

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

Jean-Manuel Warnet

Number 37, Spring 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041594ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041594ar>

[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

Warnet, J.-M. (2005). L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire. *L'Annuaire théâtral*, (37), 45–64. <https://doi.org/10.7202/041594ar>

Article abstract

From 1903 to 1914, Edward Gordon Craig created a flurry of plans and projects for schools: a school for theatre artisans, another for producers, an experimental school, a total school. All of these models lean towards the laboratory model, as one finds with all the great theatre reformers of the 20th Century (Stanislawski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, etc.) What Craig sought to establish was a space for fundamental research where he could explore the principles of theatre, surrounded more by collaborators than by students. What came of these sketches was the ephemeral opening of his school in the Goldoni Arena in Florence, but especially the realization of a utopia of a total space unifying the whole of his institutions from the beginning of his quest for the theatre artist of the future. After exposing the history of these projects and their partial realization in 1913-1914, this article will examine some of the contradictions inherent to Craig's method.

Jean-Manuel Warnet
Université de Bretagne Occidentale

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

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

Ainsi dialoguent en 1911 Edward Gordon Craig et une visiteuse de son école expérimentale. La description qu'il en donne inscrit celle-ci dans le grand mouvement des laboratoires de théâtre, qui a été inauguré en 1905 avec le studio du Théâtre d'art de Moscou, confié par Stanislavski à Meyerhold. On retrouve en effet dans la visite guidée de Craig les caractéristiques récurrentes qui fondent durant tout le XX^e siècle la quête, en marge du théâtre institutionnel, d'un espace de recherche : l'autonomie de l'expérimentation, sa validation à l'aune d'une fin plus élevée que la production d'un spectacle; la volonté de construire un savoir global, une science de la scène, permettant au théâtre d'acquérir le statut d'art à part entière; enfin, des conditions matérielles indispensables à toute entreprise expérimentale, le temps, l'espace, « des matériaux illimités » (p. 106), tout ce qui pour Craig fait justement défaut aux conditions de production théâtrale de son temps, rendant dès lors la scène inapte à toute entreprise de réforme¹.

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

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

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

Former une génération imprégnée de ses conceptions, certes; mais plus encore, trouver un *espace*, à la fois pratique et théorique, où puissent converger les intuitions majeures qui ne cessent de tarauder Craig depuis qu'il a décidé de rompre avec le théâtre du présent pour se consacrer au théâtre de demain et au théâtre de l'avenir. Un espace où démontrer que ses positions radicales ne sont pas des lubies, mais s'unifient en ce qu'il appelle ici « l'idée ». Plus qu'une simple école d'art dramatique, c'est donc une école expérimentale, un lieu d'enseignement *et* de recherche, que Craig cherche à inventer. « Mon projet est de créer une école d'art dramatique à Londres, qui, en plus d'être éducative, soit aussi un laboratoire de recherche théâtrale² » (Craig, 1911d), déclare-t-il à la presse anglaise, trois ans avant de pouvoir effectivement ouvrir une école pour l'Art du théâtre, non pas à Londres, mais à Florence, dans l'Arena Goldoni.

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

L'école des artisans du théâtre, Craig la conçoit dès 1903, à l'issue d'une série de mises en scène d'opéras et de pièces de théâtre montées avec des amateurs. Il éprouve alors à la fois la satisfaction de ne pas œuvrer avec des gens conditionnés par une tradition et le besoin de les former de manière plus approfondie. Il envisage alors la création d'une « académie [*an orchestra*] d'acteurs, peintres, éclairagistes, musiciens et costumiers³ » (Craig, 1903, cité d'après Newman, 1976 : 18). Il élabore même en 1904 un plan pour un

College of Theatrical Art, fondé, selon Lindsay Newman, « sur une série de conditions intransigeantes propres à effrayer le plus acharné des étudiants » (Newman, 1976 : 18). Ce qui frappe d'emblée, c'est l'ambition d'envisager « l'Art du théâtre dans toutes ses ramifications⁴ » (Craig, 1904 : 1). Les élèves doivent durant le premier trimestre étudier un nombre impressionnant de disciplines, puis se spécialiser au second trimestre. L'objectif est de « former une compagnie compétente d'acteurs, chanteurs, danseurs, peintres-décorateurs, costumiers, éclairagistes et autres artisans qualifiés⁵ » (Craig, 1904 : 1). En 1909, Craig reprend ce modèle, à une époque où l'on commence à parler d'un Théâtre national anglais. Son école, subventionnée par l'État, livrerait à celui-ci, au bout de cinq années, « le fruit de ses recherches ». À savoir, une méthode pour « construire et diriger un théâtre national »; « le perfectionnement, par la simplification des engins mécaniques, de la scène moderne »; « l'instruction et la préparation des régisseurs et machinistes »; « l'enseignement des acteurs »; « la formation d'un groupe de peintres-décorateurs originaux » et d'une « équipe d'électriciens » (Craig, 1999b : 198).

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

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

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

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

pour y parvenir; à la gradation et au morcellement nécessaires de l'apprentissage s'oppose une vision essentialiste et quasiment mystique du créateur, qui suppose qu'il est élu et non formé. La conception d'un artiste demiurge forcément solitaire débouche sur la solitude de Craig lui-même, incapable d'envisager de former des disciples qui, par définition, auraient vocation à dépasser le maître. La mère de Craig, Ellen Terry, le met en garde dès 1904 contre ce travers; alors que Craig a déjà rédigé le prospectus de présentation de son *College*, elle lui écrit : « Ce fut apparemment inutile de vous avoir conseillé d'acquérir, plutôt qu'un lieu pour des élèves, d'abord des élèves pour un lieu⁷ ». Le metteur en scène du Théâtre de l'avenir que Craig entend former, c'est d'abord lui-même, et ce qu'il cherche, ce sont donc moins des élèves que des collaborateurs, non pour monter une troupe mais pour expérimenter.

Le troisième modèle, l'école expérimentale, est l'horizon de la pensée de Craig. Il ne saurait concevoir une école « consacrée essentiellement à l'enseignement de gens qui viennent et repartent ». Ce qui la définit comme laboratoire de théâtre, c'est que ses enseignants y « [découvrent] ce qu'ils veulent apprendre⁸ » (Craig, 1911b). Et les modèles proposés sont ceux qui reviennent sous la plume de tous les fondateurs de laboratoires de théâtre au long du siècle. « Le peintre a son studio, le scientifique son laboratoire de recherche, mais l'artiste de théâtre nulle part où il puisse mener sa recherche, et tester de nouveaux effets ou une interprétation différente⁹ » (Craig, 1911e). Même s'il lui arrivera de comparer l'école de ses rêves aux « écoles de médecine¹⁰ » (Craig, 1911b), le rêve de Craig tend moins vers le laboratoire scientifique, qui constituera en revanche l'un des paradigmes essentiels du *Teatr Laboratorium* de Grotowski, que vers l'atelier du peintre de la Renaissance, avec sa relation de maître à disciples et sa discipline absolue. On sait à quel point le modèle des arts plastiques sous-tend l'utopie craiguienne d'un Art du théâtre conçu comme « relation exclusive entre l'artiste et ses matériaux » (Plassard, 2004 : 55). Selon son fils, la découverte en 1910 de la biographie de Léonard de Vinci par Merejkowski eut sur Craig « une influence considérable sur la manière de considérer ses élèves au sein de son école¹¹ » (Craig, 1968 : 40). Le terme « élève » d'ailleurs ne convient plus. Craig envisage plutôt un groupe de quinze à vingt jeunes collaborateurs (musiciens, peintres, dessinateurs, électriciens, architectes) qui constitueraient « sa garde rapprochée¹² » (Craig, 1913a) et qui, au lieu de payer, seraient rémunérés. Dans certains de ses textes, il limite son école expérimentale à ce groupe; dans d'autres, il fait de ceux-ci les instructeurs d'une seconde division, composée cette fois d'élèves payants. Mais en 1911, Craig est catégorique : « Une telle école servirait plus à l'expérimentation qu'à l'enseignement. Ce dont nous avons besoin, c'est d'accroître le savoir¹³ » (Craig, 1911a).

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

plan de l'École, qui réserve à chacun de ces principes de l'art théâtral un espace d'étude, entourant la scène comme trois absidioles autour du chœur d'une église (voir document 1, p. 50). L'École est conçue comme un lieu préservé de la pression de la production, dans lequel deux scènes, l'une couverte, l'autre en plein air, sont au contact direct des espaces de recherche fondamentale; elles en constituent le prolongement, le lieu où seront testés devant public les principes découverts dans le secret de l'expérimentation. La nef dans laquelle devraient pouvoir prendre place 600 personnes est également appelée « Studio ». *Scene, action, voice*, ce sont les grands domaines de la propre recherche de Craig depuis le début du siècle, et il en précise ici les définitions. Par « *action* », il entend l'étude du mouvement, du rythme, de la danse, du geste et de l'expression du visage. « *Voice* » regroupe la musique, le chant et la parole. « *Scene* » inclut l'architecture, la lumière et l'espace. Et il ajoute dans une parenthèse significative : « Tout autant que le décor¹⁴ » (Craig, 1911a). Il s'agit bien de montrer par là que l'École n'est plus conçue sur une accumulation de techniques nécessaires à la maîtrise d'un artisanat, elle est désormais un maillon essentiel dans l'élaboration d'un Art du théâtre pourvu d'une grammaire et d'un langage autonomes. Cela passe par une « anatomie du théâtre moderne » (Craig, 1999b : 188), qui n'est pas morcelée en disciplines cumulatives, mais repose sur la recherche et l'analyse de principes complémentaires.

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

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

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

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

1999b : 188). Il le dit en 1911 à Stanislavski¹⁵, à qui il conseille de « fermer le Théâtre d'art pendant une période de cinq ans et [de] la consacrer tout entière à [des] essais » (p. 181).

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

1. je vous donnerai et vous démontrerai en un an les principes du mouvement du corps humain;
2. en deux ans, je vous donnerai et vous démontrerai les principes du mouvement sur la scène de personnages isolés et de groupes de personnages;
3. en trois ans, je vous donnerai le principe qui gouverne l'action, la scène et la voix;
4. après quoi, je vous donnerai les principes de l'improvisation ou du jeu spontané avec ou sans paroles¹⁶.

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

Ce qui est certain, c'est que la publication des recherches de l'école laboratoire ne passe pas pour lui par la réalisation de spectacles. Il n'entend pas adosser celle-ci à un véritable théâtre. Certes, on l'a vu, le plan de 1911 prévoit deux espaces pour le public, l'un en plein air avec 200 places, l'autre couvert avec 600 places. Mais sans doute s'agit-il d'une concession afin d'attirer des financements de l'État, à un moment où Craig entretient la confusion entre son projet d'école et celui d'un Théâtre national en Angleterre (et donc entre le modèle d'école des artisans du théâtre et celui d'école expérimentale). Car dans ses notes manuscrites, il est beaucoup plus catégorique : « Notre désir n'est en aucune manière de travailler pour le public¹⁷ » (Craig, 1911a). Et lorsque l'École ouvre à Florence, Craig précise : « Il est possible que nous donnions une représentation publique annuelle réservée aux critiques et aux personnes intéressées¹⁸ » (Craig, 1913a), selon un modèle récurrent dans les laboratoires : celui du spectacle expérimental, de l'étude, de l'atelier, du *workshop*, présenté un nombre restreint de fois à un public invité et partie prenante de l'expérience.

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

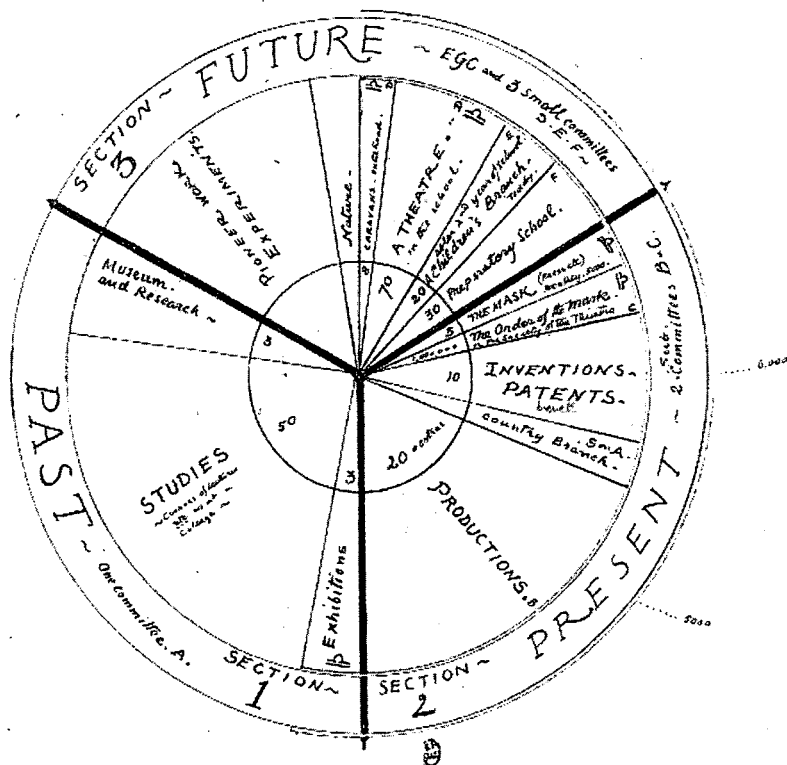
dirigés selon les principes de l'École mère (Craig, 1913f : 56). Ainsi se diffuserait progressivement ce qu'il ne concevait pas moins que comme « une renaissance ». À d'autres moments, il imagine que l'art théâtral européen serait sauvé par l'existence d'une demi-douzaine d'écoles expérimentales du type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

Mon projet avec l'école est qu'un nombre suffisant d'hommes très sérieux se familiarisent avec le matériel et les instruments de leur métier. Nous aurons ainsi la machine. Et alors tout ce dont nous avons besoin, c'est de l'homme de génie, et qu'il soit familiarisé avec la machine. Alors vous pouvez vous attendre à une renaissance¹⁹ (Craig cité d'après Cournos, 1913).

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

L'étude du Présent sera totalement pratique, productive. Elle convertira des connaissances minimales et immédiates en bénéfices rapides. Cette classe mènera ses études l'après-midi. Le Futur fera l'objet d'un travail très matinal. L'aube est le moment adéquat, empli de signification symbolique²¹ (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 317).

Dans la première section, Passé, trois sous-divisions : un Musée, qui « contiendra surtout des instruments des théâtres du passé » ; une sous-division Études, prévoyant des conférences sur le modèle universitaire, et une sous-division Expositions dont on peut supposer qu'elle présenterait les réalisations des élèves (« Ils étudieront tous les théâtres typiques connus et en feront des maquettes. Cela comprendra les scènes crétoise, grecque, romaine, à l'italienne, religieuse, shakespearienne, et moderne²² » (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 320)). Mais « on ne s'appesantira pas sur le passé, de peur que l'École ne soit absorbée par lui et ne devienne qu'une pâle imitation. Au contraire, tout sera fait pour éviter l'influence du passé²³ » (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 320). La seconde section, Présent, se consacre au travail pratique : production de pièces, ballets, opéras ; inventions et brevets ; écriture, impression et diffusion de *The Mask*. Enfin, dans la troisième section, Futur, dirigée par Craig : une école préparatoire avec, après la seconde année, une division pour les enfants dirigée par Ellen Terry, un théâtre dans l'école, des caravanes sur la route,



Plan showing the Three Sections of the STUDIOS & the sub-divisions of each section ~ the number of people employed in each division ~ (see center) and how each section is governed ~

The red line embraces the departments which ^{are to} produce an income ~

 This mark (the symbol of the Studios) indicates balance of income & expenditure ~

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

et, pour refermer le cercle, une section d'expérimentations, le « Pioneer Work Experiments²⁴ » (Craig, 1911f). Le cercle, dans sa clôture parfaite, embrasse la totalité des rêves de Craig, en mêlant pragmatisme économique et idéalisme débridé. Deux tiers de la circonférence du cercle sont doublés d'un trait rouge, qui « englobe les départements destinés à rapporter un revenu²⁵ » (Craig, 1911f), et un symbole indique les départements où recettes et dépenses s'équilibrent. D'un autre côté, si l'on ajoute les nombres de personnes employées dans chaque division, on aboutit à la somme de 217, à quoi il faut ajouter le nombre de membres de la Société du *Mask* : « 1 000 000 » ! Dans ce rêve circulaire jeté sur le papier, c'est désormais le rapport au temps qui gouverne l'ordonnancement du projet de rénovation dramatique pensé comme un tout. La recherche expérimentale, tendue vers le plus lointain futur, rejoint le travail de recherche dans le passé, tandis que les découvertes des pionniers sont réinjectées dans le présent, pour fournir au théâtre d'aujourd'hui suggestions et inventions. La triade Passé – Présent – Futur vient ainsi redoubler la triade *Scene* – *Action* – *Voice* et trouver dans l'école expérimentale le lieu et la formule d'une rénovation totale de l'art théâtral. Comme fondement de l'ensemble, une instance universalisante que Craig indique discrètement, la pénultième sous-section du cercle, la « Nature », à laquelle s'adosse l'expérimentation. Il commente longuement ce fait :

L'une des études les plus importantes sera celle du mouvement dans la nature [...]. On fera des comparaisons, dans le but de découvrir toute ressemblance vitale entre les différents mouvements, et d'établir un principe universel. [...] On finira sans doute par découvrir que le sommet du mouvement humain est un mouvement carré, à moins qu'il ne s'agisse d'un mouvement circulaire, ou d'une combinaison des deux. On s'efforcera de découvrir ce qui est à la racine de tous les mouvements, et quelles sont les formes premières du mouvement. Tous ces mouvements de la nature seront examinés, disséqués, testés avec minutie. On arrachera ainsi ses secrets à la nature. C'est dans cette voie seulement que l'on peut parvenir à la structure profonde de l'art²⁶ (Craig cité d'après Cournos, 1913 : 319).

Celui qui recueille les propos de Craig ne peut manquer de noter « combien singulièrement travaille son esprit, combien étrangement le côté pratique chez lui se mêle à l'idéal²⁷ » (Cournos, 1913 : 317).

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

Craig édite un *Preliminary Prospectus* (Craig, 1913c) explicitant le fonctionnement de l'École. Deux divisions sont prévues. La première sera composée de quinze à vingt salariés : des musiciens, des électriciens, des menuisiers, des maquettistes, des dessinateurs, des photographes, des peintres de scène, des charpentiers, choisis par Craig et expérimentant sous sa direction, à la fois étudiants et enseignants de la seconde division. De fait, quinze personnes sont finalement recrutées comme assistants, pour occuper des tâches de secrétariat et de direction, un électricien et photographe, un musicien, un architecte, un italophone. L'un d'eux démissionne très vite, se rendant compte que l'Arena Goldoni n'est pas une école au sens habituel du terme. La seconde division sera composée de vingt à trente jeunes étudiants payants, pour une durée d'étude de trois ans, qui peut être prolongée à six au moins si l'étudiant veut devenir metteur en scène. Cette seconde division n'est pas prévue au départ : c'est bien un laboratoire que Craig entend mettre en œuvre, mais les nécessités économiques imposent d'y surajouter une école de formation des artistes et artisans du théâtre. Dans le formulaire d'inscription à la seconde division, il est demandé aux candidats de préciser ce qu'ils souhaiteraient devenir : « régisseur [*stage manager*], acteur, actrice, concepteur ou peintre de décor, concepteur de costume, costumier, danseur, machiniste [*stage mechanic*], ou mime²⁸ » (Craig, 1913d). La liste des disciplines d'étude s'en rallonge d'autant, même si chaque élève doit étudier dans les domaines de la voix et du mouvement :

Gymnastique

Musique

Entraînement vocal

Dessin

Décor {Conception
{PeintureCostume {Conception
{Réalisation

Modelage

Escrime

Danse

Mimodrame

Improvisation

Régie

Éclairage

Histoire du théâtre

Théorie

Marionnette {Conception
{Réalisation
{Jeu

Construction de maquettes

Italien

(Craig, 1913e : 5)

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

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

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

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

les 5 000 livres de la première année allèrent essentiellement dans le paiement des salaires des 20 artisans et assistants chargés de la rénovation et de l'amélioration des installations de l'École, dans la mise sur pied d'une petite mais bonne collection d'ouvrages de théâtre pour la bibliothèque; dans l'achat de matériel pour l'imprimerie, et de tout ce qui est nécessaire aux travaux de charpenterie, menuiserie et électricité, et pour le secrétariat²⁹ (Craig, 1913e : 5).

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

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

vaines, comme si l'ampleur et les contradictions du projet le rendaient de toutes façons utopique. Ce que concentre en effet l'école expérimentale de l'Arena Goldoni, ce sont les efforts pour instaurer l'espace propre à une recherche déliée des attentes du public et de la pression de la production. L'École est ainsi écartelée entre théâtres du présent, du futur et de l'avenir, entre solitude créatrice et collectif d'élèves-artisans. La meilleure illustration de cette indécision réside dans les fluctuations de la pensée de Craig sur la formation du comédien au sein de cette école. Est-ce vraiment lui qui aura la lourde charge d'incarner le rêve d'un artiste créateur total? Craig veut bien sûr se démarquer des écoles d'interprétation qui forment les acteurs à la déclamation et aux clichés gestuels. Plus encore, fidèle à son désir d'émanciper le théâtre de la tutelle de l'auteur, il refuse de former l'acteur à l'incarnation d'un personnage : dans les cours sur la voix, « nous évitons le "*to be or not to be*" d'*Hamlet*; nous lisons un paragraphe de journal... ou un passage en prose d'un livre sur le théâtre³¹ » (Craig, 1914b : 231). C'est ainsi que l'on peut comprendre sa formulation catégorique de 1911 : « Jouer ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas ». Mais c'est pour préciser aussitôt que tout ce qui concerne le jeu de l'acteur « rentre sous [les] rubriques "mouvement" ou "voix" » (Craig, 1964 : 108). Il ne s'agit pas d'acquérir les compétences techniques propres au métier de comédien, mais d'inscrire la pratique de l'acteur dans une appréhension globale du langage de la scène. Si l'on reprend les définitions données par Craig, l'acteur du futur devra maîtriser le rythme, la danse, le geste, l'expression du visage, la musique, le chant et la parole. Et il ne devra pas ignorer les autres disciplines enseignées à l'École, qui ressortissent à la catégorie que Craig nomme *Scene* :

L'élève [...] réalisera qu'on ne peut lui apprendre à réciter [...], que pour n'importe quelle tâche, la première exigence, c'est un juste état d'esprit; et qu'il ne parviendra à ce juste état d'esprit qu'au bout d'un labeur honnête, ardent et humble dans chacune des disciplines d'enseignement³² (Craig, 1914b : 231).

Craig entend forger une nouvelle conscience chez l'acteur, qui le rendrait sensible à la totalité de l'acte théâtral. Ce projet passe par une prise de distance radicale à l'égard du drame écrit et des codes figés qu'il engendre, et par une mise en avant de toutes les disciplines corporelles où le texte est absent : la gymnastique, l'escrime, la danse font partie des disciplines prévues pour les étudiants de la seconde division de l'École, mais aussi le mimodrame et la pantomime. Craig présente un exercice dans lequel quelques élèves seront dispersés séparément dans la ville de Florence, pour y observer et noter tout ce qui peut avoir un quelconque intérêt dramatique; après quelques heures, « chacun devra sur la scène reproduire sous la forme d'une pantomime l'événement qui l'aura le plus frappé³³ » (Craig, 1913a). Il mentionne cet exercice à un journaliste qui s'interroge sur la contradiction qu'il y aurait chez lui à vouloir créer une école de l'acteur après avoir affirmé que celui-ci devait être remplacé par la Surmarionnette. À quoi Craig répond en souriant que ce stade n'est pas encore atteint, et il ajoute : « Moins un acteur est lui-même, plus il

devient un être humain³⁴ » (Craig, 1913a). Et pour illustrer cette sentence, il évoque le masque, qui serait comme l'ébauche de la « théorie de la marionnette³⁵ » (Craig, 1913a). Dans le projet idéaliste de 1911, le masque était présenté comme « déplacé dans le théâtre moderne » et tourné au contraire « vers le futur » (Craig cité d'après Cournos, 1914 : 319). L'art du jeu masqué serait donc l'une des voies permettant de concilier la dépersonnalisation du jeu de l'acteur, condition de la dimension artistique de son œuvre, et ce « retour à l'acteur » (Plassard, 2004 : 56) après le ralentissement des expériences sur la Surmarionnette à partir de 1908. Cependant, l'École de l'Arena Goldoni prévoit également une formation à la conception, à la réalisation et à la manipulation de marionnettes; le modèle fabriqué en 1913 se rapproche par sa hauteur des esquisses de Surmarionnettes des années 1905-1908.

On peut enfin s'interroger sur la présence de l'improvisation dans la liste des disciplines de l'École. Elle est toujours présentée comme l'aboutissement ultime du travail, et de ce fait rejetée toujours plus loin dans le temps. Ainsi en est-il déjà en 1911, dans la lettre à Stanislavski, où « les principes de l'improvisation et du jeu spontané³⁶ » ne seraient dévoilés qu'après trois années au moins de recherche. « Nous avons déjà prévu une douzaine de disciplines, y compris l'improvisation, cet art qui pendant trois cents ans s'épanouit si merveilleusement dans la vieille *commedia dell'arte* italienne, et semble aujourd'hui complètement perdu³⁷ » (Craig, 1911e), dit Craig à un journaliste en 1911. Mais, de même que pour Meyerhold, les recherches sur la *commedia dell'arte* ne sauraient être envisagées par Craig comme une reconstitution : l'improvisation pourrait s'inscrire dans l'ambition plus élevée de confier à l'acteur nouveau le rôle de l'artiste du Théâtre de l'avenir, un acteur masqué à la fois dramaturge, danseur, maître de l'espace et de ses mouvements calqués sur ceux de la nature, créateur et matériau en même temps. L'École pourrait porter en elle cette utopie, tout en maintenant corrélativement celles de la Surmarionnette, de la scène « machine » autonome, et du metteur en scène créateur de génie.

C'est aussi de ne pas avoir choisi entre ces hypothèses que meurt l'école laboratoire de l'Arena Goldoni, sans avoir eu le temps de prendre son envol vers des cieux peut-être trop lointains. Ainsi, les disciplines, essentiellement artisanales, pratiquées par les assistants de Craig dans la première division de l'École, ne coïncident pas avec la liste des matières qu'ils doivent enseigner aux étudiants de la seconde division³⁸. Ce qui frappe Copeau quand il rend visite à Craig dans les locaux désertés de l'Arena Goldoni, c'est le caractère fantomatique de cette école dont Craig lui parle, mais à l'existence de laquelle Copeau a du mal à croire. L'ambition totalisante est bien sûr, autant que la guerre, la cause de l'échec : comment concilier le secret bien gardé des recherches, l'absence de spectacles, l'attente messianique de la découverte de lois universelles, des règles de vie monacale, avec

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

Notes

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

15. Stanislavski entendra à sa manière ce conseil en créant en 1912 le Premier Studio du Théâtre d'art de Moscou.

16. Edward Gordon Craig, Lettre à K. Stanislavski, 20 février 1911, citée d'après Bablet, 1962 : 195.

17. « *Our desire is in no way to work for the public* ».

18. « *It is probable we shall give a performance to which critics and those interested in the scheme will be admitted once a year* ».

19. « *My plan is this, to make a sufficient number of very serious men in my school familiar with the material and instruments of their craft. Then we shall have the machine. Then all that is needed is the man of genius and that he shall be familiar with the machine. You can then expect a renaissance* ».

20. Une note indique : « Cet article a d'abord paru dans *Poetry and Drama*, septembre 1913 ».

21. « *Study of the Present will be thoroughly practical, productive. It will convert small and immediate knowledge into quick returns. This class will pursue its studies during midday. The Future will be early morning work. Dawn is the exciting time, full of symbolic significance* ».

22. « *They will study all the typical theatres known and make models of them. These will include the Cretan, Greek, Roman, Italian, Religious, Shakespearean, and modern stages* ».

23. « *there will be no "lingering so lovingly" over the past that the school shall grow absorbed in it and become a weak imitation. On the contrary, everything shall be done to avoid the influence of the past* ».

24. « le travail de pionnier ».

25. « *embraces the departments which are to produce an income* ».

26. « *One of the most important studies will be that of movement in nature [...] Comparisons will be made, with the object of discovering any vital resemblance between the various movements and of establishing a universal principle. [...] It may be ultimately discovered that the height of the human movement is a square movement, or it may be a round movement, or it may be a combination of the two. An effort will be made to find what is at the root of all movements, and what are the primary forms of movement. All these movements from nature will be taken to the table, dissected, tested thoroughly. Nature's secrets will be wrested from her. Only in this way is it possible to get at the structure and internals of art* ».

27. « *how curiously his mind works, how strangely the practical in him blends with the ideal* ».

28. « *stage manager, actor, actress, scene designer or painter, costume designer or maker, dancer, stage mechanic, or pantomimist* ».

29. « *The £ 5 000 of the first year went mainly in salaries to the 20 paid craftsmen & assistants in renovating & improving the fittings of the School – to the purchase of a small but good collection of theatrical art : a small good library; a printing outfit; material for carpenters – carvers – electrical works & in office work of all kinds* ».

30. [...] « *bad results* », [...] « *a poor musician* ». [...] « *begun, but students without talent & so we only attempted the A Model making* ». « *No competent instructors* » [...] « *Poor results* » [...] « *some trials made* » [...] « *some lessons & much practise* » [...] « *informal talks & use of Library* ». « *The pupils were not in anyway capable of attempting* » [...] « *later* », [...] « *much later* ». [...] « *too early to attempt this with these men* ». [...] « *lazy & incapable* ».

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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