

**L'ESQUISSE ET LA SCENE: VERS UN NOUVEAU
THEATRE
EDWARD GORDON CRAIG,
TOWARDS A NEW THEATRE (1913)**

par

Catherine **NAUGRETTE-CHRISTOPHE**
Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure
Professeur agrégée au Lycée de Rambouillet

1. Le roman théâtral.

...jusqu'en 1900,
moment où je changeai cela...

Pour comprendre l'oeuvre et la pensée d'Edward Gordon Craig (de son vrai nom Godwin), il est nécessaire de prendre en considération les données de ce qu'il nomme lui-même son "apprentissage", les caractéristiques de son roman familial, qui est aussi théâtral. Avec Edward Gordon Craig, on pourrait dire: "au commencement était le théâtre", - tant le roman des origines est chez lui, pour reprendre le titre du roman de Boulgakov, "théâtral", tant l'histoire de ses parents, de ses géniteurs", dirait Beckett,

semble se confondre avec l'histoire du théâtre anglais durant les trente dernières années du XIX^e siècle.

Son père tout d'abord, est architecte de formation, mais un "architecte" passionné de théâtre, ¹ et déjà, si l'on peut dire, quelqu'un qui pratique l'intertextualité des arts: il est non seulement l'ami des écrivains et des peintres les plus marquants de l'époque victorienne (Whistler, pour lequel il a construit la *White House* de Chelsea, Oscar Wilde, qui le considère comme "l'un des esprits les plus artistiques du siècle en Angleterre"), ² mais aussi passionné de théâtre. Ainsi, à l'âge de vingt-quatre ans, il tient la rubrique théâtrale d'un journal, puis il étudie tout Shakespeare du point de vue de la mise en scène (*Architecture and Costume of Shakespeare's Plays*, 1875). Architecte, critique, il devient ensuite décorateur et metteur en scène d'*As You Like It* à Combe Wood, et surtout, quelques mois avant sa mort, de *Helen of Troy* de John Todhunter. Pour cette dernière réalisation, Edward William Godwin se révèle en effet comme un metteur en scène au sens moderne du mot, se chargeant seul de tous les aspects du spectacle. De plus, il innove en matière de lieu théâtral en transformant le Hengler's Circus de Londres d'après les données du théâtre antique, quelque vingt-quatre ans avant Max Reinhardt pour *Oedipe-roi*. Sur beaucoup de plans, Godwin annonce ainsi les concepts et les recherches de son fils. Déjà, dans la vie et l'oeuvre du père, on trouve l'utilisation délibérée d'une intertextualité des arts: pratique de l'architecture, de la décoration, de la mise en scène, comme de l'écriture et de la critique. On trouve déjà, chez le père, une passion pour Shakespeare et une recherche de l'art, de la

beauté artistique inspirée de Ruskin, qui se vérifieront et s'épanouiront chez le fils. Bien que Godwin meure alors que Craig n'a que quatorze ans et qu'il vive séparé de son père à cause du divorce de ses parents, il semble que le fils poursuive, développe et dépasse l'oeuvre profonde du père. Il est de ce point de vue significatif que Craig doive regretter par la suite le divorce de ses parents y compris sur le plan théâtral: ainsi, sa mère aurait pu jouer dans les pièces de son père. ³ Il regrette le couple théâtral que ses parents auraient pu former: pour lui, le roman familial se confondra toujours avec le roman théâtral. Toute sa vie durant, le plan professionnel et le plan personnel ne feront qu'un. Il y a dès l'origine, de par cette filiation théâtrale, une passion du théâtre chez Craig. Plus tard, il écrira: "j'aime le théâtre, je l'aime d'amour..."

Après le divorce de ses parents, Craig vit en effet avec sa mère, Ellen Terry, c'est-à-dire la plus grande actrice du règne de Victoria, l'équivalent de Sarah Bernhardt, ou, en Italie, d'Eléonore Duse, "la Duse". Dès son plus jeune âge, il vit donc dans une atmosphère théâtrale, assistant aux représentations de sa mère, faisant même de la figuration à l'âge de six ans: on pense ici à Edgar Poe, à cette même image obsédante de la mère actrice chez le tout jeune enfant. En fait le couple théâtral qui se forme est alors celui d'Ellen Terry et de Henry Irving. Comme Ellen Terry chez les actrices, Irving est le plus grand acteur anglais de la période victorienne. Il se situe dans la tradition des grands "actors-managers" anglais, à la tête d'un théâtre et d'une troupe: on pense, bien sûr, à David Garrick et à

Kean. En 1878, Irving engage Ellen Terry au Lyceum Theatre, et dès lors, ils formeront le couple vedette du théâtre anglais. Peu à peu, c'est donc Henry Irving qui va représenter la figure du père pour Craig, la figure théâtrale par rapport à laquelle il va construire sa propre identité, qu'il va admirer, comme en témoignent ses écrits, ⁴ et contre laquelle il va pourtant réagir.

Dans un premier temps, celui de son enfance, Craig apparaît donc comme le spectateur assidu, enthousiaste des spectacles d'Irving. Puis, en 1889, à l'âge de seize ans, il devient lui-même acteur et fait avec Irving, qu'il admire et imite, son apprentissage de la scène. Comme il le conseillera plus tard aux artistes du théâtre de l'avenir (1907), il faut d'abord faire l'apprentissage du "vieux théâtre", dans tous les domaines, avant de vouloir en créer un autre. C'est ainsi qu'il déclare, dans *Le Théâtre en Marche*: "J'ai travaillé dans le vieux théâtre pendant plus de dix ans avant de commencer à en projeter un autre."⁵

Pendant huit ans, de 1889 à 1897, Craig travaille donc comme acteur dans la troupe d'Irving et y apprend ce qu'est le "vieux théâtre". Le "vieux théâtre" pratiqué par Irving, c'est essentiellement cette perfection dans le réalisme historique qu'admire justement Antoine, le tenant du naturalisme français au théâtre: "Je ne me suis point émerveillé de ce grand acteur ... mais, ce qui est incomparable, c'est sa mise en scène dont nous n'avons guère la notion en France", déclare Antoine à propos d'Irving en 1889. ⁶ Irving recherche l'exactitude du détail, et tente dans ses spectacles de reconstituer la réalité historique par des décors très précis et copiés à partir de la

réalité, - précision et véracité qui font écho à celles des Meiningen en Allemagne et d'Antoine en France. Ce dernier, qui a fondé le Théâtre libre en 1887, a le souci d'insérer les pièces qu'il met en scène dans un "milieu" naturaliste, et recherche lui aussi un effet de réel: ainsi apparaissent sur scène des objets tels qu'une horloge ou un quartier de viande. En Allemagne, les Meiningen, la troupe du duc de Saxe-Meiningen, pratiquent un théâtre historique qui se rapprocherait davantage encore du théâtre d'Irving - tandis qu'à Antoine correspondrait l'*Independent Theatre* fondé par G.B. Shaw en 1891 -, mais qui présente le même souci de véracité: c'est ainsi le duc en personne qui dessine les décors de mise en scène après en avoir fait les esquisses préalables; c'est encore lui qui réalise les mises en scène, comme le fera Craig, bien que dans une tout autre perspective. Il y aurait encore la *Freie Bühne* d'Otto Brahm en Allemagne, fondée sur le modèle du Théâtre Libre en 1889, et bien sûr, en Russie, le Théâtre d'art de Stanislavski, que Craig admirera beaucoup, pour lequel il travaillera, bien qu'il ne soit pas d'accord avec lui: "Il règne en enfer", a-t-il dit à propos de Stanislavski.

C'est donc un théâtre de type réaliste que pratique d'abord Craig en tant qu'acteur. Ses premières esquisses reflètent, elles aussi, ce style réaliste qui sera ensuite à l'opposé de son idéal du théâtre. ⁷ Cependant, dès cette époque, la "tradition" lui pèse:

Tout mon travail, à cette époque, portait sur ces détails ineptes et fastidieux qu'on m'avait amené à considérer comme les éléments mêmes de la mise en scène. Ce ne fut que le jour où je m'affranchis complètement et

renonçai à partager plus longtemps les vues des contemporains de Charles Kean, que me vinrent quelques idées neuves ou intéressantes pour la pièce.⁸

Et ce jour ne va pas tarder. En 1897, il abandonne le métier de comédien, définitivement. Ce faisant, il s'éloigne de la figure du père théâtral, celle d'Irving, pour rechercher sa propre voie:

...je me dis à moi-même que je pourrais soit me contenter pour le restant de ma vie de suivre Irving et d'en devenir une pâle copie, soit découvrir qui j'étais et l'être. Ainsi je fis mon choix et je tournai le dos à Irving pour de nombreuses années - me retournant à l'occasion pour apercevoir une fois encore l'image de la figure aimée.⁹

Pendant quelques années, Craig s'éloigne alors un peu du théâtre, pour mieux y revenir ensuite. Il poursuit ses recherches dans les autres domaines qui l'ont jusqu'alors tenté, c'est-à-dire dans les autres arts. Il lit, dessine beaucoup et visite les musées. Il achète des livres et commence ainsi à constituer une collection qui deviendra des plus précieuse: Craig, qui est aussi et surtout un esthète, ne cessera d'y ajouter livres et manuscrits rares, objets, masques et œuvres d'art.

C'est à travers ces lectures, ces visites de musées, ces dessins que Craig voit peu à peu se préciser les contours de cette scène dont il rêve. Car pour lui, lecture et écriture, peinture et dessin, tout se pratique et s'inscrit dans une perspective théâtrale: le théâtre est toujours premier. Les peintres de la Renaissance qu'il apprend à

connaître et à aimer lui offrent ainsi les architectures idéales de leurs tableaux comme autant de décors possibles: "pour moi ", dit-il, "tout cela ne pouvait être que du théâtre". Dans ses lectures, il découvre Nietzsche, Goethe, Tolstoï, Ruskin dont il s'inspirera dans sa recherche du Beau idéal au théâtre, dont il héritera la mystique de son esthétique théâtrale. Mais ce qu'il découvre surtout, c'est Wagner:

...ce qui l'intéresse d'abord, ce sont les théories fondamentales de Wagner, son idée d'un drame musical de l'avenir fondé sur l'action conjointe de la poésie et de la musique, de la peinture et du jeu, et nécessitant une nouvelle architecture théâtrale, c'est-à-dire une nouvelle façon de voir et de voir faire les choses.¹⁰

Et Craig de commencer à rêver d'un "nouveau théâtre".

Depuis des années déjà, il ne cesse de dessiner. Si les premières esquisses pour le théâtre demeurent encore prisonnières d'un style réaliste, une esquisse aquarellée de 1899 pour la scène 4 de l'acte III de *Hamlet* n'en garde plus trace:

...dans une harmonie de gris-bleu et de bistre, des surfaces de murs nus, des lignes verticales, des tentures imprécises, des zones d'ombre et de clarté; à contre-jour, côté jardin, se détache la silhouette du spectre, vaguement indiquée. La lumière, qui vient d'en haut et de côté, se répartit en taches lumineuses; Craig ne prévoit aucun éclairage par le bas, aucune utilisation de la rampe. Un tel projet témoigne déjà de sa prédilection pour les surfaces rectangulaires, le

parallélisme des lignes verticales , le jeu expressif de la lumière.¹¹

Ce rêve enfin, il en prend véritablement conscience en voyant, dans un magazine américain, des dessins du Théâtre romain d'Orange: "C'est après avoir vu ces dessins que j'ai compris les possibilités qu'offrent à la scène lumière, espace et fond... Dans mon enfance les décors étaient toujours tronqués et étriqués - et ils le restèrent jusqu'en 1900, au moment où je changeai cela."¹²

2. Vers un nouveau théâtre.

"Gardez-vous de ces artistes, vous pouvez vous passer d'eux"...

1900 représente pour Craig le début d'un nouveau théâtre, qui recrée les données de la lumière et de l'espace sur la scène, et s'ouvre aux autres arts, en particulier la musique. Pour Craig, la musique représente le plus parfait de tous les arts, le plus logique, le plus rigoureux, le plus beau. Toute sa vie, il est passionné de musique, et c'est elle qu'il commence par mettre en scène, avec quatre spectacles lyriques de 1900 à 1902: *Dido and Aeneas* de Purcell (1900), *The Mask of Love* (tiré du *Dioclesian* de Purcell, en 1901, au Coronet Theatre), *Acis et Galatea* (pastorale en deux parties de John Gay, musique de Haendel, avec Martin Shaw, au *Great Queen Theatre*, en 1902), ainsi que *Bethlehem* (musique de Joseph Moorat, texte de Laurence Housman, avec Martin Shaw à l'*Imperial*

Institute de South Kensington, en 1902). Avec *Dido and Aeneas*, Craig va ainsi commencer à mettre en pratique son rêve théâtral. Il invente en effet une nouvelle utilisation de la lumière et de l'espace scénique: la traditionnelle rampe du théâtre de l'époque est supprimée, et remplacée par un pont qui éclaire la scène d'en haut. C'est une lumière dont les faisceaux tombent sur la scène, révélant ainsi telle ou telle structure: à cet effet, Craig dresse des plates-formes sur le plateau, qui se trouve comme modelé, sculpté. A partir de ces deux données fondamentales que sont espace et lumière, il travaille alors le mouvement des acteurs et les décors afin de créer une unité d'ensemble, un "tout homogène", selon sa propre expression.¹³ Tout au long de ses expériences théâtrales, on retrouve chez lui cette volonté d'homogénéité, d'unité dans le spectacle: "... sachez tout de suite que la grande impression d'ensemble produite par le décor et le mouvement des foules est le moyen le plus effectif dont vous disposiez."¹⁴ C'est encore l'unité du spectacle voulue par les tenants du réalisme au théâtre (Irving), mais obtenue par des moyens fondamentalement opposés au réalisme. Comme le dit Denis Bablet, "l'art de Craig est un art de la suggestion, de l'évocation, qui rend sa liberté à l'imagination du public."¹⁵ Ce n'est pas grâce à une reproduction exacte et contraignante, limitative pour le spectateur, de la réalité, ni par une accumulation de détails mimétiques que Craig va produire cette unité d'impression. C'est bien plutôt par une harmonie des formes et des couleurs, des corps et des mouvements avec la musique. Craig élimine de la scène tout élément mimétique et descriptif du réel, toute reconstitution photographique: il la dépouille,

l'épure, pour n'en garder que la structure fondamentale, qu'il peint alors avec quelques couleurs et avec la lumière:

...le mérite de Craig n'est pas tant de renouveler le style du décor en le réduisant à des éléments schématiques et à quelques couleurs fondamentales, que de transformer totalement l'image scénique tout en garantissant à chaque instant l'harmonie expressive de ses éléments: couleurs, lignes, mouvements, et lumière. Chaque scène se compose comme un tableau dont les parties sont indissociables et traduit l'atmosphère du moment tout en s'adaptant à la musique. 16

On peut ainsi voir, dans *Towards a New Theatre* (1913) une esquisse pour *Dido and Aeneas* - postérieure à l'opéra - avec un fond nu et bleu, un proscenium gris, la lumière tombant des cintres. Tels sont les éléments fondamentaux de cette mise en scène lyrique, radicalement nouvelle en 1900, pour laquelle quelqu'un comme W. B. Yeats s'enthousiasme alors. Il en va de même pour les autres décors et espaces scéniques créés par Craig. Ainsi, pour *The Mask of Love*, Craig déclare:

...j'utilisai trois vastes toiles (une pour le fond, deux pour les côtés), un grand tapis de sol et une toile découpée au premier plan, toutes étaient peintes d'un gris uniforme, de tonalité éteinte. 17

C'est la lumière qui doit faire vivre ces tons neutres, c'est le mouvement qui doit animer ces vastes espaces scéniques tandis que

déferle la musique. A chaque fois, on retrouve les mêmes éléments: unité de ton, couleurs neutres, pureté des lignes scéniques, dépouillement, une "peinture scénique" pour laquelle, de nouveau, Yeats sera enthousiaste: "j'ai vu", dit-il en 1902, "le seul décor admirable de notre temps." 18

Si l'on a pu parler, à propos de ce spectacle et des autres réalisations de Craig, d'une influence de l'art japonais, c'est à travers des peintres tels que Whistler en Angleterre, Lautrec et les Nabis en France, que Craig comme le remarque Denis Bablet, a pu la ressentir. Maurice Denis a écrit: "Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées"; de façon parallèle, Craig déclare à propos de *Dido and Aeneas*: "l'instrument avec lequel je travaillais était une compagnie de soixante hommes et femmes, la couleur et la ligne en mouvement, le son et la scène." 19 A propos de cette influence de l'art japonais, de ce dépouillement de la scène, de cette utilisation du tapis de sol et du rideau de fond, on pourrait citer aujourd'hui le travail d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, avec la série des Shakespeare notamment. Même si Craig préfère souvent les tons neutres, le gris en particulier, il aime aussi le doré, l'argenté, utilisés actuellement par Ariane Mnouchkine. Nous verrons que pour la mise en scène de *Hamlet* à Moscou, Craig utilisera un fond de scène entièrement doré.

Dès ses premières mises en scène, Craig apparaît donc

comme un peintre de la scène, un peintre inspiré par les peintres, mais un peintre d'un nouveau genre, qui peint avec la lumière, qui dessine le mouvement des corps et qui, loin de se servir d'une surface plane, modèle l'espace scénique, le fait jouer. Certes, le passage d'une esthétique à une autre est bien comparable à celui qui caractérise la peinture de l'époque. On passe en effet du réalisme objectif à un réalisme subjectif qui débouche, en peinture, sur l'impressionnisme puis le cubisme. En ce qui concerne le théâtre, on passe d'une perspective illusionniste, d'un réalisme photographique, au théâtre conçu comme art autonome, indépendant de la réalité objective, dont les éléments seraient la voix, le mouvement et la lumière, dictés par la subjectivité du metteur en scène: paradoxalement, ce passage a pour effet d'éloigner le théâtre de la peinture, et la peinture du théâtre.

En effet, si Craig a découvert, en lisant Wagner notamment, le champ des possibles ouvert au théâtre par les autres arts, il ne partage pas pour autant sa théorie du *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire du théâtre comme art unificateur qui rassemblerait dans sa pratique les autres arts: poésie, peinture, musique. Pour Craig comme pour Appia, cette union des arts dans le théâtre ne pourrait qu'aboutir au chaos: "Comment les arts réunis composeraient-ils un art? Une parade, certes, un théâtre, mais non pas un art." ²⁰ Pour lui il faut que le théâtre devienne et redevienne un art à part entière, en s'inspirant certes des autres arts, mais non en les intégrant. Il faut qu'il découvre ses lois propres, ses moyens d'expression particuliers. Craig ne cesse de le répéter: "le théâtre n'a rien à faire avec le peintre ou la peinture, pas plus qu'avec l'auteur et la littérature." ²¹ Il faut qu'à l'aide "des

acteurs, des décors, des costumes, des éclairages et de la danse" l'artiste du théâtre arrive à maîtriser "le mouvement, la ligne, la couleur, les sons et les mots", ²² pour recréer enfin l'art du théâtre. Dans cette perspective, Craig condamne les hommes de théâtre qui font appel aux peintres, tels Paul Fort et Lugné-Poe en France, Meyerhold et Stanislavski en Russie, ou encore les Ballets russes. Il condamne cette autre tendance du théâtre symboliste, qui est de considérer le décor comme "une pure fiction ornementale" (Quillard), qui doit recourir à la peinture: Paul Fort et le Théâtre d'art font ainsi appel à Sérusier, Bonnard et Maurice Denis, les Ballets russes à Picasso, Matisse et Braque. Ainsi, l'autre façon de se révolter contre le réalisme illusionniste au théâtre est de recourir à la peinture moderne, à cet art qui est en train de se libérer de l'emprise du réel. Il s'agit de ce que Denis Bablet, appelle dans *Les Révolutions Scéniques au XXème siècle*, "l'appel au peintre". ²³

Or, du point de vue de la scène, la peinture en tant que telle n'a aucune utilité. Comme le souligne Appia: "De la belle peinture, nous en avons ailleurs et pas découpée, heureusement." ²⁴ Craig et Appia, ces deux hommes qui, à l'aube du XX^e siècle, "apparaissent comme les deux fortes personnalités d'un courant idéaliste qui vise à régénérer le théâtre par la transformation de son esthétique", ²⁵ tentent d'instaurer un symbolisme théâtral avec des moyens d'expression propres au théâtre. Comme dit Craig dans "A propos du Symbolisme", "il est l'essence même du théâtre si nous voulons faire figurer l'art du théâtre à sa place, parmi les Beaux-Arts." ²⁶ Pour lui comme pour Webster, le symbole est "le signe visible de l'idée." ²⁷

Même s'ils diffèrent en ce qu'Appia part de Wagner (projets de décors pour le *Ring*, *Parsifal*, *Tristan und Isolde*) et de la musique beaucoup plus que lui, il y a chez Craig une hiérarchie dans les moyens expressifs du théâtre (l'acteur, l'espace, la lumière, tout s'organisant autour de l'acteur), et leurs démarches demeurent très proches l'une de l'autre. Pour tous deux, le théâtre doit être un art autonome, d'autant plus qu'il est le seul à pouvoir rassembler des éléments épars dans tous les autres arts. D'où la célèbre définition de Craig:

Voici de quels éléments l'artiste du théâtre futur composera ses chefs-d'œuvre: avec le mouvement, le décor, la voix... J'entends par mouvement le geste et la danse qui sont la prose et poésie du mouvement. J'entends par décor tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages, que les décors proprement dits. J'entends par voix, les paroles dites ou chantées en opposition aux paroles écrites; car les paroles écrites pour être lues et celles écrites pour être parlées sont de deux ordres entièrement distincts. 28

3. Esquisses pour une Autre Scène.

"Un rêve mis noir sur blanc."

C'est donc lors de ses premières mises en scène que Craig découvre et expérimente des moyens d'expression théâtrale

nouveaux. Mises en scène lyriques, on l'a vu, mais aussi deux autres mises en scène, effectuées en 1903 pour sa mère Ellen Terry, avant de quitter l'Angleterre. Il s'agit des *Vikings* (*Les Guerriers à Helgeland*, d'Ibsen, à l'*Imperial Theatre*), et de *Much Ado About Nothing*, au même théâtre. Ce sont là des mises en scène profondément symbolistes, dans lesquelles la scène symbolise les idées-forces des pièces, grâce à l'espace, au décor surtout, épuré, stylisé à l'extrême. Là encore, Craig élimine le bric-à-brac naturaliste, et ne conserve que le strict essentiel. Ainsi, dans *The Vikings*, un seul objet sert de décor: une table, géante, qui envahit la scène, la "Table ronde", symbole de la chevalerie et de la féodalité. L'objet comme statue qui occupe l'espace d'une scène abstraite, d'une scène vidée de ses meubles, de ses accessoires, où il n'en reste plus qu'un, fondamental, symbolique. L'objet devient l'essentiel du décor, et c'est une des caractéristiques de la représentation symboliste (comme ensuite de la représentation expressionniste): la table, l'objet, constituent l'emblème d'une scène, d'un acte, voire de toute la pièce. Il y a alors osmose entre l'objet et l'espace, comme dans le cas du grand rocher au premier acte des *Vikings* ou du rocher proposé par Craig pour *Macbeth* dans une leçon de mise en scène symboliste:

Prenons *Macbeth*. Nous connaissons bien la pièce. Dans quel site se passe-t-elle? Comment se présente-t-elle à notre imagination d'abord, à nos yeux ensuite? Pour moi, je vois deux choses: une haute roche escarpée et un nuage humide qui en estompe le sommet. Ici, la demeure d'hommes farouches et guerriers, là, le séjour que

hantent les esprits. Finalement la nuée détruira la roche, les esprits triompheront des hommes. 29

L'important est de réaliser sur la scène une "vision intérieure", et c'est précisément ce que permet cet objet unique, emblématique, autour duquel se construit l'espace, par rapport auquel s'inventent des "gestes symboliques", sur lequel vient se briser une symbolique lumière. Dans *Much Ado About Nothing*, l'objet central réapparaît, notamment dans la scène de l'église: il s'agit alors de l'objet symbolique premier, fondamental, à savoir la Croix. Mais c'est dans *Hamlet*, la mise en scène la plus célèbre de Craig, que l'on retrouve cette réalisation d'une vision intérieure à travers la construction de l'espace scénique et à travers la fusion de l'espace et de l'objet.

Avec *Hamlet*, réalisé au Théâtre d'art de Moscou avec Stanislavski en 1912, Craig trouve enfin l'occasion unique de mettre en pratique tous les essais théoriques écrits depuis 1900 et rassemblés en 1905 dans *De l'art du théâtre*. Stanislavski met à sa disposition son théâtre et sa troupe, les meilleurs d'Europe pour Craig à cette époque, afin qu'il monte *Hamlet*, en toute liberté. Il met en particulier à sa disposition ses décorateurs et les ateliers du théâtre. Craig tente alors de faire passer, sur une scène modelée, imaginée par lui, une vision intérieure, celle de Hamlet. Car pour Craig, tout doit être vu à travers les yeux de Hamlet :

C'est bien avec les yeux d'Hamlet que, lors de la représentation, les spectateurs verront la cour, monde de vilénie et de

luxure. La scène sera divisée en deux zones ; à l'arrière, se détachant sur un fond entièrement doré, le roi et la reine, assis sur un trône surélevé ; de leurs épaules tombera un immense manteau de porphyre doré qui se déploiera en molles ondulations jusqu'à occuper toute la largeur du plateau; par des trous percés dans les plis de cette gigantesque cape, émergeront les têtes des courtisans également vêtus d'or, qui tourneront leurs regards soumis vers le souverain; des lumières atténuées, des faisceaux mobiles de projecteurs, qui sembleront glisser à la surface de ce monde dégénéré, donneront à l'or des reflets sinistres et menaçants; Hamlet, vêtu de noir, sera assis au premier plan, perdu dans ses pensées...³⁰

L'espace est ainsi dédoublé, mis sous le regard de Hamlet qui se situe, lui, sur ses limites, à sa frontière. Aux confins de la scène, Hamlet se trouve presque du côté de la salle et des spectateurs. Il est le premier spectateur de la pièce que se joue la Cour et c'est à travers son point de vue que la scène doit être perçue, choix de mise en scène très nouveau qui n'est pas sans rappeler celui de Beckett dans *Pas Moi*. "L'AUDITEUR" se trouve "vers l'avant-scène côté jardin".³¹ L'objet central, dédoublé (le trône et le manteau), rassemble ainsi tout l'espace, le couvre littéralement, et représente le champ de vision de Hamlet. L'unité des couleurs, le doré du manteau et des costumes renforcent cette impression, avec, en opposition, le noir du costume de Hamlet. C'est le choix, décisif, de la subjectivité au théâtre, exprimée par l'objet symbolique, la couleur, le mouvement, les positions des personnages, les mots, les lignes enfin, - ces lignes

verticales qui hantent l'imagination de Craig et que l'on retrouve ici, dans *Hamlet*. En effet, chaque scène repose sur un agencement de paravents qui montent jusqu'aux cintres. Ce sont des panneaux verticaux, de deux teintes seulement, crème et or, qui, par les variations de leurs constructions, modèlent et remodelent l'espace scénique. Ce sont les célèbres *screens* inventés par Craig dans les années 1906-1907, qui font de la scène un lieu infiniment variable. Il faudrait imaginer encore le jeu de la lumière, venant peindre et allumer le décor et les corps, le jeu des acteurs de Stanislavski.

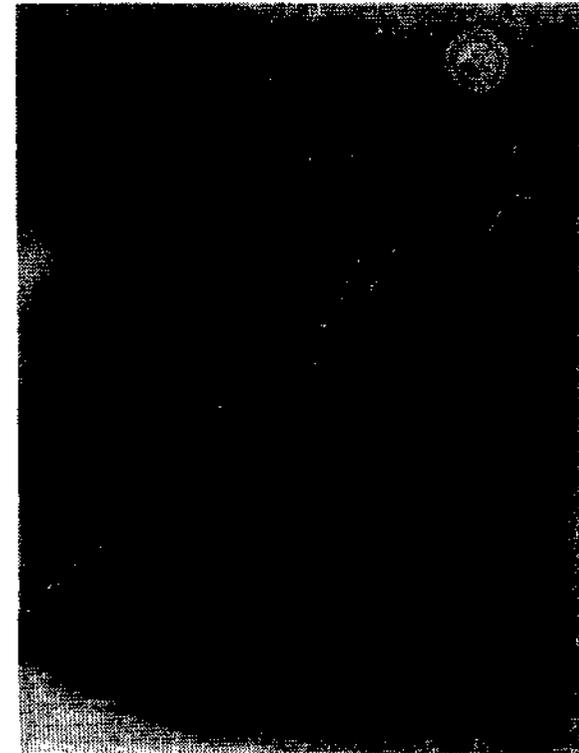
Craig n'est pourtant pas satisfait. Rien d'étonnant à cela. En mettant en scène *Hamlet*, il a voulu se prouver ce qu'il répète depuis des années, à savoir qu'il est impossible de monter *Hamlet* : "*Hamlet* n'est pas de nature à être représenté à la scène." ³² Pour lui, il est impossible de monter *Hamlet*, de monter Shakespeare dans son ensemble: pourtant Craig ne cesse, depuis son enfance, d'en voir des représentations, de dessiner des décors pour le théâtre de Shakespeare. Ses deux premières esquisses, dessinées en 1890 et 1891, sont en effet des esquisses de décor pour *Henry IV* et *Romeo and Juliet*. A partir de là, il ne cesse de faire des esquisses de décors pour les pièces de Shakespeare: pour *Macbeth*, pour *Lear* et pour *Hamlet*, inlassablement. Entre 1912 et 1929, il exécutera même soixante-quinze gravures sur bois pour illustrer l'édition de *Hamlet* du comte Kessler. Ces esquisses, toujours plus nombreuses, tendront peu à peu à l'emporter sur les mises en scènes effectives. Après le *Hamlet* du Théâtre d'art de Moscou, Craig créera encore les décors

des *Prétendants* d'Ibsen en 1926 à Copenhague, puis s'enfermera jusqu'à sa mort dans ce que Denis Bablet a appelé "une longue patience". ³³ Et si justement la nouvelle pièce que doit inventer le dramaturge de l'avenir, cette pièce forgée à l'aide du geste, du mouvement, de la ligne, de la couleur, dans laquelle l'acteur doit être éliminé au profit de quelque "sur-marionnette" ³⁴ qui doit enfin donner l'image d'une vision intérieure, si cette pièce était précisément l'esquisse, ou l'Autre Scène?

Comme le dit Craig, il y a le théâtre d'aujourd'hui, qu'il faut réformer, il y a le théâtre de demain, qui est celui pratiqué pour la mise en scène de *Hamlet* à Moscou par exemple, théâtre qui est encore fait de compromis, et puis, il y a le théâtre d'après-demain, qui est celui de l'avenir: "Au jour qui vient 'après-demain' c'est à dire à l'Avenir, il faudra un théâtre neuf." ³⁵ Théâtre radicalisé, art pur qui concentrera "son effet sur l'impression visuelle". Le théâtre de l'avenir ne nous présentera pas d'images définies, telles que les créent le peintre ou le sculpteur, mais nous dévoilera la pensée silencieusement, par le geste, par des suites de visions." Or ces "suites de visions", nous les retrouvons notamment dans une suite de quatre dessins représentant une sorte de scénario dessiné que Craig appelle un "drame du silence": dans *The Steps* (1905), c'est à dire à travers quatre esquisses, le jeu de la lumière et de quelques formes sur un escalier, et avec ce jeu le drame de la vie humaine, son matin, son midi, son déclin. ³⁶ Comme le souligne Denis Bablet, "le véritable personnage central, le héros de ce drame qui préfigure les tentatives du théâtre

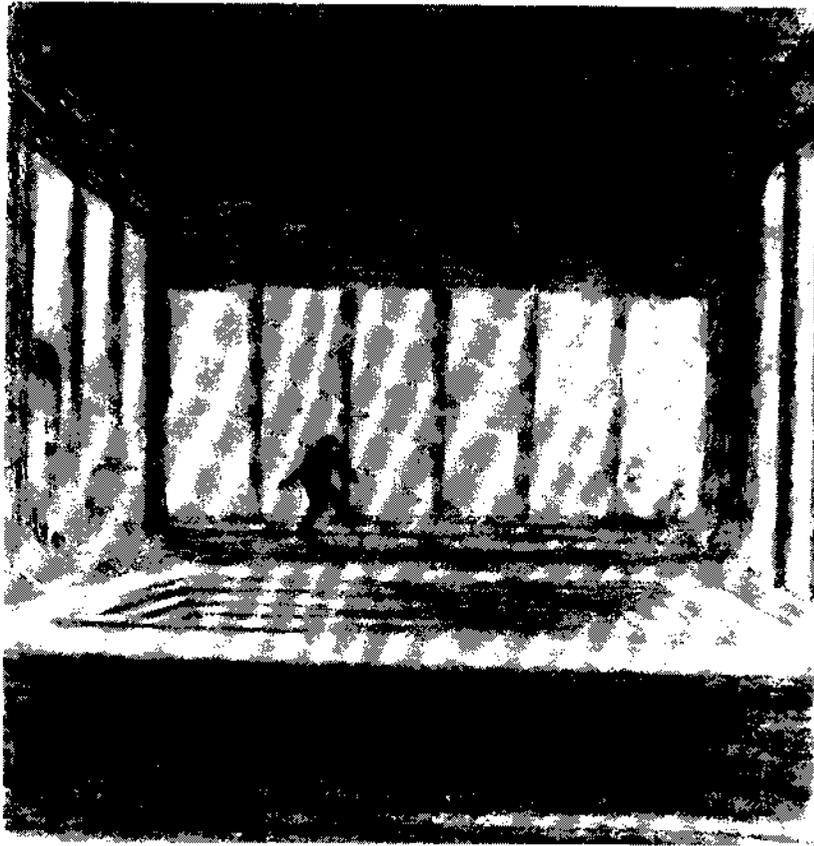
abstrait, c'est l'architecture, c'est l'escalier, élément dramatique doué d'une vie propre et non élément du décor", 37 comme il le sera par exemple chez Jessner, dans les années 1920. Ainsi, l'objet-décor est devenu le héros de la vision, son relais, l'annonce métaphorique de "l'Autre Scène", de l'ailleurs vers lequel il vient de faire basculer la scène: l'escalier, la scène et l'esquisse sont bien autant de lignes de fuite. Avec *The Steps*, l'esquisse atteint donc le drame pur, et si toutes les esquisses ne parviennent pas, chez Craig, à ce degré d'intensité proprement théâtrale, la plupart en reflètent l'approche et la recherche. La plupart sont des "visions scéniques" dans lesquelles Craig expérimente au plus près le théâtre de l'avenir, théâtre sans mots, théâtre de l'ailleurs: "Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!" 38

Les esquisses de Craig pour *Hamlet*, pour *Macbeth*, pour *Psyché* (projet de ballet, 1907), celles pour Ibsen, pour *Electra* de Hofmannsthal (d'après Sophocle, avec un jeu ombres/lumière) constituent autant de parcelles dramatiques, de visions scéniques dans lesquelles il applique ses théories du Théâtre et de l'Art comme "Révélation". 39 Mais surtout, toute une série d'esquisses indépendantes de toute pièce représentent bien "l'après-demain" du théâtre tel que Craig l'imaginait: "un rêve mis noir sur blanc." 40 Ce sont les *Masques* (*Le Masque de Londres*), les *Etudes de mouvement* (ill. p. 111), les scènes ou les petites esquisses comme *The Princess is Stolen* (ill. p. 112): 41



E. G. Craig

"A Study for Movement II" (1905)
Towards a New Theatre, fig 25
 Photo Piszczatowski
 Document BN, Arts du Spectacle



E. G. Craig

"The Princess is Stolen" (1905)

Towards a New Theatre, fig 1

"This was an incident in a mimo-drama to have been called *The Life of a Princess*."

Photo Piszczatowski

Document BN, Arts du Spectacle

This is for no particular play, but it is for what I believe to be true drama. The name explains the drama... It tells us of something which is being done, and not of something which is being said, and the fact that we do not know who is arriving and why they are arriving, or what they will look like when they appear, makes it, to my mind, dramatic. ⁴²

Pour Craig, le Théâtre de l'Avenir se confond avec un art du mouvement qui se situe au-delà du théâtre, et qui naît à travers ses esquisses, voire ses maquettes, un mouvement représenté par le carré (deux et deux) et par la sphère (un et trois), un mouvement créé par le jeu des volumes, des formes, par le jeu de l'ombre et de la lumière, le noir et le blanc des gravures sur bois. A travers quinze gravures exposées et publiées à Florence en 1907-1908, Craig traduit ainsi la cinétique scénique qu'il a inventée, avec ses paravents (*screens*) et son plancher mobile, inspirés par d'autres gravures encore, celles de Serlio par exemple. Dans sa préface, il compare son œuvre à celle de Bach, à la *Passion selon St Matthieu*, et, commente Denis Bablet: "c'est une semblable progression qu'il veut rendre sensible dans son mouvement, dans sa musique des formes. Ce qu'il souhaite découvrir ce sont des lois analogues à celles qui fondent la musique, qui lui permettront de créer des œuvres semblables à celles de Bach et des premiers maîtres de la musique." ⁴³ Et Craig de déclarer: "Mais je sais maintenant que cet art à propos duquel j'écris et auquel j'ai voué ma vie transcende le théâtre." ⁴⁴ Craig tente de fixer cet art du mouvement par des gravures, des séries innombrables de scènes non plus picturales mais architectoniques: tel est le paradoxe de cet art, de cette architecture théâtrale qui renie la peinture, que

d'être saisis par la gravure en une série d'instantanés qui sont autant de drames duquel l'homme et l'acteur ont disparu, puisque le mouvement doit être pur, tout comme le théâtre. Pour lui, ce théâtre de l'avenir, cet art du mouvement vers lequel il tend, est donc un rêve qu'il saisit au fil de ses esquisses et de ses maquettes, rêve que d'autres "horribles travailleurs" viendront réaliser par la suite, ou plutôt dont chacun réalisera une parcelle: qui le décor, avec Jessner, Svoboda, ou bien Antoine Vitez pour son *Hamlet* (1983), qui le dispositif scénique (Copeau et le Vieux-Colombier), qui l'art du graveur, avec en particulier Max Escher.⁴⁵ Comme l'observe bien Craig: "Ce livre (*De l'art du théâtre*), en somme, c'est le rêve. Et en Russie, en Allemagne, en Pologne, en Hollande, ce rêve a été matérialisé dans une certaine mesure, réalisé par ceux qui m'ont suivi."⁴⁶

Edward Gordon Craig fait ainsi de l'art du théâtre un absolu, un Ailleurs radical qui refuse le compromis du monde tel qu'il va. Seules les esquisses témoignent pour lui de cette Autre Scène. Comme le livre chez Mallarmé,⁴⁷ l'esquisse constitue bien chez Craig "une source de drame latente": "Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant... maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos."

NOTES

- ¹ Denis Bablet, *Edward Gordon Craig* (Paris: L'Arche, 1962)
12. Abrégé ensuite en EGC.
- ² EGC 12.
- ³ EGC 14.
- ⁴ E. G. Craig, *Henry Irving* (New York & Toronto: Longmans, Green, 1930); *Ellen Terry and Her Secret Self* (London: Sampson, Low, Marston, 1931).
- ⁵ E. G. Craig, *Le Théâtre en marche* (Paris: Gallimard, 1964) 183.
- ⁶ EGC 25.
- ⁷ V. E. G. Craig, *De l'art du théâtre* (Paris: Lieutier-Libraire théâtrale, s.d.). Abrégé ensuite en DAT.
- ⁸ DAT 32-3.
- ⁹ EGC 40.
- ¹⁰ EGC 46.
- ¹¹ EGC 47.
- ¹² EGC 36-7.
- ¹³ EGC 55.
- ¹⁴ DAT 27.
- ¹⁵ EGC 56-7.

- 16 EGC 56.
- 17 EGC 69.
- 18 EGC 64.
- 19 EGC 58.
- 20 DAT 67.
- 21 DAT 102.
- 22 DAT 139.
- 23 Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques au XX^e siècle* (Paris: Société internationale d'art du XX^e siècle, 1975) 23. Abrégé ensuite en RS20.
- 24 RS20 40.
- 25 RS20 40.
- 26 DAT 222.
- 27 DAT 222.
- 28 DAT 141.
- 29 DAT 28.
- 30 EGC 175-6.
- 31 Samuel Beckett, "Pas moi", *Oh les beaux jours* (Paris: Minuit, 1963) 81
- 32 DAT 118.
- 33 EGC ch. 11.
- 34 DAT 54.

- 35 DAT 114.
- 36 E. G. Craig, *Towards a New Theatre* (London & Toronto: Dent, 1913), fig. 15-18. Abrégé ensuite en TANT.
- 37 EGC 107.
- 38 Arthur Rimbaud, "Mauvais sang", *Une Saison en enfer* (1873) *Œuvres*, ed. Suzanne Bernard (Paris: Garnier, 1960), 217.
- 39 E. G. Craig, *NT*, fig. 11, 37 et 38 (*Hamlet*), 27, 31 à 36 (*Macbeth*), 26 (*Cupid and Psyche*), 28 (*Roemersholm*), 12 (*Elektra*).
- 40 DAT 17.
- 41 TANT, fig. 7, 5, 19 et 25, 14, 3, 7.
- 42 TANT 23.
- 43 EGC 150-1.
- 44 EGC 152.
- 45 Max Escher, *L'Œuvre graphique* (Paris: Solin, 1973). On remarquera, dans la "Nature morte avec sphère réfléchissante" (fig.50), le livre qui sert de support au journal, à l'oiseau et à la sphère; le titre du livre est visible: *Towards a New Theatre*, - hommage explicite de Escher à Craig.
- 46 DAT 10.
- 47 Stéphane Mallarmé, "Crayonné au théâtre", *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard/Pléiade, 1945) 328-9.