

Patrick Le Bœuf

GORDON CRAIG ET PETER BROOK
AFFINITE ELECTIVE ET TRANSMISSION ENTRE DEUX
GRANDS METTEURS EN SCENE DU XXE SIECLE

«Brook had a mentor for the kind of theatre-maker he wanted to be: Gordon Craig, the hermit visionary of the British theatre», affirme un biographe de Peter Brook, Michael Kustow¹. Pourtant, quand Margaret Croyden lui demande qui a exercé la plus grande influence sur lui, Peter Brook évoque Tyrone Guthrie, déclare qu'il n'a été en contact avec la pensée de Stanislavski, Brecht ou Artaud que trop tardivement pour qu'elle ait pu avoir une valeur formatrice à ses yeux, et laisse entendre que l'influence spirituelle de Georges Gurdjieff fut plus décisive². Il ne mentionne pas même le nom d'Edward Gordon Craig.

De son côté, Georges Banu écrit que «Deux figures [...] ont réellement captivé Brook: [...] Craig et Grotowski. Il n'a jamais cessé de faire référence à eux»³. Et quand il demande à Brook pourquoi il a ressenti le besoin de rencontrer Craig dans les années 1950, Brook lui répond: «Il n'était qu'en partie oublié. À l'époque, en Angleterre, personne ne savait qui était Brecht, mais un certain nombre de jeunes gens se souvenaient encore de Craig. Pour nous il était important»⁴. Cette réponse est intrigante. Dans sa jeunesse, donc, Brook ne connaissait pas Brecht, n'avait encore lu ni Stanislavski ni Artaud, mais «se souvenait» de Craig... Il semble donc utile d'interroger les archives et de scruter les textes édités, afin de déterminer ce qu'ont pu être les rela-

¹ Michael Kustow, *Peter Brook: a biography*, London, Bloomsbury, 2005, p. 55.

² Margaret Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, Paris, éditions du Seuil, 2007, pp. 277-278.

³ Georges Banu, *Peter Brook: vers un théâtre premier*, Paris, éditions du Seuil, 2005, p. 298.

⁴ Georges Banu, *Souvenirs de Craig: entretien avec Peter Brook et Natasha Parry*, in Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, 2004, pp. 215-223: 218.

tions interpersonnelles entre le vieux Craig et le tout jeune Brook, évaluer ce qu'a pu être l'influence réelle du premier sur le second, et tâcher d'identifier les aspects de l'esthétique craiguienne qui se sont transmis jusqu'à nous à travers les spectacles de Brook. Peut-être ainsi sera-t-il possible de répondre à une double interrogation: que représentait Craig en Angleterre auprès de la génération de Brook, et de quel œil le vieux Craig voyait-il cette nouvelle génération de metteurs en scène?

Relations interpersonnelles

Le fils d'Edward Gordon Craig, Edward Craig, donne un bref aperçu de l'intimité qui a existé entre son père et le couple Peter Brook / Natasha Parry: «he admired Peter and thought Natasha adorable. They brought him presents and did their best to make his life happier»⁵. On trouve plus d'informations dans le journal intime de Craig, conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle (ci-après: BnF, ASP⁶); dans un article publié par Peter Brook dans le «Sunday Times» en juillet 1956, et repris dans *The Shifting Point*, qui relate une visite à Craig⁷; et dans la correspondance échangée entre Craig et les deux jeunes gens, bien qu'une partie seulement nous en soit accessible aujourd'hui. Des lettres de Brook et Parry à Craig sont conservées à la BnF sous la cote EGC-Mn-425; Craig a également intégré des lettres de Brook (ainsi que des brouillons de quelques-unes de ses propres réponses) dans d'autres manuscrits, en fonction de leur sujet; surtout, il déclare avoir constitué un «opuscule»⁸ à partir de lettres de Laurence Olivier, Peter Brook et Natasha Parry⁹:

⁵ Edward Craig, *Gordon Craig: the story of his life*, New York, Limelight Editions, 1985, p. 350.

⁶ BnF, ASP, fonds Edward Gordon Craig, EGC-Ms-B-537 à EGC-Ms-B-546.

⁷ Peter Brook, *Gordon Craig: a meeting in 1956*, in *The Shifting Point: forty years of theatrical exploration, 1946-1987*, London, Methuen Drama, 1987, pp. 23-25.

⁸ Craig désignait de ce nom de petits dossiers documentaires réunissant coupures de presse, iconographie, pièces manuscrites, etc. autour d'un sujet donné, le tout étant souvent broché et annoté par ses soins.

⁹ Edward Gordon Craig, «Day-book 1955», BnF, ASP, EGC-Ms-B-539(4), p. 7 (9 septembre 1955): «Lovely letter from Natasha Brook which shall go with Peter's and Olivier's letters in the Op.».

mais cet opuscule est introuvable. Quant aux lettres de Craig à Brook et Parry, elles n'apparaissent pas à l'inventaire des archives de Peter Brook conservées à Londres, Victoria and Albert Museum¹⁰. Nous savons pourtant par Georges Banu qu'en 2004 Brook et Parry détenaient encore ces lettres¹¹: sans doute Brook ne les a-t-il pas incluses dans les archives qu'il a vendues au Victoria and Albert Museum en 2014, parce qu'il ne souhaitait pas s'en séparer de son vivant?

Le nom de Peter Brook apparaît pour la première fois dans les «day-books» de Craig à la date du 29 mai 1953. Il semble que ce soit John Gielgud qui ait pris l'initiative d'une visite inopinée à son cousin¹². Craig ne prend pas la peine de préciser qui est Peter Brook, ce qui semblerait indiquer qu'il avait déjà entendu parler de lui par les journaux et/ou par ses nombreux correspondants britanniques: «Peter Brook and his girl Natasha came to see me – didn't expect it – quite lovely – John G. thought to say “go” – [...] they saw some of my things – then off – after making 3 or 4 photos¹³». Peter Brook a déclaré à Georges Banu que Craig, pour ainsi dire, l'attendait avec impatience:

nous étions pour la première fois dans le Midi [de la France] et nous nous sommes dit que l'on pourrait aller le voir. [...] À notre grande surprise, [...] il nous a accueillis les bras ouverts. [...] il était au courant de mes spectacles. «D'ailleurs je me demandais pourquoi vous ne veniez pas me voir. Enfin, vous êtes là», conclut-il¹⁴.

Une relation particulièrement chaleureuse se noue d'emblée, et Craig est enchanté par «the blessed affection of Peter Brook and his

¹⁰ Inventaire consultable en ligne: <<https://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb71-thm/452>> (consulté le 4 février 2023).

¹¹ Georges Banu, *Souvenirs...*, cit., p. 223: «Nous retournons au “petit trésor” de Peter et Natasha. À côté l'un de l'autre, “Nashy” comme l'appelait Craig, déchiffre les textes des lettres que Peter traduit pour moi».

¹² La grand-mère de John Gielgud, Kate Terry, était la sœur de la mère de Craig, Ellen Terry.

¹³ Edward Gordon Craig, «Day-book 1953», BnF, ASP, EGC-Ms-B-537(2), p. 64 (29 mai 1953). Les photographies en question sont conservées à la BnF, sous les cotes EGC-PHO-93 à EGC-PHO-96.

¹⁴ Georges Banu, *Souvenirs...*, cit., p. 216.

Natasha»¹⁵. Craig se sent très proche de Brook, sans avoir jamais vu aucun de ses spectacles: «I want to see you again and *this* time I want to sit still and listen to a spate of words from you about your work and all the rest of it. I am about the 2nd person living who would well understand it all»¹⁶. Cette remarque est tout à fait étonnante: Brook faisait certes alors figure d'«enfant terrible» du théâtre britannique, mais non d'«artiste incompris» suscitant d'âpres controverses. Mais ce que Craig connaissait des spectacles de Brook à travers les comptes rendus critiques publiés dans la presse lui suffisait pour déceler une parenté esthétique entre eux, une même attitude iconoclaste faisant fi de la réprobation de leurs pairs, et surtout pour avoir la certitude de faire partie des rares personnes au monde capables de pleinement comprendre son art. On ne peut que regretter qu'il n'ait pas davantage explicité ce qui lui donnait ce sentiment de compréhension, voire de connivence.

Sidney Bernstein, producteur de cinéma et fondateur de la chaîne de télévision Granada, rend visite à Craig le 10 avril 1954; il lui apprend que Natasha Parry est actrice, fait qui lui avait échappé jusque-là¹⁷. Dans les semaines qui suivent, Craig repense à son ancien projet de mise en scène de la *Passion selon saint Matthieu*, de Johann Sebastian Bach, et se demande si Brook ne pourrait pas l'aider à le réaliser enfin¹⁸.

À l'été 1955, Brook publie dans la revue «Drama» un article consacré à l'influence de Craig sur le théâtre contemporain¹⁹. Le 16 août 1955 a lieu la première de *Titus Andronicus* à Stratford-upon-Avon et Craig se réjouit d'en trouver d'excellentes critiques dans la presse. Il adresse sans attendre ses félicitations à Brook, qui s'étonne de sa réactivité: «Your finger seems to be right on the pulse of things there»²⁰. Brook laisse entendre à Craig qu'il a cherché à suivre son idéal d'une

¹⁵ Edward Gordon Craig, «Day-book 1953», cit., p. 62 (29 mai 1953).

¹⁶ Edward Gordon Craig, brouillon de lettre à Peter Brook et Natasha Parry, daté du 7 octobre 1953, BnF, ASP, EGC-Mn-425.

¹⁷ Edward Gordon Craig, «Day-book 1954», BnF, ASP, EGC-Ms-B-538(3), p. 14 (10 avril 1954).

¹⁸ *Ivi*, p. 44 (4 mai 1954).

¹⁹ Peter Brook, *The Influence of Gordon Craig in theory and practice*, «Drama», Summer 1955, pp. 33-36.

²⁰ Peter Brook, lettre à Edward Gordon Craig, non datée mais portant l'indication «1955» de la main de Craig, BnF, ASP, EGC-Mn-425.

œuvre théâtrale homogène et harmonieuse en concevant non seulement la mise en scène mais aussi les décors et la musique²¹.

L'année 1955 est également celle où Brook monte *Hamlet* à Moscou, comme l'avait fait Craig 43 ans plus tôt. Brook exprime l'espoir que Georges Wakhevitch va réaliser pour lui un décor digne de Craig²². De son côté, Craig se prend à rêver, en dépit de ses 83 ans, d'être invité à jouer le rôle du spectre sous la direction de Brook²³. La portée symbolique de cette irréaliste rêverie est évidemment très forte: Craig se glissant dans une mise en scène de Brook en tant que spectre du père! De toute évidence, il considère d'ores et déjà Brook comme son fils spirituel. Craig est coutumier du fait: à la fin de sa vie, il a à plusieurs reprises tissé des relations de paternité spirituelle avec de jeunes gens, sur la base de l'affinité élective et de l'espoir d'une transmission esthétique, mais généralement il s'agissait de jeunes historiens du théâtre, tels Denis Bablet ou Ferruccio Marotti, ou d'artistes œuvrant dans un tout autre domaine, tels Guido Morris ou son propre fils naturel David Lees, dont il ne s'était pourtant jamais occupé ni préoccupé²⁴: il est plus rare que Craig ait ainsi adopté un jeune metteur en scène.

Quand il apprend qu'Olga Knipper, la Gertrude de sa propre mise en scène moscovite, s'est déplacée pour aller voir la production de Brook, Craig lui envoie une lettre que Georges Banu a eue sous les yeux: «J'ai dit à M. Brook que je voulais aller à Moscou et jouer le spectre puisque je peux le faire très bien – mais il n'a pas voulu de moi»²⁵. Craig donnait-il à entendre par ces mots qu'il estimait que Brook réfutait cette filiation? Une lettre de Brook à Craig exprime pourtant l'idée qu'une

²¹ Peter Brook, lettre à Craig, cit. Brook a confirmé à Georges Banu que telle était son intention: «[dans] *Titus Andronicus* [...] j'avais réalisé, comme il le souhaitait, et la mise en scène, et la scénographie et la musique. [...] Pour lui, le rêve consistait à ce qu'une personne fasse tout au théâtre afin d'assurer l'unité de l'ensemble». Georges Banu, *Souvenirs...*, cit., p. 222. Rêve de toute évidence partagé par Brook.

²² Peter Brook, lettre à Craig, cit.: «great simple architectural set by Wakhevitch – very – I – hope – Craigan».

²³ Edward Gordon Craig, «Day-book 1955», BnF, ASP, EGC-Ms-B-539(4), p. 56 (27 octobre 1955).

²⁴ Edward Craig, *Gordon Craig...*, cit., pp. 331, 360-361.

²⁵ Georges Banu, *Peter Brook...*, cit., p. 283. La lettre de Craig est datée du 1^{er} janvier 1956. C'est Georges Banu qui traduit.

présence spectrale de Craig est bel et bien décelable dans sa mise en scène, et affirme explicitement que l'esthétique brookienne du milieu des années 1950 s'est développée sur un substrat craiguien directement issu du *Hamlet* de 1912:

They have pictures and models of your *Hamlet* hanging proudly on the walls of the Arts Theatre Museum, but I'm afraid that they've forgotten all you taught them. It's curious and ironic that it was from Moscow that many of your ideas returned to England and now from England we return with a production in the tradition of these ideas that knocks them silly²⁶!

Brook profite de son séjour à Moscou pour enregistrer un entretien avec un machiniste du Théâtre d'Art qui avait travaillé sur le *Hamlet* de Craig et Stanislavski en 1912:

J'ai voulu filmer devant le Théâtre d'Art, il faisait très froid [...]. Je lui ai posé énormément de questions auxquelles il a répondu, mais lorsque nous avons écouté l'ensemble, nous avons découvert que le magnétophone avait gelé et que les mots étaient inaudibles. Ainsi, [...] du témoignage du machiniste il ne reste rien. Bizarre²⁷.

En juin 1955, la BBC avait filmé une interview de Craig consacrée à Henry Irving, diffusée en octobre de la même année. En février 1956, Natasha Parry a l'idée de proposer à Sidney Bernstein d'organiser le tournage d'une nouvelle interview, menée cette fois-ci par Peter Brook qui interrogerait Craig au sujet d'Ellen Terry. Sidney Bernstein accepte avec enthousiasme²⁸. Le tournage a lieu le 12 avril 1956, mais Peter Brook et Natasha Parry arrivent dès le 8 avril et passent toute la semaine avec Craig. «They really are just as I like them to be²⁹», commente Craig, ravi de cette occasion de montrer à Brook son cycle de pièces pour marionnettes *Drama for fools* et ses maquettes de décors pour *Macbeth*: «Much talk. I told Peter of a few of my secrets

²⁶ Peter Brook, lettre à Edward Gordon Craig, sans date [fin 1955 ou début 1956], BnF, ASP, EGC-Mn-425.

²⁷ Georges Banu, *Souvenirs...*, cit., p. 249.

²⁸ Sidney Bernstein, lettre à Edward Gordon Craig, 9 février 1956, BnF, ASP, EGC-Mn-425.

²⁹ Edward Gordon Craig, «Day-book 1956», BnF, ASP, EGC-Ms-B-540(2), p. 3 (8 avril 1956).

for *Macbeth* – “May I use them?” “OF COURSE as you are Peter»³⁰. Craig donne un compte rendu assez détaillé du déroulement du tournage: «Nothing was writ down – nothing read – Peter launched the questions at me and I rose to the bait. So we went on. Did 1st a General Theatre talk – 2nd an Ellen Terry piece – 3rd a 2 *Hamlets* in Moscow bit. It seems it was good»³¹. De son côté, Brook confie à Georges Banu: «j’ai enregistré huit heures. Lors de sa mort, quelqu’un a pris des extraits et a réalisé pour la télévision un petit document de vingt minutes mais quand, quelques années plus tard, j’ai demandé une copie de l’intégralité des documents personne n’a pu les retrouver»³². Craig est épuisé par ces huit heures de tournage, mais la chaleureuse présence de Peter et Natasha le reconforte; son admiration pour Peter ne cesse de croître: «P. is curiously *able* in all he does. I now see how it is that he made *Titus* the success it was in Stratford – and carried *Hamlet* from London to Moscow with success»³³.

Presque simultanément, Brook et Kenneth Tynan font paraître dans la presse au cours de l’été 1956 deux articles sur Craig. Celui de Brook se termine sur ces mots: «The theatre has few wise men and few who jealously defend its ideals; we must honor and cherish Gordon Craig»³⁴. Craig se montre flatté de ces marques d’attention de la part d’un jeune critique et d’un jeune metteur en scène: «I count myself very lucky to have such young men so very clever and so well pre-possessed in my favour – *Tynan* is the foremost theatre critic of the day – a brilliant writer – and *Brook* is the foremost producer of plays – Whoop!»³⁵.

Le 15 mai 1957, *Titus Andronicus* est joué à Paris au théâtre Sarah-Bernhardt dans le cadre du festival Théâtre des Nations. Craig est invité mais n’est plus en mesure d’entreprendre un tel déplacement³⁶. Quelques jours plus tard, un télégramme de Peter Brook et

³⁰ Edward Gordon Craig, «Day-book 1956», cit., p. 5 (9 avril 1956).

³¹ *Ivi*, p. 9 (12 avril 1956).

³² Georges Banu, *Souvenirs...*, cit., p. 219.

³³ Edward Gordon Craig, «Day-book 1956», cit., p. 10 (13 avril 1956).

³⁴ Peter Brook, *Gordon Craig: a meeting in 1956*, cit., p. 25.

³⁵ Edward Gordon Craig, «Day-book 1956», BnF, ASP, EGC-Ms-B-540(3), p. 31 (30 juillet 1956).

³⁶ Edward Gordon Craig, «Day-book 1957», BnF, ASP, EGC-Ms-B-541(2), p. 2 (2 mai 1957).

Natasha Parry lui assure que la production était «based on Craigisher ideals»³⁷.

À partir de 1958, la correspondance échangée entre le couple Brook et Craig se raréfie, mais cela ne traduit pas un affaiblissement du lien qui les unit. Bien au contraire, à l'approche de la naissance de leur fille Irina, les Brook proposent à Craig d'être le parrain du bébé, et l'acceptation de Craig leur procure une grande joie: «Will you really be a great-great-grand-God-father? What an honour, and what a lucky baby!»³⁸.

En 1964, Brook met en scène *The Persecution and assassination of Marat as performed by the inmates of Charenton under the direction of the marquis de Sade*, de Peter Weiss, à Londres, à l'Aldwych Theatre, et il écrit à Craig: «The cast, who [...] wanted to give me pleasure, subscribed to buy me your designs for *The Pretenders*³⁹. I was overjoyed!»⁴⁰.

Il ne semble pas qu'il y ait eu de contacts épistolaires ultérieurs entre les Brook et Craig entre 1964 et la mort de celui-ci le 29 juillet 1966.

Relations esthétiques

Clairement, les liens personnels entre Brook et Craig furent très forts, bien plus forts que ceux qui pouvaient exister entre Craig et les nombreux jeunes acteurs et actrices ou autres artistes qui venaient lui rendre une visite de courtoisie dans sa retraite provençale, lui envoyaient ensuite une lettre ou deux de remerciements et d'admiration, puis disparaissaient totalement. Cette affection est-elle révélatrice

³⁷ Peter Brook et Natasha Parry, télégramme à Edward Gordon Craig, 18 mai 1957, BnF, ASP, EGC-Mn-425.

³⁸ Natasha Parry, carte postale à Edward Gordon Craig, 17 février 1962, BnF, ASP, EGC-Mn-425.

³⁹ Il s'agit de: *A Production being thirty-two collotype plates of designs projected or realised for «The Pretenders» of Henrik Ibsen and produced at the Royal Theatre Copenhagen 1926 by Edward Gordon Craig*, London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1930.

⁴⁰ Peter Brook, carte postale à Edward Gordon Craig, 31 août 1964, BnF, ASP, EGC-Mn-425.

d'une influence esthétique et théorique du vieux maître sur le tout jeune metteur en scène?

Les biographes de Brook ne donnent que de maigres indications qui s'en tiennent à un niveau de généralités, de grands principes, et n'entrent guère dans les détails⁴¹. Brook lui-même affirme d'ailleurs qu'il est malaisé d'évaluer l'influence de Craig sur le théâtre du XX^e siècle, parce que cette influence est diffuse, multiforme, omniprésente, et qu'il n'est pas même nécessaire d'avoir été exposé aux textes ou à l'œuvre graphique de Craig pour en être inconsciemment imprégné:

In theory, Craig's influence has been immense. Not necessarily a conscious one: many of our best producers and designers have never read a page of Craig's writings, nor seen more than a handful of his tiny sketches. But the ideas that Craig stated, shouted, loaded into blunderbusses and shot into the air, ideas that went to Russia, then to Germany, and eventually reached England and America with Craig's name no longer attached, these revolutionary concepts are now everyday axioms in the designer's language⁴².

Aujourd'hui, on retient souvent de Craig deux idées principales: la surmarionnette, et la scène cinétique inspirée du traité d'architecture de Sebastiano Serlio. Or, c'est là précisément tout ce que Brook récuse de

⁴¹ Margaret Croyden, *Lunatics, lovers and poets*, London, McGraw-Hill, 1974, p. 19: «Peter Brook and Peter Hall staged Shakespeare in England bearing in mind Craig's predictions». Michael Kustow, *Peter Brook...*, cit., p. 55: «It was Gordon Craig's restless experimenting – wanting to rid the stage of naturalistic actors, and replace the actor with *übermarionettes* – that Brook found both an inspiration and a warning [...]. Brook tucked away as a key idea “the formal beauty of equations” which underpinned harmony on a stage. Craig helped him to realise that there was a deep-rooted geometry in esoteric books; this geometry of “rightness” on the stage became a major preoccupation»; p. 281: «Gordon Craig's words seemed to give Brook licence for limitless experiments and cultural iconoclasm». Georges Banu, *Peter Brook...*, cit., p. 298-299: «[Brook] a décelé chez [Craig et Grotowski] une radicalité qui l'attirait, une force critique et une aptitude projective qui attestent les pouvoirs du *streben* élevé au plus haut degré d'intensité».

⁴² Peter Brook, *The Influence of Gordon Craig...*, cit., p. 33. Quelques mois à peine avant la publication de cet article, T. S. Eliot avait exprimé une pensée similaire dans une lettre adressée à Craig et datée du 14 avril 1955: «Many of your ideas have probably entered the minds of many people who are unaware of their origin, but I always think that an idea is really established when people imagine that they have thought of it themselves and forget their debt to the true inventor». BnF, ASP, EGC-MS-B-477.

l'héritage craiguien. Il n'y voit qu'un naïf excès de confiance dans les mutations techniques du tournant des XIX^e et XX^e siècles⁴³. Aux yeux de Brook, la technologie ne pourra jamais prendre le pas sur l'apport humain des dramaturges et des interprètes. Ce n'est donc pas dans cette direction qu'il faut chercher une quelconque influence de Craig sur lui: le théâtre de Brook est foncièrement un théâtre d'acteurs. Il existe toutefois une exception; Peter Brook déclare à Margaret Croyden que, dans les années 1970, il s'est livré à une expérimentation consistant à faire se mouvoir une boîte sous les yeux des spectateurs:

... le petit cube de carton se déplaçait lentement d'un côté vers le centre de l'espace, comme s'il bougeait tout seul. Il glissait, simplement. [...] Lorsque la boîte s'est arrêtée au milieu de l'espace, il y a eu un temps de pause, et elle s'est mise à respirer. Quand 500 personnes, ou 700 personnes, regardent une boîte en carton qui se met à respirer [...], tout à coup ils regardent cette boîte sous un jour différent [...]⁴⁴.

Cette expérimentation inhabituelle de la part de Brook fait étrangement écho aux scénarios imaginés par Craig pour sa scène dite «cinématique» et publiés à Florence en 1907 sous le titre *Motion*:

One vast square of empty space is before us [...]. Even as we watch, in the very centre of that void a single atom seems to stir – to rise – it ascends like the awakening of a thought in a dream. [...] something seems to unfold – something to fold – [...] some spirit seems to work there in the space⁴⁵.

On verra plus loin qu'au moins en 1995, Brook connaissait ce texte. Mais le connaissait-il déjà au moment des expérimentations du CIRT? C'est ce qu'il est impossible de démontrer.

Plutôt que de comparer les mises en scène de Craig et de Brook – entreprise qui serait sans doute vouée à l'échec – il semble préférable de se tourner vers les écrits théoriques de l'un et de l'autre, même si cette méthode n'est pas non plus dénuée d'embûches et réclame une grande prudence: il n'est en effet que trop facile de croire déceler un

⁴³ Peter Brook, *The Influence of Gordon Craig...*, cit., p. 34.

⁴⁴ Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., pp. 82-83.

⁴⁵ Edward Gordon Craig, *Motion*, [Firenze], 1907. Cité ici d'après: Edward Craig, *Gordon Craig...*, cit., pp. 237-238.

indice de transmission là où il n'y a qu'une ressemblance fortuite, ou présence d'une source commune à laquelle deux auteurs ont puisé tour à tour. Mais au cours de cette semaine d'avril 1956 que Brook et Craig ont passée ensemble, ils ont nécessairement eu de longues et fructueuses conversations qui n'ont bien sûr, malheureusement, pas été enregistrées, mais qui ont très certainement imprégné la mémoire de Brook, et dont il serait étonnant que des bribes ne se soient pas glissées dans ses écrits: toute la difficulté consiste à identifier ces bribes, et tout le danger consiste à croire en découvrir là où elles ne se trouvent pas. Et Craig a très bien pu lui parler de textes qu'il avait rédigés dans les années 1930 et 1940, mais qu'il n'a jamais pris la peine de publier: ces textes doivent donc également être scrutés.

Ces précautions oratoires étant posées, on peut analyser les possibles réminiscences craigiennes dans la pensée de Brook comme s'articulant autour de cinq pôles: recherche de l'unité d'une production théâtrale à travers l'identité de son metteur en scène polyvalent; tension dialectique entre le «et» craiguien et le processus d'épuisement; dimension rituelle et spirituelle du spectacle; quête permanente d'un horizon à dépasser; formalisation du discours théorique.

Recherche de l'unité d'une production théâtrale à travers l'identité de son metteur en scène polyvalent. – Aux yeux de Brook, il semble s'agir de l'apport le plus significatif de Craig: la mise en scène est une œuvre en soi, qui a un créateur, le metteur en scène. À condition bien sûr qu'il ait veillé à l'unité stylistique de l'ensemble, et qu'il ait lui-même signé chacun des éléments: scénographie, costumes, musique, éclairages, déplacements. Brook insiste sur l'importance de cet apport craiguien – apport tellement bien assimilé par le théâtre du XX^e siècle, estime-t-il, qu'il n'est même plus besoin d'y revenir: «Craig advocated [...] that the theatre must have all its elements united under the control of one man. These pages in Craig's work can now be skipped for the battle is won: the self-evident necessity of the producer's function has everywhere been recognized»⁴⁶.

Le metteur en scène qui fait appel à un scénographe court le risque de travailler avec un décor figé qui n'a pu se développer organiquement au cours du processus d'élaboration de la mise en scène: «I find

⁴⁶ Peter Brook, *The Influence of Gordon Craig...*, cit., p. 33.

that it is terribly important [...] that I design myself. You never know whether your ideas and the designer's are evolving at the same rate»⁴⁷. C'est ainsi que Brook explique à Craig la différence qualitative entre son *Titus Andronicus* et son *Hamlet*:

From my point of view [*Hamlet*] isn't nearly as happy as *Titus*. The reason of course is one you'd guess: in *Titus* there was no separation of staging, colour, sound, etc., so eventually it became a whole. In *Hamlet* I got a designer who did a very good functional intelligent decor for me which hadn't however grown up with my work on the play – eventually, it got in the way of everything I really wanted to do, so that in the end, there isn't the unity of effect of *Titus*⁴⁸.

Mais Brook diffère de Craig sur un point important: l'objectif ultime de Craig est de retirer au théâtre son caractère éphémère, et de faire d'un spectacle une œuvre durable, reproductible, reconnaissable. Tel n'est pas le souhait de Brook, aux yeux de qui toute mise en scène est nécessairement ancrée dans son époque et n'a qu'une durée de vie limitée: «theatre is always a self-destructive art, and it is always written on the wind [...]: about five years, we agree, is the most a particular staging can live»⁴⁹.

Tension dialectique entre le «et» craiguien et le processus d'épuisement. – La pensée de Craig oscille autour de deux pôles qui peuvent paraître antinomiques: d'une part, il insiste sur la nécessaire coexistence d'éléments opposés, sur l'équilibre des contraires (d'où le pseudonyme de John Balance adopté dans «The Mask», et l'utilisation dans cette même revue de multiples autres pseudonymes afin de soutenir des points de vue différents⁵⁰); de l'autre, il fonde son esthétique sur l'élimination radicale de tout ce qui n'est pas strictement indispensable.

On trouve une formulation explicite du «et» craiguien à la fin de l'essai intitulé *The Artists of the Theatre of the future*: «The word TODAY is good, and the word TOMORROW is good, and the words THE

⁴⁷ Peter Brook, *The Shifting Point...*, cit., p. 91.

⁴⁸ Peter Brook, lettre à Edward Gordon Craig, sans date [fin 1955 ou début 1956], BnF, ASP, EGC-Mn-425.

⁴⁹ Peter Brook, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 2008 (cop. 1968), p. 18.

⁵⁰ Olga Taxidou, «The Mask». *A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, pp. 175-179.

FUTURE are divine – but the word which links all these words is more perfect than all; it is that balancing word AND»⁵¹. Quelques mois avant le tournage de son interview par Brook, Craig en donne une formulation particulièrement incisive dans son journal intime: «Hate any versus – black v. white, cold v. heat, light v. dark, communist v. capitalist. My belief lies in the value of the word *AND*»⁵². Il y a chez Craig une revendication d'ordre quasi philosophique du droit de se contredire, de laisser coexister, non seulement dans le monde mais parfois aussi au sein d'un même esprit, des opinions antinomiques: cette apparente incohérence est à ses yeux un enrichissement, un reflet de la complexe organisation de la réalité. Sur son exemplaire de l'essai d'Isadora Duncan intitulé *The Dance of the Future*, il inscrit l'annotation suivante: «A great truth is neither *this* nor *that* – not *yea* or *nay*, but *BOTH*»⁵³. On pourrait extrapoler: la grande vérité du théâtre, c'est qu'il englobe à la fois l'esthétique surannée de l'époque victorienne et les expérimentations modernistes de Craig et d'Appia.

Brook éprouve une fascination particulière pour l'attitude de Craig, qui a su révolutionner le théâtre tout en restant profondément attaché à ses manifestations les plus traditionnelles; il exprime cette fascination au moins à deux reprises, dès 1956⁵⁴ puis dans *The Empty Space*⁵⁵. On peut déceler une trace du «et» craiguien dans la perception de Brook, lorsque celui-ci déclare à Margaret Croyden que «le théâtre de l'illusion – le théâtre des rideaux, des décors et des lumières, qui est démodé à juste titre – n'est pas méprisable. À sa manière, il

⁵¹ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, edited and introduced by Franc Chamberlain, London and New York, Routledge, 2009, p. 25.

⁵² Edward Gordon Craig, «Day-book 1952», BnF, ASP, EGC-Ms-B-536(5), p. 28 (24 novembre 1955).

⁵³ Edward Gordon Craig, annotations manuscrites sur Isadora Duncan, *The Theatre of the Future*, New York, Forest Press, 1909. BnF, ASP, 8-EGC-520, p. 12. Sur l'aspect structurel de l'auto-contradiction dans la pensée de Craig, voir: Patrick Le Bœuf, *Gordon Craig's self-contradictions*, «Revista brasileira de estudos da presença = Brazilian journal on presence studies», 4(3), 2014, pp. 401-424.

⁵⁴ «Craig loved Henry Irving's theatre – its painted forests, its thunder sheets, its naive melodrama – but at the same time he dreamed of another theatre [...]. Cité d'après Michael Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 56.

⁵⁵ «Gordon Craig spent his life railing against the theatre of illusion, but his most treasured memories were of painted trees and forests and his eyes would light up as he described effects of *trompe l'oeil*». Brook, *The Empty Space*, cit., p. 50.

dit que le théâtre parle d'un monde différent du monde quotidien»⁵⁶. Brook admet que plusieurs esthétiques théâtrales puissent coexister pacifiquement, et ne réclame nullement la destruction du théâtre le plus opposé à ses conceptions, celui qu'il qualifie de *deadly*: «I would never like to be a censor, ban anything or spoil anyone's fun»⁵⁷. Il ne semble cependant pas que Brook ait fait, à l'instar de Craig, de la juxtaposition des contraires un principe philosophique et une exigence éthique. Il en accepte l'existence, sans en faire un système.

C'est probablement dans *Scene* que Craig expose avec la plus grande netteté le processus d'élagage qui l'a conduit à élaborer le principe des paravents: «I found that the only things in every habitation of man were flat floors – flat walls – flat roof»⁵⁸. Ce n'est toutefois pas à ce texte que Brook se réfère quand il veut exprimer son admiration pour le sens craiguien du dépouillement, mais aux procédés usités par Craig dans ses tout premiers spectacles pour représenter une forêt sur le plateau. Ce paradigme apparaît une première fois dans *The Empty Space* puis à nouveau dans *The Shifting Point*: dans chacune de ces deux occurrences il suggère qu'il y a là filiation de Craig à Brecht, et de Brecht à tout le théâtre du XX^e siècle⁵⁹. C'est le même processus de

⁵⁶ Margaret Croyden, *Conversations*, cit., p. 82.

⁵⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 45.

⁵⁸ Edward Gordon Craig, *Scene*, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923, p. 22.

⁵⁹ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 84: «There is an interesting relationship between Brecht and Craig – Craig wanted a token shadow to take the place of a complete painted forest and he only did so because he recognized that useless information absorbed our attention *at the expense of something more important*. Brecht took this rigour and applied it not only to scenery but to the work of the actor and to the attitude of the audience. If he cut out superfluous emotion, and the development of characteristics and feelings that related only to the character, it was because he saw that the clarity of his theme was threatened.»; *The Shifting Point*, cit., pp. 42-43: «I think that there is a surprising and very interesting connection between Craig and Brecht. Craig, by putting the question: “How much is it essential to put on the stage to convey a forest?” suddenly exploded the myth that it was necessary to show an entire forest, trees, leaves, branches and all the rest. And the moment the question was put, suddenly the doors opened to the bare stage and the single stick, suggesting whatever is needed. [...] Consequently, simplification is your strongest tool. If you can then look at your characterization, which is what Brecht throws open [...] if you can get that physical side down to a simple outline, [...] because in doing so you can also put more emphasis on something else which is part of this reality, then you have more means at your

dépouillement qu'il déclare avoir mis en œuvre dans son film de 1960, *Moderato cantabile*: «Avoid anything in the camera work, in the movement of camera, the lighting, the music and the cutting, to dramatise it; so that eventually one has done a process of total elimination. This is real film direction»⁶⁰.

Dimension rituelle et spirituelle du spectacle. Craig et Brook partagent une même aspiration au mysticisme, et une même réticence à la dévoiler au public. Les projets craigiens non réalisés de 1905-1918 visaient à faire communier le public dans une «croyance», dont la teneur exacte n'était jamais explicitée. Thomas Spieckermann met notamment en lumière le désir de Craig d'organiser des «cérémonies», des «processions», où il n'y aurait plus les interprètes d'un côté et les spectateurs de l'autre, mais où tous les participants seraient unis dans une même action⁶¹. De son côté, si Brook répugne à mentionner explicitement en public le nom de Gurdjieff et réfute l'idée selon laquelle l'enseignement spirituel de celui-ci pourrait s'insinuer dans ses mises en scène, il reconnaît néanmoins sa dette envers Gurdjieff⁶². Mais là où Craig insiste sur l'importance fondamentale de la notion, si floue soit-elle, de *Belief*, Peter Brook au contraire exprime sa défiance envers tout dogme qui deviendrait trop invasif: «We must learn to believe without believing. Otherwise, belief is poison»⁶³.

Pour Brook comme pour Craig, la question du rituel est centrale. «We feel we should have rituals, [...] we do not know how to celebrate because we do not know what to celebrate»⁶⁴. La cohésion du corps social souffre de cette incapacité à produire des rites qui aient le même

disposal. I think it is in that area that the visual revolution of Craig relates to an acting revolution through Brecht». Dans une lettre de juillet 1955, Brook présente Brecht à Craig en ces termes: «he is a South German peasant and treats his actors in the same spirit as a Bavarian carving wood, producing extraordinarily grotesque sly humorous types. He makes actors – and destroys them for anyone else – and is very proud of it.» BnF, ASP, EGC-MS-B-4578.

⁶⁰ Cité d'après Michael Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 110.

⁶¹ Thomas Spieckermann, *The world lacks and needs a Belief: Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, pp. 292-302.

⁶² Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., pp. 272 et 278.

⁶³ Michael Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 251.

⁶⁴ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., pp. 51-52.

sens pour tous et qui intègrent l'individu au groupe⁶⁵. Contrairement à Craig toutefois, Brook n'envisage pas de monter des spectacles qui ne consisteraient qu'en un rituel⁶⁶. Mais il déplore que le Siècle des Lumières ait fait perdre aux sociétés occidentales une connexion essentielle avec l'au-delà; cette perte nous condamne à échouer dans toute tentative de représenter les textes du patrimoine dramatique qui reposent précisément sur cette connexion. Dans *On the ghosts in the tragedies of Shakespeare*, Craig insiste sur la nécessité d'infuser de la spiritualité à toute production de *Macbeth* qui voudrait échapper au ridicule⁶⁷. Brook insiste aussi sur l'importance de travailler avec des acteurs issus de cultures où ce lien avec le monde spirituel est resté intact, parce que «si on rejette l'aspect métaphysique, on se prive d'une part essentielle de Shakespeare»⁶⁸. C'est la raison pour laquelle il fit appel au comédien japonais Yoshi Oida pour tenir le rôle d'Ariel dans son expérimentation autour de *The Tempest* en 1968⁶⁹.

Cette nostalgie d'un lien perdu avec une culture métaphysique réunit peut-être Craig et Brook (et Kleist) dans une adhésion commune au scénario de la Chute, tel que Craig l'a synthétisé à la fin de *The Actor and the Übermarionette*⁷⁰. Brook mentionne ce récit lors de son entretien avec Georges Banu⁷¹, et ce dernier écrit: «Brook, sans le formuler explicitement, ne renie pas la vision de Craig et son scénario de la Chute. D'ailleurs, tout homme de théâtre important du XXe siècle se définit par rapport à un horizon perdu, à une utopie rétrospective»⁷². Du reste, Brook a confirmé à Margaret Croyden

⁶⁵ Peter Brook, *The Shifting Point*, cit., p. 136: «With the disappearance of living ceremony, with rituals empty or dead, no current flows from individual to individual and the sick social body cannot be healed».

⁶⁶ Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., p. 241: «Je ne m'imagine pas assis dans un théâtre à essayer de trouver un moyen de montrer une cérémonie religieuse ou un rituel».

⁶⁷ Edward Gordon Craig, *On the Art...*, cit., p. 135.

⁶⁸ Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., p. 270.

⁶⁹ Peter Brook, *Threads of time. A memoir*, London, Methuen Drama, 1998, p. 144: «phantoms and sorcerers were part of his everyday world, and a rigorous training in the Noh theatre had taught him the vocabulary of the supernatural». Voir aussi Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., pp. 239-240.

⁷⁰ Edward Gordon Craig, *On the Art...*, cit., pp. 43-45.

⁷¹ Georges Banu, *Souvenirs...*, cit., p. 221.

⁷² Georges Banu, *Peter Brook...*, cit., p. 326.

que, tout comme Craig avant lui, il aspirait à retrouver des connaissances que l'humanité avait acquises dans un passé lointain, et dont elle s'était détournée depuis lors: «j'ai découvert dans les groupes théâtraux que la montée et le déclin des énergies dans le contexte du théâtre avaient été découverts, et bien mieux compris, par certaines traditions anciennes. [...] Dans ces traditions, on a étudié avec une grande précision la relation entre le comportement humain apparent et des lois peu connues, oubliées depuis longtemps, auxquelles les êtres humains sont confrontés»⁷³. On notera, dans ce passage, l'emploi du mot «lois», qui évoque – même si c'est peut-être fortuit – la quête craigienne des «lois» du théâtre⁷⁴.

Sans doute peut-on également rattacher à la notion de rituel l'utilisation d'un tapis pour définir l'espace où a lieu la transmutation du quotidien en événement théâtral:

There was one place [...] where all attitudes and superficial thinking were set aside: the carpet. We came together around a square carpet [...]. In Peter Brook's company, when you gathered around the carpet, you had to be ready to concentrate and work; nothing from the outside was allowed to be brought inside. [...] At first, Peter Brook imposed the sanctity of the carpet on his actors. [...] The carpet was the place where you abandoned yourself and used your voice, body, and imagination to explore the unknown⁷⁵.

Cette description d'Elizabeth Swados correspond presque mot pour mot aux dispositions prises par Craig dans *Creating a Theatre*, texte inédit rédigé en 1934-1935, où il réfléchit aux moyens de fonder une troupe capable de faire table rase de la routine qui sclérose l'art dramatique. Au début de chaque répétition, exige-t-il, on dépliera solennellement une toile ornée d'un cercle noir:

Once the cloth is laid, nobody is to step onto it, or rather into the circle, until it comes to his entry onto the stage. Passing the line of the circle signifies that he or she is on the stage – and not until then. I then tell them that they have to consider this floor cloth as sacred ground, on which no squabbles, no meanness,

⁷³ Margaret Croydaen, *Conversations...*, cit., p. 281.

⁷⁴ Edward Gordon Craig, *On the Art...*, cit., p. 56: «The Laws must be discovered and recorded.»

⁷⁵ Elizabeth Swados, *At play: teaching teenagers theater*, New York, Faber and Faber, Inc., 2006, p. 20.

no vanity, no thoughts of anything except to do their best, must exist. They must leave everything behind them, on stepping across that border-line⁷⁶.

Il est peu probable que Brook ait eu ce texte sous les yeux. Craig lui a-t-il parlé de son idée de *sacred ground* au cours de leurs conversations? Nous ne le saurons jamais. Ces deux grands esprits ont très bien pu aboutir aux mêmes concepts par des chemins séparés; mais la coïncidence est pour le moins troublante.

Quête d'un horizon à dépasser. – Georges Banu affirme que Brook a décelé chez Craig et Grotowski la valeur du *streben*, du «tendre vers»⁷⁷. Cette tension permanente vers un idéal inatteignable justifie toutes les expérimentations; le théâtre doit être en état de perpétuelle recherche, en état *d'invention*⁷⁸, ne jamais rien tenir pour acquis, quitte à bousculer les idées reçues et à choquer public et critiques. Dès 1911, dans l'essai intitulé *Thoroughness in the Theatre*, Craig exprimait son désir de fonder une «*School of experiment*» dont la finalité n'aurait pas été de produire des spectacles, mais d'étendre dans toutes les directions les limites du langage scénique, «in order to find out, and know more than others»⁷⁹. L'école de l'Arena Goldoni, ouverte à Florence en 1913, amorce la réalisation de ce programme et porte en germe le concept même de laboratoire de théâtre: «les modèles proposés [par Craig] sont ceux qui reviennent sous la plume de tous les fondateurs de laboratoires de théâtre au long du siècle»⁸⁰. Dans l'essai inédit *Creating a Theatre* déjà mentionné, Craig revient sur cette idée de mettre en place des «studios expérimentaux»⁸¹. Cette structure que Craig ne fait qu'esquisser sur le papier, Brook la concrétise sous la forme du Théâtre de la Cruauté, puis du Centre international de recherche théâtrale (CIRT).

⁷⁶ Edward Gordon Craig, *Creating a Theatre*, BnF, ASP, EGC-Ms-B-69, *Chapter II, The First Rehearsal*, f. 2.

⁷⁷ Georges Banu, *Peter Brook...*, cit., pp. 298-299.

⁷⁸ On pense naturellement ici au titre de l'ouvrage de Franco Ruffini: *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma, Editori Laterza, 2009.

⁷⁹ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, Boston, Little, Brown, and Company, 1919, p. 189.

⁸⁰ Jean-Manuel Warnet, *L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire*, «L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales», n. 37, 2005, pp. 45-64: 48.

⁸¹ Edward Gordon Craig, *Creating a Theatre*, cit., *Chapter IV*, f. 11.

Glenda Jackson donne un exemple des exercices que Peter Brook faisait faire à ses acteurs dans le groupe Théâtre de la Cruauté: «I can remember a great deal of time with us all sitting around in a circle on the floor beating out the stresses in a line of Shakespeare. Essentially he was looking for something that was not rooted [...] in a literary exposition of emotion»⁸². Ce témoignage est particulièrement intéressant, parce que dans *Creating a Theatre*, Craig envisage déjà des exercices similaires: ses acteurs doivent déclamer de façon mécanique des vers de Shakespeare tandis qu'un répéteur bat le rythme à la manière d'un métronome, et les reprend impitoyablement chaque fois qu'ils se trompent. Le sens des mots ne doit en aucun cas faire varier la rythmique implacable du vers: il s'agit plus de musique et de danse que de sensiblerie littéraire. Le but est de retrouver, dans l'acte même de la scansion, quelque chose de primitif: «I am sure that to follow the blank verse metre strictly, even at the cost [of] many other things, would recapture something of great value, which to-day seems to be disappearing more and more»⁸³. Craig et Brook ont-ils évoqué ensemble de tels exercices au cours de leurs discussions?

Dans un autre essai demeuré inédit de son vivant, *A Note on sanity in stage productions of Shakespearean plays*⁸⁴, Craig se montre fasciné par les possibilités d'expérimentation qu'offre l'étude de la prononciation restituée de l'anglais élisabéthain. Quelles conséquences cela aurait-il sur le jeu de l'acteur, si l'on contraignait ce dernier à faire sonner le *k* de *knight* ou à faire rimer les mots *pull* et *dull*⁸⁵? Ce n'est bien sûr pas la direction dans laquelle Brook a choisi de travailler, mais lui aussi a voulu faire éclater les frontières du langage parlé, par exemple dans le spectacle *Orghast* à Chiraz en 1971. Brook affirme que l'absence de sens des phonèmes proférés permettait paradoxalement de faire passer plus d'émotion au public⁸⁶. Dans *The Empty*

⁸² Propos rapportés dans Michael Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 139.

⁸³ Edward Gordon Craig, *Creating a Theatre*, cit., *Chapter II*, f. 7, note infra-paginale.

⁸⁴ Edward Gordon Craig rédigea ce texte en 1937 et le révisa en 1938, 1940 et 1944. Une édition critique en est disponible dans «Mime Journal», v. 26 n. 1, 2017, pp. 164-196, accessible sur Internet: <<http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol26/iss1/16>> (consulté le 28 février 2017).

⁸⁵ Edward Gordon Craig, *A Note...*, cit., p. 180.

⁸⁶ Peter Brook, *The Shifting Point*, cit., p. 108: «Eventually, every actor found

Space, Brook admet: «I have sometimes been accused of wanting to destroy the spoken word»⁸⁷, mais il associe ce travail de sape plutôt à l'influence d'Antonin Artaud qu'à celle de Craig.

Formalisation du discours théorique. Peter Brook insiste sur le fait qu'il n'a commencé à s'intéresser aux théories sur le théâtre – celles de Stanislavski, d'Artaud, de Brecht, de Grotowski – que longtemps après avoir abordé la mise en scène de manière concrète et pragmatique⁸⁸. Cette attitude semble faire écho à la devise de «The Mask»: «After the practice, the theory». Il va jusqu'à déclarer: «I was so far from any theoretical approach to theatre that I had not the remotest idea who Artaud might be»⁸⁹. Et pourtant, tout comme Craig, Brook a fini par se piquer au jeu de la théorisation.

Dans leur manière de formuler leurs idées sur le théâtre, Craig et Brook adoptent parfois une démarche assez similaire, consistant à découper la pratique théâtrale en catégories qu'ils s'efforcent de définir et différencier afin d'en dégager les qualités et les défauts respectifs. *The Empty Space* est entièrement structuré autour de l'opposition entre quatre théâtres: *the deadly theatre*, *the holy theatre*, *the rough theatre*, *the immediate theatre*. Dans *A Plea for two theatres*, Craig expose ce qui caractérise à ses yeux un *durable theatre* et un *perishable theatre*, et comment ces deux théâtres s'articulent avec *the present theatre*. Le «et» craiguien ne somme pas le lecteur de choisir entre ces différents théâtres: simplement de reconnaître chacun d'eux pour ce qu'il est. Brook non plus n'impose pas d'alternative entre les quatre théâtres qu'il définit; même le *deadly theatre*, en dépit de son nom intrinsèquement péjoratif, n'est pas nécessairement un ennemi à abattre⁹⁰. Dans quelle mesure les catégories définies par Craig et par Brook se recouvrent-elles?

À bien des égards, le *durable theatre* de Craig ressemble au *holy theatre* de Brook (également dénommé *theatre of the invisible-made-visible*). Ils ont un lien très fort avec le sacré. Le silence y joue un rôle

it possible to play the words with a deeper and richer sense of meaning than if he had known what they were meant to say».

⁸⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 54.

⁸⁸ Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., p. 278.

⁸⁹ Peter Brook, *The Shifting Point*, cit., p. 41.

⁹⁰ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 45.

important: «I lean towards the drama of silence [...]. And I cannot help but still believe that the most durable drama will be one of silence»⁹¹, déclare Craig; de son côté, Brook indique qu'au Théâtre de la Cruauté, qui constituait une tentative de réalisation du *holy theatre*, «We experimented with silence. We set out to discover the relations between silence and duration»⁹².

Le *perishable theatre* de Craig a beaucoup à voir avec le *rough theatre* de Brook. Chez Craig, ce théâtre est spontané, largement improvisé, de l'ordre du vaudeville⁹³; chez Brook, il semble n'avoir ni style, ni conventions, ni limites, il est de l'ordre de la comédie musicale⁹⁴. Il peut se jouer n'importe où, pas forcément dans une salle de spectacle: «Its drama could be performed in any and every place»⁹⁵, écrit Craig, et Brook cite les premiers spectacles de Craig comme exemples de *rough theatre*: «the most vital theatrical experiences occur outside the legitimate places constructed for the purpose. Gordon Craig influenced Europe for half a century through a couple of performances given in Hampstead in a church hall»⁹⁶.

Quant au *present theatre* de Craig, il ressemble grandement au *deadly theatre* de Brook. C'est un théâtre coûteux mais dépourvu de qualités, soumis aux effets de mode⁹⁷, dont les traces matérielles ne sont pas des œuvres d'art⁹⁸. Chez Brook, ce qui fait la *deadliness* du théâtre est une combinaison bien plus complexe de facteurs; le *deadly theatre* est avant tout un théâtre incapable de se remettre en question et qui se contente de reproduire des stéréotypes⁹⁹. Si les analyses de Craig et de Brook diffèrent dans les détails, les deux hommes se rejoignent dans l'urgente nécessité de renouveler ce théâtre inconscient de sa propre *deadliness*: «Let us realize what is wrong and that we have not another minute to lose in putting it right»¹⁰⁰.

⁹¹ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, cit., p. 11.

⁹² Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 58.

⁹³ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, cit., p. 19.

⁹⁴ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., pp. 79-80.

⁹⁵ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, cit., p. 22.

⁹⁶ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 74.

⁹⁷ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, cit., p. 26.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 28-29.

⁹⁹ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 44.

¹⁰⁰ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, cit., p. 32.

Reste le *immediate theatre* de Brook, qui n'a en apparence pas d'équivalent chez Craig. Brook n'en dissimule pas le caractère subjectif, autobiographique¹⁰¹. Il s'agit du théâtre tel qu'il le fait, ou aimerait le faire; il peut arriver fortuitement que les trois autres catégories fusionnent pour produire ce théâtre immédiat¹⁰². D'une certaine manière, c'est aussi ce à quoi Craig aspire: «My proposal [...] is that we plan for the ages to come two theatres – the Durable Theatre and the Perishable Theatre»¹⁰³. Mais là où Craig et Brook expriment deux philosophies antagonistes, c'est lorsque Craig se dit confiant qu'il est possible d'assurer la pérennité de l'œuvre théâtrale¹⁰⁴, tandis que Brook en affirme au contraire le caractère inéluctablement transitoire¹⁰⁵.

Deux chantiers ouverts qui permettent de mesurer l'impact des idées de Craig sur Brook: «Qui est là?» et «La Tempête»

Sur l'ensemble de la carrière de Peter Brook, deux recherches en particulier permettent de mesurer ce qu'a pu être l'impact des idées de Craig sur ses propres conceptions. Il faut parler ici de «recherches» plutôt que de productions au sens habituel du terme, parce que, dans un cas comme dans l'autre, ce que Brook a livré au public n'avait, dans son esprit, qu'un statut provisoire, encore inabouti, et pouvait encore évoluer. Brook aura finalement laissé ces deux chantiers ouverts jusqu'au bout, sans en être pleinement satisfait.

Qui est là? fut créé au théâtre des Bouffes-du-Nord en 1995; le scénario en entremêle des scènes de *Hamlet* et des fragments textuels empruntés à plusieurs figures importantes du théâtre moderne¹⁰⁶. Le titre même est en soi une référence oblique à Craig, qui avait déjà consacré un passage de *The Art of the Theatre* à la scène d'ouverture de *Hamlet*¹⁰⁷. Le spectacle se présente sur les programmes comme «une

¹⁰¹ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 112.

¹⁰² *Ivi*, p. 151.

¹⁰³ Edward Gordon Craig, *The Theatre – advancing*, cit., p. 33.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁵ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., pp. 156-157.

¹⁰⁶ Un exemplaire dactylographié en est accessible dans le fonds Jean-Guy Le-cat de la BnF: BnF, ASP, 4-COL-388(40).

¹⁰⁷ Edward Gordon Craig, *On the Art...*, cit., p. 78.

recherche théâtrale de Peter Brook d'après des textes de: Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski et Zeami». En réalité, Brook cite également Alexandre Tairov, Nikolaï Leskov et Jacques Rouché. Il emprunte: 11 citations à Craig; 6 à Meyerhold; 5 à Artaud; 3 à Stanislavski; 3 à Zeami; 1 à Tairov; 1 à Leskov; 1 à Brecht et 1 à Rouché. Craig est donc de loin la source à laquelle Brook puise le plus.

Le choix des citations craigiennes recèle quelques surprises. Sur 11 emprunts, 6 proviennent de *On the Art of the Theatre*, mais étrangement, aucune de ces 6 citations n'est tirée de *The Actor and the Übermarionette*, qui est pourtant l'un des textes les plus connus de Craig. Brook ne cite pas moins de 3 fois l'essai intitulé *On the ghosts in the tragedies of Shakespeare*, où Craig insiste sur la nécessité d'évoquer une présence spirituelle tout au long de *Macbeth*, afin d'éviter que la scène du spectre de Banquo ne semble ridicule. Le 4^e emprunt provient de *The Theatre in Russia, Germany and England*, et traite de l'anecdote relative à l'écriveau *Sprechen streng verboten* des coulisses du théâtre de Düsseldorf, qui fit croire à Craig que les Allemands avaient inventé un théâtre silencieux, sans substrat littéraire et verbeux¹⁰⁸. Le 5^e emprunt est tiré de la légende qui accompagne l'une des illustrations de l'édition de 1911 (une scénographie dessinée par Craig pour l'*Électre* de Sophocle¹⁰⁹): «Tout dépend de ce qu'on recherche au théâtre: et si l'on y vient en quête de théâtre ou de littérature. [...] Si c'est un régal littéraire que vous voulez – mieux vaut rentrer tout de suite chez vous, et avouer que vous vous êtes trompé d'adresse»¹¹⁰. Brook a de toute évidence été séduit par cette déclaration d'indépendance du théâtre vis-à-vis de la littérature.

Le dernier passage emprunté par Brook à *On the Art of the Theatre* dit: «Le mot d'"aujourd'hui" est fort beau, celui d'"hier" l'est aussi, celui de "demain" est divin – mais le mot qui les enchaîne, les harmonise, est un mot plus que tout parfait: c'est le mot "Et"»¹¹¹. On reconnaît l'affirmation du «et» craiguien, à la fin de *The Artists of the*

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 69.

¹⁰⁹ Cette planche et sa légende ont disparu des éditions suivantes, ce texte ne figure donc plus dans la version courante du recueil.

¹¹⁰ BnF, ASP, 4-COL-388(40), p. 1.

¹¹¹ *Ivi*, p. 37.

Theatre of the future, mais la traduction de Brook altère le propos de Craig. Le texte original parle en effet non pas d'hier, aujourd'hui et demain, mais de *to-day, tomorrow* et *the future*¹¹². Brook substitue donc au découpage craiguien du temps en instant présent, avenir proche et horizon plus lointain, un découpage classique en passé, présent, avenir. Il en résulte un certain affadissement du sens: la notion de *streben* dont parle Georges Banu a disparu. Mais cette altération montre également à quel point Brook se sent libre de s'approprier le discours craiguien, et de l'infléchir pour le faire entrer dans ses vues. Du reste, l'école fondée par Craig à l'Arena Goldoni était divisée en 3 sections: Passé, Présent, Futur¹¹³, et il n'est pas impossible que l'altération du texte de Craig par Brook fasse référence à cette organisation, ou ait été influencée par elle.

Brook utilise comme citations attribuées à Craig deux passages qui sont en fait empruntés aux notes prises par Jacques Copeau lors de ses discussions avec Craig à Florence en 1915¹¹⁴. Dans le premier, Craig expose à Copeau les expérimentations auxquelles il souhaiterait se livrer sur le texte de Shakespeare: il en garderait moins d'un quart et exigerait que l'on cesse de le débiter sur un ton ecclésial comme s'il s'agissait d'une prière trop souvent ressassée¹¹⁵. Dans le second, Craig affirme ne suivre aucune méthodologie préconçue et se laisser guider par son instinct. Copeau insiste pour soutirer ses secrets à Craig, qui finit par lui répondre que sa démarche repose essentiellement sur «l'élimination. Je sais tout ce que le théâtre ne doit pas être»¹¹⁶. On a déjà vu que ce processus craiguien d'élimination trouvait une résonance dans la pratique de Brook et sa propre démarche parfois qualifiée de «minimaliste» (terme que, d'ailleurs, il récusait).

L'une des citations restantes provient d'un texte que Craig présente comme une harangue qu'il aurait voulu prononcer devant les ac-

¹¹² Edward Gordon Craig, *On the Art...*, cit., p. 25.

¹¹³ Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires: une autre histoire du théâtre*, Lavérunne, éditions L'Entretemps, 2013, p. 258.

¹¹⁴ Jacques Copeau, *Visites à Gordon Craig, Jaque-Dalcroze et Adolphe Appia (1915)*, «Revue d'histoire du théâtre», 1963, v. 15 n. 4, pp. 357-374. Repris par la suite (en version abrégée) dans *Registres. VI, L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 40-72.

¹¹⁵ Jacques Copeau, *Visites...*, cit., p. 359.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 363.

teurs russes qui allaient jouer *Hamlet* à Moscou en 1912¹¹⁷. Dans le fragment choisi par Brook, Craig affirme que le principal ressort de l'intrigue de *Hamlet* est la passion, mais pas au sens où l'on entend habituellement ce mot: il fait appel au philosophe chinois Zhuangzi (IV^e siècle avant l'ère commune) et à sa définition des «hommes purs», exempts des passions du commun, et sous-entend que la passion de Hamlet consiste précisément, *a contrario*, à échapper aux passions dans lesquelles s'engluent la plupart des êtres humains¹¹⁸. Mais Brook condense et obscurcit le texte de Craig/Zhuangzi, qui n'était déjà pas d'une grande limpidité. Craig fait suivre la citation de Zhuangzi d'une remarque désabusée: faute de pouvoir faire comprendre ses intentions aux acteurs de Stanislavski, il a renoncé à son discours et s'est mis à dessiner une surmarionnette. Or, Brook coupe toute la fin de cette remarque: ici encore, l'altération qu'il fait subir au texte de Craig en change radicalement le sens. Là où Craig exprimait l'inadéquation du comédien traditionnel et la nécessité de le remplacer par un autre instrument, plus artistique, Brook garde sa confiance à l'acteur. Ce qui ne l'empêche pas par ailleurs de citer le scénario de Craig intitulé *Motion*, déjà mentionné, qui renferme une idée de spectacle sans texte et sans comédiens, entièrement constitué d'effets de lumière sur des formes géométriques en mouvement.

C'est probablement dans la biographie de Craig par son fils¹¹⁹ que Brook a trouvé un texte dans lequel Craig relate un rêve qu'il a fait, ou prétend avoir fait, au sujet de son père Edward William Godwin – texte que Brook traduit ainsi:

¹¹⁷ Edward Gordon Craig, *Hamlet in Moscow. Notes for a short address to the actors of the Moscow Art Theatre*, «The Mask», 1915, v. VII n. 2, pp. 109-115. Reproduit dans: Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow «Hamlet». A reconstruction*, Westport, London, Greenwood Press, 1982, pp. 195-196.

¹¹⁸ Craig a lu Zhuangzi dans l'anthologie préparée par Lionel Giles à partir de la traduction de Herbert Allen Giles, *Musings of a Chinese mystic: selections from the philosophy of Chuang Tzū*, London, J. Murray, 1906, où ce passage figure aux pages 87-89.

¹¹⁹ Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., pp. 141-142. Ce texte n'existe par ailleurs que sous forme de 2 manuscrits, l'un conservé à la BnF, ASP, sous la cote EGC-MS-B-812, et l'autre à Austin, Texas, The Humanities Research Center, Manuscript Collection MS-00960, Container 1.9. Il est très peu probable que Brook ait eu accès à l'un ou l'autre de ces deux manuscrits.

Cette nuit j'ai cru voir mon père et lui parler. C'était terriblement triste. Nous étions assis sur des coffres qui flottaient sur une mer tranquille. Parfois il se levait et, se tenant sur son coffre, il déversait un torrent de louanges d'amour pour sa dame perdue, ma mère... De ses yeux coulaient des larmes qui, se répandant dans l'eau salée créaient des cercles cramoisis, pourpres et noirs, ce qui, mêlé au vert de la mer, était du plus plaisant effet; et cela nous enchantait mon père et moi, ces couleurs nous étonnaient, et mon père me disait en riant «ce ne peuvent être des larmes de sang» et je répondais «pas plus que des larmes de couleur, père» et il me disait «non, je ne le pense pas»¹²⁰.

Il est tout à fait surprenant que Brook se soit arrêté sur ce texte, d'ordre si intime. Peut-être est-ce le conflit interne de Craig entre le monde minéral et géométrique de l'architecture, représenté par son père, et l'art fluide et charnel des acteurs, représenté par sa mère Ellen Terry, qui a retenu son attention.

La seule citation craiguienne de Brook dont la source ne peut être localisée est très brève: «Bien sûr, tout cela c'est de la foutaise, cette chose que nous appelons théâtre. Et la théâtralité [*sic*], la théâtralité solennelle, et tout le reste, de l'escroquerie...»¹²¹. Le ton familier de ce fragment laisse penser qu'il ne provient pas d'une source publiée. Pourrait-il s'agir d'une lettre de Craig à Brook, voire de la transcription d'une discussion orale? Sans doute la solution de l'énigme figure-t-elle dans le dossier intitulé «Research used for *Who's there*» des archives Peter Brook du Victoria and Albert Museum¹²², qu'il n'a pas été possible de consulter.

The Tempest, de William Shakespeare, est sans conteste l'œuvre qui représente le trait d'union le plus fort entre Craig et Brook. Les deux metteurs en scène entretiennent un rapport paradoxal avec cette pièce: tous deux affectent de la détester, et tous deux sont fascinés par les problèmes de mise en scène qu'elle pose, au point d'y revenir de loin en loin tout au long de leur vie¹²³. Craig y voit le produit d'une

¹²⁰ BnF, ASP, 4-COL-388(40), p. 4.

¹²¹ *Ivi*, p. 34.

¹²² Londres, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collections, Peter Brook Collection, GB 71 THM/452/12/3/3.

¹²³ Sur l'attitude de Craig vis-à-vis de *The Tempest*, voir: Patrick Le Bœuf, *Edward Gordon Craig and The Tempest*, in *Shakespeare in Performance*, edited by Eric C. Brown and Estelle Rivier, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 48-68; et *A Shipwreck with no ship and no sea: Craig's ideas on Tempest I*,

collaboration entre Shakespeare et Richard Burbage, dans laquelle le Barde ne cesse d'essayer de tirer l'expression poétique vers le haut, tandis que Burbage cherche à s'attirer les faveurs du parterre en accumulant de spectaculaires effets spéciaux tous plus faciles et vulgaires les uns que les autres – «Net result: failure. A poor play, rich in some passages»¹²⁴. Brook n'est pas moins sévère: il reproche à Shakespeare d'avoir fait de *The Tempest* sa «gravest mistake» et sa «worst play»¹²⁵; l'intrigue en est inintéressante, les effets scéniques qu'elle appelle sont si méprisables qu'elle ne vaut pas la peine d'être jouée, à moins qu'on ne soit capable d'y découvrir ce qui concerne la condition humaine tout entière¹²⁶.

Et pourtant, Craig prend la peine en 1939 de reporter sur un manuscrit unique toutes les notes de mise en scène qu'il a jetées sur le papier de 1905 à 1935, et d'enrichir encore ce recueil en 1942, 1955 et 1956. Il dessine de nombreuses maquettes aujourd'hui conservées à la BnF, au Theatermuseum de Vienne, à l'Université Ohtani d'Osaka... Il imagine en 1939 un jeu de scène que seule la troupe Habima de Tel Aviv saurait interpréter correctement – à condition, précise-t-il en 1956, qu'elle soit dirigée par Peter Brook¹²⁷... Ce dernier, de son côté, a monté *The Tempest* à 4 reprises au cours de sa carrière: en 1957, 1968, 1990 et 2020. Au cours de la semaine qu'il a passée auprès de Craig en avril 1956, Brook a noté que ce dernier était en train de réfléchir aux moyens de monter cette pièce¹²⁸. Pendant l'été 1956, il lui envoie une lettre dans laquelle il lui confie son appréhension d'avoir à monter une pièce aussi difficile l'année suivante à Stratford, et n'hésite pas à lui demander conseil. Cette lettre mérite d'être citée *in extenso*:

The news is that I'm doing *The Tempest* at Stratford with Cousin John next year: once again I'm going to take your counsel and try to work all from one

1, «Représentations dans le monde anglophone: la revue électronique du CEMRA», avril 2020, disponible sur Internet: <<https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/3-leboeuf-2.pdf>> (consulté le 13 mars 2023).

¹²⁴ Edward Gordon Craig, notes de mise en scène pour *The Tempest* (manuscrit inédit), BnF, ASP, EGC-Ms-B-18, f. 114v.

¹²⁵ Peter Brook, *The Shifting Point*, cit., p. 73.

¹²⁶ Peter Brook, *The Empty Space*, cit., p. 106.

¹²⁷ BnF, ASP, EGC-Ms-B-18, f. 13v.

¹²⁸ Peter Brook, *The Shifting Point*, cit., p. 25.

head, sets, costumes and all, and am already toying over scraps of paper with a ball point pen! Have you any wise words on the play you'd care to drop this way? It's fearfully difficult. Somehow all those masques have to be unified into the whole structure/conception of it. A lot of it must be very moonstruck and sinister, I feel. It ends in harmony, but surely should not be too harmonious from the start. It seems to me a mistake for the island to be peaceful and idyllic as soon as the first scene is over. And unless Prospero is a bit of a black magician tempted by his power he's just Father Christmas. And how to suggest an island without depicting, without illustration? A ship can easily be evoked by its movement – a city by the essential lines of architecture and so on. But an island – what is its essence? It forbids all constructions, scaffolds, bridges, steps – all unislandy. Perhaps I'll have to knock down the back of the theatre and let in the Avon!

Send me a clue¹²⁹!

Le 20 août 1956, Craig rédige un brouillon de réponse¹³⁰; dans son journal, il indique avoir envoyé sa réponse à Brook le 22 août¹³¹. La version expédiée est-elle rigoureusement identique à la teneur du brouillon? Impossible de s'en assurer, puisque les lettres de Craig à Brook et Parry ne figurent pas dans les archives Brook du Victoria and Albert Museum.

Le brouillon de la réponse de Craig est extrêmement intéressant. Craig commence par exprimer à nouveau son agacement face à ce texte sans queue ni tête. Puis il propose à Brook de trouver un début de solution dans l'absurdité même de la pièce, et de ne traiter la plupart des mots que comme des phonèmes dépourvus de sens. Au commencement du spectacle, la scène doit être vide, obscure, silencieuse. Puis on aperçoit Prospero, endormi dans un fauteuil branlant, les coudes posés sur les bras du fauteuil, balançant doucement les avant-bras avec un mouvement de pendule. Il rêve le naufrage, et prononce dans son sommeil toute la scène 1 de l'acte I. Peu à peu, on s'aperçoit que la scène est jonchée de cordages et de débris; des taches de lumière vert pâle, bleues, rouges et jaunes jouent avec ces débris et donnent l'impression de vagues apparitions sous-marines. Puis d'autres silhouettes feront leur entrée, non pas en marchant, mais en ayant l'air de flotter,

¹²⁹ BnF, ASP, EGC-Ms-B-18, ff. 127-128.

¹³⁰ *Ivi*, ff. 121-123. Publié dans: *Shakespeare in performance*, edited by Eric C. Brown and Estelle Rivier, cit., pp. 236-237.

¹³¹ Edward Gordon Craig, «Day-book 1956», BnF, ASP, EGC-Ms-B-540(3), p. 46 (22 août 1956).

ou de jaillir des profondeurs comme des bulles. Le texte est tour à tour clairement audible et indistinct. Craig s'arrête là: il voudrait que Brook soit auprès de lui, qu'ils bavardent ensemble et que quelqu'un prenne des notes.

Natasha Parry saisit la balle au bond et écrit à Craig, à la fin septembre 1956:

I promise you that Peter most certainly won't start on his production of *The Tempest* without coming to see you first. He *must*¹³². And dear Jack Gielgud as well. We'll all come together. [...] What do you think of the idea of a dictaphone? [...] You could speak all day if you felt like it, into the machine, send the tapes to London – we'd have them typed out and sent back to you¹³³.

La correspondance conservée ne contient aucune réaction de Peter Brook aux suggestions de Craig. À l'été 1957, les répétitions commencent à Stratford. Brook et Gielgud adressent un télégramme à Craig: «Thinking fondly of you as we struggle with *The Tempest*»¹³⁴. La première a lieu le 13 août 1957. Craig se précipite sur les critiques et ne les trouve guère chaleureuses. Il émet l'hypothèse que Brook n'a pas perçu le caractère exclusivement onirique de la pièce¹³⁵. Il note toutefois: «He seems to have used my idea of the swinging lantern in scene one», faisant allusion à un effet scénique qui n'est pas mentionné dans son brouillon, mais qui figure bien dans son cahier¹³⁶, ce qui tendrait à prouver qu'en avril 1956 ils en avaient discuté ensemble.

Brook semble avoir emprunté d'autres idées à Craig. D'après les comptes rendus, sa mise en scène donnait l'impression visuelle d'un monde subaquatique¹³⁷. Mais son traitement du texte shakespearien restait encore très respectueux: il n'était pas envisageable, à Strat-

¹³² Ici, Craig inscrit dans la marge: «WHY?».

¹³³ Natasha Parry, lettre à Edward Gordon Craig, sans date (23 septembre 1956, d'après une annotation de Craig), BnF, ASP, EGC-Mn-425.

¹³⁴ Craig a inséré ce télégramme dans son journal: «Day-book 1957», BnF, ASP, EGC-Ms-B-541(3), après la page 68.

¹³⁵ «Day-book 1957», BnF, ASP, EGC-Ms-B-541(3), p. 55 (24 août 1957).

¹³⁶ BnF, ASP, EGC-Ms-B-18, f. 13v.

¹³⁷ Edward Trostle Jones, *Following directions: a study of Peter Brook*, Bern, Peter Lang, 1985, p. 107: «He managed to impact an underwater effect by decorating the stage with streamers suggesting seaweed, as the company moved through the maze at least full fathom five».

ford, de rendre les vers du Barde inaudibles! Pour une expérimentation aussi radicale, il fallait attendre une époque propice à la remise en cause de tous les dogmes. En juin 1968, Brook présente au public de la Roundhouse de Londres un atelier autour de *The Tempest*. Cette fois-ci, le texte est soumis à des manipulations proches de ce que souhaitait Craig: «the performers chanted the fragments of the completely deconstructed *Tempest* that we had developed together»¹³⁸. La description que donne Margaret Croyden de ce spectacle atypique semble faire écho aux termes mêmes du brouillon de lettre de Craig:

What resulted was not a literal interpretation of Shakespeare's play [...]. The plot was [...] deverbilized [...] some moments were framed and, as in a film, dissolved and faded out. Whenever Shakespeare's words were spoken, they were intoned and chanted. [...]

The verse, spoken in various rhythms, inflections, intonations, and phrasings, mixes the sounds until everyone fades out, leaving the audience in stillness. Only the echoes of «... ending... despair... relieved... by prayer...» are heard in the distance. The empty space remains quite empty¹³⁹.

Craig avait écrit:

[...] the words just mere sounds, more than often, fade in an ahhh of fog or in a rap-a-tap of a cracker firework, senseless, everlastingly empty... talk...

[...] *there* was the old Lyceum stage – *empty*. Empty of persons, silent, motionless [...]. Voices clear at times, but lost when tittering rubbish... beginning well such as: «Listen – I...» (much of the long useless speeches *lost*). The voice sounds on – fades, but goes on; an occasional word: «Sword», or «Milan», sounds clear or far off; the rest (all idiotic) fades away. And, let us thank God, *speech after speech start going and fade away*¹⁴⁰.

Pour la production de 1990, Peter Brook souhaite resserrer le jeu dans une optique plus intimiste. Pour le décor, il pense d'abord à un jardin zen¹⁴¹, mais au démarrage des répétitions sa décoratrice Chloé

¹³⁸ Peter Brook, *Threads of time*, cit., p. 148.

¹³⁹ Margaret Croyden, *Lunatics...*, cit., pp. 246-247, 250.

¹⁴⁰ *Shakespeare in performance*, cit., pp. 236-237.

¹⁴¹ Peter Brook, *Il n'y a pas de secret*, in *Points de suspension: 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992, pp. 222-241: 227. Ce texte ne figure pas dans l'édition anglaise de *The Shifting Point*.

Obolensky dispose sur l'aire de jeu «non des éléments scéniques, mais des “possibilités” : des cordes pendant du plafond, des échelles, des planches, des morceaux de bois, des valises»¹⁴². Là encore, ces mots semblent faire écho à la lettre de Craig : «the whole of this stage is an island – you see *boards* – and ropes and litter – [...] a tangle of ropes and *shadows*». Réminiscence consciente, ou pur produit du hasard? Brook lui-même reconnaît qu'il lui est souvent arrivé de retrouver après-coup une phrase ou un croquis oubliés, à partir desquels s'était élaborée une mise en scène : «quelque part dans le subconscient se trouvait la réponse qu'il avait ensuite fallu des mois de recherche pour redécouvrir»¹⁴³. Sans doute, en 1990, Brook avait-il depuis longtemps oublié les termes précis de la lettre de Craig ; mais les idées qu'elle contenait semblent s'être inscrites dans son subconscient, prêtes à en ressurgir à chaque confrontation avec la pièce de Shakespeare.

La dernière expérience menée par Brook autour de *The Tempest* est centrée sur le texte – mais un texte élagué, soumis au processus d'élimination. Dans le *Tempest Project* de 2020, la scène d'ouverture est purement et simplement omise, seules les premières répliques de Miranda nous apprennent qu'il y a eu une tempête et un naufrage¹⁴⁴. Le propos de Brook est de réduire le *corpus* shakespearien aux quelques mots qui ont une résonance en lui, et à laisser vibrer ces quelques mots. Alors qu'en 1956 il exprimait à Craig toute sa perplexité face à ce texte injouable, en 2020 il semble éprouver une forme de réconciliation : «nous avons découvert peu à peu que cette pièce avait de multiples sens, des richesses cachées dans les personnages [...], et nous y avons trouvé [...] des résonances avec toute son œuvre»¹⁴⁵.

¹⁴² Peter Brook, *Points de suspension*, cit., p. 231.

¹⁴³ *Ivi*, p. 239.

¹⁴⁴ *Tempest Project: adaptation de «La Tempête» de Shakespeare par Peter Brook et Marie-Hélène Estienne d'après la traduction de Jean-Claude Carrière*, Paris, Actes Sud, 2020.

¹⁴⁵ Peter Brook, *Avant-propos*, *Ivi*, pp. 5-8: 8.

Conclusion

Peter Brook, «disciple de Craig», metteur en scène «craiguien»? Une telle affirmation serait très largement exagérée. Mais comme le remarquait Brook lui-même en 1955, l'influence de Craig était si diffuse et si universellement répandue sur le théâtre de la première moitié du XX^e siècle qu'elle s'est tout naturellement étendue jusqu'à lui. Sans avoir jamais vu un spectacle l'un de l'autre, Craig et Brook se sont estimés et respectés mutuellement, par-delà le fossé générationnel et idéologique qui les séparait¹⁴⁶.

Que représentait Craig aux yeux de Brook? Et pourquoi Peter Brook et Natasha Parry se sont-ils si profondément attachés à ce vieil homme dont l'influence commençait déjà à être supplantée par celle de théoriciens plus «modernes»? La seconde question fait intervenir trop d'éléments personnels et tout simplement humains pour qu'il soit possible d'y apporter une réponse univoque, mais les pages qui précèdent permettent, on l'espère, d'éclairer un tant soit peu la première. Craig apparaissait à Brook comme une figure tutélaire intransigeante, dont l'exigence fixait le cap vers l'idéal d'un théâtre de qualité, bien loin des facilités du théâtre commercial et mercantile, ce qui n'excluait pas de préserver les liens avec certaines traditions du théâtre populaire (de même que Craig appréciait la *commedia dell'arte*, Petrolini et Yvette Guilbert, de même Brook aimait à alterner grands textes et comédies musicales). Brook était séduit par la vision craiguienne du metteur en scène démiurge qui maîtrise toutes les composantes du spectacle, et il a toujours cherché à s'y conformer. Il aimait les scénographies de Craig, grandioses et épurées, reposant sur l'abstraction géométrique et la simplification. Il acceptait l'idée de la coexistence des contraires et celle de l'élagage, de l'élimination de tous les éléments superflus. Il se peut que ponctuellement il ait glissé dans ses propres productions quelques-uns des «secrets» que Craig, exceptionnellement, a bien voulu partager avec lui: mais ce n'est pas là l'essentiel. L'apport de Craig à Brook réside dans une ligne de conduite, une permanente exigence de qualité, une quête d'un théâtre à la fois (ou tour à tour) spirituel et populaire,

¹⁴⁶ Pour mesurer la distance idéologique qui pouvait exister entre Craig et Brook, voir: Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*, «Teatro e Storia», n. 43, 2022, pp. 199-237.

conscient de ses racines les plus lointaines et de son avenir le plus distant, bien plus que dans la transmission de tel ou tel détail matériel.

De son côté, comment Craig situait-il ce jeune metteur en scène par rapport à lui-même? Revenons sur les termes qu'il emploie dans son journal intime pour décrire l'instant où il partage ses idées de mise en scène de *Macbeth* avec Peter Brook et autorise celui-ci à s'en servir. À la question de Brook «May I use them?», il répond: «OF COURSE as you are Peter»¹⁴⁷. Cette formulation fait bien sûr inmanquablement songer aux propos du Christ, dans Matthieu 16,18, annonçant à Pierre qu'il fonderait son Église sur lui. Craig fait-il ici consciemment référence à ce passage des Évangiles? Si c'est le cas, alors il est clair qu'il voit en Peter Brook l'apôtre qui portera au monde sa parole christique et qui édifiera pour les siècles des siècles un nouveau théâtre à partir de cette parole. Peter serait ainsi la pierre sur laquelle il fonde le théâtre de l'avenir...

À la question: «Craig, Stanislavski, Meyerhold [...] sont-ils vos inspirateurs?», Peter Brook répond simplement: «Mais non! Ce sont des collègues»¹⁴⁸. Tout en reconnaissant «qu'on vit pour recevoir et pour transmettre des influences»¹⁴⁹, Peter Brook répugne à expliciter en détail les influences qui l'ont réellement marqué. Cela peut se comprendre: la composition des influences qui ont jalonné le parcours d'un artiste est comparable à un secret de fabrication. Il s'agit là encore d'un point commun entre Craig et Brook. Dans un article inédit de 1922 intitulé *Influences*, Craig prétend faire la lumière sur les influences qui l'ont façonné; mais, après plusieurs pages de généralités autobiographiques et météorologiques, au moment de dévoiler enfin la vérité, il frustre le lecteur en lui livrant... 20 pages blanches¹⁵⁰! Nous ne sommes pas plus autorisés à pénétrer l'alchimie interne de Craig que celle de Brook.

Officiellement, donc, Brook ne se déclare pas comme «disciple» de Craig, mais voit seulement en lui un «collègue». La tentation est

¹⁴⁷ Edward Gordon Craig, «Day-book 1956», cit., p. 5 (9 avril 1956). Les majuscules et les italiques sont de la main de Craig.

¹⁴⁸ Alexandre Demidoff, entretien avec Peter Brook, *Le Temps*, 27 septembre 2020.

¹⁴⁹ Margaret Croyden, *Conversations...*, cit., p. 277.

¹⁵⁰ Edward Gordon Craig, *Influences*, BnF, ASP, EGC-Ms-A-57, ff. 114-137.

forte néanmoins de déceler autre chose qu'une pure coïncidence dans le fait que, pour son ultime spectacle, Peter Brook se soit encore tourné vers cette même pièce de Shakespeare pour laquelle, 64 ans plus tôt, il avait eu l'incroyable mélange d'audace et d'humilité de demander au vieux maître: «Send me a clue!».