêter?
Bom	Il ne réagit plus.
Bam	Et tu ne l'as pas ranimé?
Bom	J'ai essayé.
Bam	Et alors?
Bom	Je n'ai pas pu.
	<i>Un temps.</i>
Bam	Tu mens. ( <i>Un temps.</i> ) Il te l'a dit. ( <i>Un temps.</i> ) Avoue qu'il te l'a dit. ( <i>Un temps.</i> )
	On va te travailler jusqu'à ce que tu avoues.
V	C'est bon.

Enfin Bim paraît.  
*Bim entre par E, s'arrête à 2 tête haute.*  
 Bam (à Bim). Tu es libre?  
 Bim Oui.  
 Bam Emmène-le et travaille-le jusqu'à ce qu'il avoue.  
 Bim Que doit-il avouer?  
 Bam Qu'il lui a dit.  
 Bim C'est tout? [...]  
 Bam Et quoi. [...]  
 Bim C'est tout?  
 Bam Oui.  
 Bim Puis j'arrête?  
 Bam Oui.  
 Bim Bon. (À Bom.) Viens.  
*Bim sort par E suivi de Bom (p. 90-93).*

Derrière cette dissolution du sens, il est cependant possible de reconstruire un autre sens. Le vide de sens ou plutôt, ici, le vide référentiel ne serait-il donc pas une nouvelle forme d'expression pour un nouveau contenu? Dans ces conditions, la théâtralisation est « en cours », la théâtralité est *en train* de se (re)constituer pour dire qu'elle n'est pas tout à fait réalisée, puisqu'il n'y a encore aucune trace évidente d'une mémoire collective de la symbolique proposée. Le signe est *vivant*<sup>12</sup>, le signe est *parfait* dans son *devenir immotivé*, le signe même *performe*. Il n'y a dans le texte de Beckett que question et réponse au niveau formel, car ni la question ni la réponse n'actualisent un objet, ne révèlent la moindre référence. C'est aussi l'absence du contenu que réalise la tension entre le jeu de la question et de la réponse sans références apparentes selon un modèle qui sera répété à plusieurs reprises, d'abord entre Bam et Bom, ensuite entre Bam et Bim et, enfin, entre Bam et Bem.

## Quoi où : celui de l'archétype de l'espace vide

Des personnages *aussi semblables que possible*, « exige » la didascalie. *Qui* sont les personnages de *Quoi où?* La référence virtuelle qu'appelle le pronom interrogatif « qui » se trouve elle aussi... *perdue*, puisque celui-ci implique un questionnement sur l'*identité*. Or les personnages de la pièce, qui ne diffèrent que par l'alternance de la seule voyelle à l'intérieur de leur nom, Bam, Bom, Bim, Bem et... V (*Voix de Bam*), sont, comme l'auteur l'indique dans ses didascalies ou comme il nous le montre dans sa mise en scène, « *aussi semblables que possible* », sinon les *mêmes* : « *même* longue robe grise, *mêmes* longs cheveux gris » (p. 85). Ce sont d'ailleurs deux éléments récurrents du théâtre de Beckett. Et la récurrence peut constituer une source de théâtralisation, car elle ne fait d'autre que de situer, de cadrer, c'est-à-dire de construire ou *re-construire* un cadre de jeu, le *même*,

donc une intertextualité à l'intérieur de l'œuvre entière de Beckett, soit une *intratextualité* toujours à la recherche d'une altérité vaine. Or « *aussi semblable que possible* » tend à exclure la moindre chance de créer une *différence*. Dans ces conditions on assiste, au-delà de cette fonction métathéâtrale des structures formelles beckettiennes, à une performativité du *même*, du *semblable*. Le signe théâtral est ainsi mis en scène d'abord pour s'auto-représenter, moins que pour représenter autre chose. Les règles restent les mêmes, le jeu, lui, prisonnier de cet espace, tributaire de ces règles, trouve une nouvelle façon de s'actualiser, ne serait-ce que, sur le plan temporel, dans la figure de la répétition. C'est bien cette figure qui s'actualise dans *Quoi où* où, à tour de rôle, les quatre se *travaillent* continuellement, presque sans fatigue dans ce jeu d'usure et de recyclage de l'esprit, dans cette machine à créer le vide et à le remplir pour le recréer, paradoxalement, avec le même acharnement à l'infini.

## Stratégies énonciatives de la mise en scène

La mise en scène de Beckett opère quelques changements importants par rapport au texte qui sont, en partie, dus à la nature du cadrage adapté pour la télévision. C'est ainsi que les quatre personnages *aussi semblables que possible* sont réduits à une multiplication du *même* masque (« tête morte »). Sur un fond noir, on voit apparaître et disparaître seulement les visages de quatre performeurs différents mais dont l'expression est impersonnelle, neutre, figée, comme dans ces formes théâtrales où les personnages sont représentés par des *masques*. Cependant la fonction sémiotique du masque, procédé ou technique de théâtre, serait celle de « cacher » en quelque sorte ou de ne pas laisser voir le visage du performeur pour justement créer un débrayage actantiel, ou encore d'*affirmer* un *non-je*, je étant le sujet de l'énonciation théâtrale (le comédien), et le *non-je*, le sujet de l'énoncé théâtral, (le personnage). Donc, fonctionnellement, dans la mise en scène de *Quoi où* il ne saurait s'agir d'un vrai masque, puisqu'il faudrait alors deviner ou présupposer le *masqué* et voir d'autres parties de son corps pour construire l'image du personnage. Il reste donc à lire, dans cette apparence de *masque* des personnages de *Quoi où*, un acte performatif plutôt que théâtral, parce que le masque est construit à partir des *qualités* (traits physiologiques) de l'acteur. Celui-ci les *met* en scène et en même temps « hors jeu » : ses traits physiologiques sont là pour réduire toute signification du visage (mimique) à zéro ou plutôt pour signifier un *degré zéro* de l'expression du visage. On pourrait objecter à cela que tout acteur joue le plus souvent son rôle sans se couvrir d'un masque, mais ce qui est caractéristique de cette production télévisée est justement l'expression figée des visages, et le caractère impersonnel de l'interprétation, tout comme l'absence de traits d'identité susceptibles de créer cette *altérité* qui est le propre de la théâtralité. Tout cela suggère bien l'idée d'une théâtralité *scéniquement* neutre, qui n'est pas engendrée par l'action du performeur, mais seulement

par le regard du spectateur. Le performeur n'est pas *plus*, au contraire, il est même *moins* que ce qu'il n'est dans sa propre réalité quotidienne, à travers un processus de réduction, sinon de négation de la théâtralité, visible dans l'attitude figée des performeurs. Ceux-ci deviennent un *sinsigne* de l'homme, d'où la performativité de ce type de présence scénique.

Il semble qu'avec cette pièce en particulier, Beckett donne au signe son plein envol, lui rend la *vie* (au sens du « signe vivant » de Peirce). D'ailleurs on peut repérer, dans *Quoi où*, ce modèle de signe au fil d'une série de mises en abyme, qui se manifestent dans la récurrence des scènes, mais surtout dans une sorte d'énonciation de l'énonciation, qu'on pourrait aussi entendre comme une mise en scène de la mise en scène. Il s'agit surtout, dans la production de la télévision allemande, du signe pour V (*Voix de Bam*) qui est le même visage que celui de Bam, mais aux dimensions disproportionnées, donc plus grand que Bam du niveau énonciatif inférieur et que *les autres B...* Beckett choisit cette image de V en ignorant le microphone qui était censé représenter V selon les didascalies du texte dont il est aussi l'auteur. Ce « masque » énorme est omniprésent tout au long de la pièce et doté des « pouvoirs » du Narrateur structurant le discours, le manipulant en tant qu'instance d'énonciation supérieure à celle des quatre autres personnages. C'est bien un *Je* énonciatif qui s'actualise dans cette image : V énonce par sa voix, mais aussi par sa propre présence « omnisciente », l'histoire de Bam, Bem, Bim et Bom qui deviennent les sujets de l'énoncé ainsi réalisé par V, mais encore énonciateurs de troisième niveau.

Il s'agit donc d'un énonciateur extrêmement complexe ou d'un système énonciateur à plusieurs strates. Il y a d'abord Samuel Beckett, *Auteur* et *Metteur en scène* – en tant qu'énonciateur du texte/performance de *Quoi où*, l'objet énoncé. À l'intérieur de celui-ci un deuxième niveau d'énonciation avec V (*Voix de Bam*), narrateur ou metteur en scène symbolique, à un niveau inférieur, d'un double objet énoncé : d'une part, il y a le discours de V du type monologue (lorsque le texte est à la première personne) et d'autre part, un récit (à la troisième personne) qui correspond à une sorte de doublage de la mise en scène par la didascalie – sa forme primaire, linguistique (voir le passage cité plus loin). Ce qui occasionne, à la suite d'un débrayage actantiel, une troisième couche d'énonciations entre Bam et Bim, Bam et Bom, Bam et Bem, sous la forme d'un échange de répliques entre les personnages, sur le modèle question-réponse, antérieurement cité. À l'intérieur de ces « duos », Bam essaie d'apprendre, tour à tour, de Bom, de Bem, puis de Bim le *quoi* et le *où*, en les faisant se *travailler* l'un l'autre *jusqu'à concurrence de pleurs, de cris, d'imploration de grâce*. Ces manifestations (dramatiques) sont absentes de notre champ sensoriel, mais implicites puisque rapportées à la troisième personne comme des faits situés hors du champ scénique. Dans la mise en scène de Beckett, la création de cette fiction absente, de cet univers hors scène (*espace vide*) se fait de façon très subtile : pour suggérer les « sorties » vers ce qui devrait être un espace de torture (et, inversement, de là, les « entrées » en scène),

un *fondu* opéré sur l'image des visages figés suffit! On assiste jusqu'à la fin au même jeu qui ne fournit que des réponses de forme, ignorant le fond du questionnement, qui ne crée que des espaces imaginaires dont les *limites* seules sont perceptibles à travers les *sorties et entrées* ou retours en scène. Le « *Comprenne qui pourra* » de V, à la fin de la pièce, est (s'il en était besoin!) l'indice de cette vaine quête. Malgré l'invitation à trouver lui-même ce que la performance cache avec obstination, le spectateur ne peut que tomber dans le même piège que Bam et, *la tête basse*, reconnaître son impuissance ou alors accepter de jouer le jeu d'une *semiosis infinie*. C'est d'ailleurs ici que se concentre le pouvoir performatif de la pièce entière et de l'acte énonciatif de l'auteur-metteur en scène.

*Quoi où* présente un cas particulier de théâtre dans le théâtre, une sorte de théâtralisation de la théâtralité même, repérable dans cette structure énonciative stratifiée : auteur-metteur en scène (Samuel Beckett), V (*Voix de Bam*) qui n'est qu'un simulacre de metteur en scène, ou le simulacre de l'instance suprême de l'énonciation théâtrale. Le « masque » de V est plus grand, omniprésent et omniscient dans sa *non-science* (« *Comprenne qui pourra* »). Dans le passage ci-dessous, on peut voir comment il dirige le discours et l'ancre dans *un* ici-et-maintenant (les parties soulignées en gras) qui renvoient à la performance, à un simulacre ou à une négation d'imbrications scéniques; ensuite comment il opère par une série de débrayages vers *un* ailleurs-et-alors inconnus ou indéfinis dans l'esprit du titre. Celui-ci s'avère être *la* règle de récurrence pour cette déréférentialisation et déréalisation (dans le sens de déconstruction) du discours scénique :

- V            Nous ne sommes plus que cinq  
                  Au présent comme si nous y étions.  
                  C'est le printemps.  
                  Le temps passe.  
                  D'abord muet.  
                  J'allume.  
                                  *L'aire s'allume. Bam à 3 tête haute, Bom à 1 tête basse. Un temps.*
- V            Ce n'est pas bon. J'éteins.  
                                  *L'aire s'éteint.*
- V            Je recommence.  
                  Nous ne sommes plus que cinq.  
                  C'est le printemps.  
                  Le temps passe.  
                  D'abord muet.  
                  J'allume.  
                                  *L'aire s'allume. Bam seul à 3 tête haute. Un temps.*
- V            C'est mieux.

Je<sup>13</sup> suis seul.  
 C'est le printemps.  
 Le temps passe.  
 D'abord muet.  
 Enfin Bom paraît.  
 Réparaît (p. 86-87).

La théâtralité menacée ne se manifeste plus qu'au niveau de la forme du discours qui met en scène le simulacre de la *mise en scène*, ou le *pseudo-dialogue* des autres personnages. Sur le fond conflictuel d'un secret, lui-même énigmatique à un autre niveau et qui n'arrive pas à être percé quelles que soient les clés théâtrales que le spectateur utiliserait, il se fait que Bam « travaille » un *autre B...* voulant à tout prix apprendre de ce dernier si *il* [un tel] *le* [objet totalement indéterminé sémantiquement] lui a dit. Si on arrive à deviner que *il* semble au moins référer au précédent interrogatoire de Bam, un *autre B*, ce qui ne nous amène pas loin, par contre *le* est référentiellement vide, du point de vue du spectateur du moins, mais pas nul, signifiant que son contenu peut être déterminé (ou le vide comblé) par la lecture personnelle que le spectateur lui donne. Il peut en effet s'agir de toute histoire, « génétiquement » humaine, qui correspond à une catégorie thématique, aussi simple que riche, du type *dominant vs dominé* ou *opresseur vs opprimé*, donc de toute forme de domination, d'un principe de l'Histoire vieux comme le monde.

Enfin, la réponse à cet interrogatoire est chaque fois négative (« *il* ne l'a pas dit ») malgré toutes les tortures auxquelles cet *il* a été soumis. Il y a une théâtralité dans le *conflit* (en tant que concept théâtral) contenu et entretenu dans cet interrogatoire. Mais ce conflit est lui-même formel, c'est-à-dire *vide* de contenu, puisqu'il n'arrive jamais à se préciser. Coexistent deux catégories de manifestations de l'*espace vide* : d'une part, au niveau du discours linguistique à référence  $\emptyset$  et, d'autre part, dans l'ouverture de l'univers dramatique *scénique* vers un univers dramatique *extrascénique* défini par la série : *sortie de Bim suivi de Bom* et *réapparition de Bim...* *sortie de Bem suivi de Bim* et *réapparition de Bem* et, enfin, *sortie de Bam suivi de Bem* et *réapparition de Bam*. Entre chaque *sortie* et *réapparition* de la série, il y a un *espace narratif vide* où le spectateur comprend seulement à travers la convention des sorties et des entrées (le *fond* des masques) qu'il « se passe » des choses, au niveau de la fiction, dans un espace hors de tout champ de perception. Les sorties sont entendues par le spectateur comme des « ouvertures » vers des scènes de torture invisibles. Le spectateur est ainsi incité à remplir lui-même ce vide, à *co-construire* les significations selon ses propres références, à partir d'un minimum d'indices offerts par le texte ou par la mise en scène.

## Espace vide et réponse du spectateur

On peut se demander si, dans les conditions d'une déréalisation aussi profonde, le faire interprétatif du spectateur *est* encore capable de récupérer au niveau de l'imaginaire le sens absent. Ou alors se contente-t-il des velléités presque musicales de ce mélange de paroles et d'images, de formes acoustiques et visuelles qui fuient toute symbolique?

En explorant de plus près cette dernière possibilité, on constate que le personnage de Bam se trouve avec les autres *B.*, par rapport à *V.*, à un niveau énonciatif inférieur dans un espace de jeu qui est créé et régi selon toutes les lois de la mise en scène théâtrale par *V.* L'espace de jeu pourrait de ce fait être interprété symboliquement comme l'espace intérieur, psychique de Bam. Le « drame » se situe ainsi dans ce bouleversement des formes de discours, dans ces mises en abyme successives de l'acte de l'énonciation. Ces différents niveaux énonciatifs réaliseraient une série de *débrayages internes* donnant lieu à des simulacres d'énonciation, d'énonciation énoncée ou rapportée (Greimas et Courtés, 1986). La présence de Bam au troisième niveau d'énonciation, sur le même plan que les autres *B...*, et la présence simultanée de *V* (*Voix de Bam*) au niveau d'énonciation immédiatement supérieur suggèrent que Bam se *met en scène* lui-même. Cet espace psychique virtuel justifierait en outre l'absence des ancrages spatiaux et temporels du discours scénique tout entier. L'espace physique de la performance froide et statique des performeurs-masques (seules véritables présences), ainsi que le cadre noir indéfini et indéfinissable constituent un exemple d'*espace vide* engendrant un effet *psycho-physique*<sup>14</sup> chez le spectateur. Celui-ci est attiré dans cette « danse » des énonciations successives en éprouvant des sensations proches de celles du repliement sur soi, dans une expérience à teinte onirique ou proche du délire.

L'*espace vide* semble donc être un concept opérationnel capable de rendre compte des processus complexes de la réception théâtrale et un outil d'analyse efficace dans le repérage des *structures absentes* de la performance responsables du déclenchement de la réponse du spectateur. Ces structures se caractérisent par l'évidence d'une *incomplétude* de la structure du discours scénique qui signale ainsi la *présence* d'une absence, espace énonciatif en devenir capable d'être activé et investi dans la complémentarité de l'auto-énonciation réflexive du spectateur. L'étude de la réponse du spectateur devrait pouvoir se faire sur une base théorique articulée par le concept d'*espace vide* en tant qu'espace potentiel d'énonciation, contrôlable par le spectateur. Cependant ce qui rend ce concept encore plus intéressant c'est qu'il peut être organisé par le metteur en scène, assimilé dans son processus de création, tel que l'illustre le travail de *Beckett-metteur-en-scène* sur le texte de *Beckett-auteur*.

Une conclusion, même *ouverte*, peut enfin être formulée sur le concept d'*espace vide* conçu comme une interface entre théâtralité et performativité, capable d'en donner une mesure qualitative potentielle et de définir le degré de performativité en équation avec le degré de théâtralité. Dans *Quoi où*, texte ou performance, la prolifération du *même* (performativité) attire forcément la réduction de *l'autre*. Ce mécanisme qui tourne à *vide* (les mêmes actions, questions qui se répètent sans aucun résultat) devient ainsi, par l'effet de distanciation qu'il engendre, une marque de théâtralité. Il renforce l'effet de *personnages aussi semblables que possible...* dont les différences sont à chercher dans les récurrences possibles du modèle perpétué et non pas dans les individualités (qui n'existent d'ailleurs pas). Tout est de l'ordre du *même* (donc, du performatif) pour mieux transcender les individualités (le théâtral), c'est-à-dire pour mieux accéder à cette synthèse mythique qui est le propre du théâtre beckettien. La prolifération du même correspond ainsi à une dilation du *vide*. Celui-ci est rempli par l'image de la structure mythique (générale), la seule signification que le spectateur arrive à décoder. Le spectateur ne peut toucher à l'individuel que par un passage obligé, forcé dans le domaine du général. Une fois que la structure mythique est réalisée par le lecteur/spectateur, celui-ci *peut* choisir de se l'approprier en l'associant à une occurrence culturelle (mémoire historique) ou personnelle (mémoire affective) ou encore se limiter à l'appréciation purement esthétique des « sensorialités » performatives de cette structure, un peu comme dans le cas de la musique ou de la danse. Ce sont là des « choix » de la réponse du spectateur qui peuvent suggérer des stratégies précises de la mise en scène. Dans une démarche à la fois rétrospective et *introspective*, le metteur en scène observe ses propres réactions en tant que spectateur virtuel de sa mise en scène, dans l'imaginaire ou pendant les répétitions, pour les intégrer aux effets performatifs du spectacle. On peut aussi envisager une démarche prospective, lorsque le metteur en scène chercherait à donner à ses intentions un effet précis qu'il ne ressent pas en totalité ou qui est de nature à extrapoler des contenus virtuels qui pourraient se réaliser chez certains spectateurs.

Il semble que plus il y a d'*espace vide*, plus la performance se situe dans le domaine de la performativité, de la *présentation* ou, au moins, d'une théâtralité *en devenir*, en train de se réaliser par l'activation des fonctions symboliques du signe. Moins il y a d'*espace vide*, plus on se trouve dans le domaine de la théâtralité, de la *représentation*, d'une signification bâtie sur la fonction symbolique du signe, à partir d'une culture théâtrale précédant l'expérience de la performance en question. Cela dit, alors que pour certains spectateurs, une performance est très théâtrale, parce qu'ils ont une plus large compétence culturelle ou théâtrale, pour d'autres, elle peut être plus performative, s'ils connaissent moins le théâtre en tant qu'événement culturel, ou, tout simplement, si leurs « compétences encyclopédiques » ou leur intelligence « spéculative » fait que la symbolisation n'arrive simplement pas à se réaliser. La performativité ainsi que la théâtralité sont des notions

relatives et dépendent étroitement de la qualité *de* et aussi *du* spectateur, c'est-à-dire, d'une part, de la présence de compétences propres à un spectateur averti, et d'autre part, de sa capacité à repérer des structures *vides, potentiellement symboliques* ou encore *symboliques* dans l'évidence de leur manifestation, comme c'est le cas chez Beckett qui utilise l'absence, le silence, l'attente, l'indétermination... soit des *réductions* à titre symbolique. Que le spectateur aborde le spectacle sous l'angle de la théâtralité ou sous celui de la performativité, c'est dans l'alliance subtile de l'ambiguïté du message et de l'indécision du spectateur que réside dans tous les cas l'essence de l'art.

## Notes

1. « Performatifs : énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, *font* quelque chose (et ne se contentent pas de la *dire*). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette chose même (l'énonciation est alors une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation est alors une perlocution), ou les deux à la fois » (Austin, 1991 : 181).
2. Stanley Fish (1980) propose le concept de *communautés interprétatives* (« *interpretative communities* ») : « *Interpretative communities are made up of those who share interpretative strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way round* ». [Les communautés interprétatives sont constituées par ceux qui partagent des stratégies interprétatives non pas pour la lecture (dans le sens conventionnel) mais pour l'écriture des textes, pour en constituer les propriétés et leur assigner les intentions. En d'autres termes, ces stratégies préexistent à l'acte de lecture et déterminent ainsi la forme de ce qui est lu, et non pas l'inverse tel que l'on pourrait le penser.] (Fish, 1980 : 171), [traduction libre].
3. En ce qui nous concerne, pour dissiper l'équivoque, nous préférons *co-construction* à *reconstruction*.
4. *Présentation* serait à entendre ici, selon nous, dans le même sens que les *structures déclaratives* d'Iser.
5. Pour Sauter (2000), les trois modes de communication théâtrale (*sensoriel, artistique et symbolique*) définissent le champ de la théâtralité, ce que nous trouvons discutabile quant au mode *sensoriel* de communication qui est le mode de communication par excellence dans le domaine de l'*événementiel* ou du *performatif*. De la même façon, le mode artistique appartiendrait tant au théâtral qu'au performatif. Selon nous, ce qui définit essentiellement la théâtralité, c'est le symbolique. Ces remarques sont importantes dans la mesure où l'on conçoit la performativité comme quelque chose de préliminaire à la théâtralité, idée qui est à la base de notre vision sur cette problématique.
6. Dans le sens qu'*une signification peut être attribuée à l'action artistique* (Sauter, 2000 : 9).
7. Voici la définition du signe de Peirce : « *Anything which determines something else (its interpretant)*

to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretants becoming in turn a sign, and so on ad infinitum... If the series of successive interpretants comes to an end, the sign is thereby rendered imperfect » [Toute chose qui détermine autre chose (*son interprétant*) pour référer à un objet auquel elle réfère elle-même (*son objet*) de la même façon, les interprétants devenant à leur tour des signes et ainsi de suite *ad infinitum*... Dans la série des interprétants successifs, le signe est ainsi rendu imparfait.] (Kanovsky, 1996 : 136), [traduction libre].

8. Dans la sémiotique peircienne, « le qualisigne est une qualité qui est un signe » (Peirce, 2.24).

9. Le *sinsigne* se définit comme « une chose ou un événement existant ici et maintenant, qui est un signe, et qui ne peut l'être que grâce à ses qualités, de sorte que cela implique un qualisigne ou, plutôt, plusieurs qualisignes » [« *An actual existing thing or event which is a sign. It can only be so through its qualities; so that it involves a qualisign, or rather, several qualisigns,* »] (Peirce, 2.24), [traduction libre].

10. « Le domaine esthétique [...] joue sur la dimension cognitive, mais aussi, sinon plus, sur la dimension pathémique, l'objet (alors en position de "destinateur passionnant"), provoquant la sanction passionnelle (et pas seulement cognitive) de l'énonciataire (= "destinataire passionné"), qui aboutit alors à l'adhésion ou au rejet (voire à l'indifférence) – du point de vue des "états d'âme" – de ce qui lui est proposé. À ce propos, on serait peut-être tenté, à vrai dire, de ne voir dans l'énonciation que l'une ou l'autre des deux dimensions cognitive et pathémique. À vrai dire, il ne faut pas exclure l'aspect "pragmatique"... » (Courtés, 1998 : 50-51).

11. *Was Wo* de Samuel Beckett (Allemagne, 1986, 16 min), Süddeutscher Rundfunk (Allemagne), version allemande, mise en scène de S. Beckett, avec Friedhelm Becker, Alfred Querbach, Edwin Dorner et Walter Lagnitz.

12. Peirce utilise le qualificatif « vivant » pour décrire le signe en plein processus ou *devenir*, ainsi que le processus de *semiosis infinie* (voir Peirce, 1.339).

13. Il est à noter que « *Je* » n'est pas simplement autoréférentiel, dans le sens d'une énonciation énoncée, du type [Je dis que] *je suis seul*. C'est V (*Voix de Bam*) qui l'énonce. Mais les deux, V (*Voix de Bam*) et Bam « lui-même », sont présents en scène. À ce moment de l'action, Bam se tait et V parle.

14. Michael Fried parle de l'*opération d'une fiction* par le spectateur en réponse à « l'action » des stimuli de la scène. L'effet de cette réponse est « psycho-physique » (1990 : 130) et le terme est de Diderot. On retrouve le même concept chez Sarah L. Richards : « *What we as readers must imagine, what the director and performers must strive to suggest, is the physical-psychological momentum [...]* » (1995 : 78).

## Bibliographie

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1991.

- BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 1977.
- BECKETT, Samuel, « Quoi où », dans *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 82-98.
- COURTÉS, Joseph, « L'énonciation comme acte sémiotique », *L'énonciation comme acte sémiotique : nouveaux actes sémiotiques*, n° 58-59, 1998, p. 7-60.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- ECO, Umberto, *La structure absente : introduction à la sémiotique*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972.
- FÉRAL, Josette, « La théâtralité », *Poétique*, n° 75 (septembre), 1988, p. 347-361.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in the Class, The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- FONTANILLE, Jacques, *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, t. I, 1986.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.
- KANOVSKY, Martin, « Parallels – Peirce and Derrida », *Subject-Author-Audience. The Subject in the Expanse of Art*, International Conference, Bratislava, 1996, p. 126-139.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, dans Charles Hartshorne et Paul Weiss (dir.), Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1958, 8 vol. en 5 tomes, t. II, 1960.
- RICHARDS, Sarah L., « Writing the Absent Potential: Drama, Performance, and the Canon of African-American Literature », dans Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick (dir.), *Performativity and Performance*, New York, Routledge, 1995, p. 64-88.
- SAUTER, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

*Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, Éditions du CNRS, 384 p.*

Ce livre du Centre national de Recherche scientifique (CNRS) regroupe une série de textes, d'études et de témoignages sur le théâtre amateur réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux. Le but déclaré de cet ouvrage est de combler un vide laissé par les études théâtrales face à cette importante, populaire et très dynamique activité qu'est le théâtre amateur. Selon M<sup>me</sup> Mervant-Roux, plusieurs raisons expliqueraient ce vide universitaire. Il y aurait, d'abord, le sens ambigu et un peu glissant du mot amateur, qui passe aisément du substantif noble de « celui qui aime », au qualificatif péjoratif de « celui qui exerce une activité de manière négligente, non-professionnelle ». Mais aussi cette façon qu'a la société marchande de diminuer l'importance de cette activité, dont le principe de « gratuité vitale », et le fait que ses adeptes s'y adonnent sans attentes ni calculs, pose sans doute des problèmes de comptabilité à ses fonctionnaires. Ces raisons, pour ne parler que de celles-là, ont fait du théâtre amateur une pratique de troisième ordre à l'identité floue, dont l'absence de validité sociale et de valeur artistique aurait diminué l'intérêt des spécialistes de théâtre. Pourtant la quantité importante de troupes amateur en France ne ment pas : il y a bien là un phénomène auquel il faut s'arrêter.

Comme le sous-titre du livre l'indique, c'est le point de vue anthropologique qui est

favorisé dans cette étude, et la plupart des auteurs qui participent à cet ouvrage cherchent à poser sur la pratique amateur le type de regard que l'on pose habituellement sur les cultures étrangères. En début de livre, Élie Konigson signe un merveilleux article sur les différences de nature existant entre deux pratiques théâtrales de l'époque du haut Moyen-âge, nous éclairant ainsi sur ce que pourraient être aujourd'hui le professionnel et l'amateur. M. Konigson nous permet aussi de comprendre qu'il ne s'agira pas, dans cet ouvrage, de comparer une forme maîtrisée avec sa version dégradée, ni « deux façons de faire la même chose, l'une payée, l'autre non, mais deux modes bien distincts de réalisation de la fonction dramatique ».

L'ouvrage s'articule autour de cinq axes. La première section qui retrace la genèse de la relation du théâtre amateur avec le monde professionnel, cherche à dresser un portrait historique du théâtre amateur en France dans son rapport avec le monde professionnel, l'État et les institutions administratives qui supervisent cette pratique. De lecture un peu aride, cette section pourra en intéresser certains par les comparaisons qu'il permet, notamment entre le rôle des structures administratives françaises et celles que l'on peut retrouver ailleurs.

La deuxième section, qui traite de la poétique amateur (l'étude de la poétique propre à cette théâtralité), intéresse par sa méthode d'investigation qui se réclame de l'ethnographie, et qui tente de faire apparaître les particularités du théâtre amateur par une étude de divers

phénomènes (le texte dramatique, le micro-monde du théâtre amateur, la pratique théâtrale en milieu paysan, etc.). Le texte de M<sup>me</sup> Mervant-Roux, sur l'ethnographie du texte dramatique, est en ce sens des plus intéressants et retient l'attention. Les autres textes déçoivent un peu dans la mesure où ils ne comblent pas tout à fait les attentes que le titre du chapitre fait naître.

La troisième section, la description de l'espace amateur, tente de rendre compte du théâtre amateur à partir d'analyses et de témoignages venant « de l'intérieur », et se concentre sur la dynamique interne propre à ces groupes.

La quatrième section, l'analyse du rôle du modèle amateur dans les observations critiques d'un certain « professionnalisme », traite de l'amateurisme en tant que référence et influence, tant sur le plan de l'esthétique que de l'éthique ou de l'organisationnel. Dans cette section, qui est selon moi la plus riche, on y traite de l'influence bénéfique de la pratique amateur sur le milieu professionnel par sa force d'innovation qui ébranle avec bonheur une pratique sclérosée et minée par le corporatisme. On y trouve un article des plus intéressants d'Alexandros Efklidis sur les rapports de Craig avec l'amateurisme, notamment avec la Purcell Operatic Society pour qui il a dirigé deux spectacles. Selon cet article, ce serait auprès des amateurs, dans un climat de travail libre des contraintes du milieu professionnel de l'époque, que Craig aurait expérimenté des modèles de pratiques qui nourriront plus tard ses écrits sur le théâtre nouveau. Un article sur les liens

qu'entretenait Vitez avec l'amateurisme, quoique passionnant pour ce qu'il nous révèle sur l'homme, ne parle que trop peu de l'influence qu'a pu avoir la fréquentation des amateurs sur son œuvre et sa pratique.

La dernière section, qui décrit une passion théâtrale qui n'est pas préprofessionnelle, s'attache à la passion des amateurs pour la pratique du théâtre. On y trouve des analyses de diverses pratiques (théâtre universitaire, troupe amateur en milieu de travail, etc.) faites à partir de divers points de vue (ethnographique, psychanalytique, etc.).

L'ouvrage, qui se conclut sur une bibliographie des plus complètes, comme on a l'habitude de le retrouver dans les livres du CNRS, reste sans aucun doute le livre de référence le plus important sur le sujet. Malgré ses qualités, on ne peut s'empêcher parfois de remettre en question la pertinence de certains articles. Notamment certains textes d'introduction (assez longs par ailleurs) qui traitent du sens symbolique des amateurs dans certaines œuvres théâtrales (William Shakespeare, Grumberg, etc.). Ne sont-ce pas là des questions d'ordre dramaturgique ou esthétique, et qui ne vont pas du tout dans le sens général de cet ouvrage? Dans son introduction, Marie-Madeleine Mervant-Roux parle de ce livre avec modestie. Selon elle, l'un des objectifs de cette « étude exploratoire » est de susciter assez d'intérêt pour que d'autres désirent poursuivre des recherches sur cette forme théâtrale, pour laquelle elle ne dissimule pas son affection. Si ce livre nous laisse un peu sur notre faim par moments, il réussit là où M<sup>me</sup> Mervant-Roux le

souhaite, c'est-à-dire à nous donner une véritable envie d'en savoir plus sur le théâtre amateur.

**Robert Reid**  
Université Concordia

TRIBBLE, Keith (dir.), *Marionette Theater of the Symbolist Era*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 403 p.

PLOWRIGHT, Poh Sim, *Mediums, Puppets, and the Human Actor in the Theatres of the East*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2002, 251 p.

Si la marionnette a longtemps été une pratique populaire qui concernait surtout les praticiens et leur public, ce n'est qu'à l'occasion que la recherche universitaire se penche sur cette forme théâtrale millénaire. Deux livres récents rendent compte d'une curiosité grandissante de la part des chercheurs pour un médium qui, à travers l'histoire, a attiré l'attention de nombreux artistes de haut calibre, en Occident comme en Orient. *Mediums, Puppets and The Human Actor in the Theatres of the East* découle d'une recherche sur le terrain que Poh Sim Plowright, directrice du Centre for the Study of Noh Drama et spécialiste du théâtre oriental à la University of London, a entreprise pendant sept ans en Chine, au Japon, en Malaisie et en Thaïlande; elle avait pour fil conducteur la figure de la femme-oiseau dans différentes manifestations (para)théâtrales de ces pays d'Orient. *Marionette Theater of the Symbolist Era* est un ouvrage publié à la suite d'un colloque international tenu à Saint-

Pétersbourg, en 1996. Quinze de ses vingt-quatre chapitres sont écrits en russe mais, heureusement, on a eu l'amabilité d'ajouter un *synopsis* à la fin de chacun. La publication a été dirigée par Keith Tribble de la University of Oklahoma, qui signe une introduction éclairante sur l'ensemble de la réflexion.

On apprend de ce dernier ouvrage que la marionnette fut l'icône principale du mouvement symboliste en Europe, au théâtre comme dans d'autres formes d'art. Elle fut l'emblème à la fois de la fragilité humaine et de l'automatisation grandissante du monde moderne à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Symbole double, du démoniaque et du divin, les réformateurs du théâtre comme Edward Gordon Craig voyaient dans cet « acteur idéal » qu'est la marionnette une expression de l'Absolu. Les écrivains de cette période comprise entre 1880 et 1920, aux origines diverses – mentionnons Maeterlinck, Jarry, Claudel, Hofmannsthal, Schnitzler, Blok, Wyspianski, Sologub, Evreinov –, ont laissé un vaste répertoire de pièces destinées au castelet. Autour de 1900, écrivains et poètes ont redonné vie à une pratique populaire qui s'essouffait. En retour, la marionnette offrait aux symbolistes le moyen de se sortir de leur tour d'ivoire pour tenter de rejoindre les masses. Plusieurs des textes de cet ouvrage renvoient à la tradition populaire, en Russie prérévolutionnaire notamment.

Par symbolisme, on entend ici un courant international qui s'opposait au positivisme et au naturalisme en art. Et même si l'étude se concentre sur une période d'une quarantaine d'années, certains textes envisagent les influences du symbolisme dans des œuvres

ultérieures, telles celles de Nabokov où les poupées de cire, les mannequins, les ombres servent de métaphores à une anti-utopie absurde et illogique. D'autres textes expliquent le rôle que les romantiques allemands ont joué dans la transmission d'un savoir à la fois pratique et théorique, dont les répercussions se font sentir jusqu'à l'époque symboliste. Le théâtre de marionnette est considéré ici dans son sens le plus large et inclut le théâtre d'ombres. L'ouverture du premier théâtre symboliste professionnel en 1888, à Paris, par Henri Signoret, nommé le Petit théâtre de marionnette de la galerie Vivienne; la représentation d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry au Théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe en 1898; la production de *Balaganchik* d'Aleksandr Blok au Theatre Vera Komissarzhevskaja par Meyerhold en 1906, qui reprenait la figure de Petrushka avec un traitement grotesque, sont quelques-uns des événements remarquables dans le parcours. Keith Tribble conclut que les symbolistes ont certainement été responsables de la restauration d'un art qui, malgré ses transformations brusques au cours du XX<sup>e</sup> siècle, a su conserver son caractère sacré et profane.

De son côté, Poh Sim Plowright s'est rendue dans les pays de ses ancêtres. Au cours d'une visite au Hall du Grand Bouddha dans la province de Fujian en Chine, elle est frappée par des sculptures de femmes-oiseaux qui servent de support au plafond du temple et cherche à définir ce qui relie ces figures à d'autres représentations du symbole de la femme captive, que ce soit dans les contes ou sur la scène. L'auteur fait remarquer que les femmes-oiseaux ont des attributs guerriers et militaires qui les rapprochent des Walkyries de la mythologie

allemande. Dans une pièce de Nô intitulée *Hagaromo*, un pêcheur retient prisonnier un ange qui a perdu sa robe de plume et ne peut regagner le ciel. En Thaïlande et en Malaisie, l'auteur a vu des représentations du *Manora* (traduit par femme-oiseau) dans des fêtes célébrant le pouvoir magique des femmes. On prête à ces rituels anciens des fonctions chamanistes, des pouvoirs de guérison. Les mouvements des danseurs ont des qualités propres aux marionnettes qui seraient issues de la nature exorciste de cet art tel que pratiqué en Thaïlande. Le même matériau – un bois qu'on appelle le « yam » – sert dans la construction des théâtres de marionnette comme dans la fabrication des masques du *Manora*. En Chine, le conte *Tien Kun Lun* décrit les relations entre une femme et son ravisseur. Dans toutes ces cultures orientales, d'une forme à l'autre, une constante : le symbole de la femme qui réussit à transcender les règles d'une société contraignante pour retrouver la liberté.

Après avoir traité de la femme-oiseau en Orient, Poh Sim Plowright tisse des liens de cette figure symbolique avec d'autres incarnations du même mythe en Occident. Comme chez l'Irlandais W. B. Yeats qui, dans *At The Hawk's Well*, décrit une femme-faucon gardienne d'un puits d'eau miraculeuse contre l'intrusion des hommes. Une parenté d'esprit, lit-on, réunit Edward Gordon Craig, Zeami le fondateur du Nô et l'écrivain de pièces de Bunraku, Chikamatsu Monzaemon. Pour eux, le contrôle du mouvement qu'exigent certaines formes de danse ou de théâtre de marionnette est une manière de communiquer avec le surnaturel, parce que, dans le bouddhisme, Shiva est la déesse de la danse et du mouvement

cosmique. Si l'Occident a nourri, depuis l'ère chrétienne, une relation d'amour et de haine avec la marionnette, ce n'est pas étranger à ses origines ambiguës, situées quelque part entre la Sainte Vierge et le Fou de Carnaval. L'auteur de l'étude avoue ne pouvoir tirer de véritables conclusions quant à l'origine des figures féminines qu'elle a étudiées, mais chemin faisant, elle a contribué à créer des ponts entre des pratiques qui, à première vue, ne semblaient jamais pouvoir dialoguer.

**Philip Wickham**

Collège de Saint-Laurent

vanter de l'avoir fait. En moins de huit ans, il participe à l'écriture, ou il écrit seul, six pièces de théâtre avant de se lancer dans une carrière musicale. Sa vision de la réalité franco-ontarienne, son engagement communautaire, son immense talent et sans doute aussi sa mort prématurée ont contribué à faire d'André Paiement une figure mythique en Ontario français. Les Éditions Prise de parole célèbrent, par la parution d'une nouvelle édition des pièces qu'il a écrites ou auxquelles il a collaboré et d'une biographie, celui qui demeure plus de vingt-cinq ans après sa mort, une référence incontournable pour qui s'intéresse à la littérature francophone de l'Ontario.

PAIEMENT, André, *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, 2004, 2 vol., 279 et 353 p.

Fournier-Thibault, Micheline, *André Paiement (1950-1978). Avant tout un homme de son temps*, Sudbury, Institut franco-ontarien / Prise de parole, 2004, 201 p.

1970 : la contre-culture bat son plein, une grève sévit à l'Université Laurentienne, un groupe de jeunes part de Sudbury pour un voyage éclair à Toronto où ils verront deux spectacles, la comédie musicale *Hair!* et le film *2001 : A Space Odyssey*, qui les inspireront et les inciteront à se lancer dans la création. De ce groupe, un jeune se démarquera : André Paiement. « Figure de proue de la communauté artistique franco-ontarienne », comme le veut l'expression consacrée pour le désigner, Paiement marque le paysage littéraire franco-ontarien comme peu d'auteurs peuvent se

Parue quelques mois à peine après son décès et préparée par ses amis encore sous le coup de l'émotion provoquée par son suicide, la première édition des pièces de Paiement comportait certaines carences et des inexactitudes. C'est donc avec impatience que la communauté littéraire attendait une nouvelle édition. C'est chose faite! Celle préparée par Joël Beddows, qui signe les préfaces des deux volumes, et Denise Truax, la directrice des Éditions Prise de parole, répond largement aux attentes! Se rapprochant de l'édition critique – sans les notes explicatives – la nouvelle édition présente toutes les pièces dues à la plume de Paiement ou auxquelles il a collaboré, y compris son adaptation du *Malade imaginaire* de Molière, qui ne faisait pas partie de la première édition. À la fin du deuxième volume, les éditeurs ont également reproduit le plan de rédaction de la pièce nihiliste *Bienvenue Nineteen Eighty-Four*, dernier projet dramaturgique d'André Paiement. L'édition comprend de plus les partitions musicales des chansons des

pièces ainsi que les divers écrits – articles, commentaires, manifeste, postface... – qui accompagnaient l'édition originale. On y retrouve aussi une chronologie de la vie de l'auteur, des extraits de jugements critiques ainsi qu'une bibliographie, qui me semble exhaustive, des études sur Paiement.

Afin d'établir le texte des pièces, Joël Beddows et Denise Truax sont retournés aux manuscrits. Ils ont, bien évidemment, noté des divergences entre le texte publié et les versions manuscrites et, dans certains cas, entre les diverses versions d'une même pièce. C'est donc dire que certains choix éditoriaux s'imposaient. Dans la présentation du livre, Joël Beddows et Denise Truax en dressent la liste : identification des coauteurs, uniformisation de la graphie de la langue orale privilégiée par Paiement, réécriture ou clarification de certaines didascalies, corrections d'erreurs flagrantes d'orthographe ou de grammaire. Ces modifications, faites dans le but de faciliter la lecture, ne lèsent en rien les textes originaux de Paiement.

Les deux préfaces situent admirablement l'œuvre de Paiement. Celle du premier volume, « À l'origine du monument, une école de théâtre », fait le point sur le contexte, tant social que littéraire, dans lequel les pièces ont été écrites. L'époque était aux créations collectives et à l'engagement communautaire. Comme le signale Joël Beddows : « cette approche au théâtre permettait de créer des productions inspirées du quotidien du peuple » (p. 13). À cette volonté de parler de la réalité franco-ontarienne se conjugait le désir de présenter les

pièces au plus grand nombre. Le préfacier fait donc aussi le point sur les efforts de diffusion du Théâtre du Nouvel-Ontario, dirigé par André Paiement, par l'intermédiaire des nombreuses tournées qui ont permis à tant de jeunes franco-ontariens de voir des pièces qui parlaient d'eux, qui valorisaient leur réalité, leur vécu et leur langue et surtout qui leur montraient qu'il était possible de créer en français, en Ontario.

La préface au deuxième volume, « Pour mieux éclairer le souvenir d'un homme et de son époque », porte plutôt sur la place qu'occupe André Paiement dans le développement et l'évolution du milieu théâtral franco-ontarien. Joël Beddows présente les trois visions d'André Paiement qu'a établies le discours critique : le « père fondateur » du théâtre franco-ontarien, la « figure tutélaire » et l'« artiste-martyr » (p. 7). Si elles mettent en valeur le talent et le charisme de Paiement, elles occultent cependant, comme le signale Joël Beddows, le rôle joué par ses nombreux collaborateurs, notamment celui de Pierre Bélanger en tant qu'animateur et administrateur. Ces faits sont déjà bien connus. Quiconque s'intéresse au théâtre franco-ontarien sait que Paiement faisait partie d'un groupe de créateurs, que les pièces sont, sauf pour *Lavalléeville* et l'adaptation du *Malade imaginaire*, des créations collectives, qu'il a bénéficié de l'appui de ses amis, des programmes gouvernementaux mis de l'avant durant ces années fastes pour doter les communautés minoritaires d'infrastructure, il n'en demeure pas moins qu'André Paiement est devenu une figure emblématique. Est-ce seulement dû à sa mort tragique? Son talent

d'écrivain n'y est-il pas aussi pour quelque chose?

On aurait espéré que la biographie de Micheline Fournier-Thibault propose quelques pistes de réponse à cette question. À mi-chemin entre la biographie d'étoiles de la chanson populaire – ce que Paiement était aussi – et la biographie intellectuelle – ce que Paiement méritait –, *André Paiement (1950-1978) : avant tout un homme de son temps* laisse le lecteur sur sa faim. Certes on y découvre l'enfance et l'adolescence de Paiement, ses études tant primaires, secondaires qu'universitaires, mais la place faite à sa carrière reste mince dans l'ouvrage. Bien que riche de données factuelles sur sa vie et d'anecdotes, cette biographie ne contribue pas à une meilleure connaissance de l'homme et de son œuvre. Sans doute est-ce dû au caractère très succinct de l'ouvrage : à peine vingt pages sur « L'homme de théâtre »! Ainsi, deux pages seulement sont consacrées à la création de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario et elles se terminent sur une phrase qui souligne bien l'absence cruciale d'informations : « S'établir à la ferme, et créer un réseau d'artistes venant d'horizons différents, voilà le rêve pour le Nord de l'Ontario français » (p. 75). Tout lecteur est en droit de se demander ce qu'il en est advenu. Le projet a-t-il pris forme? A-t-il été une réussite ou un échec? À quoi a-t-il conduit? Or, il n'en sera plus question dans le livre.

Il est possible que la prémisse sur laquelle se fonde l'ouvrage l'ait orienté dans cette direction. En effet, vouloir montrer que

Paiement est d'abord et avant tout un homme de son temps incite plus à mettre de l'avant ce qui le rattache au commun des mortels (ses études, par exemple) qu'à faire une analyse poussée de son œuvre, de son rôle d'animateur social, de sa vision de la réalité sociale et artistique telle qu'on peut sans doute la retracer dans sa correspondance.

Je déplore aussi les « problèmes » dans la présentation matérielle du texte. Outre le fait qu'on trouve plusieurs coquilles dans le texte et un flottement continu entre la langue orale et la langue écrite, ce qui étonne le plus est le choix de parler d'André Paiement en utilisant exclusivement son prénom. On pourrait croire que Micheline Fournier-Thibault a bien connu Paiement et que son livre tient plus du témoignage que de l'ouvrage savant. Toutefois, l'appareil critique et le choix d'écrire en utilisant le nous de majesté semblent contredire cette hypothèse. Ce flottement continu entre l'ouvrage savant et le livre populaire devient agaçant à la lecture et, à mon avis, réduit malencontreusement la crédibilité de l'ouvrage.

La plus grande contribution de l'ouvrage réside cependant dans le dépouillement des fonds d'archives. Près de la moitié du livre est consacré à des annexes, fort utiles et très bien présentées, qui dressent la liste de la correspondance entretenue par André Paiement de documents des archives tant privées, comme celles de Gaston Tremblay, qu'institutionnelles. L'auteure a fait preuve de minutie dans ses recherches et fournit ici un outil de grande valeur pour tous les chercheurs qui s'intéressent

à l'œuvre. Sans doute contribuera-t-il, avec la nouvelle édition des pièces, à un renouveau des études de l'œuvre de Paiement et espérons-le à la publication d'un ouvrage qui proposera une étude véritablement savante de cette « figure emblématique » de la littérature franco-ontarienne.

**Lucie Hotte**  
Université d'Ottawa

*Canadian Theatre Review (CTR)*, n<sup>os</sup> 113, 114, 115, 116, 2003; n<sup>os</sup> 117, 118, 119, 120, 2004

*Modern Drama (MD)*, vol. XLVI, n<sup>os</sup> 1, 2, 3, 4, 2003; vol. XLVII, n<sup>os</sup> 1, 4, 2004

*New Theatre Quarterly (NTQ)*, vol. xx, n<sup>os</sup> 1, 2, 3, 4, 2004

*Theatre Journal (TJ)*, vol. 56, n<sup>os</sup> 1, 2, 2004

*Theatre Survey (TS)*, vol. 44, n<sup>os</sup> 1, 2, 2003

C'est avant tout la notion d'espace qui retient l'attention des revues aux cours des années 2003 et 2004, ce qui s'explique sans doute par la prolifération de spectacles produits dans des lieux « non conventionnels ». Dans son essai intitulé « Mapping the Placeless Place: Pedestrian Performance in the Urban Spaces of Los Angeles » (*MD*, vol. XLVI, n<sup>o</sup> 2), D. J. Hopkins examine de quelle façon la production communautaire des Paravents dirigée par Peter Sellars (*Los Biombos/The Screens*) redéfinit les liens qui unissent le groupe d'acteurs au lieu où se déroule le spectacle, soit un centre communautaire de l'Est de Los Angeles. Intéressé lui aussi par le rapport entre le lieu et la communauté, Micheal McKinnie résume, dans « The State of this Place: Convictions, the Courthouse, and the Geography of Performance in Belfast » (*MD*, vol. XLVI, n<sup>o</sup> 4), les grandes lignes d'une production qui avait pour décor un palais de justice désaffecté. Il fait valoir que le théâtre empêche le public de se faire une idée objective du lieu investi. L'article « Accumulation, Loss and Deferral: Charles Campbell and Steve

Epley's Site-Specific Performance *You Are Here* » (*NTQ*, vol. xx, n<sup>o</sup> 2) fait état, quant à lui, d'une pièce au récit déroutant, calqué sur *L'Aleph* de Borges, produite sur le toit du laboratoire de physique de la Université of Minnesota, et qui se jouait à l'intérieur du dôme du télescope : l'étroitesse et la hauteur vertigineuse du lieu contribuaient à créer l'effet déstabilisant de la production. Ces trois descriptions de spectacles trouvent un écho dans l'essai théorique « Place in the Performance Experience » (*MD*, vol. XLVI, n<sup>o</sup> 4), dans lequel Gay McAuley suggère qu'en sortant l'événement théâtral des lieux qui lui sont traditionnellement consacrés et qui supposent une organisation hiérarchisée de l'espace, on redirige du même coup l'attention vers le lieu de la représentation dans son rapport à l'espace communautaire. Cathy Turner, de son côté, adopte une approche axée sur la pratique dans son étude des *site-specific performances*. Cette dernière s'interroge, dans « Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance » (*NTQ*, vol. xx, n<sup>o</sup> 4), sur le vocabulaire propre à l'analyse de telles manifestations. S'appuyant sur le travail du chercheur Mike Pearson, qui emploie un lexique architectural pour décrire ses œuvres, elle conclut à la nécessité d'un vocabulaire double afin d'exprimer la déconstruction et la fusion qui opèrent de manière simultanée dans ce genre de spectacles, puis suggère de puiser au besoin toute terminologie complémentaire dans la psychanalyse.

Le dossier spécial de *Modern Drama (MD)*, vol. XLVI, n<sup>o</sup> 4) sur la question de l'espace ouvre de nouvelles perspectives théoriques. Michal

Kobialka considère que chaque conception du théâtre est indissociable d'une perception de l'espace. Il propose donc dans « Theatre and Space: A Historiographic Preamble » (*MD*, vol. XLVI, n° 4) de considérer l'espace physique historique comme le terreau des conceptions changeantes du théâtre et offre, en guise d'exemple, une analyse du théâtre de Kantor dans le contexte de l'« Après-Auschwitz ». Dean Wilcox, dans un autre article, envisage l'espace comme une composante essentielle du théâtre, au même titre que le personnage, les dialogues et l'action. Dans « Ambient Space in Twentieth-Century Theatre: The Space of Silence » (*MD*, vol. XLVI, n° 4), il plaide en faveur d'une distinction nette entre le lieu (*place*) et l'espace (*space*), et propose une analyse de productions de Beckett, de Foreman et de Schlemmer (au Bauhaus) dans lesquelles l'attention du spectateur est volontairement dirigée sur l'espace (*space*) réel, présent. Le dossier de *Modern Drama* comprend aussi un article de Marvin Carlson, « Video and Stage Space: Some European Perspectives » (*MD*, vol. XLVI, n° 4), qui invoque à juste titre la multiplication de spectacles multimédias comme préalable à l'étude du théâtre de Frank Castorf. L'auteur examine l'espace virtuel propre à la vidéo et envisage son impact sur l'espace théâtral. Un dossier riche, en somme, que celui de *Modern Drama*, qui donne un avant-goût des nombreuses questions que soulèvent les formes contemporaines de théâtre dans les nouveaux rapports qu'elles entretiennent non seulement avec l'espace théâtral, mais aussi avec les espaces social et géographique.

\*\*\*

Le champ de la « réception » suscite également de nombreuses études en 2003 et 2004, études qui abordent la théorisation de la fonction du théâtre dans la Cité. La question du pouvoir d'influence que recèle le théâtre stimule la recherche, et certains critiques n'hésitent pas à voir dans leur objet d'étude un puissant agent de changement social. Dans son portrait des productions de Kama Ginkas intitulé « Living on the Edge: Memory, Material Circumstances, and Perception in the Theatre of Kama Ginkas » (*MD*, vol. XLVII, n° 1), Manon Van de Water explique comment le metteur en scène récupère des icônes de la mémoire collective russe (comme Pouchkine) pour en subvertir l'image, afin d'obliger le spectateur à remettre cette mémoire en question. Pour Jason Shaffer, le théâtre peut agir comme propagateur de codes sociaux et de comportements civiques. C'est ainsi qu'il envisage, dans « Great Cato's Descendants': A Genealogy of Colonial Performance » (*TS*, vol. 44, n° 1), le comportement adopté par une des figures célèbres de la révolution américaine, Nathan Hale, lors de sa condamnation à mort comme une sorte de reprise du rôle de Caton dans la tragi-comédie du même nom. La pièce aurait servi de guide au jeune officier qui, devant la mort, se serait transformé en comédien. Mais c'est sans doute Dennis C. Beck qui va le plus loin dans l'évaluation de l'impact du théâtre sur la réalité : son article « Setting the Stage for Revolution: The Efficacy of Czech Theatre, 1975-1989 » (*TS*, vol. 44, n° 2) traite du rôle qu'a pu jouer le théâtre dans l'avènement de la Révolution de Velours. En empruntant à Kershaw son critère théorique de « *efficacy* » (le potentiel d'influence du théâtre sur le monde), Beck passe en revue l'activité théâtrale tchèque avant la Révolution,

pour conclure que le théâtre a contribué de façon majeure au changement de régime politique.

À cette vision d'un théâtre salvateur s'oppose, dans le discours théorique, celle du théâtre de propagande au service d'une *doxa*. Selon Nicholas Till, la haute bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle se serait servie de spectacles édifiants pour « contrôler » et « endormir » les masses. Dans « *First-Class Evening Entertainments: Spectacle and Social Control in a Mid-Victorian Music Hall* » (*NTQ*, vol. XX, n° 1), il montre comment sous couvert de numéros léniants et de discours convenus, de respectables divertissements dispensaient une formation idéologique. Jody Enders revient, dans « *The Spectacle of the Scaffolding: Rape and The Violent Foundations of Medieval Theatre Studies* » (*TJ*, vol. 56, n° 2), sur l'histoire d'un viol qui eut lieu lors de fêtes populaires entourant la présentation de mystères religieux. Elle voit dans les nombreux épisodes de viol du théâtre médiéval, non seulement la représentation d'un contexte historique violent, mais aussi une forme d'incitation, de catalyseur aux actes violents qui avaient lieu effectivement lors des fêtes foraines. En s'intéressant à la popularité phénoménale de la pièce *Damaged Goods* (*Les avariés*) d'Eugène Brieux lors de sa représentation sur Broadway au début du XX<sup>e</sup> siècle, Katie N. Johnson cherche à savoir comment une pièce qui traite ouvertement de la syphilis a pu échapper au couperet de la censure. Son article « *Damaged Goods: Sex Hysteria and the Prostitute Fatale* » (*TS*, vol. 44, n° 1) suggère que le discours sur la syphilis diffusé dans la pièce aurait été endossé par les « progressistes » de l'époque en raison du lien qu'il établissait entre la contagion et les relations

sexuelles illicites, confortant l'idéologie bourgeoise du mariage et des rôles sexuels.

Le théâtre : instrument de transformation sociale ou outil de propagande? L'article de Laurence Senelick intitulé « *Anti-Semitism and Tsarist Theatre: The Smugglers Riots* » (*TS*, vol. 44, n° 1) réalise un étrange compromis entre ces positions en recontextualisant les événements entourant en Russie, au début du siècle, la représentation d'une pièce antisémite. Moins que le contenu antisémite de la pièce, c'est le contexte politique instable ainsi que le refus des autorités de prêter oreille à l'opinion publique avant d'autoriser la représentation qui furent à l'origine des émeutes. La pièce aurait donc servi à galvaniser le mécontentement populaire, l'antisémitisme n'ayant été qu'un prétexte. C'est moins du pouvoir de la pièce que de celui de l'événement théâtral dont il est ici question. Si ce pouvoir d'influence semble indéniable, l'exemple des *Smugglers* met en lumière toute la difficulté d'évaluer la portée réelle d'une pièce dans le cours de l'Histoire.

\*\*\*

Malgré la mort maintes fois annoncée du féminisme, force est de constater que cette école de critique reste présente dans les revues savantes. Appliquée au théâtre, elle s'attarde moins sur le discours des pièces que sur la signification des formes. Ainsi, Rosalind Kerr suggère, dans « *"Swallowing the Lie" in Betty Lambert's Jennie's Story* » (*MD*, vol. XLVII, n° 1), que cette pièce est une tentative féministe pour déconstruire la pratique naturaliste au théâtre. Elle conçoit en particulier l'évolution du personnage comme un rejet graduel de la

*mimesis* qui reproduirait nécessairement les structures du pouvoir patriarcal, et voit dans le texte tout entier une subversion de la forme tragique aristotélicienne, trop associée à la misogynie. Cara Gargano pousse l'enquête du côté québécois en revenant sur une pièce de Marie Laberge qui, lors de sa production, n'avait reçu que très peu d'attention critique. Dans « Masks of Language, Culture, and Community: "Sweet Revenge" in Marie Laberge's *Le Night Cap Bar* » (*MD*, vol. XLVII, n° 1), elle décrit l'assassinat impuni du père comme une transgression de la structure patriarcale traditionnelle.

Deux articles proposent une relecture féministe de pièces connues. Kim Solga choisit, dans « *Mother Courage and Its Abject: Reading the Violence of Identification* » (*MD*, vol. XLVI, n° 3), de relire le rôle accordé au personnage de Catherine comme une démonstration du caractère factice et fabriqué de l'identité féminine. Dans « Sarah Daniels' Hysteria Plays: Re-presentations of Madness in *Ripen Our Darkness* and *Head-Rot Holiday* » (*MD*, vol. XLVI, n° 2), Carina Bartleet analyse le rapport qu'établit l'auteure Sarah Daniels entre « folie » et « femme ». Celui-ci s'apparente moins à l'approche déconstructiviste préconisée par d'autres auteurs féministes, tels Hélène Cixous, qu'à une démonstration socialiste des conditions matérielles des femmes qui souffrent de maladie mentale.

Un dernier article porte sur un spectacle auquel son extraordinaire succès confère d'ores et déjà le statut d'objet de culte. Shelly Scott s'attaque, dans « Been There, Done That: Paving the Way for *The Vagina Monologues* »

(*MD*, vol. XLVI, n° 3) aux *Monologues du Vagin* et à leur place dans le mouvement féministe. Rappelant quelques événements clés de l'histoire du théâtre féministe qui, selon elle, auraient préparé la création de la pièce, elle montre que le texte des *Monologues*, en soi plutôt médiocre, n'est pas sans dangers, notamment parce qu'il établit un nouvel « essentialisme » de la femme qui passerait par l'organe génital. Ce n'est pas en s'affichant féministe que l'on se prémunit pour autant des critiques.

\*\*\*

Paratexte et péritexte font de plus en plus l'objet d'études. Qu'il s'agisse de cartes postales, de notes de répétitions, d'autobiographies d'actrices ou d'anecdotes glanées au passage, ces archives disparates sont dépouillées dans une quête de nouveaux indices sur le théâtre. Ce qu'elles permettent de découvrir est évidemment parfois discutable, mais cette méthode éloigne au moins les investigations du seul texte dramatique et des comptes rendus de représentations. Veronica Kelly s'affaire, dans « Beauty and the Market: Actress Postcards and their Senders in Early Twentieth-Century Australia » (*NTQ*, vol. XX, n° 2), à étudier les cartes postales où figurent des actrices afin d'en décoder le sens : elle conclut à une tentative de propager un idéal féminin respectueux des cadres sociaux existants, mais aussi à la mercantilisation de la figure de l'actrice. Maria Papanikolaou s'intéresse aussi à la médiatisation d'un idéal féminin, mais cette fois par l'entremise d'autobiographies d'actrices célèbres rédigées au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Dans « How to Act Like a Woman: Professional Advice from English Actresses »

(*MD*, vol. XLVI, n° 2), elle s'attaque à la rhétorique de la féminité qui, dans ces ouvrages, lierait la définition de la « vraie femme » à l'esthétique théâtrale des rôles.

En présentant les notes de répétitions de Stanislavski pour sa deuxième production de *La mouette*, traduites pour la première fois en anglais, Laurence Senelick (*NTQ*, vol. XX, n° 2) tente de recontextualiser le « climat » de la production. Selon lui, Stanislavski aurait cherché à s'éloigner de la manière de jouer Tchekov avec force soupirs et gémississements. George W. Brandt suit une démarche semblable en retraçant, à partir du journal d'un dénommé Böttiger, maître d'école aux prétentions littéraires, les performances d'Iffland, célèbre acteur allemand de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme Böttiger était un fervent admirateur d'Iffland, Brandt donne une traduction de quelques extraits de son journal et cherche à discerner, entre l'enflure et l'euphémisme, ce qui caractérisait réellement le jeu de l'acteur.

Le *Canadian Theatre Review* offre, dans son numéro 116, un dossier à la fois novateur et décevant sur la photographie de scène. On y reproduit des clichés pris par six photographes différents, tous spécialistes de la photographie de théâtre. Un court paragraphe biographique précède les dossiers de chaque photographe et, bien que ces photos soient d'une beauté saisissante, on ne peut que déplorer l'absence de commentaires théoriques, qui offriraient du moins un début de réflexion sur la place qu'occupe la photographie de spectacle dans le paratexte théâtral et son importance pour la recherche.

\*\*\*

Le théâtre irlandais – dont l'apparition sur la scène internationale est encore récente – constitue un champ d'enquête privilégié, auquel la revue *Modern Drama* consacre un numéro (*MD*, vol. XLVII, n° 4). Ce dossier qui regroupe les actes d'un colloque, s'articule autour de deux axes et présente de très riches perspectives sur les rapports unissant un « théâtre national » à la « critique théâtrale ». L'article « Mirror up to Nurture: J. M. Synge and His Critics » de Ben Levitas raconte comment, afin de sauver une production descendue en flammes par la critique, Synge et ses partisans – dont Yeats n'était pas le moindre – avaient organisé une conférence à laquelle le public était cordialement invité à exprimer son désaccord. Levitas fait valoir que Synge a ainsi réussi à réunir le public et la critique en amenant cette dernière, à devenir partie prenante de la représentation : le discours critique s'intégrait dès lors au spectacle lui-même. Dans leur portrait de la critique théâtrale irlandaise, Karen Fricker et Brian Singleton soutiennent qu'elle n'a pas su s'adapter à l'éclatement et à la diversification du théâtre au cours des années 90, et qu'elle envisage toujours le théâtre dans une perspective nationaliste. Ce reproche trouve de nombreux échos dans tout le dossier, notamment dans l'essai de Victor Merriman, qui plaide en faveur d'une relecture postcoloniale du théâtre irlandais dans le but de recentrer le discours autour des éléments exclus des récits identitaires. Le propos de Merriman est bien illustré par celui de David Cregan, qui montre comment la critique parle très peu d'une des principales caractéristiques des textes de Frank McGuinness qui présentent des personnages aux

déviances sexuelles marquées. Lorsque la critique y fait référence ce n'est qu'à travers une lecture biographique qui se sert de l'homosexualité de l'auteur pour justifier ces déviances.

On comprend évidemment l'intérêt d'une lecture postcoloniale du théâtre irlandais, et c'est cette perspective qu'adoptent plusieurs collaborateurs. Que ce soit Clare Wallace, qui considère les « micro-récits identitaires » créés par les nouveaux dramaturges irlandais en opposition aux « macro-récits nationaux » qui les précédaient; Patrick Lonergan, qui envisage la lecture nationaliste réductrice de l'œuvre de Martin McDonagh dans les différents pays où elle est montée; ou Shaun Richards, qui passe en revue la réception critique du Field Day Theatre, tous s'entendent pour dire que la lecture du théâtre irlandais doit être plus englobante, afin qu'elle saisisse mieux un objet qui transcende les frontières nationales.

\*\*\*

Une lecture postcoloniale du théâtre ne convient pas seulement au corpus irlandais. Dans « Staging the Postcolonial Monster in Judith Thompson's *Capture Me* » (*CTR*, n° 120), Dalbir Singh suggère que la pièce de Judith Thompson opère un renversement proprement postcolonial de la figure traditionnelle du monstre en faisant de l'Étranger un héros et de l'homme blanc un monstre et en plaçant la menace du monstrueux au cœur de l'individu plutôt qu'en périphérie de la collectivité. L'enquête de Janice B. Gross sur les conditions de l'écriture dramatique algérienne en France s'effectue également à la lumière du contexte postcolonial. Dans son article « Performing the

Future of Memory: Algerian Playwrights in France » (*MD*, vol. XLVI, n° 1), elle compile une série d'entrevues avec cinq auteurs – Chouaki, Benaïssa, Fellag, Gallaire, Kacimi – afin de mieux saisir ce qui caractérise l'écriture dite « déracinée », soit la tentative de transcender la rupture culturelle afin de fabriquer une identité future.

L'interculturel au théâtre ne suscite cependant pas un discours univoque, comme le montre l'article de Rustom Bharucha. « Foreign Asia/Foreign Shakespeare: Dissenting Notes on New Asian Interculturality, Postcoloniality, and Recolonization » (*TJ*, vol. LVI, n° 1) s'attaque aux conceptions canoniques de Shakespeare et du théâtre asiatique. Analysant trois productions qui mariaient Shakespeare aux codes théâtraux asiatiques, l'auteur dénonce les limites d'un traitement postcolonial, et suggère qu'on ne passe peut-être que d'un eurocentrisme à un asicentrisme. Yong Li Lan arrive à un constat semblable dans « Ong Keng Sen's *Desdemona*, *Ugliness*, and the Intercultural Performative » (*TJ*, vol. LVI, n° 2), à savoir que le mélange et l'exagération de différentes traditions théâtrales asiatiques dans cette production ne faisait que mettre en évidence l'étanchéité de chaque tradition et l'impossibilité d'un véritable contact interculturel. Ces voix discordantes dans un discours postcolonial avide d'échanges et de transferts suggèrent la nécessité d'une certaine prudence dans l'évaluation réelle de la perméabilité des frontières.

\*\*\*

Le théâtre noir au Canada fait l'objet d'un dossier très soigné dans la *Canadian Theatre* the

*Review* (CTR, n° 118). Comme c'est souvent le cas dans cette revue, on donne la parole aux artisans de ce théâtre pour qu'ils racontent eux-mêmes leur histoire. Par exemple, Jeff Henry rend compte de l'évolution du Black Theatre Workshop à Montréal et de la création du Theatre Fountainhead à Toronto d'un point de vue très personnel. Robin Breon retrace l'existence du Black Theatre Canada (1973-1988), de sa fondation par Vera Cudjoe jusqu'à sa fin, en soulignant l'importance du travail accompli par la troupe dans la valorisation du théâtre noir. Le dossier contient des articles sur le théâtre noir en Colombie-Britannique et en Nouvelle-Écosse et sur une esthétique dramatique noire possible, ainsi que de nombreux extraits de textes d'auteurs noirs. En fait, ce volume deviendra peut-être une référence en matière de théâtre noir au Canada, même si les perspectives critiques ont été mises de côté au profit du bilan historique. Dans tous les cas, il est clair que le théâtre noir se conçoit encore principalement sous un point de vue identitaire.

Toujours dans l'optique de l'identité, Camilla Stevens s'attache au théâtre de Derek Walcott. Elle relate, dans « "The Future of Old Trinidad": The Performance of National Cultural Identity in Two Plays by Derek Walcott » (*MD*, vol. XLVI, n° 3), comment l'auteur antillais travaille, dans *Beef, No Chicken* (1981) et *The Last Carnival* (1982), à mettre en évidence le caractère construit et performatif de l'identité. Si Walcott avait contribué à l'édification d'une identité nationale avec ses premières œuvres, Stevens argumente qu'il cherche maintenant à la remettre en question en la déconstruisant.

\*\*\*

La place accordée à la recherche en création semble davantage relever d'un choix éditorial que d'une quelconque tendance. La *Canadian Theatre Review* demeure une des rares publications savantes à donner fréquemment la parole aux praticiens, soit en publiant leurs articles, soit en proposant des entrevues ou des portraits d'artistes. Certains auteurs trouvent un moyen d'incorporer une réflexion sur leur pratique créatrice dans une étude théorique traditionnelle plus vaste : c'est le cas, entre autres, de Chin Woon Ping (*MD*, vol. XLVI, n° 1), qui, dans son article, part d'une pièce qu'elle a écrite pour interroger la manière dont le discours féministe se rapporte aux thèmes de l'exil et du déplacement. Le malaise qui entoure l'intégration de la création à la recherche traditionnelle est ouvertement exprimé par Bella Merlin dans son article « Practice as Research in Performance: a Personal Response » (*NTQ*, vol. XX, n° 1). C'est au sortir d'un colloque sur le sujet que cette dernière fait état de toute l'ambiguïté qui entoure la question : puisant à même son expérience personnelle, Merlin soulève les difficultés liées à l'évaluation de la pertinence des recherches pratiques. La rencontre aurait, comme l'article du reste, débouché sur une impasse, les chercheurs n'arrivant pas à s'entendre pour définir et baliser la recherche en création.

\*\*\*

Postcolonialisme, féminisme, problématiques de l'espace et de la réception : autant de pistes sur lesquelles se lancent les chercheurs anglophones depuis les dernières années. Bien

que celles-ci représentent quelques tendances dans l'étude du théâtre, elles ne rendent pas compte du foisonnement de perspectives qui nourrissent les périodiques recensés. Pourtant, force est de constater que, des nombreuses approches critiques possibles, celle dite « contextualisante » (qui procède à l'examen minutieux de tout ce qui entoure une pièce et sa production), demeure par beaucoup la plus employée. Est-ce parce qu'elle constitue la méthode d'analyse la plus éprouvée ou simplement parce qu'elle est plus universellement reconnue? C'est cette dernière explication que retient Cathy Leeney dans « Violence on the Abbey Theatre Stage: The National Project and the Critic; Two Case Studies » (*MD*, vol. XLVII, n° 4). Selon elle, l'approche contextualisante présente certains écueils, d'autant plus qu'il peut être trompeur de voir dans le contexte une explication ou une justification du contenu d'une pièce. La critique théâtrale revient, cependant, toujours au même problème, fondamental, de commenter une disparition, de ressusciter, le temps d'une remarque, ce qui s'est évanoui dans le pli du temps. Comment, dans de telles conditions, ne pas préférer l'examen du linceul à celui du fantôme?

**Luc Moquin**  
Université d'Ottawa

# RÉSUMÉ DES ARTICLES / ABSTRACTS

## NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

**Le masque de Godwin, Sylvain F. Lhermitte, p. 13.**

Cet article s'attache à comprendre la personnalité et l'œuvre d'Edward Gordon Craig à la lumière de celui qui l'a engendré, l'architecte décorateur et homme de théâtre Edward William Godwin (1833-1886). Craig, qui n'avait que trois ans lorsqu'il le vit pour la dernière fois, sculpte dans son œuvre le masque de son père. N'ayant pas de souvenir de lui, manifestant le vif besoin d'une ascendance qui va légitimer son projet de renaissance de l'Art du Théâtre, il construit la figure mythique du père : un spectre s'adressant à *Hamlet*; *Hamlet* auquel Craig s'identifie intimement.

This article attempts to understand the personality and the work of Edward Gordon Craig in the light of his progenitor, Edward William Godwin (1833-1886). Godwin, whom Craig saw for the last time when he was three, emerges constantly throughout his work. Deprived of memories, expressing the need for a figure to legitimize his project to revive the Art of the Theater, Craig sought to trace the mask of his father: the ghost who appeared to *Hamlet*; *Hamlet* with whom Craig so intimately identified.

*Sylvain F. Lhermitte, architecte d.p.l.g., étudie Craig depuis vingt ans. Il a consacré son diplôme à l'architecture théâtrale, dessine des scénographies et met en scène des spectacles de théâtre et d'opéra. Il prépare une thèse de doctorat sur Craig, dans la perspective des projets « visionnaires » dans les arts.*

---

**En entrant dans la « Maison des Visions » : la Surmarionnette et ses modèles antiques, Didier Plassard, p. 30.**

Une longue citation attribuée à Hérodote est intégrée par Craig dans son manifeste « L'acteur et la Surmarionnette ». Après avoir examiné les raisons qui conduisent à penser qu'il s'agit d'un faux, non seulement parce que l'original ne peut en être retrouvé mais aussi parce que la description qu'elle fait de la danse d'un semi-automate ne correspond à aucune donnée historique ou archéologique, cet article examine quelles étaient les informations dont disposait Craig concernant les spectacles de l'Ancienne Égypte. La description faite en 1904 par un archéologue d'un petit théâtre de marionnettes, retrouvé dans une tombe égyptienne d'époque romaine, est envisagée comme l'une des sources possibles du texte de Craig : en ce sens, le texte attribué à Hérodote pourrait être considéré comme la seule description qui nous reste du spectacle de la Surmarionnette rêvé par Craig, son

renvoi dans un passé très ancien (800 avant J.-C., selon Craig) ayant pour fonction de montrer que le théâtre est né de la danse, et non des poètes tragiques grecs.

In his manifesto « The Actor and the Übermarionette », Craig attributes a lengthy quotation to Heroditus. After having examined the reasons that lead us to believe the reference is in fact false, not only because the original cannot be found but also because the description it contains of the dance of a semi-automaton is not corroborated by any historical or archeological data, we will examine to what information Craig had access concerning performance in Ancient Egypt. The 1904 description made by an archeologist of a small puppet theatre found in an Egyptian tomb from the Roman Era is considered one of the possible sources for Craig's text; in this sense, the quotation attributed to Heroditus could be taken to be the only description remaining of the Übermarionette performance of which Craig dreamed, his referencing of an Ancient Past (800 bce, according to Craig), having as its fonction the proof that theatre is born of dance and not of the poets of Greek Tragedy.

*Didier Plassard est professeur à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne, où il enseigne la littérature comparée et les études théâtrales. Ses recherches portent principalement sur le théâtre moderne et contemporain (mise en scène, dramaturgie), sur les relations du théâtre et des autres arts et sur le théâtre de marionnettes. Il a publié L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (L'Âge d'homme, 1992, Prix Georges-Jamati), Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette (Institut International de la Marionnette, 1996, réédition 2005), et collaboré à plusieurs publications collectives, notamment dans le cadre des programmes du Laboratoire recherches sur les arts du spectacle (CNRS). Nombreux articles publiés dans des périodiques français ou étrangers, notamment dans les revues Études théâtrales, Puck, Théâtre s en Bretagne, Alternatives théâtrales, Théâtre/Public. Il prépare en ce moment un ouvrage collectif sur Les mises en scène d'Allemagne (s) depuis 1968.*

### **L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire, Jean-Manuel Warnet, p. 45.**

De 1903 à 1914, Edward Gordon Craig multiplie les plans et les projets d'écoles : école des artisans du théâtre, école du metteur en scène, école expérimentale, école totalisatrice. Tous ces modèles tendent vers la forme du laboratoire, que l'on retrouve chez tous les grands réformateurs du théâtre au long du XX<sup>e</sup> siècle (Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, etc.). Ce que cherche Craig, c'est un espace de recherche fondamentale où il pourrait, entouré de collaborateurs plus que d'élèves, explorer les principes du théâtre. Au bout de ces esquisses, il y a l'ouverture éphémère de son école à l'Arena Goldoni de Florence, et surtout l'utopie d'un lieu total unifiant l'ensemble de ses intuitions depuis qu'il est parti en quête de l'artiste du Théâtre de l'avenir. Après avoir exposé l'historique de ces projets et leur réalisation partielle en 1913-1914, l'article examine quelques-unes des contradictions inhérentes à la démarche de Craig.

From 1903 to 1914, Edward Gordon Craig created a flurry of plans and projects for schools : a school for theatre artisans, another for producers, an experimental school, a total school. All of these models lean towards the laboratory model, as one finds with all the great theatre reformers of the 20<sup>th</sup> Century (Stanislawski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, etc.) What Craig sought to establish was a space for fundamental research where he could explore the principles of theatre, surrounded more by collaborators than by students. What came of these sketches was the ephemeral opening of his school in the Goldoni Arena in Florence, but especially the realization of a utopia of a total space unifying the whole of his institutions from the beginning of his quest for the theatre artist of the future. After exposing the history of these projects and their partial realization in 1913-1914, this article will examine some of the contradictions inherent to Craig's method.

*Jean-Manuel Warnet est enseignant de Lettres à l'Université de Bretagne Occidentale (Brest – France). Il prépare une thèse sur la notion de laboratoire dans la pratique théâtrale européenne au XX<sup>e</sup> siècle, sous la direction de Didier Plassard, à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne.*

### **Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes, Christopher Innes, p. 65.**

Durant toute leur carrière, Craig and Bel Geddes ont été préoccupés par un immense projet. Celui de Craig était la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, tandis que pour Bel Geddes, c'était *La divine comédie* de Dante. Pour réaliser ces projets, chacun a non seulement créé un espace théâtral spécifique, mais a également conçu un éclairage et des scénarios élaborés. Examiner ces deux projets éclaire non seulement le mouvement moderniste – dans lequel les deux ont joué un rôle majeur –, mais ouvre aussi de nouvelles perspectives sur la politique de la période de l'entre-deux-guerres, relativement au fascisme et au communisme.

Craig and Bel Geddes each had a mammoth project that preoccupied them for their whole careers. For Craig it was the Bach *St Matthew Passion*, for Bel Geddes it was Dante's *Divine Comedy*, and each not only designed a specific performance space, but also worked out elaborate lighting and scenarios for their project. Examining these two projects not only illuminates the modernist movement, in which both played major roles, but also provides insights into the politics of the interwar period, relating as they do to Fascism and Communism.

*Titulaire de la Canada Research Chair in Performance and Culture de l'Université York de Toronto, Christopher Innes est l'auteur d'Edward Gordon Craig : A Vision of Theatre, de Modern British Drama: the Twentieth Century, et de Broadway to Main Street: Designing Modern America (sous-presses, automne 2005). Il est directeur de la revue Cambridge "Directors in Perspective", et a été codirecteur de la revue Modern Drama. L'adresse de son site Web est la suivante : [www.moderndrama.com](http://www.moderndrama.com)*

**Des screens au castelet éclaté : un langage marionnettique, Chantal Guinebault-Szlamowicz, p. 85.**

Le dispositif des *screens* conçu par Craig repose sur une manipulation des lignes, des masses, du rapport corps-volume scénique, dans le but de dramatiser l'espace. Les qualités organiques de cette « *living Scene* » en font un instrument dont le fonctionnement structurel rejoint celui de la Surmarionnette. De fait, on retrouve dans les pratiques contemporaines du théâtre de marionnettes cette réflexion sur la forme et son expressivité, dans une recherche qui dépasse la simple manipulation de figures et d'objets. On l'observe très distinctement dans le principe de castelet éclaté, tandis que se précise l'idée d'une théâtralité spécifique : un langage marionnettique.

The *screen* mechanism created by Craig is based upon the manipulation of lines, masses and the relationship between body and volume on stage with a view to dramatize space. The organic qualities of this living Scene make it an instrument whose structural workings resemble those of the Übermarionette. In fact, one finds this reflection on form and expressivity in contemporary puppet theatre practise within a research framework that goes beyond the simple manipulation of figures and objects. One can see it quite distinctly in the principle of the open puppet theatre as the idea of a specific theatricality – a puppet language – becomes more and more clear.

*Docteur en Études théâtrales, membre du Centre d'étude du XX<sup>e</sup> siècle de l'Université Paul Valéry à Montpellier, enseignante et membre du conseil pédagogique de l'École supérieure nationale des arts de la marionnette (Charleville-Mézières), rédactrice pour la revue Théâtre/Public (numéro spécial scénographie en préparation pour mai 2005), Chantal Guinebault Szlamowicz prépare une étude sur l'espace dans le théâtre de Claude Régy, dans le cadre d'un programme de recherche de l'ARIAS (CNRS-ENS-Université Paris III). Scénographe pour la Compagnie de la Commune depuis 1999 (dernière création : La tempête de Shakespeare, Albertville, 2004).*

**Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor, Jean-Luc Mattéoli, p. 99.**

Si l'influence de Craig sur Kantor est reconnue par ce dernier, il n'en reste pas moins que l'héritage ne se transmet que partiellement : le passage en effet des catégories du précieux au boueux, des matières riches aux objets pauvres pose la question de la réorientation de l'héritage théâtral à la faveur des événements historiques. La Première Guerre mondiale, ignorée par Craig, est tenue par Kantor comme une césure historique et esthétique définitive, qui dévalue les partis-pris craigiens. Ainsi, si les poétiques de chacun s'articulent bien sur la mort et sur le Passé, les réalisations scéniques diffèrent radicalement : c'est que les régimes d'historicité ne sont plus les mêmes. Origine perdue, lieu d'éternité où rayonne la Surmarionnette pour Craig, le Passé constitue pour Kantor une catégorie plus instable, mal enfouie, toujours « revenante », à l'opposé de toute nostalgie. C'est cette expérience provoquée par l'accélération et les soubresauts d'une Histoire fossoyeuse qui fait de Kantor un homme de son temps : les objets pauvres, très loin de l'esthétisme craiguien, deviennent alors les

réceptacles d'une mémoire fragile, les signes incertains d'un temps qui porte les marques du plus lointain passé alors qu'il date d'hier. Être de son temps, c'est ce que l'Histoire enseigne à Kantor : se situer sur une frontière instable entre art et réalité, constructivisme et émotion, passé proche et présent fuyant, dans l'impureté de la boue.

Even though Kantor has recognized Craig's influence on his work, the legacy has only been transmitted: the passage from the categories of the precious to the muddied, from rich materials to poor objects, poses the question of the reorientation of the theatrical legacy in along the lines of historical event. The First World War, ignored by Craig, is held by Kantor to be a definitive cultural and aesthetic break, which undermines Craigian bias. Thus, even though both poetries are articulated around notions of death and the past, the scenic manifestations differ greatly, mostly because the regimes of historicity are not the same. For Craig a lost origin, the place of eternity from which surges forth the Übermarionette, the past constitutes for Kantor a more unstable category, poorly buried, always returning, opposed to all nostalgia. It is this experience, provoked by the acceleration and the jolts of history that make Kantor a man of his age: poor objects, far from a Craigian aesthetic, become the receptacles for a fragile memory, the uncertain signs of a time which bears the marks of a long ago past, although it was only yesterday. To be a man of his time, this is what History taught to Kantor; to position oneself on the border between art and reality, between constructivism and emotion, close past and fleeting present, in the impurity of the mud and mire.

*Ancien élève de l'École normale supérieure de St-Cloud, agrégé de Lettres, Jean-Luc Mattéoli est actuellement chargé de mission à l'Institut universitaire de formation des maîtres de Bourgogne. Sous la direction de Didier Plassard, il prépare une thèse sur les objets ordinaires dans « l'autre » théâtre : le temps et la mémoire sont au centre de cette recherche.*

### **Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau, Hélène Jacques, p. 113.**

Afin de résoudre l'impasse rencontrée par le praticien de théâtre qui doit représenter l'invisible de manière crédible, c'est-à-dire sans procéder à la simple incarnation, Edward Gordon Craig propose d'avoir recours à la Surmarionnette, plus susceptible que l'acteur d'exprimer le monde spirituel. Dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* et *Les aveugles, fantasmagorie technologique*, Denis Marleau fait apparaître sur la scène l'intériorité démultipliée du poète portugais et la mort qui guette les aveugles grâce à des projections vidéographiques. Cet article propose d'envisager ces deux créations de Marleau dans la perspective des réflexions de Craig sur le jeu de l'acteur et la représentation théâtrale de la mort. Sur la scène où l'animé côtoie l'inanimé, la vidéo et les masques, avec la puissance suggestive de la Surmarionnette, donnent une forme à l'invisible par le détour de l'instrument.

In order to solve the problem that faces the theatre creator who has to credibly represent the invisible, which means without simply embodying it, Edward Gordon Craig suggests using the Übermarionette, more capable of expressing the spiritual reality than the actor. In *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* and *Les aveugles, fantasmagorie technologique*, Denis Marleau gives form, on stage, to the multiple interiority of the Portuguese poet and to the death that surrounds the blind with video projections. This article proposes to consider these two Marleau plays in terms of Craig's thoughts regarding the actor and the theatrical representation of death. On a stage where life coexists with death, video projections and masks, with the Übermarionette's power of suggestion, succeed in embodying the invisible with instruments.

*Hélène Jacques prépare une thèse de doctorat portant sur le théâtre de Denis Marleau à l'Université Laval. Elle fait partie du comité de rédaction des Cahiers de théâtre Jeu et participe à un groupe de recherche autour du phénomène d'hybridation dans la « scénographie » actuelle, dirigé par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos.*

### **La marionnette chez Pierre Albert-Birot : l'exemple de *Matoum et Téviabar*, Geneviève Morin, p. 165.**

Artiste polyvalent, Pierre Albert-Birot s'inscrit dans le courant des avant-gardes littéraires du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il développe une esthétique théâtrale – le nunisme – qui attribue à la marionnette un rôle clé dans la création d'un théâtre nouveau. Gardienne de l'art dramatique, celle-ci se voit dotée des pouvoirs d'évocation poétique et de subversion. Albert-Birot écrit plusieurs pièces pour marionnettes dont *Matoum et Téviabar*, qui fut jouée tour à tour par des marionnettes et des acteurs humains.

An artist of many talents, Pierre Albert-Birot finds his place among the avant-gard movements of the early 20<sup>th</sup> Century. He developed a theatrical esthetic, known as nunisme, which accords the puppet a key role in the founding of a new theatre. Watchdog of dramatic art, the puppet becomes invested with powers of poetic evocation and subversion. Albert-Birot wrote several puppet plays, among which *Matoum et Téviabar*, which was played first by puppets and then by human actors.

*Geneviève Morin enseigne le français au Centre d'aide à la réussite du CÉGEP Limoilou. Elle a réalisé en 2004 à l'Université Laval une maîtrise en études littéraires sur le théâtre de marionnettes qui s'intitule Pensées de la marionnette au début du XX<sup>e</sup> siècle suivies de La marionnette chez Pierre Albert-Birot : figure de l'idéal poétique. Elle possède aussi un certificat en pédagogie pour l'enseignement collégial de l'Université Laval.*

**Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci, Bénédicte Boisson, p. 183.**

Le spectacle *Giulio Cesare* de la Societas *Raffaello Sanzio* met en scène des acteurs aux corps stigmatisés, dont la vision déstabilise fortement les spectateurs. Mais le choc créé n'est pas gratuit. Intégré à l'ensemble de la représentation, il devient un moyen de jouer sur les structures profondes du théâtre. Si le stigmate souligne le corps de l'acteur de manière radicale, il permet également de transformer le statut de ce dernier. Ces corps stigmatisés viennent en fait redoubler et souligner un phénomène essentiel : la scène fait toujours de l'acteur un être exhibé et soumis aux regards, un être monstrueux, dont l'identité vacille avant d'être à nouveau symbolisée.

In the play *Giulio Cesare*, by the Societas *Raffaello Sanzio*, the actors' stigmatised bodies strongly destabilized the audience. But the shock was not unmotivated. Being integrated into the performance as a whole, it becomes a mean to play on the underlying structures of theatre. The stigmata does not only emphasize the actor's body radically but it also transforms his status. These stigmatized bodies virtually enlight an essential phenomenon : on stage, the actor is always turned into an exhibited being, subject to the eye – a monstrous being, whom identity flickers until it is symbolized again.

*Bénédicte Boisson est doctorante et ATER en Études théâtrales à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Elle travaille sur les mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain, tant du côté de l'acteur que de celui du spectateur.*

**Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide... et son archétype beckettien, Liviu Dospinescu, p. 197.**

L'article propose une révision du modèle de la communication théâtrale dans le contexte des changements artistiques de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle lorsque les processus de production et de réception se sont avérés beaucoup plus complexes que ne le suggérait le modèle traditionnel hérité de la linguistique. Le concept d'*espace vide* est défini comme lieu de négociation entre le sens que porte le message produit par l'artiste (*énonciateur*) et les significations produites par la réponse du spectateur (*énonciataire* et *auto-énonciateur*). Il est une sorte d'interface entre la théâtralité, domaine du symbolique, et la performativité, domaine des formes primaires non encore investies de sens. L'article propose une analyse d'une pièce courte de Samuel Beckett pour mettre en lumière les stratégies de la mise en scène et la réponse du spectateur et un jeu d'interférences très particulières entre les domaines de la théâtralité et de la performativité, générées par plusieurs mises en abyme successives de la figure du présentateur, du narrateur ou même du metteur en scène.

The paper aims to revise the model of the theatrical communication in relation to the artistic changes in the 2<sup>nd</sup> half of the XX<sup>th</sup> century when the production and reception processes are proving to be more complex than suggested by the traditional model inherited from linguistics. The concept of *empty space* is presented as a place of negotiation between the meaning the artist (*enunciator*) produces and those of the spectator's response (where the spectator is to be seen as both an *enonciatee* and *auto-enunciator*). It can be described as some kind of interface between theatricality, the symbolic realm, and performativity, the realm of the primary forms, not yet invested with meaning. An analysis of a short play by Samuel Beckett aiming to highlight the strategies of the *mise en scène*, the spectator's response and a very particular game of interferences between the realms of theatricality and performativity, generated by a series of *mise en abyme* of the figure of the presenter, narrator or even director.

*Liviu Dospinescu est spécialiste de l'énonciation théâtrale. Il prépare actuellement une thèse sur l'espace vide et les stratégies énonciatives de la mise en scène sous la direction de Josette Féral à l'UQAM. Titulaire d'une maîtrise en lettres et d'un DEA en sémiologie du théâtre, il a enseigné à l'Université de Suceava (Roumanie) et a publié des travaux sur le théâtre de Beckett et d'Ionesco, ainsi que sur la pragmatique du discours théâtral, le théâtre et la réalité virtuelle. Outre son intérêt pour la théorie, il a été metteur en scène, acteur et auteur de la Cie Macadam Théâtre (Roumanie) où il a puisé, dans une approche phénoménologique ses idées pour une théorie fondamentale de la communication théâtrale. Il est membre du Groupe de recherches en théâtralité et performativité à l'UQAM et de la Société québécoise d'études théâtrales.*