



Edward Gordon Craig et *Le Théâtre des Fous*: portrait du metteur en scène en auteur comique

Didier Plassard

Université Paul Valéry Montpellier 3 – Montpellier, France

RÉSUMÉ – Edward Gordon Craig et *Le Théâtre des Fous*: portrait du metteur en scène en auteur comique – Pendant la Première Guerre Mondiale, le metteur en scène Edward Gordon Craig écrit un cycle de comédies pour marionnettes, *Le Théâtre des Fous*, qui restera inachevé. Cet aspect de son œuvre a longtemps été négligé par la plupart des critiques, en raison de sa contradiction avec les déclarations de l’auteur contre les auteurs dramatiques et le théâtre littéraire. L’article rappelle d’abord l’histoire des manuscrits du *Théâtre des Fous* jusqu’à leur publication récente, puis il examine les différents procédés comiques utilisés par Craig dans cette œuvre ainsi que sa difficulté à s’assumer comme auteur dramatique.

Mots-clés: **Edward Gordon Craig. *Le Théâtre des Fous*. Marionnette. Comédie. Auteur Dramatique.**

ABSTRACT – Edward Gordon Craig and *The Drama for Fools*: a portrait of the stage-director as a comic playwright – During World War I, the stage-director Edward Gordon Craig wrote a cycle of comic plays for puppets, *The Drama for Fools*, which remained unfinished. This part of his work was for a long time neglected by most scholars, because of its contradiction with the author’s statements against playwrights and literary drama. The article first recalls the history of the *Drama for Fools*’ manuscripts until their recent publication, then analyses Craig’s various comic techniques in this work as well as his difficulties to consider himself as a playwright.

Keywords: **Edward Gordon Craig. *The Drama for Fools*. Puppet. Comedy. Playwright.**

RESUMO – Edward Gordon Craig e o *Teatro para Bobos*: retrato de um encenador como autor cômico – Durante a Primeira Guerra Mundial, o encenador Edward Gordon Craig escreveu um ciclo de comédias para marionetes, *Teatro para Bobos*, que permanecerá inacabado. Esse aspecto de sua obra foi, por muito tempo, negligenciado pela maioria dos críticos devido a sua contradição com as declarações do autor contra os autores dramáticos e o teatro literário. Este artigo rememora, primeiro, a história dos manuscritos do *Teatro para Bobos* até sua recente publicação e, em seguida, observa os diferentes procedimentos cômicos empregados por Craig nessa obra, bem como sua dificuldade de assumir-se como autor dramático.

Palavras-chave: **Edward Gordon Craig. *Teatro para Bobos*. Marionete. Comédia. Autor Dramático.**

Pour la plupart des historiens du théâtre, Edward Gordon Craig est ce metteur en scène et théoricien utopiste, créateur d'une des productions majeures de la scène théâtrale au début du XX^e siècle, le *Hamlet* présenté au Théâtre Artistique de Moscou en 1911-1912, auteur d'essais révolutionnaires, rédacteur de la revue internationale *The Mask* et inventeur d'un concept, la Surmarionnette, dont nul n'est jamais parvenu à percer complètement le secret. Que l'on admire la puissance expressive de ses projets scénographiques ou bien que l'on plaisante sur leur difficile mise en œuvre, c'est d'abord l'image d'un artiste visionnaire qui est parvenue jusqu'à nous: celle d'un rêveur habité par le désir de retrouver la grandeur monumentale et la dimension sacrée d'un théâtre cérémoniel, tout d'abord; celle d'un prophète condamnant, avec une violence proche de celle d'Antonin Artaud, la soumission de la scène occidentale aux traditions et aux pouvoirs de la littérature dramatique, ensuite.

Mais il y a plusieurs Craig. L'austère réformateur de la mise en scène, alignant sur le papier d'immenses blocs parallélépipédiques entre lesquels se profilent de minuscules silhouettes humaines, comme pétrifiées par l'espace colossal qui les entoure, est aussi le dessinateur des vignettes naïves du *Book of Penny Toys* (1899), un recueil de brefs poèmes sur des jouets d'enfants, illustrés de gravures sur bois colorées à la main. C'est encore l'éditeur fantasque de la revue *The Marionnette* (1918-1919), douze opuscules qu'il présente comme autant de *représentations mensuelles (monthly performance)* aux dates improbables¹.

Au fil des pages minuscules de cette revue, chef-d'œuvre d'humour et d'invention typographique, le lecteur peut trouver une véritable anthologie des textes d'écrivains consacrés à l'art des marionnettes (de Jonathan Swift à George Sand, de Charles Dickens à Anatole France, de Théophile Gautier à Edmondo De Amicis), y compris la première traduction en anglais de l'essai de Heinrich von Kleist, *Sur le Théâtre de Marionnettes*. Il y rencontre aussi des essais historiographiques, des documents, ainsi que des illustrations sur les marionnettes romaines, japonaises, indonésiennes ou même samoyèdes. Enfin, une part importante de la revue est consacrée aux textes quelque peu énigmatiques d'un certain Tom Fool: un long essai se présentant comme une *Introduction au Théâtre des Fous*, le récit de la rencontre d'un marionnettiste traditionnel à Bologne, un

étrange *ABC de Tom Fool* et quatre petites pièces comiques extraites de ce *Théâtre des Fous: La Fin de Monsieur Poisson et de Madame Arête, Les Trois Hommes de Gotham, L'Air dont Mourut la Vieille Vache et Le Nœud Gordien*.

L'Histoire d'un Livre

Tom Fool est en fait l'un des nombreux pseudonymes dont use Edward Gordon Craig, à la même époque que Fernando Pessoa, pour écrire une partie de son œuvre – une pratique qu'il a systématisée dès avant la Première Guerre Mondiale dans la revue *The Mask*, afin de faire croire à l'existence d'un vaste mouvement international de soutien à ses idées théâtrales. Bien moins célèbres que son livre *De l'Art du Théâtre*, avec le manifeste *L'Acteur et la Surmarionnette*, ou que les photographies du *Hamlet* de Moscou, ces aspects de l'activité artistique de Craig étaient connus depuis longtemps des chercheurs, qui n'ignoraient pas non plus que le metteur en scène avait procédé à quelques autres publications fragmentaires du *Théâtre des Fous*: tout d'abord, pendant ces mêmes années 1918-1919, un tirage à part presque confidentiel (vingt-cinq exemplaires!) des quatre pièces parues dans *The Marionnette*, complétées d'une cinquième, *Roméo et Juliette*; puis, dans deux numéros de *The English Review*, la prestigieuse revue littéraire londonienne, deux autres pièces, *École (School)* et *Ciel Bleu (Blue Sky)*, respectivement en janvier 1918 et en mars 1921; enfin quelques années plus tard une réédition d'*École* dans l'anthologie de Paul McPharlin, *A Repertory of Marionette Plays* (McPharlin, 1929).

Comment concilier ces productions, un répertoire écrit de petites comédies pour marionnettes, avec les aspects majeurs de l'œuvre de Craig : sa réflexion sur l'acteur, appelé à se transformer en – ou à laisser place à – une *Surmarionnette*, sa condamnation de la littérature dramatique, sa vision grandiose d'un art du théâtre entièrement régénéré, basé sur le mouvement dans l'espace? Ces contradictions, ajoutées à la difficulté d'accéder aux textes en raison de leur faible tirage et à la conscience de ce qu'ils ne constituaient qu'une petite partie d'un ensemble vraisemblablement beaucoup plus vaste, ont longtemps dissuadé les chercheurs de prêter une attention plus précise aux quelques éléments connus du *Théâtre des Fous*.

Certes, Ferruccio Marotti, en 1961, révèle l'ampleur du projet craiguien, en écrivant que celui-ci prévoit "[...] trois cent soixante-cinq représentations plus une en réserve pour les années bissextiles" (Marotti, 1961, p. 141). Mais Denis Bablet ne le mentionne que brièvement, sous-estimant de beaucoup son importance puisqu'il le présente comme "[...] un ensemble de pièces pour marionnettes, dont beaucoup [sont] publiées dans la revue [*The Marionnette*]" (Bablet, 1962, p. 227). Surtout, l'un et l'autre interprètent le projet du *Théâtre des Fous* comme le signe du repli hors du monde opéré par le metteur en scène: ce ne serait en somme qu'un divertissement sans lendemain, choisi par Craig pour oublier la fermeture de son école d'acteurs de l'Arena Goldoni à Florence et la destruction d'une partie du matériel qui y était entreposé, dont la grande maquette destinée à *La Passion selon Saint Matthieu*. Quelque chose comme une stratégie d'évasion ou de compensation, une plaisanterie isolée et sans conséquence, prélude à son éloignement grandissant du monde de la production théâtrale. C'est aussi l'interprétation que privilégie Christopher Innes dans sa monographie (Innes, 1998), bien qu'il y publie en annexe une ébauche, datée de 1914, de ce qui deviendra le *Premier Prologue* du *Théâtre des Fous*, dans laquelle il discerne avec justesse le prolongement des questionnements théoriques de Craig dans *De l'Art du Théâtre*.

Sans doute Craig, lorsqu'il recevait les visites d'artistes et de chercheurs à la fin de sa vie, se sentait-il plus proche des premiers, dévoilant une plus grande part de ses activités présentes. Ou bien les chercheurs étaient-ils si occupés à reconstituer l'itinéraire artistique de l'homme de théâtre depuis ses années de formation jusqu'à la Première Guerre Mondiale qu'ils n'accordaient qu'une attention distraite aux projets ultérieurs? C'est en effet grâce à Peter Brook, venu rencontrer Craig dans sa retraite de Vence en 1956, que nous avons la description la plus vivante du projet du *Théâtre des Fous*:

Il écrit une pièce, [*Le Théâtre des Fous*], 365 scènes pour marionnettes, pour lesquelles il a conçu les décors et les costumes, des dessins merveilleux aux couleurs primaires éclatantes, ainsi que des croquis impeccables, expliquant comment construire le décor, et comment faire entrer et sortir les fils des marionnettes par les portes. Il ne cesse de corriger, sort une scène d'une des boîtes posées sur le sol, changeant un mot par-ci, un point-virgule par-là, jusqu'à ce qu'elle soit aussi proche de la perfection

que possible. Cette pièce ne sera peut-être jamais lue, elle ne sera peut-être jamais montée, mais elle est achevée (Brook, 1992, p. 41).

Comme Jacques Copeau à qui Craig, pour expliquer le retard avec lequel il répondait à l'une de ses lettres, fit croire qu'il était resté six semaines couché après avoir été mordu par un serpent; comme Denis Bablet qu'il réussit à convaincre de ce qu'il n'avait jamais imaginé la Surmarionnette comme une marionnette de taille humaine, Peter Brook est ici victime du talent de fabulateur et de bluffeur du metteur en scène. En réalité, le cycle du *Théâtre des Fous* n'a jamais été achevé: sur les 365 ou 366 pièces prévues, seule une petite trentaine ont été entièrement composées, un peu plus d'une vingtaine ont été seulement ébauchées. En revanche, l'attachement presque sentimental de l'auteur à cette partie de son œuvre, quarante ans après en avoir développé le projet, est parfaitement compris par le jeune metteur en scène britannique venu rendre hommage à son aîné.

Toute sa vie, en effet, Craig n'a cessé de reprendre ces textes, de les peaufiner, d'introduire dessins et commentaires, datant avec précision la plupart de ses ajouts, voire simplement de ses impressions de lecture. À plusieurs reprises, au début des années 1920, il a envisagé de publier sous forme de livre une petite sélection d'entre eux. Deux dossiers, conservés au Harry Ransom Humanities Research Center de l'université du Texas à Austin, l'attestent: Craig a hésité sur le nombre des pièces à retenir (entre six et neuf), il a mis en ordre ses textes, rédigé des projets de dédicace, d'avant-propos etc. A-t-il ensuite envoyé une copie mise au net de ces tapuscrits à quelques maisons d'édition? C'est très vraisemblable, mais il est difficile d'en savoir davantage. C'est en tous les cas sur une autre version dactylographiée, sous la forme de soixante-six cahiers cousus à la main, qu'il a continué de travailler au cours des décennies suivantes, jusqu'au début des années 1960: ceux-là mêmes qu'a pu voir Peter Brook lors de sa visite à Vence. Protégés par des couvertures en papier de couleur ornées de titres calligraphiés et de vignettes dessinées et coloriées à la main, réunis dans trois coffrets en carton construits exactement à leurs dimensions, ces cahiers sont restés la propriété de Craig, même après la Seconde Guerre Mondiale, lorsqu'il a dû vendre la plus grande partie de ses archives personnelles, de sa bibliothèque et de ses collections à diverses institutions, en premier lieu à la Bibliothèque nationale de France.

Ces trois coffrets sont offerts par Craig, à la fin de sa vie, à sa fille Nelly Craig (1904-1975). À la mort de cette dernière, son frère, Edward Craig (1905-1998), en hérite. C'est à ce moment qu'une chercheuse italienne, Marina Maymone Siniscalchi, prend connaissance des manuscrits du *Théâtre des Fous*: elle écrit d'abord un article, en italien puis en anglais, sur sa découverte et les informations qu'elle peut réunir auprès d'Edward Craig (Siniscalchi, 1980a), puis traduit en italien quelques-unes de ces pièces pour les publier, avec une introduction, en 1980 (Siniscalchi, 1980b). Dans l'intervalle, cependant, Edward Craig a vendu les trois coffrets à un libraire de Los Angeles, Lee Freeson, qui les a cédés à son tour à William Emboden, peintre, essayiste et collectionneur, auteur d'ouvrages sur Jean Cocteau ou Sarah Bernhardt.

Il semble que William Emboden a envisagé de publier ces pièces, puisqu'une dactylographie complète de cet ensemble, manifestement destinée à un projet éditorial et vraisemblablement de sa main, est conservée au Victoria and Albert Museum à Londres². En 2001, l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières (France), dirigé par Roman Paska, se porte acquéreur des trois coffrets auprès de William Emboden qui a décidé de s'en séparer. Le soin de réaliser une édition du *Théâtre des Fous* à partir de cette collection est confié par l'Institut International de la Marionnette en 2010 à trois chercheurs, Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvillier: ceux-ci, après avoir comparé les versions des trois coffrets aux manuscrits conservés dans d'autres institutions (Bibliothèque nationale de France, Harry Ransom Humanities Research Center, Eton College Library), afin de réaliser l'édition la plus complète et la plus fidèle possible aux dernières modifications apportées par l'auteur, publient en 2012 le résultat de leurs recherches aux éditions de l'Entretemps: le texte bilingue (anglais-français) du *Théâtre des Fous*, illustré de nombreux dessins de Craig, et qui révèle au public cet aspect méconnu de son œuvre (Craig, 2012).

Cette édition n'est sans doute pas définitive : d'autres manuscrits et surtout d'autres dessins de Craig, aujourd'hui dispersés dans des collections privées, apparaîtront très certainement. Mais, complétées par un ensemble important de notes et de réflexions du metteur en scène, les pièces réunies dans ce *Théâtre des Fous* offrent pour la première fois une vision d'ensemble du projet craiguien. S'ils permettent

de mesurer son importance et ses liens avec le reste de son œuvre, ils révèlent aussi l'étonnante modernité de ses conceptions.

Le Comique de Gestes et de Caractères

La première surprise, lorsqu'on lit aujourd'hui *Le Théâtre des Fous*, provient de la variété des procédés comiques utilisés par Craig : comique gestuel, comique de caractères, comique de situations, comique verbal – toutes les catégories développées par Henri Bergson dans son essai sur *Le Rire* (Bergson, 1940) sont exploitées par l'auteur, révélant à la fois son sens de l'humour, son excellente connaissance des mécanismes de la comédie et de la farce, et son désir de renouveler leurs techniques.

Sur le plan du comique gestuel, par exemple, Craig peut avoir recours au procédé classique, pour la marionnette à gaine, du combat à coups de bâton: c'est le cas dans *Les Trois Hommes de Gotham*, une brève farce inspirée du folklore britannique, dans laquelle on voit deux paysans se quereller au passage d'un pont avant qu'un troisième, pour les convaincre de ce qu'ils n'ont qu'une tête creuse, vide le contenu de ses sacs de blé dans la rivière. Mais la particularité de l'adaptation théâtrale réalisée par Craig est de transposer dans le dialogue des personnages, par des procédés de déformation et d'invention verbales, le marquage rythmique si caractéristique du jeu avec les *burattini*, les marionnettes à gaine de tradition italienne:

FIRST MAN OF GOTHAM. (*Silly one.*) Where be thee and-a-bo-hop goin'?

SECOND. (*Cross one.*) To Gotha.

FIRST. Where may that bo-and-a-be?

SECOND. That be where I be-and-a-bo-hop going'.

FIRST. Ah! That be where I be-and-a-boo-hop going' too.

SECOND. Thee be coo-and-a coming' from Gotha.

FIRST. Aye. I bee-and-a-boo. I begoin' to Snottin'am (Craig, 2012, p. 262).

LE PREMIER HOMME DE GOTHAM. (*L'idiot.*) Où donc, bi et ba, qu'tu t'en vas-t-y comme ça ?

LE DEUXIEME HOMME DE GOTHAM. (*Le coléreux.*) À Gotha.

LE PREMIER. Mais où cela donc est-y, bo et bi ?

LE DEUXIEME. C'est ousque bi et ba j'm'en vas pardi.

LE PREMIER. Ah ! C'est ousque ba et bi j'm'en vas aussi.

LE DEUXIEME. Mais bi et ba tu t'en viens d'Gotha.

LE PREMIER. Vouï j'en viens. Bi et bi. À Snottin'am j'm'en vas (Craig, 2012, p. 263).

Roméo et Juliette, une parodie de la pièce de Shakespeare transposée à l'époque contemporaine, use aussi d'une forme de comique gestuel, mais sur un registre beaucoup plus moderne: celui de la chosification et de la mécanisation de l'être humain, comme en écho des thématiques avant-gardistes dont Craig était informé par ses quelques contacts avec les futuristes italiens (résidant à Florence, il était proche des milieux de la revue *Lacerba* et avait même publié en 1914, dans *The Mask*, une traduction anglaise du manifeste de Marinetti *Le Music-Hall*). Dans une série de brèves reprises de la scène du balcon, Roméo se fait chaque fois repousser par Juliette: à chacun de ses échecs, le jeune homme perd l'un de ses membres tandis que la jeune fille, qui n'était au début "qu'une demi-figure", ayant seulement "[...] une tête, des bras, une poitrine et une taille" (Craig, 2012, p. 271), complète avantageusement son propre corps tout en réservant celui-ci à ses jeux érotiques avec deux de ses amies...

Un dernier exemple, pour montrer toute la diversité des procédés utilisés par Craig, ainsi que son goût pour un humour moderne, proche de l'absurde: dans *Oui, ou la Mort de l'Aristocratie*, la pièce la plus courte du *Théâtre des Fous*, l'action se résume à l'entrée en scène progressive, comme vue de très loin sur une plage, d'un personnage dénommé Philippe Godefroi Christophe de Saint-Luc, et dont la silhouette grandit peu à peu. Arrivé enfin au niveau du public, il s'allonge sur le sable, porte la main à son cœur, dit simplement *oui* et trépane aussitôt.

Le comique de caractère, lui, joue un rôle central dans *Le Théâtre des Fous*, véritable galerie de portraits-charges dans laquelle l'auteur moque les défauts de ses contemporains, mais aussi, plus largement, les comportements humains. Deux types de répertoire se croisent, en effet, dans le cycle théâtral imaginé par Craig. L'histoire principale met en scène Cockatrice (le Basilic), être hybride tenant à la fois du ver et du coq, avec ses compagnons le Garçon aveugle et le perroquet Colomb – trois personnages que l'auteur voulait promener à travers les âges et les continents, depuis la création du monde jusqu'à l'époque contemporaine. Entre les épisodes de cette histoire, une série d'intermèdes développent des situations et des personnages en autant de saynètes autonomes. Les aventures de Cockatrice ont pour objectif déclaré de montrer de façon burlesque comment ce personnage, incarnation du mal absolu selon Craig, c'est-à-dire de

l'hypocrisie, développe ses méfaits dans toute une série d'épisodes empruntés à la mythologie, à l'histoire ou aux contes, ainsi que dans quelques intrigues inédites. Quant aux intermèdes, ils déclinent une grande diversité d'univers théâtraux, depuis le tableau de mœurs contemporain jusqu'aux parodies de *La Tentation de Saint Antoine*, d'*Everyman* ou du *Roi Lear*, en passant par le traitement satirique de quelques figures célèbres telles qu'Alexandre le Grand ou Lucrèce Borgia.

Outre les multiples variations autour de l'hypocrisie, ces micro-comédies de caractère prennent pour cibles des comportements qui sont, pour l'auteur, autant de maux de la société de son temps: la manipulation de l'opinion produite par la presse à sensation, les aspirations démocratiques, les revendications féministes. Certains traits dont il se moque, comme le refus de prendre parti, sont pour lui caractéristiques de la société britannique; d'autres visent plus particulièrement les femmes; d'autres encore lui apparaissent comme une constante de l'humanité, en particulier la recherche du conflit – une question des plus actuelles dans le contexte historique où il compose *Le Théâtre des Fous*, celui de la Première Guerre Mondiale.

Le Refus du Conflit

Dans tous les cas cependant, la structure dramatique choisie par Craig est celle du simple face à face de ces caractères: nul souci, chez lui, de mise en intrigue, mais plutôt le goût des situations simples et emblématiques, voire de brefs apologues, à la manière de vignettes humoristiques. C'est une dramaturgie de l'*exemplum*, dans laquelle un trait de caractère isolé et grossi par l'exagération – une raideur mécanique, dirait Bergson – se trouve mis en lumière sur un mode burlesque, sans que le personnage dont il est question soit contraint par le monde extérieur à faire retour sur lui-même et à corriger son comportement. Si Craig montre, dans le choc de ces caractères, les racines d'un conflit, il ne se sert jamais de celui-ci pour résoudre les situations mises en place, fidèle en cela à son refus de toute élaboration dramatique basée sur l'antagonisme:

Le théâtre a été jusqu'à présent basé en général sur le conflit... des conflits qui imitaient les rixes des êtres humains... et ces pièces glorifiaient le combat.
Le conflit, semble-t-il, est la base même de la vie.

Il n'en est pas vraiment la base, il n'est même pas nécessaire ; mais il semble l'être.

[...]

Il n'y a guère que dans les registres tenus par Léonard de Vinci, Lao-Tseu ou Goethe que nous voyons le conflit enterré... ignoré... oublié. Ailleurs il frétille et se tord comme un nid de pythons comiques.

Que le conflit s'en aille ramper, ramper au loin ; mais, dramaturges, ne vous allongez pas au sol en imitant ses contorsions, avec l'illusion qu'il n'y a rien d'autre au monde pour vous être utile (Craig, 2012, p. 35).

En ces temps où triomphe le principe darwinien du *struggle for life*, Craig, en effet, continue de défendre l'idée d'harmonie: c'est elle qu'il souhaite voir se réaliser dans l'art du théâtre de l'avenir, un pur mouvement dansé dans l'espace. Toute construction dramatique reposant sur la conflictualité – à commencer par la tragédie grecque, qu'il rend responsable de cette évolution – ne sert selon lui qu'à exciter la folie des hommes en les incitant à reproduire, dans la vie, les mêmes comportements qu'ils ont vus poussés jusque dans leurs dernières extrémités sur la scène. Le théâtre de marionnettes, par la simplification des caractères et de l'action, lui paraît donc l'instrument adéquat pour montrer la divergence des comportements sans élaborer une fable qui chercherait à faire triompher les uns sur les autres grâce aux rebondissements d'un affrontement interpersonnel.

Aussi les saynètes du *Théâtre des Fous* s'achèvent-elles souvent brutalement: sur la mort comique et inopinée d'un des personnages, sur le surgissement d'un *deus ex machina* (la main du marionnettiste coupant les fils de Madame Arête dans *La Fin de Monsieur Poisson et de Madame Arête*), sur le départ de l'un des antagonistes ou sur un triomphe apparent dont seuls les spectateurs, par un changement de décor ou par le ridicule de la situation, sont amenés à rire. L'intermède *C'en est Trop!*, par exemple, voit un prêtre assumer d'abord son rôle public de gardien de la morale en condamnant la licence sexuelle dans son village, puis reprendre son véritable visage et, avec celle qu'on devine être sa compagne, s'apprêter à recevoir joyeusement son frère le poète accompagné de “[...] toutes ses amoureuses et ses enfants” (Craig, 2012, p. 297). Dans *Shopping*, une femme entre dans un magasin pour y acheter un homme qui pourra la mettre en valeur et médire de ses rivales au cours de ses sorties mondaines; après plusieurs essais infructueux, elle fait l'achat d'un “véritable

gentleman” qui sort avec elle du magasin, marchant à quatre pattes et tenu en laisse (Craig, 2012, p. 311).

Nulle complication, nulle catastrophe, nulle intervention d’adjuvants ou d’opposants ne viennent ici modifier le cours linéaire de l’action qui procède plutôt par des effets de répétition ou d’accumulation, suivis d’une rupture nette. Tout au plus le constat d’un échec peut-il conduire le personnage à prendre à la fin conscience de son erreur, sans qu’un retournement soit possible. Dans *Simple Suzanne*, la protagoniste éconduit son amoureux Simon le Simple au prétexte qu’elle a décidé de construire une maison pour montrer ce dont les femmes sont capables; pour l’aider dans cette tâche, elle fait appel à quatre jeunes garçons qui ne s’expriment qu’en aboyant et qui achèvent la construction tandis qu’elle est allée s’habiller en maçon. Lorsque Suzanne revient vers Simon, elle le trouve en compagnie d’une autre femme qui minaude avec lui; elle pique une crise de jalousie et, de dépit, “[...] se brise en six morceaux” (Craig, 2012, p. 315). Quant à Marianne, une jeune femme qui ne sait répondre que *nan-an* (c’est d’ailleurs le titre de cet intermède) à chacune des propositions que lui fait son soupirant Théophile Hippolyte Sébastien Lacroix, son destin est plus simple encore: le jeune homme renonce et s’en va, tandis que Marianne restée seule continue de répéter *nan-an* à chacun des bruits qu’elle entend, sifflement du vent, rugissement de la mer, passage d’un train, coucou, coup de pistolet, tonnerre, enfin bruit du rideau de scène qui retombe (Craig, 2012, p. 321).

Ce refus d’une complexité narrative exploitant les ressources de l’antagonisme entre les personnages conduit Craig à privilégier les modes de construction les plus simples, en évitant de recourir aux procédés de la comédie d’intrigue: malentendus, quiproquos, comique de situation etc. Si ces derniers apparaissent parfois, c’est pour l’essentiel dans les épisodes de l’histoire principale: soit parce que l’auteur puise son inspiration dans un hypotexte dont il reprend le schéma narratif – en particulier le conte des Frères Grimm *La Petite Table, l’Âne et le Sac* qui donne la structure de *L’Aventure Romaine* – soit parce que le comique de situation lui permet d’enrichir le portrait du personnage qui lui tient le plus à cœur, Cockatrice.

Ce dernier, en dépit de la terminaison féminine de son nom (particulièrement sensible pour Craig qui vit en Italie), est de sexe masculin, et compose avec ses deux compagnons un trio amical qui,

lancé dans une série d'aventures et de plaisanteries, appelle plutôt la complicité amusée du lecteur ou du spectateur que le rejet initialement programmé par l'auteur. Fasciné par son protagoniste, Craig ne se lasse pas de le projeter dans des contextes différents et de jouer avec son ambiguïté sexuelle. Dans *Jupiter et le Sphinx*, par exemple, les trois amis sont amenés à se déguiser en femmes, se faisant passer pour les trois Grâces de la mythologie grecque – ce qui conduit l'auteur à dessiner un portrait hilarant de Cockatrice vêtu d'une nuisette et d'un bonnet de nuit, un ruban noué à sa queue (Craig, 2012, p. 176). Ailleurs, il coiffe son personnage d'un grand chapeau de femme (Craig, 2012, p. 20), le présente à la Mort, qui voudrait se marier, comme "[...] la fille qu'il [lui] faut" (Craig, 2012, p. 209), ou le fait se réveiller après un rêve érotique, persuadé qu'il est devenu une femme éprise d'un chasseur. Travestissements et ambiguïté sexuelle sont donc convoqués par l'auteur du *Théâtre des Fous*, non seulement pour leurs potentiels comiques, mais aussi pour conférer à la figure centrale de son cycle théâtral une double identité, masculine et féminine, dans laquelle se reflètent les différentes facettes de l'hypocrisie.

Du Metteur en Scène à l'Écrivain

C'est cependant le comique verbal qui fait l'objet des plus grands soins de Craig, dans le moment où il compose son *Théâtre des Fous*, comme c'est aussi cet aspect de son œuvre qu'il ne cesse de reprendre et de préciser au cours des décennies suivantes. Lui qui dénonce, dans ses écrits théoriques, la soumission de la scène occidentale à la littérature; qui, persuadé de ce que l'art du théâtre est d'abord celui du mouvement, l'imagine être né non pas en Grèce, avec la tragédie, mais en Égypte ou en Inde, à partir des danses des cérémonies religieuses; c'est pourtant lui qui, sur les tapuscrits de ses pièces, complète, ajoute, remplace, corrige inlassablement son texte, avec le souci de préciser au mieux son projet. On le voit par exemple imaginer plusieurs fins possibles de ses petites comédies, ou bien longuement hésiter entre différents prologues par lesquels commencerait le cycle annuel des représentations du *Théâtre des Fous*, prévu pour s'étendre du 1^{er} avril au 31 mars.

Mais au-delà de ces problèmes de composition, le langage lui-même est véritablement au cœur des questionnements du metteur en scène, très sourcilleux dans ses choix, en particulier lorsqu'il cherche

à introduire des tournures ou des expressions proscrites de l'anglais littéraire. On le voit en effet noter scrupuleusement, en regard de certains mots ou de certaines constructions, la date de leur première occurrence écrite, vraisemblablement trouvée dans un dictionnaire historique de la langue anglaise, comme s'il cherchait à se défendre contre les pédants qui voudraient corriger son texte. Ce rapport à la norme est d'ailleurs plaisamment mis en scène dans *La Fin de Monsieur Poisson et de Madame Arête*:

M. POISSON. Je suis entièrement d'accord avec vous, Mme Arête – entièrement – entièrement. Ces disputes – et pour des riens – mettent le monde sens dessous-dessus.
MME ARETE. Sens dessous-dessus, M. Poisson ?
M. POISSON. J'aurais peut-être dû dire ... mêle-pêle.
MME ARETE. M. Poisson...
M. POISSON. (*Très calmement.*) Oui, Mme Arête... ?
MME ARETE. Avez-vous dit d-e-s-s-o-u-s-dessus ? M. Poisson, vous avez *dit* dessous-dessus ?
M. POISSON. Oui, Mme Arête, c'est ce que j'ai dit.
MME ARETE. Mais cela ne se dit plus maintenant. On dit dessus-dessus.
M. POISSON. Mais, Mme Arête, je pense que...
MME ARETE. (*L'interrompant.*) Penser ! Mais moi je sais ! (Craig, 2012, p. 325).

Parmi les multiples procédés de comique verbal dont use Craig, l'hétérogénéité des registres ainsi que celle des langues jouent un rôle de premier plan. La caractérisation psychologique et sociale de ses personnages passe en effet par l'attribution, à chacun, d'un parler spécifique: déformations populaires, accents régionaux ou étrangers etc. Cockatrice, par exemple, est un authentique cockney, son ami le Garçon aveugle est aussi un natif de Londres, Colomb un Nord-américain. Dans l'intermède *Nan-an*, Marianne et Théophile Hippolyte Sébastien Lacroix mélangent comiquement le français et l'anglais:

HE. Chère Marianna.
SHE. Oui.
HE. Voulez-vous me donner le plaisir to come to tea one day?
SHE. Noa. (*With upward inflexion on the a, and cheerfully.*)
HE. Voulez-vous me donner le plaisir peut-être to come to lunch or dine one day?
SHE. Noa. (*Ditto.*) (Craig, 2012, p. 320).

LUI. Dear Marianne.
ELLE. Yes.
LUI. Would you be so kind to venir prendre le thé un jour ?

ELLE. Nan-an ! (*Gaiement, avec une inflexion ascendante sur le <an>.*)

LUI. Would you be so kind maybe to venir déjeuner ou dîner un jour ?

ELLE. Nan-an ! (*Idem.*) (Craig, 2012, p. 321).

Ou bien, tournant en dérision les tentatives pour créer une langue universelle, celles des espérantistes par exemple, Craig invente un idiome imaginaire, l'europpéen, auquel il a notamment recours dans l'intermède *Il était une Fois*, réécriture parodique du *Roi Lear*:

LE ROI. (*Se levant.*) Chow. Popoli-prow. Tottle as throttle de chow. Oui, messieurs, mais pendant cette séance nous n'emploierons *pas* la langue européenne (Craig, 2012, p. 279).

Mais c'est surtout la dynamique intertextuelle qui permet au metteur en scène de démultiplier les jeux de langage, en puisant aux sources les plus différentes: citations d'hommes célèbres, emprunts à d'autres textes littéraires (à Shakespeare, bien sûr, mais aussi aux *Nuits* de Young, à Robert Burns, à Lewis Carroll, à différents poètes et auteurs de l'ère victorienne ou même à *La Case de l'Oncle Tom*), à des opérettes et des comédies musicales, des chansons de music-hall, des *nursery rhymes* etc. Le comique, ici, naît à la fois de l'effet de reconnaissance et du choc de registres disparates, mêlant culture savante et culture populaire selon les stratégies de désacralisation caractéristiques du genre parodique. Toutefois, les préoccupations de l'auteur en matière de langage vont bien au-delà de la mise en œuvre de ces procédés, comme aussi de son plaisir manifeste à jouer avec les mots; le comique verbal du *Théâtre des Fous* assume aussi une fonction critique à l'égard des usages politiques du langage, que Craig dénonce comme systématiquement manipulateurs et mensongers:

LE FACTEUR. Écoutez que je vous lise ce télégramme. (*Il lit.*) 'Monsieur, nous avons été informé de votre arrivée dans notre capitale et de vos pouvoirs merveilleux. La Princesse est toujours à vendre...'

PERROQUET. À vendre ! Vous ne vous trompez pas ?

LE FACTEUR. Oui, oui. C'est correct. Ici, nous ne disons jamais ce que nous pensons... nous disons exactement le contraire. Par exemple si le Roi avait écrit 'La Princesse cherche à se fiancer', cela aurait clairement voulu dire qu'il y avait quelque affaire intéressée en sous-main.

PERROQUET. Mais...

LE FACTEUR. Oh, c'est la manière européenne... ce n'est donc pas la peine de protester... Mais il faut que j'y aille,

alors voici la suite du télégramme. ‘La Princesse sera vendue à l’homme qui aura prouvé être l’homme le plus stupide... (c’est-à-dire le plus merveilleux) de la terre. On nous a dit du bien de vous, et vous êtes convié à vous faire annoncer au Palais à midi et demi. [...]’ (Craig, 2012, p. 141).

Composant son *Théâtre des Fous* pendant la Première Guerre Mondiale (ébauchée en 1914, la rédaction se concentre pour l’essentiel dans les années 1916-1918), Craig s’y livre à une critique acerbe des hommes politiques, des intellectuels et des journalistes auxquels il reproche à la fois de chercher à tromper l’opinion, de contribuer au *bourrage de crânes* patriotique et belliciste, et d’entretenir – notamment par le biais de campagnes de presse – une confusion déstabilisatrice. Son hostilité se concentre en particulier sur Alfred Harmsworth, devenu Lord Northcliffe, patron du *Times* après avoir lancé le *Daily Mail* et le *Daily Mirror*, et nommé Directeur de la propagande sous le gouvernement de David Lloyd George: un personnage que Craig place tout naturellement en Enfer, au début du *Théâtre des Fous*.

Son attachement à la question du langage et au détail même de l’écriture, toutefois, n’est pas sans mettre Craig mal à l’aise, puisqu’il n’est guère compatible avec les principes qu’il a développés dans ses écrits théoriques et programmatiques, en particulier le désir de voir apparaître un jour des artistes du théâtre qui sauraient être leurs propres auteurs. Le metteur en scène est évidemment conscient de cette contradiction, qui dissuadera longtemps les chercheurs d’examiner avec attention le projet du *Théâtre des Fous*, et les commentaires qu’il consigne sur ses manuscrits témoignent de sa relation ambivalente avec son activité d’auteur dramatique. Ainsi le voit-on procéder au décompte du nombre de mots utilisés dans une pièce, pour conclure qu’elle est trop bavarde, ou bien noter sur la première page d’un des cahiers, après relecture, ses doutes ou ses insatisfactions à l’égard de ce qu’il a écrit.

Vers la fin de sa vie, cependant, Craig se réconciliera avec la position d’auteur, du moins dans le domaine du théâtre de marionnettes, en considérant que son *Théâtre des Fous* n’est qu’un matériau qui pourra être remanié ou complété par les artistes qui s’en ressaisiront:

En écrivant ceci j’ai évité d’être verbeux –
Mais j’ai laissé des endroits où de bonnes répliques (pas forcément un bon texte) pourraient prendre place plus facilement.



Les acteurs et metteurs en scène peuvent ajouter toutes les paroles *nécessaires* (Craig, 2012, p. 125).

En effet, “de bonnes répliques”, efficaces sur la scène, ne forment pas nécessairement la matière d’“un bon texte” tel que le livre peut le conserver – et ceci tout particulièrement dans le domaine du théâtre de marionnettes, qui n’a que très rarement vu son répertoire fixé par écrit. Les hésitations de Craig à l’égard du *Théâtre des Fous* ne sont pas seulement dues à ses prises de positions contre le pouvoir des auteurs sur la création théâtrale: elles proviennent aussi du statut incertain de l’écriture dramatique pour marionnettes, dans un moment historique – la première moitié du XX^e siècle – qui voit se précipiter le déclin des théâtres traditionnels tandis que les tentatives de renouvellement artistique restent encore isolées.

Notes

¹ Les numéros portent en effet les dates suivantes: n° 1, 1^{er} avril 1918; n° 2, 15 mars 1918; n° 3, mai 1918; n° 4, janvier 1918; n° 5, juin 1918; n° 6, décembre 1918; n° 7, juillet 1918; n° 8, février 1918; n° 9, novembre 1918; n° 10, octobre 1918; n° 11, septembre 1918; n° 12, août 1918.

² Je remercie le professeur Luiz Fernando qui m'a appris l'existence de cette dactylographie.

Références

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

BERGSON, Henri. **Le Rire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.

BROOK, Peter. **Points de Suspension**. Paris: Seuil, 1992.

CRAIG, Edward Gordon. **Le Théâtre des Fous / The Drama for Fools**. Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier. Montpellier: L'Entretiens, 2012.

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

MAROTTI, Ferruccio. **Gordon Craig**. Bologne: Cappelli, 1961.

MCPHARLIN, Paul. **A Repertory of Marionette Plays**. New York: The Viking Press, 1929.

SINISCALCHI, Marina Maymone. E. G. Craig, il Dramma per Marionette. **English Miscellany**, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, n. 26-27, p. 269-293, 1977-1978.

SINISCALCHI, Marina Maymone. Edward Gordon Craig: the drama for marionettes. **Theatre Research International**, Oxford, Oxford University Press, v. V, n. 2, p. 122-138, spring, 1980a.

SINISCALCHI, Marina Maymone. **Il Trionfo della Marionetta**. Testi e materiali inediti di Edward Gordon Craig. Rome: Officina Edizioni, 1980b.

Didier Plassard a un doctorat en études théâtrales de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle et une habilitation à diriger les recherches en littérature comparée et études théâtrales de l'Université Rennes 2. Il est professeur des universités en études théâtrales à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3. Principales publications: *L'Acteur en Effigie* (1992), *Les Mains de lumière* (1996 et 2004), *Le Théâtre des Fous / The Drama for Fools* (2012), *Mises en Scène d'Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (2014).

E-mail: didier.plassard@univ-montp3.fr



Texte original et inédit en français, révisé par Annelise Gayraud. Une traduction en portugais est publiée dans ce même numéro de la revue.

Reçu le 12 Mars 2014
Accepté le 13 Mai 2014