

Edward Gordon Craig, un dadaïste malgré soi ?

ANCA MĂNIUȚIU¹

Abstract: *Edward Gordon Craig, a Dadaist without Knowing It?* Edward Gordon Craig (1872-1966), actor, director and set designer, one of the founders of modern scenography, well known for his radical theory about the replacement of the actor by a mysterious inanimate figure, clothed with “a death-like beauty” and called the Über-marionette, left a legacy of thousands of pages of unpublished manuscripts and drawings that started to be explored by researchers only recently. Some of the manuscripts located in the Craig Collection at the Institut International de la Marionnette are notes and plays for marionettes (finished or unfinished), that Craig intended to gather in a volume under the title *The Drama for Fools*. A group of French researchers published in 2012 a remarkable bilingual edition of the finished plays and the texts related to them. These texts give us a very different image of Craig, the symbolist who professed the Mystic of Art and yearned for the Ideal Beauty. The article analyses one of these plays, entitled *Romeo and Juliet*, written in 1918, which is embracing alogical dramatic strategies, similar to those used by the Futurists and the Dadaists. Like them, Craig is appealing to grotesque and absurd, to the carnivalesque reversal of the traditional dramatic categories and conventions, realizing an iconoclastic and parodical rewriting of the canonical text. Our article is trying to point out the similarities between Craig’s aesthetic approach and attitude and those of the Futurists and Dadaists at the same epoch.

Keywords: Craig, Dadaism, Futurism, experimental plays.

Acteur, metteur en scène, père de la scénographie moderne aux côtés d’Adolphe Appia, l’homme de théâtre anglais Edward Gordon Craig (1872-1966) est plutôt connu pour sa théorie radicale, élaborée au nom d’un anti-

¹ Professor, Faculty of Theatre and Television, UBB Cluj anca.maniutiu@yahoo.com

naturalisme foncier, concernant la disparition de l'acteur, et son remplacement par une présence énigmatique, nommée « la surmarionnette »² :

...l'acteur disparaîtra ; à sa place nous verrons un personnage inanimé – qui portera si vous voulez le nom de sur-marionnette – jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux.

[Elle] ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera 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. Ce mot de *mort* vient naturellement sous la plume par rapprochement avec le mot de vie dont se réclament sans-cesse les réalistes.³

Pourtant, Craig va nuancer cette affirmation radicale dans la préface de l'édition de 1924 de son livre *De l'art du théâtre*, répondant ainsi à tous ceux qui s'étaient révoltés pensant qu'il souhaitait chasser les acteurs vivants de la scène et les remplacer par des bouts de bois. « La surmarionnette, c'est le comédien avec le feu en plus et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y mettent les mortels. »⁴

Passionné de marionnettes et de masques – lui-même un personnage « masqué » derrière une foule de pseudonymes, dont il signe les articles qui propagent ses idées sur le théâtre dans les numéros de la revue *The Mask*, qu'il publie à Florence à partir de 1908, Edward Gordon Craig a mûri un projet dont on a hérité un énorme chantier d'écriture. Intitulé *The Drama for Fools* (*Le Théâtre des Fous*) ce projet est resté quasiment inconnu jusqu'en 2012, quand un groupe de chercheurs (Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvilier) a publié une exceptionnelle édition bilingue, à partir des manuscrits de la collection Edward Gordon Craig de l'Institut international de la Marionnette⁵. Cette collection comprend des milliers de pages manuscrites,

² Le terme original utilisé par Craig dans son article *L'acteur et la sur-marionnette*, publié en 1908 dans la revue « *The Mask* » et repris dans le volume *On the Art of the Theatre* (1911) est celui de Über-Marionette, calqué sans doute sur le terme nietzschéen *Über-Mensch* (surhomme).

³ In Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Editions O. Lieutier, 1942, pp. 66, respectivement 68.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous. The Drama for Fools*. Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvilier à partir des manuscrits de la collection Edward Gordon Craig de l'Institut International de la Marionnette. Illustrations: Edward Gordon Craig. Traduction française: Marion Chénétier-Alev. Responsable scientifique: Didier Plassard. Coédition L'Entretemps/ Institut International de la Marionnette, Montpellier/ Charleville-Mézières; 2012.

dactylographiées, dessinées que le metteur en scène a consacré à son projet, dont les dimensions justifient l'état d'inachèvement dans lequel il l'a laissé, bien qu'il y ait travaillé à de multiples reprises à partir de la Première Guerre mondiale jusqu'au seuil des années soixante. Craig envisageait d'écrire 365 pièces pour marionnettes, pour des représentations quotidiennes, qui auraient commencé le 1^{er} avril et se seraient achevées le 31 mars de l'année suivante. Des 365 pièces initialement prévues, moins d'une trentaine seront achevées, autant demeurent à l'état d'ébauche et même le plan d'ensemble, élaboré en mai 1918, s'arrête au numéro 119⁶. La plupart des textes qui composent cette première édition raisonnée des pièces du *Théâtre des fous*, accompagnés d'un choix d'illustrations et de matériaux documentant les réflexions de Craig sur ses propres textes et sur l'art de la marionnette, ont été écrits entre 1916 et 1918. Le principal hétéronyme de Craig est Tom Fool, dont l'origine se trouve dans le personnage de Tom O'Bedlam, le « pauvre Tom » du *Roi Lear*, mais certaines pièces et interludes sont signés par Jules ou Julius Raseca (anagramme de Jules César).

Ces textes nous donnent une tout autre image de Craig que celle qui ressort de son livre devenu mythique, *De l'art du théâtre* où, en vrai symboliste, Craig cultivait la mystique de l'Art, le culte et la nostalgie de la Beauté idéale, tout en contestant au théâtre de son temps le statut d'art et à l'acteur celui d'artiste. D'ailleurs, Craig reconnaissait l'écart entre les théories et l'esthétique exposées dans *De l'art du théâtre* et celles du *Théâtre des fous*, dans une note manuscrite de 1917, intitulée *Pourquoi je n'ai pas exalté mes marionnettes* : « Pourquoi n'ai-je pas exalté mes marionnettes, ne leur ai-je pas mis un beau langage à la bouche, de nobles sentiments, et tiré leurs fils en de plus nobles actions – comme je l'indiquais dans mon essai sur *L'Acteur et la Surmarionnette*. Mes amis anglais, écossais et irlandais ne sont pas perplexes, mais mes amis russes et américains le seront peut-être. Ils seront étonnés de ce qu'ils prendront pour une confusion de principes. »⁷

En effet, le *Théâtre des fous* nous révèle un Gordon Craig qui, pareil aux futuristes et aux dadaïstes à la même époque, se laisse conquérir par des stratégies dramatiques alogiques. Comme chez eux, il y a du fabulateur et de l'esprit d'enfance chez Gordon Craig, du goût pour la mystification et pour la fantaisie, contre le rationalisme et contre toute idéologie et logique. Ces

⁶ Nous avons puisé toutes ces informations dans l'Introduction intitulée *Un livre comme une mise en scène*, signée par Didier Plassard, au volume mentionné dans la note précédente.

Voir pp. 13-22.

⁷ *Ibidem*, p. 421.

textes prêtaient, de toute évidence, à « une confusion de principes », car comme chez les dadaïstes, nous retrouvons dans les pièces du *Théâtre des fous*, en pleine guerre, le triomphe du grotesque, de l'ironie, des actes gratuits, de l'absurde et de l'invraisemblable.

A l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas trouvé de preuves directes concernant une influence des futuristes ou des dadaïstes sur ces textes de Craig. Pourtant nous savons qu'il était au courant des manifestations et des écrits futuristes, auxquels il s'intéressait vivement: en témoignent les trois numéros consécutifs de la revue *The Mask* (vol. 4, 5 et 6) où sont publiés des articles sur le futurisme, même si le metteur en scène se montre sceptique à l'égard du « choqué du nouveau » dans les courants modernes comme le cubisme et le futurisme⁸.

En même temps, le comte Harry Kessler, ami et mécène de Craig, avec lequel celui-ci a entretenu une longue correspondance⁹, avait fait bénéficier de son mécénat Hans Arp aussi, au temps des études de celui-ci à Weimar. De même, selon Giovanni Lista, Kessler connaissait aussi Hugo Ball et grâce à lui il allait devenir un des clients du Cabaret Voltaire¹⁰. Il n'est donc pas du tout exclu que, dans leurs conversations, le comte Kessler ait abordé le sujet DADA et raconté à Craig ce qu'il avait pu voir au Cabaret Voltaire. Pourtant, leur correspondance n'en porte pas la trace.

Mon article se propose de mettre en évidence les points de convergence que j'ai identifiés entre la manière dont les dadaïstes et les futuristes traitaient les codes et les conventions théâtrales et celle utilisée par Craig, sous le signe de la subversion et du renversement carnavalesque des hiérarchies et des catégories esthétiques.

Un premier repère dans ce sens nous fournit le titre lui-même: *Drama for Fools* (*Le Théâtre des fous*¹¹), car celui-ci évoque l'esprit provocateur et iconoclaste des œuvres et des manifestes avant-gardistes. Craig avait écrit plusieurs notes destinées à composer une introduction ou une Préface lors d'une éventuelle publication, où il essaye de justifier le titre de son recueil et

⁸ Voir Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 67.

⁹ Voir *The Correspondance of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903-1937*, Edited by L.M. Newman. Published by W.S.Maney& Son Ltd. For the Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic studies, University of London, 1995.

¹⁰ Voir Giovanni Lista, *DADA libertin&libertaire*, Paris, l'insolite, 2005, pp. 30, resp. 33.

¹¹ J'estime que *Théâtre pour les fous* aurait été une traduction en français plus exacte du titre choisi par Craig.

de revenir sur certaines idées exprimées dans ses écrits théoriques ou programmatiques (le rapport entre l'acteur et la marionnette, entre « le théâtre proprement-dit » – comme il appelait le théâtre d'acteurs – et le théâtre des marionnettes). Didier Plassard affirme à juste titre que « l'espace ouvert par le *Théâtre des fous* dans le cheminement artistique et intellectuel de Craig est donc un espace de réflexion sur les relations du théâtre et du monde, à travers le double prisme des pièces qu'il écrivait et des notes préparatoires ou marginales dont il les entrelaçait »¹². Dans le texte intitulé *Comment j'ai intitulé mon théâtre et pourquoi* (texte dactylographié, écrit en 1917, avec ajouts et corrections datant de 1918), Craig admet avoir choisi « un titre infernal » qui demande des explications : « ...les personnes pour qui l'œuvre a été écrite... celles qui l'ont inspirée... celles dont je sens qu'elles la méritent... *les quelques fous, les grands fous, les rares, singuliers et précieux fous, ces fous qui voient bien plus qu'aucun de nous ne l'imagine... les fous qui connaissent... et qui sont même connus.* Non pas connus pour être fous, en aucun cas, car ils ont plus d'esprit que vingt d'entre nous qui nous croyons sages... et autant de goût ; mais en dépit de tout cela, ils demeurent les esclaves de leur folie particulière. Ceux-ci n'ont encore jamais eu de Théâtre. Demandez-leur, et ils vous diront qu'ils préfèrent de loin deux poupées et une table de cuisine retournée aux acteurs et au théâtre... »¹³ (c'est moi qui souligne).

Craig semble devancer Tristan Tzara, qui dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », lu le 12 décembre 1920, fait l'éloge de l'idiot universel : « Il est certain que depuis Gambetta, la guerre, le Panama et l'affaire Steinheil, on trouve l'intelligence dans la rue. L'intelligent est devenu un type complet, normal. Ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est L'IDIOT. Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus. »¹⁴

Une semaine plus tard, Tzara allait lire une annexe à ce manifeste, intitulé « Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux », où l'on nous raconte comment « à une réunion d'imbéciles », Tristan Tzara, « un personnage petit, idiot et insignifiant faisait une conférence sur l'art de devenir

¹² Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous. The Drama for Fools*, op. cit., p. 401.

¹³ *Ibidem*, p. 417.

¹⁴ <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2016/03/Tristan-Tzara-Dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> (consulté le 13 mai 2016)

charmant ». À la fin nous apprenons pourtant que l'auteur « préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste »¹⁵.

Tout comme chez Craig, nous allons retrouver chez les artistes des différents courants d'avant-garde tels que le futuriste et puis l'adampetoniste¹⁶ Ardengo Soffici, qui proposait de substituer au génie partout et pour toujours l'imbécilité¹⁷, ou le surréaliste Antonin Artaud, l'éloge de la folie, de l'irrationnel, de l'anormal, en tant qu'alternative au positivisme, au rationalisme ou aux normes bourgeoises réglemant le comportement social. Ainsi Artaud dans son article de 1925, *La liquidation de l'opium*, adresse des mots exaltés aux malades mentaux : « c'est ce point pour moi qui vous sauve et vous rend augustes, purs, merveilleux : vous êtes hors la vie, vous êtes au-dessus de la vie, vous avez des maux que l'homme ordinaire ne connaît pas, vous dépassez le niveau normal et c'est de quoi les hommes vous tiennent rigueur ; vous empoisonnez leur quiétude, vous êtes des dissolvants de leur stabilité »¹⁸.

À l'instar des fous de Craig, l'idiot, l'imbécile, le malade mental incarnent des figures investies d'une aura antihéroïque et anti-mythique, que les avant-gardes (les futuristes, les dadaïstes et ensuite les surréalistes) cultivent ostensiblement, en les opposant aux prototypes « nobles » de la société ou à la normalité bourgeoise. La folie apparaît comme le seul choix raisonnable à une époque où tout s'emballe. Ces modèles de l'anormalité et de la marginalité ont dans la mythologie et l'idéologie des avant-gardes une double valence : d'un côté, ils représentent une redoutable force subversive, perturbatrice des conventions et des stéréotypes socioculturels, d'autre côté, une force régénératrice, grâce à leur capacité d'éclairer des territoires de l'esprit inaccessibles à la connaissance rationnelle ordinaire.

Je m'arrêterai pour une étude de cas à une pièce intitulée *Roméo et Juliette*, après trois cents ans (« a motion for marionettes »), qui figure dans le recueil *Le Théâtre des fous*, mais qui a paru pour la première fois dans la revue *The Marionette*, petite revue sœur de *The Mask*, que Craig publie à partir du 1er avril 1918 (seulement sept pièces ont été publiées du vivant de l'auteur).

¹⁵ <http://archives-dada.tumblr.com/post/15903653239/tristan-tzara-comment-je-suis-devenu-charmant> (consulté le 13 mai 2016)

¹⁶ Soffici appelle la littérature bruitiste, onomatopéique « le pet d'Adam ».

¹⁷ „Giacchè [...] il destino ultimo, supremo, definitivo dell'Adampetonismo è [...] di sostituire al Genio in tutto e per tutto e per sempre l'IMBECILLITÀ". Voir <http://bottegaalefante.blogspot.ro/2014/08/un-altro-futurismo-umberto-boccioni-e.html> (consulté le 24 septembre 2016).

¹⁸ <http://jclandry.free.fr/Artaud/Artaud.htm> (consulté le 13 mai 2016)

La page de couverture du premier numéro présente la revue comme s'il s'agissait d'un véritable spectacle, adoptant la perspective ludique et le ton bonimenteur que nous rencontrons par exemple dans *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tzara:

Un spectacle pour les fous. Un spectacle démocratique. Un spectacle diplomatique. Un spectacle qui est aristocratique – autocratique – et oligarchique : un spectacle dynastique et pchaïque – un spectacle dictatorial – populocratique bureaucratique.¹⁹

Utilisant la technique du collage, qui appartient intégralement à l'univers DADA, la pièce est une réécriture parodique et iconoclaste de l'œuvre canonique. La dérision, le grotesque, l'absurde, l'invraisemblable deviennent les figures tutélaires d'une dramaturgie alogique qui adopte des stratégies dramatiques de type détrônant, pareilles à celles cultivées par les futuristes et les dadaïstes.

La petite pièce pour marionnettes a quatre scènes²⁰ : l'action commence en 1916 (« année du Tricentenaire », précise Craig – quand on célèbre trois cents ans depuis la mort de Shakespeare – et, en même temps, année zéro DADA !) et continue, au fur et à mesure que se déroulent les scènes, après un an, puis après deux, respectivement après cinq. Le lieu de l'action est Stratford-upon-Avon. Les personnages sont, à part Roméo et Juliette, Shakespeare lui-même, Lord Bacon, le metteur en scène allemand Max Reinhardt et Trois Sorcières (en fait, deux femmes écrivains, Madame de Staël, Mrs. Harriet Beecher-Stowe et la femme de Lord Byron, Miss Milbanke).

L'action tourne uniquement autour de la « scène du balcon », dont le décor nous montre tantôt l'extérieur (A), tantôt l'intérieur de la maison(B).

Dans les didascalies préliminaires on nous dit que « Juliette est une demi-figure. Elle a une tête, des bras, une poitrine et une taille, mais le reste est un bâton. On le voit clairement de l'intérieur de la scène B, mais rien ne permet de le soupçonner si on la regarde depuis l'extérieur, A ».

Nous avons affaire à une parodie fantaisiste, corrosive, avec un Shakespeare qui écorche l'anglais, en utilisant un mélange d'allemand et d'anglais : curieux de voir comment vont ses « chers enfants », il n'a que

¹⁹ *Apud* Didier Plassard, *Un rêve de spectacle*, in Edward Gordon Craig, *Drama for Fools/Le théâtre des fous*, *op. cit.*, p. 17.

²⁰ Toutes les citations renvoient au texte de la pièce publié dans la revue *Puck*, nr. 1, 1988, pp. 13-15.

deux apparitions, au bout desquelles il manque chaque fois de s'évanouir. Lors de la première, il arrive accompagné par Lord Bacon (Francis Bacon qu'il appelle Franz), bras dessus, bras dessous, tandis que la seconde fois Max Reinhardt (le metteur en scène), se joint à eux, « déguisé en gentleman suisse ». À la fin de la pièce, devant le rideau baissé, Shakespeare se lamente en demandant :

Wer hat ma pièce réécrite... mes chers Roméo et Juliette ? Wer hat mutilé mon Roméo ? Wer hat fait cela ? Bour quelle raison ? Et dans quel put ?

La mutilation à laquelle fait allusion l'auteur révolté n'est pas seulement symbolique et littéraire : elle est aussi littérale, donc dans le sens propre du terme. D'une scène à l'autre, Roméo – venu chaque fois déclarer son amour fidèle à Juliette – perd tantôt un bras, tantôt une jambe, finissant par arriver, dans la dernière scène, « en chaise roulante, sans jambes, avec un bras artificiel et un œil seulement », tandis qu'à Juliette, dont « la voix [...] dérape dans les aiguës » et « qui cligne tout le temps rapidement et horriblement des yeux », poussent d'une scène à l'autre des pieds, des jambes et des cuisses.

Pendant la scène trois, par exemple, qui se passe en 1918, Roméo revient encore une fois déclarer son amour à Juliette, tandis que Shakespeare, hissé par Max Reinhardt et Francis Bacon et regardant par-dessus le mur, sanglote et finit par s'évanouir par terre, « écrasant Reinhardt ». Qu'est-ce que Shakespeare a pu voir qui puisse le secouer à tel point ? Suivons le déroulement de la scène qui est un remarquable échantillon de la stratégie dramaturgique de type détronant utilisée par Craig – chère aux futuristes et aux dadaïstes aussi – à travers laquelle se produit la subversion des codes et la carnalisation des conventions théâtrales.

ROMEO. (*entrant dans la maison*) Je viens, chère Juliette, vous dire une fois de plus que je vous aime. (*Le vent siffle violemment, la neige commence à tomber à l'extérieur, les éclairs jaillissent et Shakespeare sanglote.*) Et... (*coup de tonnerre*) et... (*nouveau coup de tonnerre*) pour vous informer que j'ai reçu une médaille pour courage insigne dans un combat auquel j'ai pris part pour votre bien et celui de ma patrie.

JULIETTE. Ah, c'est trop beau de penser que vous êtes un homme si merveilleux ! Et perdez-vous votre bras à ce combat ?... Oui ? (*sa voix enjouée dérape dans les aiguës*).

ROMEO. Non, Juliette. Je l'ai perdu à la fin de la Scène Deux.

JULIETTE. Quoi, pendant que vous étiez en scène !... Avec moi ?... Je ne m'en suis jamais aperçue. Cela vous gêne-t-il beaucoup ?

ROMEO. Non, si cela ne vous gêne pas, Juliette.

JULIETTE. (*d'une voix claire et joyeuse*) Oh non, cela ne me gêne pas du tout Roméo chéri.

(*Shakespeare s'évanouit, écrasant Reinhardt. Silence.*)

Et comment va votre travail, Roméo ?

(*Silence.*)

ROMEO. Juliette, je suis venu vous dire pour la troisième fois que je vous aime.

SHAKESPEARE (*à terre*) Ah, je l'entends ! Je l'entends ! Comme c'est beau ! La bonne vieille tradition !

JULIETTE. Oh, Roméo, il ne faut pas que vous gâchiez notre belle amitié avec ces vilains mots. (*Elle pleurniche, fâchée.*) Laissez-moi, je vous en supplie. (*Elle entend Shakespeare gémir.*) Oyez, c'est la chouette et non le rossignol. Laissez-moi, je vous en conjure en amie véritable.

(*Roméo sort, passe devant la scène et le décor et laisse tomber une jambe derrière lui en traversant le jardin.*)

Rappelons quelques-unes des caractéristiques du processus de carnavalisation des formes littéraire brillamment défini par Mikhaïl Bakhtine²¹ (qui pourtant n'étend pas son analyse au théâtre) que nous retrouvons ici chez Craig et également dans les œuvres et les manifestes des futuristes et dadaïstes : iconoclasme, désir de provocation, volonté déclarée de construire une contre-culture, attitude familière et sacrilège envers les choses graves et solennelles, associations oxymoriques, ambivalence et grotesque, instauration d'un monde associé à l'irrationnel et la folie, un véritable « monde à l'envers », rabaissement de la « grande culture » et des valeurs consacrées, etc. La psychologie des personnages est annihilée en faveur des actes, des gestes, des discours placés sous le signe de l'excentrique, des mésalliances, des attitudes profanatrices devant la mort et ses rituels, autant de catégories du carnavalesque.

²¹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, l'édition roumaine : Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoïevski*. În românește de S. Recevschi. București, Univers, 1970, surtout le chapitre IV, intitulé „Particularitățile de gen, compoziție și subiect ale operelor lui Dostoïevski” (« Particularités de genre, composition et sujet des œuvres de Dostoïevski »), pp. 140-251, où l'auteur évoque le carnaval et ses catégories ainsi que le domaine du sérieux-hilare et la satire ménippée, en tant qu'origine et modèle de la littérature carnavalesque.

Pendant la dernière scène, qui se passe après encore cinq ans, Roméo est rejeté brutalement par Juliette : « Oh, Roméo, quelle brute vous êtes ! Pourquoi ne pas m'avoir dit que vous n'aviez que la moitié d'un corps ? » « Je ne l'ai même pas, Juliette chérie, et maintenant vous n'avez plus que la moitié d'un cadavre », lui répond Roméo, avant de s'écrouler avec fracas de son perchoir et de mourir. Quant à Juliette, elle « a maintenant deux jambes, deux pieds et est complètement développée », tandis que ses répliques contiennent des allusions, à peine voilées, à un possible penchant lesbien, qu'elle partagerait avec ses amies et amis, « toutes ces filles-garçons et tous ces garçons-filles », qui sont « terriblement drôles ».

Le rideau tombe, après des répliques dont la platitude est digne de n'importe quel mélodrame du boulevard : s'approchant du cadavre de Roméo, Juliette « retire son cœur de sa poche et trouvant "ROSALINE" écrit dessus, tape du pied et dit : Je m'en doutais... quelle horreur ! Voilà un homme qui aurait compromis toute femme qu'il aimait réellement. Pourquoi ne pouvait-il donc pas être comme moi...rien qu'une bonne, bonne amie pour tout le monde ? *(Elle épingle son cœur sur sa manche, en cachant le côté de l'inscription.)* Suis-je heureuse à présent ? ... Je me le demande ! »

En dépit de la chute du rideau, la pièce n'est pas encore achevée : elle comporte deux brefs épilogues qui se déroulent devant le rideau. Pendant le premier, où Craig renoue d'une manière cocasse avec la « logique » de l'absurde proposée par son texte, Shakespeare se lamente au sujet de la réécriture de sa pièce et de la mutilation de son Roméo, en se demandant qui a pu faire cela et dans quel but. La réponse sera fournie par Madame de Staël, Miss Milbanke et Mrs. Harriet Beecher-Stowe, qui font leur apparition baignées dans une « lumière rouge » :

TOUTES TROIS ENSEMBLE. C'est nous qui l'avons fait !... et si c'était à refaire nous le ferions de même.

SHAKESPEARE. Mein Gott ! Die trois Sorcières !

MAD. DE STAËL. Espèce de vieux fou sentimental! *(elle passe devant lui.)*

MISS MILBANKE. Espèce de menteur ! *(même jeu.)*

MRS. STOWE. Espèce de malotru ! *(même jeu.)*

TOUTES TROIS ENSEMBLE. *(se retournant vers lui.)* Espèce de Hun ! *(Shakespeare s'évanouit.)*

Le deuxième épilogue nous présente l'enterrement carnavalesque de Roméo, dont le « Grand Convoi Funèbre » est composé par « plus de 100 comédiens de bois, chevaux, canons chariots ».

La pièce pour marionnettes de Craig illustre parfaitement une stratégie dramatique de type futuriste et dadaïste, l'approche d'un texte patrimonial shakespearien ayant lieu sous le signe de la parodie et du carnivalesque. L'auto-ironie y est également présente, décelable grâce à une allusion autoréférentielle, quand Max Reinhardt demande – en allemand – à Shakespeare et à Lord Bacon: « Est-ce M. Craig ici ? Appia est avec lui ? J'ai peur ! » (Bien sûr, la raison de sa peur restera pour toujours une énigme !)

Un autre point de convergence que j'ai pu identifier se réfère à l'attitude iconoclaste adoptée ici par Craig envers l'œuvre shakespearienne, attitude que nous retrouvons chez bon nombre d'auteurs d'avant-garde. Il est en quelque sorte naturel que Shakespeare, en tant que prototype du dramaturge « génial », unanimement acclamé, dont l'œuvre appartient au patrimoine culturel universel, officiellement accepté, en tant que modèle suprême du théâtre²², suscite la verve parodique et l'appétit destructeur des avant-gardistes. Shakespeare et ses personnages semblent être les victimes de prédilection qui provoquent la furie iconoclaste et le désir de subvertir les valeurs et les hiérarchies imposées par les canons culturels et esthétiques traditionnels.

Dans ce contexte, Alfred Jarry fait figure de précurseur, puisque son *Ubu roi* est une parodie grandguignolesque du *Macbeth* shakespearien. On trouve dans le cycle ubuesque la première manifestation de cette volonté de subversion totale – idéologique, morale, esthétique – d'une société et de ses valeurs, à travers une logique de la dérision et de l'irrespect. Jarry, précurseur reconnu des surréalistes, nous met en présence d'un monde qui renverse effectivement les codes littéraires et stylistiques « nobles », en nous proposant comme alternative une véritable « contre-culture », où, selon la terminologie de Bakhtine, le « bas » et le « sublime » se confondent, le bas étant dérision du sublime et le sublime exaltation du bas.

²² Pourtant, Shakespeare, considéré comme un barbare, a été difficilement accepté dans la culture française, par exemple, étant joué jusqu'en 1904 dans des adaptations « édulcorées », conformes au goût néoclassique, qui cultivait les normes imposées par les bienséances, la vraisemblance et la règle des trois unités. Cependant, il est intéressant d'apprendre que les premiers à avoir « édulcoré » Shakespeare avaient été les Anglais eux-mêmes : en lisant la biographie du célèbre acteur romantique Edmund Kean, nous apprenons qu'il a été le premier à « restaurer » la fin tragique de *King Lear*. Celle-ci avait été remplacée dès 1681 avec un dénouement heureux (*happy ending*), par l'écrivain Nahum Tate qui avait adapté la pièce. Pourtant, au bout de quelques représentations, qui avaient fait un four, Kean avait été obligé de revenir à l'adaptation de Nahum Tate et au dénouement heureux de celle-ci. Voir https://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kean (consulté le 14 juillet 2015).

Le futuriste Angelo Rognoni écrit en 1916 une pièce intitulée *Hamlet*, ayant le sous-titre de « dévaluation synthétique ». Je la reproduis ici car elle n'a que quelques lignes, et elle est paradigmatique pour la pensée futuriste et pour la réécriture parodique et iconoclaste de Shakespeare, ainsi que pour l'illustration de toutes les caractéristiques de la carnavalesation évoquée ci-dessus :

Un lieu caché à la vue depuis la place qui s'étend devant le château d'Esbeneur.

Hamlet arpente la place pensif. De la gauche apparaît le Spectre.

Hamlet (*en l'apercevant*) : Bonsoir, papa.

Le Spectre (*majestueux*) : Tais-toi, gamin. Je ne suis pas moi. Je suis mon Spectre.

Hamlet (*avec indifférence*) : Oh, elle est bonne celle-là. (*Rideau*)²³

Hamlet apparaît aussi dans une pièce de Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, écrite en 1924, que Louis Aragon considérait « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne »²⁴, après *Ubu roi* de Jarry et *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire. Dans cette pièce d'inspiration pirandellienne, Tzara fait appel à la technique du collage, en utilisant quelques scènes d'*Hamlet* comme un *ready made*. Cette comparaison inspirée appartient à Henri Béhar, qui affirme que Tzara choisit des scènes d'*Hamlet*, les condense, ne retenant de Shakespeare que ce qui l'intéresse. Béhar est d'avis que son collage glorifie Shakespeare, tout comme Duchamp se proposait de rendre la vitalité à un Rembrandt en l'utilisant comme planche à repasser²⁵.

Shakespeare, en tant que catalyseur de la subversion à l'œuvre chez les artistes des différentes avant-gardes, est présent aussi chez le surréaliste Luis Buñuel : il s'agit de son film *Hamlet* (1927), « tragédie comique », où le réalisateur expérimente, selon ses propres mots, une écriture théâtrale « génoclaste », annihilant la frontière entre les genres (théâtre, scénario de cinéma, écriture dramatique, lyrique)²⁶. La tragicomédie de Buñuel veut être un commentaire surréaliste à « être ou ne pas être » de Shakespeare, une interrogation au sujet de l'identité du personnage ou même de sa dissolution.

²³ In: *Théâtre futuriste italien*. Anthologie critique par Giovanni Lista, tome I, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1976, p. 226.

²⁴ *Apud* Henri Béhar, *Étude sur le théâtre DADA et surréaliste*, Gallimard, 1967, p. 162.

²⁵ *Ibidem*, p. 171. C'est ce que Duchamp appelait *ready made inversé*.

²⁶ Voir Duarte Mimoso-Ruiz, « Théâtre et cinéma dans l'œuvre de Luis Buñuel: d'*Hamlet* (1927) à *L'Âge d'Or* (1930) », in *Théâtre et cinéma années vingt*. Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, pp. 52-61.

Quant à Gordon Craig, les rapports qu'il entretient avec l'œuvre de Shakespeare sont complexes, paradoxaux et ambigus et ils ne font pas l'objet de cet article. Pourtant, il serait utile de rappeler que, sa vie durant, Craig a été hautement préoccupé par l'œuvre shakespearienne, à laquelle il fait souvent référence dans les articles de *On the Art of the Theatre*, parmi lesquels il faut absolument mentionner « Les spectres dans les tragédies shakespeariennes » (« The Ghosts in the Tragedies of Shakespeare »), où il analyse les causes de l'échec de la plupart des mises en scène dans la représentation des spectres shakespeariens sur la scène, c'est-à-dire dans la matérialisation du monde de l'invisible. Invité par Stanislavski et Nemirovitch-Dancenko, Craig a mis en scène une seule pièce de Shakespeare, *Hamlet*, au Théâtre d'Art de Moscou, en 1911-1912, qu'il a estimé être un échec artistique, malgré son approche révolutionnaire et l'utilisation de ses « screens ». Pourtant, il a dessiné et gravé les décors pour d'autres pièces shakespeariennes, comme *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Le Marchand de Venise*.

Si dans la petite pièce pour marionnettes *Roméo et Juliette*, l'œuvre de Shakespeare est placée sous le signe de la décomposition parodique, de l'absurde et de la dérision, et, en somme, d'une approche purement ludique – autant de démarches que nous retrouvons chez les futuristes et les dadaïstes –, quand il s'agit de l'aborder dans le registre du sérieux, Craig agit en vrai symboliste. Bien qu'il ait joué en tant que jeune comédien des rôles shakespeariens importants (Roméo, Petrucchio, Hamlet, Malvolio), il estime que *Hamlet* et d'autres chefs-d'œuvre du Grand Will ne sont pas de nature à être représentés, car toute œuvre qui se révèle parfaite lors de la lecture n'appartient pas au théâtre, mais à la littérature, et donc la mettre en scène signifierait la vouer à un échec certain²⁷. Il s'agit en quelque sorte d'une autre manière – admirative – d'« annihiler » Shakespeare, en le chassant des planches. Craig semble reprendre ici le crédo d'autres symbolistes, tels que Mallarmé et Maeterlinck, ce dernier affirmant de façon péremptoire qu'aucun chef d'œuvre dramatique n'est scénique et qu'il vaut mieux abolir la représentation théâtrale et remplacer le comédien par un androïde, une ombre, une figure de cire qui aurait l'apparence de la vie sans avoir la vie²⁸. La surmarionnette

²⁷ Voir « Arta teatrului. Primul dialog » (« L'Art du théâtre. Premier dialogue »), in E. Gordon Craig, *Despre Arta Teatrului (De l'art du théâtre)*. Traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista *Teatrul Azi* (supliment), Ed. Cheiron, 2012, p. 130.

²⁸ Voir Maurice Maeterlinck, *Menus propos. Le Théâtre. Un théâtre d'andrioides*, in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*, Bruxelles, Ed. Labor, 1985, p. 87.

de Craig, à l'instar de l'androïde de Maeterlinck, est vouée à remplacer l'acteur de chair et d'os dont les faiblesses et les dérapages émotionnels ne font que détruire l'aura idéale d'un chef-d'œuvre qui, en tant que tel, devrait rester immuable.

Dans ce contexte, admettons-le, la présence carnavalesque de Roméo et Juliette, dans une petite pièce pour marionnettes, signée par E. G. Craig, en 1918, destructrice du mythe littéraire et adoptant des stratégies de type détronant, ne manque pas de nous faire penser à une étonnante convergence avec les esthétiques provocatrices, iconoclastes des futuristes et des dadaïstes.

Bibliographie

- BABLET Denis, *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*, in *****Le Masque. Du rite au théâtre*. Etudes de O. Aslan, D. Bablet, Cheng Shui Cheng et al. Réunies et présentées par Odette Aslan et Denis Bablet. Paris, CNRS Editions, 1985, pp. 137-146.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, l'édition roumaine : BAHITIN Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, În românește de S. Recevschi, București, Univers, 1970.
- BÉHAR Henri, *Étude sur le théâtre DADA et surréaliste*, Gallimard, 1967.
- *****The Correspondance of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903-1937*, Edited by L.M. Newman. Published by W.S.Maney& Son Ltd. For the Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic studies, University of London, 1995.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Editions O. Lieutier, 1942.
- CRAIG Edward Gordon, *Romeo and Juliet/ Roméo et Juliette*, in *Puck*, nr. 1, 1988, pp. 11-15.
- CRAIG Edward Gordon, *Le Théâtre des fous. The Drama for Fools*. Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvilier à partir des manuscrits de la collection Edward Gordon Craig de l'Institut International de la Marionnette. Illustrations: Edward Gordon Craig. Traduction française: Marion Chénétier-Alev. Responsable scientifique: Didier Plassard. Coédition L'Entretemps/ Institut International de la Marionnette, Montpellier/ Charleville-Mézières, 2012.
- LISTA Giovanni, *DADA libertin&libertaire*, Paris, l'insolite, 2005.
- MAETERLINCK Maurice, *Menus propos. Le Théâtre. Un théâtre d'androïdes*, in *Introduction à une psychologies des songes et autres écrits*, Bruxelles, Éd. Labor, 1985.

- MIMOSO-RUIZ Duarte, *Théâtre et cinéma dans l'œuvre de Luis Buñuel: d'Hamlet (1927) à L'Âge d'Or (1930)*, in *Théâtre et cinémannées vingt*. Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, pp. 52-61.
- TAXIDOU Olga, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
- **** *Théâtre futuriste italien*. Anthologie critique par Giovanni Lista, tome I, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1976.

Sitographie

- <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2016/03/Tristan-Tzara-Dada-manifeste-sur-lamour-faible-et-lamour-amer.pdf> (consulté le 13 mai 2016)
- <http://archives-dada.tumblr.com/post/15903653239/tristan-tzara-comment-je-suis-devenu-charmant>(consulté le 13 mai 2016)
- <http://bottegaelefante.blogspot.ro/2014/08/un-altro-futurismo-umberto-boccioni-e.html> (consulté le 24 septembre 2016).
- <http://jclandry.free.fr/Artaud/Artaud.htm> (consulté le 13 mai 2016)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kean (consulté le 14 juillet 2015).

ANCA MĂNIUȚIU is professor at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University Cluj. Her main research field and teaching activity focus on the innovative theatre theories and stage practices of the 20th century European directors, on the tendencies that emerge in nowadays theatre practices and on the mutual influences between theatre and cinema. She published numerous critical essays on, among others, Samuel Beckett, Michel de Ghelderode, Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Meyerhold and 11 volumes of translations from French, English and Spanish authors.

Anca Măniuțiu published four volumes dedicated to the Belgian playwright Michel de Ghelderode, focused on a complex comparative research implying Bakhtin's categories of the carnivalesque, Artaud's Theatre of Cruelty, Meyerhold's scenic grotesque, as well as the plays and manifestoes of the Futurist and Dadaist artists.

In 2006, Anca Măniuțiu was invited as a visiting professor at the Institut d'Études Théâtrales, Paris III, Sorbonne Nouvelle (France), and in 2008 she was granted a Senior Fulbright post-doctoral fellowship for lecturing and research at the University of South Carolina, Columbia (USA).

In 2016, she was awarded the Prize for Lifetime achievement in the field of theatre theory and criticism by UNITER (The Romanian Union of Theatre Artists).

