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

Didier Plassard

Number 37, Spring 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041593ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041593ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Plassard, D. (2005). « En entrant dans la Maison des Visions » : la Surmarionnette et ses modèles antiques. *L'Annuaire théâtral*, (37), 30–44.
<https://doi.org/10.7202/041593ar>

Article abstract

In his manifesto "The Actor and the Übermarionette", Craig attributes a lengthy quotation to Heroditus. After having examined the reasons that lead us to believe the reference is in fact false, not only because the original cannot be found but also because the description it contains of the dance of a semi-automaton is not corroborated by any historical or archeological data, we will examine to what information Craig had access concerning performance in Ancient Egypt. The 1904 description made by an archeologist of a small puppet theatre found in an Egyptian tomb from the Roman Era is considered one of the possible sources for Craig's text; in this sense, the quotation attributed to Heroditus could be taken to be the only description remaining of the Übermarionette performance of which Craig dreamed, his referencing of an Ancient Past (800 bce, according to Craig), having as its fonction the proof that theatre is born of dance and not of the poets of Greek Tragedy.

Didier Plassard
Université Rennes 2 – Haute Bretagne

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

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

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

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

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

Florence, les nombreux contacts noués par Craig pour tenter de mettre sur pied son projet, de même que les allusions qu'il a laissé filtrer dans sa correspondance¹ ou dans la presse², lui font craindre que d'autres ne s'approprient son idée pour la réaliser avant lui : « *Remain silent about your work until it is DONE* », écrit-il en larges caractères, aux crayons de couleurs, sur une page de ses cahiers *Über-Marions* de 1905-1906³ (Craig, *Über-Marions* : cahier 1). C'est vraisemblablement parce qu'il craint de ne pas avoir assez respecté cette consigne qu'il donne tant d'éclat à la publication de son texte, annoncé dans le précédent numéro comme « A LONG AND IMPORTANT ARTICLE by GORDON CRAIG, ENTITLED "THE ACTOR AND THE ÜBERMARIONETTE" » : tel le dépôt d'un brevet industriel, sa parution dans *The Mask* associe définitivement le nom du metteur en scène anglais au projet de la Surmarionnette, empêchant désormais que celui-ci soit repris sans mention de son inventeur.

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

Une citation apocryphe?

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

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

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

La première surprise vient de la date de 800 avant Jésus-Christ, deux fois mentionnée, mise encore en relief par un titre courant inséré dans la marge de la publication originale⁶. Aucun récit écrit de voyageur grec en Égypte, bien évidemment, ne remonte à une époque aussi lointaine, antérieure même à celle d'Homère; quant à l'œuvre d'Hérodote – lequel, suivant en cela l'interprétation choisie par la traductrice française de Craig⁷, l'on s'accorde généralement à identifier comme cet « *old Greek Traveller* » –, elle est de trois siècles et demi plus tardive. L'étonnement ne peut que s'accroître ensuite si l'on se hasarde à rechercher le passage cité dans le livre II (Euterpe) de *L'enquête*, consacré à la description de l'Égypte : non seulement cet épisode demeure introuvable, mais le lecteur se rend bien vite compte qu'il est rédigé dans un style à ce point éloigné de celui d'Hérodote qu'il semble que l'auteur de « *The Actor and the Übermarionette* » ne se soit guère soucié de sa vraisemblance. Ajoutons que ni cette datation improbable, ni cette fausse attribution ne seront corrigées par le metteur en scène dans les éditions ultérieures de son article, même à un demi-siècle de distance⁸, et qu'il faudra attendre la réédition en 1999 de la traduction française de *On the Art of the Theatre* pour qu'une note de bas de page précise que cette « citation [*est*] inventée par Craig » (Craig, 1999 : 99).

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

En premier lieu, l'hypothèse d'une erreur d'attribution, même si elle paraît fort peu vraisemblable, ne peut pas être écartée sans vérification⁹. Si sa culture est à peu près, dans ce domaine, celle d'un autodidacte (il déclare dans ses mémoires n'avoir appris que « très peu de latin, point de grec » (Craig, 1962 : 77)), Craig est un collectionneur passionné de livres et il suffit d'avoir un jour exploré le catalogue de son immense bibliothèque pour prendre la mesure de sa curiosité comme de son érudition en matière d'histoire du théâtre. À côté de la date de leur parution (voire de celle de leur acquisition, souvent consignée sur la page de garde), les nombreux commentaires manuscrits dont il annote ses ouvrages constituent pour le chercheur comme un journal des lectures du metteur en scène – compte non tenu, évidemment, de publications perdues ou simplement empruntées. Même si elles restent lacunaires, les informations que nous pouvons extraire de la bibliothèque de Craig et de ses annotations marginales éclairent donc les circonstances

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

On peut observer tout d'abord que le seul exemplaire de l'œuvre d'Hérodote conservé dans cette bibliothèque date de 1962, c'est-à-dire de plus d'un demi-siècle après la publication de « The Actor and the Übermarionette ». C'est une traduction anglaise (Hérodote, 1962) qui semble surtout avoir irrité Craig pour sa typographie trop serrée; une page cornée au livre II correspond à l'historique de la construction des pyramides (§ 126-129); quelques traits de crayon, au livre III, marquent l'anecdote de « fourmis » gigantesques dont les déblais d'excavation, en Inde, permettent de trouver de l'or (§ 102 et 106). Même à cette date tardive, le metteur en scène semble donc ne s'être guère arrêté aux détails rapportés par l'écrivain grec concernant les aspects spectaculaires des cérémonies et des fêtes de l'Égypte ancienne. Pourtant, Hérodote est cité par nombre d'historiens des marionnettes connus de Craig¹⁰, soit pour sa description d'effigies articulées utilisées dans des processions égyptiennes (« ils ont imaginé de faire des statuettes d'une coudée environ, mues par des fils, que les femmes promènent par les villages en faisant mouvoir le membre viril, qui n'est pas beaucoup moins grand que le reste du corps »), soit pour son évocation d'une autre coutume de ce même pays :

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

Et si, dans un article de 1909, « A Note on Marionettes », Craig fait explicitement référence aux indications d'Hérodote, c'est justement en les citant d'après l'*Histoire des marionnettes en Europe* de Charles Magnin¹¹ qui semble être sa principale source d'information en cette matière :

But I would rather incline to the theory put forward by Mr. Magnin, in support of which he cites Heroditus [sic] and other ancient writers, that the marionettes are descended from those jointed statuettes which, in celebration of the feast of Bacchus, the Egyptian women bore from village to village; and in the figure of the Jupiter Ammon which, carried in procession on the shoulders of eighty priests, indicated the route it wished to follow by a movement of the head¹² (Furst, 1909 : 4-6, cité d'après Rood, 1978 : 63).

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

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

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

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

Un indice supplémentaire du caractère apocryphe de cette citation peut enfin être trouvé dans l'examen des avant-textes de l'article de Craig : l'un des derniers états, constitué d'une dactylographie corrigée et complétée par plusieurs ajouts manuscrits, montre en effet que le metteur en scène modifie à deux endroits le texte de « l'ancien Voyageur grec » et qu'il introduira une troisième modification avant la publication¹³. Même si elles n'affectent que des choix lexicaux ou stylistiques, tels qu'ils pourraient résulter d'une traduction directe d'un original grec ou latin, ces transformations, sous la main d'un auteur qui ignore presque tout de ces langues, rendent plus vraisemblable encore l'hypothèse d'une supercherie.

Les marionnettes de Khelmis

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

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

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

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

Si, en l'état présent des recherches, il paraît difficile d'établir avec davantage de précision quelles sont toutes les sources dont dispose le metteur en scène dans son interprétation des spectacles égyptiens, les raisons pour lesquelles il associe ces derniers à son projet de Surmarionnette sont en revanche aisément identifiables. À la différence du théâtre grec, en effet, les fêtes et les cérémonies nées sur les bords du Nil n'ont pas donné lieu à la constitution d'un répertoire d'œuvres littéraires prestigieuses et, dans les premières années du XX^e siècle, Craig peut légitimement supposer que le seul art de la scène qu'ait connu l'Égypte pharaonique devait être celui de la danse¹⁴. Prédominance du mouvement chorégraphié, jeu avec les effigies des divinités, absence apparente de textes dramatiques permettent donc à l'auteur de « The Actor and the Übermarionette » – non sans d'importants aménagements, au premier rang desquels l'élimination de la musique et des chants accompagnant les danses et la transformation de ces dernières en pantomimes exécutées par les statues elles-mêmes – d'élaborer un mythe fondateur des origines du théâtre, opposé point par point à celui de la tragédie grecque sur lequel s'est construite l'histoire moderne de la scène occidentale : « *it was just in these ceremonies* », écrit-il encore dans *A Note on Marionettes* en 1909, « *these silent rites and movements, and not, as was once upon a time asserted, in the words of the poets, that the figure had its birth, being born of motion, not of sound*¹⁵ » (Furst, 1909, cité d'après Rood, 1978 : 63).

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

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

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

*a belief full of beauty
that is what I will try to
find for myself, & then for
the world – passing it to them by means of my übermarionettes⁶*
(Craig, *Über-Marions* : cahier 2)

La citation apocryphe d'Hérodote dans l'article « The Actor and the Übermarionette » ne peut donc être réduite à la simple recherche d'une autorité supplémentaire, fût-elle abusive, pour affirmer la nécessité ou la légitimité du recours à un nouveau mode d'incarnation théâtrale. Bien au contraire, elle est une pièce centrale dans l'argumentation de Craig, puisqu'elle lui permet d'établir le lien entre son projet de rénovation de la scène et une aspiration beaucoup plus vaste, même si elle reste diffuse¹⁷, à la restauration d'une dimension spirituelle de la vie collective. C'est parce qu'il considère lui-même que le théâtre doit retrouver le sens du mystère et renouer avec sa fonction religieuse que le metteur en scène prête à son faux voyageur grec du IX^e siècle avant Jésus-Christ des réflexions qui sont en définitive exactement les siennes : par exemple la fascination pour l'étrange proximité de la beauté et de la mort, conduisant à l'assimilation du trône à un tombeau, ou bien l'intérêt pour le « réconfort physique et spirituel » qu'apporte le spectacle des mouvements de cette statue – toutes considérations plus familières aux milieux artistiques et intellectuels des années 1900 qu'aux écrivains de l'Antiquité.

L'unique description de la Surmarionnette

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

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

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

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

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

Without Music no Divine Voice with which to praise.

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

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

Un dernier indice de ce que nous pouvons lire dans ce passage une description de la Surmarionnette – la seule en définitive que Craig ait jamais publiée – réside dans l'incertitude entourant la nature exacte de l'interprète : tandis que le contexte dans lequel apparaît le témoignage du pseudo-Hérodote ne laisse aucun doute sur le fait qu'il évoque là une effigie de taille humaine, statue animée ou grande marionnette¹⁹, ce sont les pronoms personnels « *she* » et « *her* », ordinairement réservés aux êtres vivants, qui renvoient à la figure de la « *fair brown Queen* » dans le texte anglais. Or, à plusieurs reprises dans l'article de Craig, un glissement du même ordre affecte la Surmarionnette, tantôt présentée comme un objet (« *it* » ou « *its* »), tantôt comme un être vivant de sexe masculin (« *he* », « *him* » ou « *his* ») :

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

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

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

artificiels²¹. Mais cette incertitude a aussi une valeur poétique : en substituant à la description objective des éléments mis en jeu dans la représentation l'évocation d'êtres qui paraissent à la fois animés et inanimés, morts et vivants, Craig place le lecteur dans la même position que le spectateur du Théâtre de l'avenir en le soumettant comme ce dernier à la force d'impact d'une vision. Ainsi que le montrent la « *death-like Beauty* » dont doit se charger la Surmarionnette et, de façon plus générale, la place qu'occupent les motifs funèbres dans ce texte, le metteur en scène entoure son projet d'une atmosphère fantastique, propre à frapper les imaginations. Image rare et précieuse, presque irréaliste dans ses métamorphoses (« *Her arms and hands seemed at one moment like a thin warm fountain of water which rose, then broke and fell with all those sweet pale fingers like spray into her lap* ») et pourtant intensément présente, la figure dont « l'ancien Voyageur grec » décrit la pantomime se charge d'une vie mystérieuse tout comme le fera, quelques pages plus loin, la marionnette étrangement douée de parole et de pensées dans la légende indienne sur laquelle se conclura « *The Actor and the Übermarionette* » :

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

Guère plus authentique que le récit attribué à Hérodote, cette dernière « improvisation poétique dans le goût de Walter Pater », selon les termes de Jean Jacquot²³ (1961 : 273), décline des caractéristiques similaires : la danse imperturbable et silencieuse d'une figure au milieu d'un espace architecturé, l'association de l'élément liquide, le lien de la représentation et de la religion, l'évocation de la mort. Qu'il convoque les images rêvées des cérémonies de l'Égypte pharaonique ou de celles de l'Inde védique, c'est un même projet qui anime le metteur en scène – celui de convaincre ses contemporains, par l'autorité que leur confère une plus haute antiquité, de ce que l'art du mouvement a précédé l'invention du poème dramatique, et celui de la marionnette la naissance de l'acteur. S'il rejoint, par là, les hypothèses émises par plusieurs de ses contemporains (par exemple Richard Pischel, auteur de *Die Heimat des Puppenpiels*, dont il lira la traduction anglaise avec grand intérêt quelques années plus tard²⁴), Edward Gordon Craig, par la force d'évocation qu'il confère à ces reconstitutions hasardeuses et par le rôle modélisateur qu'il leur assigne pour l'avenir, ouvre surtout, avec éclat, une brèche dans le consensus qui fait de la tragédie grecque la référence obligée de tout effort de rénovation des arts de la scène. Non plus tentative d'anastylose de l'assemblée des spectateurs telle qu'elle se réunissait chaque année pour les Grandes Dionysies athéniennes, mais rêve de cérémonies silencieuses, « enfantines et adorables », célébrant la beauté du pur mouvement avec une sérénité tout apollinienne, l'utopie craiguienne affirme la nécessité de refonder l'Art du théâtre sur la base de la seule contemplation esthétique plutôt que sur celle de son

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

Notes

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

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

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

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

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

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

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

11. Voir ci-dessus, note 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sans la Musique pas de Voix Divine avec laquelle célébrer.

Sans le Mouvement pas d'Acte Divin pour célébrer »

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

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

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

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

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

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

24. Voir la note précédente.

Bibliographie

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

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