

Le masque de Godwin

Sylvain F. Lhermitte

Number 37, Spring 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041592ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041592ar>

[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

Lhermitte, S. F. (2005). Le masque de Godwin. *L'Annuaire théâtral*, (37), 13–29.
<https://doi.org/10.7202/041592ar>

Article abstract

This article attempts to understand the personality and the work of Edward Gordon Craig in the light of his progenitor, Edward William Godwin (1833-1886). Godwin, whom Craig saw for the last time when he was three, emerges constantly throughout his work. Deprived of memories, expressing the need for a figure to legitimize his project to revive the Art of the Theater, Craig sought to trace the mask of his father: the ghost who appeared to *Hamlet*; *Hamlet* with whom Craig so intimately identified.

Sylvain F. Lhermitte
Université de Paris-X-Nanterre

Le masque de Godwin

S'il est un homme dont Edward Gordon Craig s'est attaché à faire connaître la vie et le travail, c'est son maître, Henry Irving. Et s'il est un homme dont il a ardemment cherché à réhabiliter la mémoire, c'est son père, l'architecte Edward William Godwin. Au sujet du premier, la littérature est abondante et qui s'intéresse à la formation de Craig peut aisément s'y reporter. Mais en ce qui concerne Godwin, il n'y avait jusqu'à tout récemment, avant l'importante exposition du Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts en 1999 et le remarquable catalogue publié à cette occasion sous la direction de Susan Weber Soros (1999), que très peu d'informations accessibles. La seule biographie qui lui ait été consacrée, *The Conscious Stone: The Life of Edward William Godwin*, par Dudley Harbron en 1949¹, est depuis longtemps épuisée. Craig lui-même, qui n'a pas connu son père, disposait de peu d'informations à son sujet, la plupart limitées à son activité théâtrale, c'est-à-dire à la dernière partie de sa vie : les documents le concernant, conservés dans le Fonds Edward Gordon Craig du Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, sont constitués de coupures de presse et de notes manuscrites.

Cependant, certains auteurs n'ont pas manqué de remarquer l'importance fondamentale de la carrière d'Edward William Godwin dans le développement de la personnalité artistique de son fils. Enid Rose, qui fut la première biographe de Craig avec *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation*, écrit :

Edward William Godwin, en même temps que Wagner, dirigea les recherches et les expériences qui se sont développées aujourd'hui dans un mouvement mondial pour établir l'Art du théâtre selon des principes plutôt que selon une politique. Le fils d'Ellen Terry, Edward Gordon Craig, semble avoir été destiné dès sa naissance à reprendre cette entreprise, là où les forces de son père l'avaient abandonnée² (Rose, 1931 : 4).

Il faut savoir qu'Enid Rose était très proche de Craig et que cette biographie fut rédigée, sans que l'on puisse précisément dire aujourd'hui dans quelle mesure, sous le regard de celui qu'elle prit pour sujet. Le second livre consacré à Craig, la plaquette de Janet Leeper publiée en 1948, *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*, est essentiellement composé d'images et ne fait aucune mention de Godwin. Denis Bablet, dans son étude remarquablement documentée de 1962, consacre quelques pages à la relation d'Ellen Terry et d'Edward William Godwin et décrit brièvement les réalisations de celui-ci dans le domaine de l'architecture et du théâtre (p. 12-16).

C'est surtout l'ouvrage que le fils de Craig, Edward Anthony Craig, consacre à son père en 1968 qui nous le rappelle : pour comprendre Craig, il faut connaître ses parents. « J'ai dû commencer mon récit longtemps avant la naissance de Gordon Craig », écrit-il, « car c'est seulement lorsque l'on connaît quelque chose de sa mère Ellen Terry et de son père, Edward William Godwin, que l'on peut commencer à le comprendre » (Craig, E. A., 1968 : 22). Plus récemment, Christopher Innes, dans *Edward Gordon Craig*, fait remarquer :

Peut-être est-ce précisément parce que Craig ne connut jamais son père, qui s'était séparé d'Ellen Terry et de leurs deux enfants illégitimes quand Craig n'avait que trois ans, et ne connut que relativement peu de choses de son travail, que Godwin devint un sujet central de ses rêves, un idéal à égaler, et un rival imaginaire (Innes, 1983 : 24).

Quels témoignages avons-nous de l'intérêt de Craig pour E. W. Godwin? Il publie, de 1908 à 1913 dans sa revue *The Mask*, de longs articles consacrés à vingt des pièces de Shakespeare, qui avaient été rédigés par son père pour la revue *The Architect* entre le 31 octobre 1874 et le 26 juillet 1875, sous le titre « The Architecture and the Costume of the Shakespeare Plays ». Ces textes étaient devenus introuvables. Craig les accompagne d'une notice d'introduction sous le pseudonyme de l'éditeur de *The Mask*, John Semar³. Il met en relief le rôle qu'ont joué les articles de Godwin dans la réforme de la scène au cours des années 1870, et en particulier le bénéfice qu'en ont tiré les producteurs et les *actors managers*. Il montre comment,

écrits à une époque où la production scénique était tout sauf correcte en matière de détails, ils ont fait depuis la preuve de leur grande utilité pour les producteurs de théâtre londoniens. Sir Henry Irving, M. Herbert Beerbohm Tree et M. Augustus Daly étaient grandement redevables à l'auteur dont on peut dire qu'il est, en pratique, le fondateur d'une période de grand succès dans la production théâtrale (Semar, 1910 : 53).

De fait, chacun de ces articles est une mine d'informations précises sur la période, les détails d'architecture, de costumes, d'accessoires, et offre au producteur soucieux d'exactitude historique une référence certaine... « Pour le jeune directeur de théâtre

désireux de produire n'importe laquelle de ces pièces, il n'y aurait pas de meilleure guide » (p. 53).

Mais c'est surtout dans un article qu'il consacre à Godwin que Craig, sous le même pseudonyme de John Semar, révèle toute l'importance qu'il accorde à cette paternité. Dans « A Note on the Work of Edward William Godwin », publié dans *The Mask* en octobre 1910, il affirme :

Parce que nous sommes désormais habitués à ces productions historiques qui sont justes et charmantes dans leur présentation, nous pouvons nous attendre à passer à l'étape suivante. De telles productions ont servi de lien naturel entre le théâtre d'il y a quarante ans, avec ses rideaux de velours et ses costumes de la première époque victorienne, sa laideur autant que son imprécision, et le théâtre de l'avenir immédiat, qui est destiné à être ce théâtre dans lequel, comme le dit Godwin, "les accessoires et les costumes seront complètement faux". [Et d'ajouter] ce fut lui qui, dans un sens qu'on n'a pas encore entièrement compris, engendra le nouveau mouvement dans le Théâtre européen et fonda la race d'artistes du théâtre d'où naîtra le Théâtre de l'avenir (p. 53).

Craig, à plusieurs reprises, reprendra cette expression de « la race d'artistes », qui paraît indiscutablement datée aujourd'hui, pour définir le théâtre de demain dont Godwin est, à ses yeux, le pionnier. Il dédie l'article « The Artist of the Theatre of the Future » à « la jeune race de travailleurs athlétiques dans tous les théâtres » (Craig, 1908 : 3). D'une manière mythique, Godwin s'érige dans l'imaginaire craiguien en fondateur du vaste mouvement qui va, demain, en un Âge d'or retrouvé, ramener la paix, l'harmonie parmi les hommes; l'Art du théâtre renaîtra alors, comme aux origines, dans toute sa grandeur.

L'Art vit encore... marchant dans l'ombre il traverse indemne les bouillonnements et les tourments brassés dans le gouffre de la vie... brassés dans le chaudron matérialiste. L'Art vit encore comme il fleurit un jour... chez les Idéalistes. Dans un âge ancien, c'étaient eux qui faisaient la Vie paraître et sonner comme elle fut et sera toujours... *Belle*. [...] Ainsi tout le Roi en l'homme a disparu, toute sa royauté a disparu. Comme le pauvre Lear, il a divisé son royaume et l'a donné à ses Filles (Craig, 1912 : 280).

Dans ce contexte, s'identifiant au personnage d'Hamlet Craig se donne pour mission de restaurer, avec une vaillance combative, un ordre disparu dans lequel l'absence du père serait un point de condensation :

Hamlet et moi étions des compagnons de longue date. De très longue date. Il me semblait même que nous ne faisons qu'un seul et même personnage bien que je ne sois pas né prince et que je n'aie pas été un adolescent mélancolique. [...]

Hamlet n'était pas seulement une pièce, le personnage n'était pas seulement un rôle. D'une façon ou d'une autre, je vivais continuellement le destin d'Hamlet.

Je lui ressemblais tant qu'il ne pouvait en aller autrement [...].

J'avais également perdu mon père; ma mère s'était, elle aussi, remariée avec un autre. J'exagérais alors ces événements et j'imaginai que mon beau-père avait peut-être empoisonné l'auteur de mes jours pendant son sommeil dans son verger, à Harpenden. D'où sa disparition. [...] J'étais seul. Et honteux. [...] J'étais perpétuellement hanté par ce père absent [...] (Craig, 1962 : 164).

Il ne s'agit pas, pour essayer de mieux comprendre Craig, de connaître qui fut réellement Edward William Godwin, puisqu'il demeure pour lui une figure fragmentaire, et en partie imaginaire. Cependant, la réalité de l'homme n'est pas indifférente, dans la mesure où son fils s'est appuyé sur certains aspects concrets de son travail pour dessiner son portrait et, à travers celui-ci, a parlé de lui-même, de ses ambitions, de son rêve d'un Art du théâtre.

Edward William Godwin (1833-1886)

Edward William Godwin est d'abord un architecte. Autodidacte, il ouvre son propre cabinet à Bristol, à l'âge de dix-neuf ans, après quelques années au service de l'architecte-ingénieur William Armstrong. Dès le début de sa carrière, il manifeste un intérêt particulier pour l'archéologie de l'architecture gothique. Très vite il restaure puis construit, en Irlande des églises, puis en Angleterre de nombreuses maisons particulières et des châteaux dans le style néogothique. Son nom est aujourd'hui associé à l'Hôtel de ville de Northampton qu'il dessina à l'âge de vingt-huit ans et qu'on peut voir encore aujourd'hui. Godwin est un lecteur passionné de John Ruskin, comme le sera Craig, et le livre *The Stones of Venice* (1851-1853) est la référence sur laquelle s'appuie son travail architectural de reconstitution historique.

Comme c'est souvent le cas à l'époque, l'activité de Godwin dépasse le cadre de l'architecture pour s'étendre à celui des arts décoratifs : aménagement d'intérieur, mobilier, papiers peints, textiles, céramiques. À partir de 1862, et surtout après la fin de sa liaison avec Ellen Terry en 1875, il travaille moins comme architecte et décorateur, et se consacre très largement au théâtre. Il a laissé un nombre considérable d'œuvres que l'on est étonné de découvrir aujourd'hui, tant son nom est tombé dans l'oubli. Sa notice nécrologique le décrit en ces termes :

Un personnage brillant, quelque peu excentrique, qui aurait pu, dans des circonstances plus favorables, devenir le premier architecte de son temps. [...] Sa vie [...] a été, pour la plus grande part, faite de promesses inaccomplies. [...] Par la suite, M. Godwin s'est limité à la création presque exclusive de mobilier d'art; mais, plus récemment, il s'est orienté vers l'aménagement de décors et la conception de costumes pour les théâtres et les représentations d'amateurs (cité d'après Weber Soros, 1999 : 127).

Il est l'ami intime de James Whistler pour lequel il dessine une maison de Chelsea, la *White House*, et dont la peinture a nettement influencé ses premières créations⁵; il est aussi, en matière de décoration, le mentor d'Oscar Wilde dont il aménagera la maison. Wilde écrit à son sujet, dans « The Truth of Masks », un plaidoyer pour le décor de théâtre historique :

M. E. W. Godwin, un des esprits les plus artistiques de ce siècle en Angleterre, a créé la merveilleuse beauté du premier acte de *Claudian*⁶, et nous a montré la vie de Byzance au quatrième siècle [...]. [Tous les détails y sont] soumis aux règles d'une noble composition et à l'unité de l'effet artistique. [...] M. Symonds, parlant de ce grand tableau de Mantegna qui est maintenant à Hampton Court, dit que l'artiste a transformé un motif antique en mélodie de lignes. La même chose aurait pu être dite avec autant de vérité, du décor de M. Godwin (Wilde, 1991 : 103).

L'oubli dans lequel Godwin était tombé a occulté le fait qu'il fut, avec Whistler, un des introducteurs de l'art japonais en Angleterre. Comme le rappelle un article de presse conservé par Craig :

Il y a un autre aspect, moins estimé, de l'histoire de l'art dans lequel il (*Godwin*) fut aussi un innovateur et où ses innovations ont eu une influence profonde. Whistler est généralement reconnu comme ayant découvert l'importance de l'art japonais et l'avoir introduit en Angleterre, mais autant de reconnaissance doit aller à son ami Godwin, qui non seulement partagea l'enthousiasme de Whistler pour les estampes japonaises, mais encore fit une étude détaillée des principes selon lesquels les maisons et le mobilier japonais étaient construits⁷.

L'ouvrage, dirigé en 1999 par Susan Weber Soros, souligne le fait que « Godwin, comme d'autres architectes et décorateurs britanniques du XIX^e siècle à l'exception de William Morris, est tombé dans un complet oubli » (p. 14). Il a fallu attendre les années 50, avec l'intérêt éveillé par la biographie de Dudley Harbron en 1949, les publications de Nikolaus Pevsner consacrées au mouvement moderne, puis les articles dans *The Architectural Review* après 1951, pour que Godwin soit redécouvert et apparaisse comme une figure au talent exceptionnel et d'une remarquable diversité.

La fin de sa vie est amère. Ellen Terry a rompu définitivement avec lui pour des raisons dont personne ne connaît précisément la nature, rupture qui fut suivie d'une tentative d'enlèvement de leur fille Edith : « Il a essayé par des moyens malhonnêtes de m'enlever ma petite fille (je lui avais offert de prendre le garçon) et je refuse maintenant absolument d'avoir quelque contact que ce soit avec lui » (Craig, E. A., 1968 : 47). L'année suivante, il épouse Beatrice Philip, la fille du sculpteur John B. Philip. Elle a dix-huit ans, il en a quarante-deux. Il ne reverra jamais ses deux enfants, travaillera jusqu'à l'épuisement, et mourra en 1886 après la production de *Helena in Troas* au Hengler Circus pour laquelle il reconstituera un théâtre à l'antique.

Ses funérailles sont pour le moins curieuses et apportent un éclairage sur sa vie :

M^{me} Godwin, Lady Archibald Campbell et Whistler accompagnèrent le cercueil depuis Londres. Puis on le plaça sur le plateau d'une charrette de ferme sur lequel les trois pleureurs grimperent; quand ils eurent couvert le cercueil, ils l'utilisèrent pour manger un repas alfresco, pendant qu'ils étaient bringuebalés dans l'air d'automne sur les sentiers de campagne jusqu'à la dernière demeure du génie⁸.

Il est remarquable qu'Edward William Godwin semble être le seul, parmi ses contemporains, à s'être intéressé au théâtre avec la même passion qu'à l'architecture et aux arts décoratifs. À Bristol, où son cabinet est installé, il rédige régulièrement dès le début des années 1860, dans la revue *The Architect*, des critiques de spectacles de théâtre sous la rubrique « *Theatrical Jottings* ». C'est dans ces textes que se forme son jugement et qu'apparaissent les principes qui guideront plus tard sa pratique théâtrale. Et c'est à cette occasion qu'il rencontre Ellen Terry.

Edward William Godwin, Ellen Terry et la scène

En 1862, Ellen Terry, qui n'a alors que quatorze ans, joue avec sa sœur aînée Kate dans la troupe de James Henry Chute au Theatre Royal Bristol. Godwin, jeune architecte, célèbre lauréat du concours de l'Hôtel de ville de Northampton qu'il a gagné l'année précédente, fréquente régulièrement le théâtre. Il est alors le secrétaire de la Bristol Shakespeare Society et invite chez lui les jeunes actrices à une lecture, une « *Shakespeare Reading* » (Craig, E. A., 1968 : 34). Ellen Terry racontera dans ses mémoires combien dès cette première rencontre dans la maison décorée par Godwin avec un raffinement extrême, elle fut séduite :

Cette maison, avec ses tapis persans, son beau mobilier, son orgue que pour la première fois j'ai appris à aimer, son sens de la ligne dans chaque détail, fut une révélation pour moi. Au théâtre, je vivais dans une atmosphère qui développait mes capacités d'actrice et m'apprenait la signification du travail, mais mon esprit avait commencé à saisir, confusément et presque inconsciemment, que je devais faire quelque chose pour moi-même, quelque chose que toute l'éducation et la formation que je recevais dans ma profession ne pouvaient pas faire pour moi. J'avais quatorze ans, à Bristol, je sentis alors que je n'avais jamais vécu jusque-là. Pour la première fois, je commençais à apprécier la beauté, à observer, à sentir la splendeur des choses, à aspirer! (cité d'après Rose, 1931 : 4)

Leur liaison débute en 1868; Godwin est veuf, âgé de trente-cinq ans, il a transféré son cabinet de Bristol à Londres. Ellen Terry a vingt ans, elle est séparée de son mari le peintre préraphaélite George Frederick Watts⁹.

Le samedi 10 octobre 1868, après la représentation, elle quitta le théâtre par l'entrée des artistes, retrouva Godwin au coin de Castle Street, et tous deux disparurent dans la pénombre de la nuit. Elle en avait fini avec le théâtre et était partie sans avertir âme qui vive. Le dimanche 11 octobre 1868, une nouvelle vie commença pour elle à la campagne (Craig, E. A., 1968 : 38).

À Harpenden (Hertfordshire), où ils s'installent, naîtront Edith en 1869, puis Edward le 16 janvier 1872. Quand leur liaison s'achève en 1875, Edward a trois ans. Il ne gardera aucun souvenir conscient de son père. Il ne portera même pas son nom, puisque la liaison de ses parents est illégitime.

C'est après cette rupture que Godwin consacra la plus grande partie de son travail au costume et au décor de théâtre. Ellen Terry est revenue à la scène pour jouer, le 28 février 1874, dans *The Wandering Heir* de Charles Reade au New Queen's Theatre. La saison suivante, elle interprète le rôle de Portia dans *The Merchant of Venice* sous la direction de Bancroft au Prince of Wales Theatre. Pour cette production, Godwin s'investit complètement dans l'étude de Venise à la Renaissance malgré la situation financière désastreuse de la famille dont les biens ont été saisis par les huissiers :

Ils avaient encore des lits, [...] et on ne pensait à rien d'autre qu'à Venise en 1590. [...] Edward aidait le décorateur et peintre de scène George Gordon, [...] Godwin était enthousiaste pour ce travail [...]. C'est alors, juste un mois avant la date de la première, que quelque chose se passa – personne ne sait quoi – mais dans une colère noire Godwin quitta Taviton Street [l'adresse de la famille], pour ne jamais revenir (Craig, E. A., 1968 : 46).

Son nom ne sera mentionné que succinctement dans le programme, à la demande insistante de George Gordon : « M. E. W. Godwin : aide précieuse en recherche archéologique ».

Pour *The Merchant of Venice*, Godwin applique les principes qui l'ont guidé dans sa carrière d'architecte et de décorateur. Au décor comme à l'architecture, il impose l'exigence de vérité historique. Prenons en exemple l'article qu'il écrit à l'occasion de cette production pour la revue *The Architect* en 1875. C'est le texte que Craig choisira pour faire connaître son père dans le premier volume de *The Mask*, en 1909. Godwin y propose une méthode systématique d'analyse des pièces de Shakespeare qu'il appliquera à toutes ses études ultérieures.

Craig, dans sa notice introductive à la réédition de l'article, cite les paroles d'Herbert Beerbohm Tree adressées à l'Oxford Union Debating Society en 1900 :

Ce fut la première production dans laquelle l'esprit moderne de la mise en scène¹⁰ s'affirma, nous transportant, comme elle le fit, dans l'atmosphère de Venise, dans les précieux royaumes de la comédie shakespearienne. Depuis lors,

sans aucun doute, des millions de personnes ont afflué vers des productions de cette qualité (Semar, 1908 : 75).

Edward William Godwin approche le théâtre en architecte, en historien et en lecteur assidu de Shakespeare. C'est ce qui fait sa force et sa particularité dans le théâtre victorien. En architecte, il pense l'espace et s'élève contre le décor peint. Il écrit :

Dans une scène comme celle-ci, il est évident que tout devrait être construit en volume, et ainsi nous éviterions la violence faite trop souvent aux esprits artistiques par les fausses perspectives qui apparaissent dans la combinaison des décors construits et peints (Godwin, 1908 : 75).

En historien, il étudie soigneusement les sources de Shakespeare : « Les deux arguments que le poète a incorporés dans une pièce, celui de la vengeance du prêteur et celui des cassettes, se retrouvent dans la *Gesta Romanorum*, et peuvent être vus dans la copie anglaise, Harl. Mss., n° 7.333, rédigée sous le règne de Henry VI » (p. 75). La date à laquelle est située l'action, qui est ici celle de la première représentation, est définie avec autant de précision que possible : « pas plus tôt que 1590, une date vraisemblable pour la création de la pièce, pas plus tard que 1598, date de son entrée au Stationers' Hall » (p. 75).

Godwin décrit les décors en volume des différentes scènes de la pièce avec un grand luxe de références historiques. Mais les décors construits étant plus coûteux et difficiles à déplacer que les châssis, il rassemble plusieurs lieux sur une place imaginaire, synthèse architecturale composée de différents édifices de Venise. On reconnaît ainsi autour de la même place : « le Palazzo Badoer (murs de stuc peint) », pour représenter la maison de Shylock; « le Palazzo Giustiniani, le Fondaco de' Turchi, la Ca' d'Oro (montrant trois modes d'ornementation en stuc, marbre blanc avec bas-reliefs et couleurs diaprées) »; « la Bibliothèque de Saint-Marc (pierre blanche neuve) ou la Prison »; et enfin la « maison semi-byzantine de la Corte del Remer (marbre et brique veinée) » (p. 78).

Il apporte le même soin au choix des accessoires et du mobilier. Par exemple, pour les trois cassettes, à Belmont, chez le riche père de Portia, il propose de reproduire les cassettes damasquinées qui étaient alors ce que l'on pouvait trouver de plus recherché :

[...] pour ces objets, le style le plus coûteux et le plus somptueux du vivant du père de Lady Portia était celui introduit de Damas, et que l'on a toujours connu sous le nom de travail damasquiné. Des cassettes de fer ou d'acier, d'une fabrication très ouvragée, [...] avec de riches ornements encastrés d'or et d'argent, [...] et dans notre exemple, les côtés des cassettes pourraient être plaqués, avec sur chaque panneau, un travail repoussé, d'or et d'argent pour deux d'entre elles, et un moulage en plomb pour la troisième (p. 75).

Il donne des conseils sur l'interprétation de la musique, recommande « violon, tambourin, harpe et théorbe, et signale que les « madrigaux seraient familiers à Belmont comme ils

l'étaient dans la plupart des maisons élisabéthaines, Godwin étudie la production dans sa totalité, il se définit en Maître d'œuvre » (p. 80).

Edward William Godwin fait revivre Venise au théâtre comme il a reconstitué l'Irlande médiévale, en 1866, dans les plans, la décoration intérieure et le mobilier des châteaux néogothiques de Dromore et de Glenbeigh Towers¹¹, après avoir étudié et copié les vestiges de l'architecture régionale.

L'invention d'un père

Lorsqu'en 1910, Craig écrit « A Note on the Work of Edward William Godwin », son père est complètement oublié. Ce document, sous la signature de John Semar, est un texte mesuré, fervent et d'apparence objective. Il signale à l'attention du lecteur, qui est un homme de théâtre, la contribution d'un architecte à la définition de nouvelles méthodes de production théâtrale dans les années 1870 et 1880. Rien ne permet de deviner que Craig est caché derrière le masque de John Semar. À plusieurs reprises, cependant on assurera avoir reconnu en lui « l'éditeur » de *The Mask*. Il s'en défendra toujours fermement¹².

Le théâtre, affirme Craig, a une dette à l'égard de Godwin qui lui a rendu de grands services et dont la contribution est restée ignorée. Dans le théâtre,

on admet que les plus grands hommes sont les acteurs les plus populaires, les directeurs les plus adroits, les financiers les plus avisés, les auteurs les plus brillants, alors que, en fait, ce sont ceux qui ont rendu les services les plus précieux à l'Art du théâtre comme un tout [...]. Un des plus remarquables parmi ces "grands hommes" du théâtre moderne fut Godwin (Semar, 1910 : 53).

En associant l'architecture au théâtre, il s'inscrit dans la tradition des architectes de la Renaissance, celle de « Serlio, Palladio et Inigo Jones qui ont mis leurs dons au service du théâtre » (p. 53). Il s'efforce de maîtriser l'ensemble de la production, ce qu'il parvient à faire dans *Helena in Troas*, au Hengler Circus en 1886. « Pour cette représentation, Godwin, suivant les pas des grands architectes du passé, a dessiné et construit un théâtre dans un théâtre. [...] Il semble qu'il y ait une unité, [...] le résultat naturel du travail d'un seul artiste au lieu de l'association de plusieurs ouvriers incompetents » (p. 53). Les méthodes archéologiques définies par E. W. Godwin ont été abondamment mises en œuvre sans qu'elles soient portées à son crédit. « Combien de ceux qui comparent les nobles productions du Lyceum au temps d'Irving avec celles de vingt ans antérieures,

savent à qui ces nouveaux développements sont dus? » (p. 53). Les producteurs en ont retiré d'importants bénéfices commerciaux :

En fait Sir Herbert Beerbohm Tree a été, pendant la longue période de temps depuis la mort de Godwin, une des seules personnes liées au théâtre à rendre hommage à sa mémoire, et dans une communication en 1900, devant l'Oxford Debating Society, il a apporté le témoignage du succès commercial des méthodes de Godwin (p. 53).

Pour Craig, Godwin a consacré sa vie à la manifestation de la beauté :

Il fut un chevalier au service du Beau. L'artiste, champion de la pompe et de l'apparat, qui aime la splendeur des processions, qui aime les romances et déteste les comités, refuse de travailler pour les sociétés à responsabilité limitée, et qui, comme les anciens chevaliers, est toujours prêt à briser sa lance pour l'honneur de la Royauté et de la Beauté, et à mourir pour leur cause. Tel fut E. W. Godwin (p. 53).

Craig nous montre aussi comment Godwin préparait les acteurs en les imprégnant d'un environnement semblable à celui de la pièce :

Ainsi il concentra ses talents à l'amélioration des productions de l'époque et à cultiver le goût des acteurs en les entourant de beaux objets qui avaient existé dans le passé mais dont ils étaient de toute évidence totalement ignorants.

Il espérait sans doute qu'en plaçant les acteurs dans une salle qui [...] ressemblât à une belle salle du XVI^e siècle avec tout son éclat, son charme, et sa séduction, ils accorderaient leurs oreilles et ouvriraient leurs yeux à quelques-unes des beautés intérieures qui se trouvaient dans l'esprit de Shakespeare, éveilleraient en eux cette disposition particulière qui leur permettrait de saisir par intuition, de *sentir*, non d'*apprendre*, les beautés de la pièce.

Et il réussit (p. 55).

Il n'hésite pas à faire d'Edward William Godwin l'initiateur d'une « méthode » de production théâtrale qui s'est transformée en un mouvement artistique dans l'ensemble de l'Europe.

Lui, et personne d'autre, fut l'initiateur de ce mouvement couronné de succès dans le théâtre qui montra sa valeur artistique et commerciale à la fois, dans les productions du Lyceum et dans celles qui ont suivi; l'instigateur d'une méthode qui, quoiqu'elle ait depuis en Angleterre dégénéré dans un style affecté, a trouvé aujourd'hui sa suite logique dans le nouveau mouvement du Théâtre européen (p. 53).

Plus encore, il considère que Godwin est le fondateur d'une « race nouvelle » qui reformera la scène et restaurera l'Art du théâtre. « Ce fut lui qui, dans un sens qui n'a pas été pleinement compris, enfanta le nouveau mouvement dans le Théâtre européen et fonda

cette race d'artistes du théâtre d'où naîtra le Théâtre de l'avenir » (p. 53). Enfin, Godwin, écrit Craig, a ouvert la voie au théâtre de demain :

Son travail fut le lien réaliste naturel entre le non imaginatif et l'imaginatif. Dans un prochain avenir viendra le lien suivant dans lequel les accessoires ne seront pas corrects historiquement, mais corrects en esprit, quand nous ne reproduirons pas mais suggérerons. Le jour suivant nous espérons avancer encore plus loin, de la suggestion au symbolisme, jusqu'au moment où, avançant pas à pas, nous restaurerons à l'Art du théâtre sa liberté et sa royauté. Ce jour-là, il n'y a pas de doute, nous nous souviendrons de notre dette envers E. W. Godwin (p. 56).

Sous le masque d'Edward William Godwin, Craig, caché derrière celui de John Semar, dessine les traits d'une figure initiatrice et tutélaire de la rénovation de l'Art du théâtre. Son texte s'articule autour de quelques idées fondamentales qui sont au nombre de celles qui structurent l'œuvre de Craig :

- la dette et l'humilité de l'artiste à l'égard de l'histoire et de la multitude innombrable de ceux qui l'ont précédé;
- le devoir absolu à l'égard du beau;
- la volonté de donner à l'ensemble de la production une unité, « résultat naturel du travail d'un artiste »;
- la voie maintenant ouverte à la « restauration de l'Art du théâtre ».

Pourquoi *The Mask* accorde-t-il une telle importance à un architecte oublié, dont le travail théâtral, certes remarquable pour sa qualité, reste néanmoins modeste et s'inscrit, sans surprise, dans un mouvement continu de l'histoire du théâtre¹³? Pourquoi distinguer Godwin, étranger au théâtre? Craig pose la question dans son article :

Pourquoi un architecte, un homme qui, penserait-on, ne pourrait rien connaître du théâtre, s'occuperait-il d'un art autre que le sien? Cela paraîtrait à première vue une intrusion, ...une de ces intrusions dont *The Mask* a toujours exigé le rejet. [...] Mais pour Godwin, il n'y a jamais eu de précipitation ni de présomption; pour lui, le théâtre était l'étude d'une vie. L'aimant sincèrement, il fit le choix, après de très longues années, de venir à lui et de lui offrir de l'aide : le théâtre accepta son aide. Et, comme je l'ai déjà dit, il oublia le donateur (Semar, 1910 : 53).

Pour compléter cette réponse, et ajouter au point de vue de Craig, il faut, on le devine, faire intervenir un facteur affectif. J'ai évoqué, au début du présent article, l'identification de Craig à Hamlet. Il fut privé de père, et en quelque sorte de lignage, élevé, par des femmes, sous le nom d'Edward Wardell. Wardell était le patronyme de l'acteur Charles

Kelly qu'Ellen Terry épousa pour légitimer ses enfants, après s'être séparée de Godwin (Craig, E. A., 1968 : 19). L'absence d'un père, le manque de direction dans son éducation, ont toujours été pour lui la source d'une détresse intérieure :

[...] au commencement de mon existence, [...] ma mère (il n'y avait pas de père, et ce fut ma malchance), quelques bonnes (Boo et Bo) et [...] ma chère gouvernante, Miss Bindloss, s'occupaient de moi (Craig, 1962 : 196).

J'éprouvais souvent un sentiment de culpabilité, l'impression qu'il y avait en moi quelque chose de défectueux, sans avoir la moindre idée de ce que cela pouvait être. En fait, si tant de femmes m'entouraient de leur affection, jamais une seule ne m'avait dit un mot de mon père. C'est ce « manque » qui me donnait l'impression que quelque chose n'allait pas – impression qui s'était peu à peu à peu développée, cristallisée de façon assez terrifiante (p. 55).

Edward reprend le nom de scène Craig imaginé par sa sœur Edith en 1884. C'est celui d'un massif rocheux habité seulement par les mouettes sur la côte ouest de l'Écosse, Ailsa Craig, qu'ils avaient vu avec leur mère, à l'occasion d'une croisière au large de Glasgow (Craig, E. A., 1968 : 57; Walton, 1983 : 4). Un « *craig* » en Écosse est un roc; le mot signifie par extension, en anglais, « rugueux », « solide » : on dit d'un visage qu'il est « *craggy* », taillé dans la roche. Edward y ajoute à l'occasion de son baptême, à l'âge de seize ans, les noms de son parrain, Henry Irving, et de sa marraine, Lady Gordon. Le nom complet, Edward Henry Gordon Craig, sera officiellement enregistré en 1893. (Craig, E. A., 1968 : 57).

La détresse affective n'est en aucun cas ce qui caractérise Craig et, il ne faudrait pas, en quelque sorte, accorder une trop grande importance à ses souvenirs d'enfance. Mais cet aspect de sa personnalité permet de comprendre plus intimement sa personnalité créatrice. Il semble que le « manque » ait permis la fabrication d'un masque, celui du père mythique, par le truchement duquel se sont opérées la synthèse d'idées et de sentiments, la gestion d'un passé imaginaire et d'un avenir idéal, de l'héritage à la genèse du Théâtre de l'avenir.

La manifestation du Beau

Craig s'est donc « inventé » un père. Cependant, et naturellement, des contradictions subsistent. Par exemple : connaissant l'hostilité de Craig pour le « réalisme », comment concilier l'historicisme de Godwin avec la liberté créatrice exigée par Craig?

On peut apporter deux réponses à cette question. D'une part en s'appuyant sur la remarque bien connue d'Edward William Godwin, citée et commentée par son fils : « Les accessoires dans les images, qu'ils soient sur la toile ou sur la scène, devraient être soit tout

à fait faux soit tout à fait exacts¹⁴ ». Craig écrit au sujet du théâtre de son père qu'il fut « tout vrai », qu'il « a produit un reflet de la réalité aussi clair que le reflet de Narcisse dans le bassin », et que le « tout à fait faux » est « ce royaume purement imaginaire du drame poétique détaché de toute réalité, meublé et peuplé de formes purement imaginaires ». Il ajoute que « quelle que soit la méthode adoptée, il faut que cela soit beau » (Semar, 1910 : 55). C'est-à-dire qu'il établit, par le moyen de cette courte phrase, une relation cohérente entre leurs deux attitudes créatrices, complémentaires dans l'histoire du théâtre. Par deux voies, l'une réaliste, l'autre imaginative, elles sont au service d'un même but, la manifestation du Beau.

Par ailleurs, dans ses recherches et ses expériences créatives, Craig manifeste toujours un profond respect pour l'histoire de l'art. Les exemples sont nombreux; j'en prendrai un, celui des gravures sur bois italiennes du XV^e siècle. Le troisième volume de *The Mask* et les suivants reproduisent nombre de ces gravures. Ce sont de petites vignettes aux lignes simples, sans détails, qui illustrent des histoires. Qu'il s'agisse de scènes d'intérieur ou d'extérieur, l'architecture et les costumes sont caractéristiques de l'époque et du lieu. Elles sont gravées, comme l'impose la technique du bois, avec clarté et précision. Craig les présente comme des modèles. « Le décor et les arrière-plans de ces gravures », écrit-il, « sont suffisamment bons pour me servir d'exemple idéal de décor de théâtre, sans rien de trop ni rien qui manque. Je suggère qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs de meilleure leçon » (Urban, 1911 : 47). « Apprenez », écrit-il encore au sujet de ces gravures sur bois, « l'essentiel du décor, et vous apprendrez l'essentiel du drame » (Craig, 1910 : 11). Ce que Godwin aurait ajouté de colorations, de reflets et d'ornements en est comme gommé. Craig en retient l'essence.

Si quelque chose de la simplicité qui caractérise ces images peut être appris au théâtre, la fanfaronnade préférée des Directeurs qui vont produire... « avec une grande simplicité », ne serait plus aussi vide qu'elle est pathétique; mais le changement devra être intérieur, pas extérieur, être fondamental et pas seulement superficiel; car ces anciens graveurs ne se sont pas mis au travail en disant « Je vais faire une image simple », ils ont simplement donné une forme à ce qui vivait en eux (p. 47).

L'archéologie fut l'affaire d'une époque, et Godwin était l'homme de cette époque. Entre 1880 et 1910, une génération a passé. Ce que fustige Craig, c'est la permanence d'un certain « réalisme » au XX^e siècle. Ce qui s'est transmis de Godwin à Craig, en revanche, c'est l'architecture appliquée au théâtre, c'est-à-dire le sens donné à l'œuvre par le moyen de l'espace, conception qui est indispensable à la compréhension de l'édifice considérable que constitue le projet d'Edward Gordon Craig. La représentation théâtrale est, pour lui,

la manifestation clairement visible d'un drame intérieur qui s'exprime par le traitement de l'espace, des masses et des lumières, du mouvement.

Entre les mains de Craig, l'Espace, cessant d'être une chose morte, est devenu aussi expressif qu'un visage humain vivant, peut-être encore plus expressif qu'un visage humain. Et plus encore, il est devenu une véritable et grande *dramatis persona*. [...] Dans les « *Scenes* » de Craig, la ligne devient une sorte d'emblème vivant d'un mouvement de l'âme humaine. Elle est pour lui ce que le son est pour le compositeur (Baltrushaitis, 1913 : 37).

Dans le théâtre de Craig, comme dans les réalisations architecturales les plus puissantes, il n'est aucun élément qui ne soit nécessaire à la manifestation d'une idée essentielle¹⁵.

Que conclure du regard porté par Craig sur Godwin? Que dire d'autre du masque qu'il sculpte de son père? Ses traits ne sont-ils pas ceux qui organisent la vie créatrice de Craig lui-même : respect de l'histoire, quête de beauté, soif d'unité, édification du Théâtre de l'avenir? Rien n'oppose les deux hommes, et le second prend appui sur le premier dans la recherche d'un idéal. Leurs projets pour le théâtre seront parfois les mêmes :

Dans les notes de 1879, on le voit [*Godwin*] promouvoir la fondation d'une école pour les acteurs. Un de ses articles en 1878 propose un nouveau projet pour le théâtre. Il dénombre les défauts des bâtiments [*théâtres*] de Londres et propose des réformes pour les corriger. Il veut qu'on supprime de la rampe. Il demande des scènes construites avec une machinerie simple pour les changements, au lieu des scènes peintes en coulisse, pour en finir avec la « perspective approximative ». Il propose qu'un théâtre modèle soit bâti et estime son coût [...] au centre de Londres (Rose, 1931 : 10).

Il faut maintenant dépasser ces observations, se rappeler que Craig connut très peu de son père. Il importe de voir, pour mieux le comprendre, comment, par le truchement d'un masque, se constitue une pensée cohérente. Comment, en quelque sorte, Godwin parraine son rêve de renouvellement du théâtre, ce que l'on pourrait appeler l'utopie de Craig. Comment, dans le paysage idéal d'une humanité que le Fils souhaite régénérée par la résurgence du Beau, au moyen de l'Art du théâtre, Godwin, le Père, l'Architecte, donne l'impulsion nécessaire à la mise en œuvre d'une Renaissance. Comment, par l'appel impératif qu'il suscite, le masque d'Edward W. Godwin est présent, comme en demi-teinte, dans l'ensemble de l'œuvre d'Edward G. Craig. C'est ce qui transparait du tout premier article publié dans *The Mask*, « Geometry » :

Beauté, ou Divine démonstration, ne connaît pas la confusion. Elle a l'équilibre parfait. Elle reste vraie maintenant et pour toujours [...].

Trois Arts... Musique, Architecture et Mouvement forment ensemble la seule grande et parfaite Religion dans laquelle nous pourrions voir et entendre toutes les Révélations de la Vérité... C'est le Mal annoncé il y a longtemps à Babel qui a séparé ces trois Arts et laisse le monde sans Foi. Séparant l'Occident de l'Orient, les états des états et l'homme de l'homme. Quand ces trois Arts seront à nouveau unis, la concorde reviendra à nouveau.

Oh, alors, quelle Renaissance! ...La Première et ultime Renaissance (Craig, 1908 : 1).

Notes

1. Une réédition de ce livre a toutefois paru aux éditions B. Blom, à New York, en 1971.
2. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (S. F. L.).
3. John Semar est le pseudonyme partagé par Craig et sa collaboratrice Dorothy Nevile Lees pour signer la quasi-totalité des « Editorial Notes » et plus du tiers des articles de *The Mask*. C'est l'éditeur de la revue sous le masque duquel se cache Craig. Son nom est emprunté à une figure comique du théâtre de marionnettes de Java. Le personnage, ici, est « passionnément sérieux ». On lira à ce sujet l'introduction de Lorelei Guidry, 1968.
4. Le texte anglais « [...] for all the bubble and trouble brewing in the abyss of life [...] », fait référence à la citation des sorcières dans *Macbeth*, acte IV, scène 1, « Double, double toil and trouble / Fire burn, and cauldron bubble », passée dans la langue courante sous la forme « Bubble, bubble toil and trouble ».
5. Ses aquarelles de 1901, *Mask of London*, *Light of London*, sont semblables aux *Nocturns* de Whistler dans les années 1870.
6. *Claudian*, d'Henry Herman et de William Gorman Wills, fut présentée le 9 décembre 1883 par Wilson Barrett sur la scène du Princess's Theatre.
7. *The Times Literary Supplement*, 30 avril 1949, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, dossier E. W. Godwin 1863-1886, Ms. B. 54.
8. *Manchester Guardian Weekly*, 1949, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, dossier E. W. Godwin 1863-1886, Ms. B. 547.
9. Ellen Terry épousa à l'âge de seize ans G. F. Watts qui en avait quarante-six, et était considéré dans le cercle des amateurs londoniens comme « la réincarnation de quelque grand artiste de la Renaissance ». Elle fut « congédiée » moins d'une année plus tard. Voir Craig E. A., 1968 : 35.
10. En citant cette phrase, Craig joue sur l'ambiguïté du mot « moderne », qu'il met au service de sa cause. Comme le fait remarquer Edward Craig : « Tree faisait référence à son genre de réalisme, mais Craig préférerait lire "moderne" différemment! » (Craig, E. A., 1968 : 242).
11. On trouvera une abondante documentation sur ces châteaux dans l'article de Reid, 1999 : 153.
12. Par trois fois Craig prend position dans *The Mask* à ce sujet : « M. Gordon Craig souhaite qu'il soit bien compris qu'il n'est pas l'éditeur de *The Mask*. Il agit comme conseiller artistique du journal,

mais la direction littéraire est entre les mains de M. John Semar ». *The Mask*, vol. 1, n° 6; voir aussi vol. 7, n° 2; vol. 10, n° 1.

13. Bien avant Godwin, l'archéologie avait été introduite sur les scènes de Drury Lane et de Convent Garden par John Philip Kemble et William Capon, et le livre de James Robinson Planché, *History of British Costume* (C. Knight/Jackson, Londres/New York, 1834), servait de référence pour la création de costumes des pièces historiques. La recherche d'une vérité historique se manifestait au théâtre depuis bien des années.

14. Cette phrase fut écrite, en 1865, en marge d'une image de la Royal Academy. Elle est citée dans Semar, 1910 : 53, et commentée par Enid Rose et Edward Craig.

15. C'est précisément cette conception qu'il cherche à mettre en œuvre avec la construction des grandes maquettes à l'Arena Goldoni. L'architecture scénique y est réduite à ce qui est strictement nécessaire à la représentation du drame : une fenêtre, un pont, une fontaine, sans ornementation. Les études consacrées au *Model A* illustrent clairement cette recherche (Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, R 84 633).

Bibliographie

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

BALTRUSHAITIS, George, « The Path of Gordon Craig », *A Living Theatre*, Florence, Arena Goldoni, 1913, p. 33-41.

CRAIG, Edward Anthony, *Gordon Craig: The Story of his Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968.

CRAIG, Edward Gordon, « Geometry », *The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, p. 1-2.

CRAIG, Edward Gordon, « The Artist of the Theatre of the Future », *The Mask*, vol. 1, n° 1 (mars), 1908, p. 3-5.

CRAIG, Edward Gordon, « Stage Scenery », *The Mask*, vol. 3, n° 1-3 (juillet), 1910, p. 11.

CRAIG, Edward Gordon, « The Futurist », *The Mask*, vol. 4, n° 4 (avril), 1912, p. 277-281.

CRAIG, Edward Gordon, *Ma vie d'homme de théâtre*, trad. Charles Chassé, Paris, Arthaud, 1962.

GODWIN, Edward William, « Architecture and Costume of *The Merchant of Venice* », *The Mask*, vol. 1, n° 4 (juillet), 1908, p. 75-80.

GUIDRY, Lorelei, *Index to The Mask*, Londres/New York, Benjamin Blom, 1968.

HARBON, Dudley, *The Conscious Stone: The Life of Edward William Godwin*, Londres, Latimer House, 1949.

INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

LEEPER, Janet, *Edward Gordon Craig: Designs for the Theatre*, Harmondsworth, Penguin Books, 1948.

- REID, Aileen, « The Architectural Career of E. W. Godwin », dans Susan Weber Soros (dir.), *E. W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer*, New York, Yale University Press, 1999, p. 127-224.
- ROSE, Enid, *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation*, Londres, Sampson Low & Co., 1931.
- RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, Londres, Smith, Elder & Co., 1851-1853, 3 vol.
- SEMAR, John (c.-à-d. Edward Gordon Craig), « Architecture and Costume of *The Merchant of Venice* », notice introductive à Edward William Godwin, *The Mask*, vol. 1, n° 4 (juillet), 1908, p. 75.
- SEMAR, John (c.-à-d. Edward Gordon Craig), « A Note on the Work of Edward William Godwin by John Semar », *The Mask*, vol. 3, n° 4-6 (octobre), 1910, p. 53-56.
- URBAN, Felix (c.-à-d. Edward Gordon Craig), « Some Early Italian Woodcuts, a Note upon their Use Modern Scene Designers », *The Mask*, vol. 4, n° 1 (juillet), 1911, p. 47-54.
- WALTON, Michael (dir.), *Craig on Theatre*, Londres, Methuen, 1983.
- WEBER SOROS, Susan (dir.), *E. W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.
- WILDE, Oscar, « The Truth of Masks. A Note on Illusion » (1885), *Evereman's Library*, Londres, 1991, p. 103-126.