

Article

« Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes »

Christopher Innes

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 37, 2005, p. 65-84.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041595ar>

DOI: 10.7202/041595ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Christopher Innes
Canada Research Chair in Performance & Culture
Université York, Toronto

Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes

Edward Gordon Craig, tant à travers l'influence de ses livres que la diffusion de sa stimulante revue *The Mask* qu'il publia et rédigea presque seul de 1907 à 1929, est devenu non seulement l'initiateur, mais aussi le porte-parole du mouvement européen de réforme théâtrale qui a marqué la première partie du XX^e siècle. Une très grande attention a été portée à sa relation avec Adolphe Appia, à sa mise en scène d'*Hamlet* montée en collaboration avec Stanislavski à Moscou ou à sa production des *Prétendants à la couronne* en 1926¹. Mais peu de critiques se sont penchés sur les relations entre Craig et les artistes qui se sont réclamés de lui, et presque personne n'a étudié les dernières étapes de sa carrière. De telles recherches seraient pourtant éclairantes, tant pour ce qui concerne les idéaux artistiques de Craig que, plus largement, pour l'illustration des contextes sociaux et même politiques qui ont traversé son œuvre. C'est pourquoi, il est particulièrement instructif d'examiner ses liens avec Norman Bel Geddes, le décorateur et producteur de Broadway, une personnalité à laquelle Craig est rarement comparé.

Le nom de Bel Geddes, en marge de l'environnement mercantile et populiste de Broadway qui synthétise tout ce contre quoi luttait Craig, est le plus souvent associé à la réalisation de spectacles à grand succès tels que la version reinhardtienne du *Miracle* (qui a

fait la réputation de Bel Geddes en 1924), ou encore à l'extrême réalisme de productions comme *Dead End* (qui a battu les records de guichet à Broadway en 1928). Ce type d'extravagances de style traditionnel était précisément ce que Craig entendait dépasser avec son art du théâtre. En effet, c'est en pensant tout particulièrement au *Miracle*, à son illusionnisme sentimental et ampoulé, qu'il déclara que la dramatisation de *La passion selon saint Matthieu* n'aurait « rien à voir avec ces spectacles à la Reinhardt, où tout le monde hurle et agite les bras en l'air, et où une foule s'empare d'un homme, l'emmène de force et le met sur la croix² » (Craig, 1911).

Bel Geddes fut pourtant aussi visionnaire qu'Edward Gordon Craig en publiant les plans architecturaux de nombreux théâtres idéaux qui ne virent jamais le jour, ainsi que des projets de productions poétiques, riches en masques et en décors que Craig aurait sans doute appréciés. Il a également fait la mise en scène de plusieurs œuvres classiques, dont la *Lysistrata* d'Aristophane et une version révolutionnaire d'*Hamlet* à New York. Comme tous les jeunes gens idéalistes qui ont travaillé au théâtre durant cette période, Bel Geddes fut profondément influencé par les idées de Craig. Plus que Lee Simonson ou Robert Edmond Jones – deux artistes souvent considérés comme les médiateurs de l'influence de Craig de l'autre côté de l'Atlantique –, c'est lui qui fit la promotion du concept de l'Art du théâtre en Amérique. Bel Geddes publia aussi quelques-uns des tout premiers articles sur le travail de Craig dans la revue qu'il dirigeait lorsqu'il n'était encore qu'un très jeune artiste. Plus tard, en tant qu'organisateur du volet culturel de l'Exposition universelle de Chicago en 1933, Bel Geddes a échangé des lettres avec Craig afin de l'inviter à dessiner les plans d'un théâtre et à faire la mise en scène d'une production théâtrale dans le cadre de l'Exposition. Ses lettres montrent qu'il souhaitait profiter de cette occasion pour transformer l'art de la scène en Amérique selon les principes craigiens, et la réponse de Craig fut enthousiaste³. Le fait que ce projet de collaboration ne se réalisa pas – à la suite de l'effondrement de Wall Street et de la Grande dépression, les organisateurs renoncèrent à l'ensemble du volet culturel de l'Exposition – n'entache en rien les intentions de Bel Geddes.

Comme je l'ai montré dans d'autres études, ses réformes théâtrales, malgré son intérêt pour le théâtre classique et les éléments symbolistes de sa vision, inscrivent Craig dans le mouvement moderniste⁴. De façon plus évidente encore, Bel Geddes, qui est passé par la création de décors avant de devenir l'un des tout premiers designers industriels, compte parmi les personnalités essentielles du « modernisme » américain, et son livre *Horizons* a eu de véritables conséquences sociales⁵. Le modernisme en tant que tel – à tout le moins sous la plume d'une Virginia Woolf ou d'un Thomas S. Eliot – a souvent eu tendance à se présenter comme au-dessus des considérations politiques : occupé de réalités intérieures et subjectives, à l'extrême opposé de toute idéologie, et hostile à tout mouvement de masse de par son élitisme intrinsèque. Cela se vérifie plus encore dans les aspects symbolistes du

modernisme craiguien, de même que chez Yeats, pour les pièces de théâtre poétiques duquel Craig a créé des paravents d'ivoire et des masques; les artistes (selon Yeats) doivent garder leurs distances avec le monde envahissant, afin de préserver la nature spirituelle de leur art⁶. De fait, le fameux appel de Craig pour abolir l'acteur trop faillible – selon lui, les acteurs sont incapables d'être « artistiques » parce qu'ils sont toujours trop préoccupés d'exhiber leur immense ego, et parce qu'ils sont physiquement incapables de reproduire une performance exactement de la même manière chaque fois – est à bien des égards une forme extrême de cette position, dans laquelle les individualités sont congédiées en même temps que la dimension corporelle. Craig savait ce dont il parlait, n'ayant pas seulement été salué comme l'acteur le plus prometteur de sa génération, mais ayant souffert d'avoir essayé de diriger sa mère, Ellen Terry, ainsi que l'actrice italienne Eleonora Duse qui jouait avec affectation, cabotinaut. C'est vraisemblablement pour cela (plutôt que pour des conceptions théoriques) qu'il en vint à penser que la seule issue possible consistait à remplacer tous les acteurs par des figures purement symboliques : l'« Übermarionnette » – une supermarionnette dépourvue de passion, entièrement contrôlée par le metteur en scène – dans un théâtre de formes abstraites.

On peut considérer que les productions de Bel Geddes, en ce qu'elles participent de la scène commerciale de Broadway, révèlent implicitement une visée politique, mais on pourrait difficilement en dire autant de ses projets pour un théâtre idéal, absolument non commerciaux, où ses idées se rapprochent le plus de celles de Craig. À première vue donc, des théories théâtrales et un projet d'Art du théâtre semblent complètement apolitiques et sont toujours considérés comme tels. Pourtant, si éloignée du champ de la politique que cette abstraction symbolique puisse paraître, il ne faut pas oublier que l'« Übermarionnette » de Craig s'inspire à l'évidence du concept de l'« Übermensch » nietzschéen; et qu'il n'y a qu'un pas du surhomme de Nietzsche aux grands dictateurs, ces chefs de file des idéologies les plus répandues et les plus brutales du XX^e siècle. En réalité, dans les aspects peut-être les plus personnels de leurs travaux, ceux qui représentent leur vision idéale du théâtre, Craig et Bel Geddes montrent qu'ils entretiennent un rapport très étroit (et même gênant) avec les débats politiques de cette période hautement marquée par l'idéologie.

Tous deux, tout au long de leur vie, ont été habités par un projet scénique sur lequel ils sont constamment revenus au cours de leur carrière respective, une mise en scène, qu'ils n'ont jamais cessé d'élaborer et de remanier. En 1900, au début de sa carrière de metteur en scène, Craig fut fasciné par *La passion selon saint Matthieu*, le magnifique oratorio de Bach, qui l'occupa continûment au moins jusqu'en 1936, et encore de façon épisodique par la suite. De la même manière, ce fut le récit eschatologique de Dante, *La divine comédie*, qui devint la préoccupation constante de Bel Geddes, le moteur de sa quête d'un théâtre idéal auquel il travailla de 1921 environ jusqu'à sa mort en 1958. L'emprise

intermittente sur plusieurs décennies de ces obsessions suffit à montrer la place centrale qu'occupaient ces projets dans la vision artistique des deux hommes.

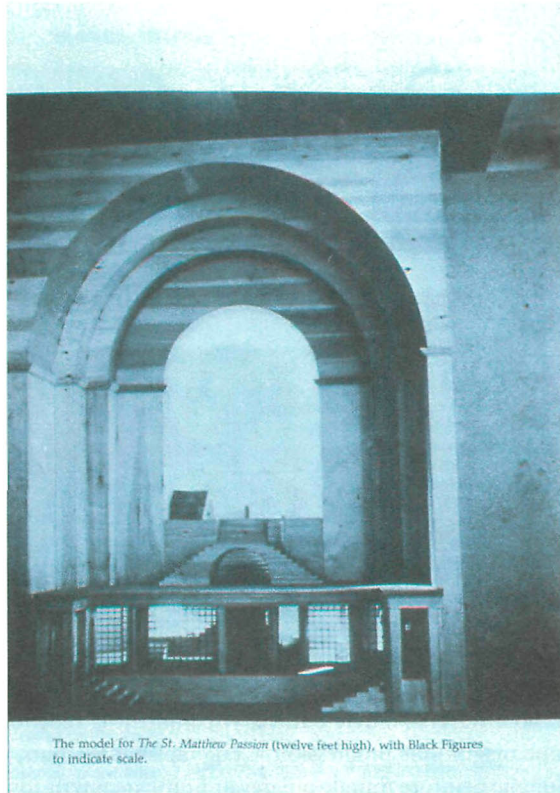
De façon plus anecdotique, chacun d'eux a entretenu une forte relation avec la culture italienne. Cela apparaît peut-être de façon plus évidente pour Bel Geddes, car Dante est au cœur de la littérature de ce pays, tandis que l'oratorio de Bach, même s'il est assurément catholique, demeure essentiellement germanique dans ses progressions mesurées et sa mathématique musicale. Mais Craig a élu domicile en Italie en 1907 et il a créé son école de théâtre dans un ancien amphithéâtre romain, l'Arena Goldoni de Florence, en 1913. C'est d'ailleurs dans ce lieu qu'il commença de travailler sérieusement à son projet, *La passion selon saint Matthieu*.

L'inspiration initiale de Craig pour son projet de mise en scène de *La passion selon saint Matthieu* lui vient d'une église du XII^e siècle, à Giornico dans le Tessin; c'est à l'évidence la position unique de l'autel, situé sur une passerelle arquée, au-dessus d'une triple voûte menant à une crypte, qui stimula son imagination créatrice. On en conserve une image sous la forme d'une carte postale qu'il envoya à sa mère, après avoir griffonné ces mots enthousiastes au verso : « Aucune autre église ou scène ne dispose d'une passerelle telle que celle-ci entre la terre et le ciel, ni d'une telle ouverture sur l'enfer. Le plus beau, le plus mystique – le plus humain – des théâtres que j'ai jamais vus ». La maquette en bois, construite par Craig et ses étudiants à l'Arena Goldoni, en est clairement l'écho. La version qui en existe aujourd'hui n'est pas l'originale qui fut détruite lorsque Craig, considéré comme un étranger ennemi, dut quitter l'Italie en août 1915, soit un an après le début de la Première Guerre mondiale. Avec l'aide de son fils Edward Craig, il put construire une deuxième maquette au début des années 30, mais celle-ci fut perdue à son tour à Rome durant la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit donc d'une autre copie, réalisée par Edward Craig dans les années 70, pour une exposition commémorant le centenaire de la naissance de son père.

Il apparaît immédiatement que cette maquette en bois est un écho simplifié – et magnifié – de l'église de Giornico. La crypte a été retournée pour faire face à l'auditoire et est visuellement coupée de l'espace supérieur, même si les chanteurs et les acteurs peuvent également descendre en « enfer » par l'escalier situé derrière. La figure de l'évangéliste qui, dans l'un des dessins (voir l'illustration de la p. 71), est posée sur une colonne se dresse sur une passerelle qui correspond dans l'église de Giornico, à l'emplacement de l'autel sur lequel le prêtre aurait célébré la messe; et cela, bien que cette sorte de pont mène à présent à de larges volées d'escaliers conduisant à une plate-forme plus élevée derrière laquelle il n'y a plus que le ciel, un cyclorama incurvé pour « libérer les sens », encadré par la voûte principale; quant aux statues des saints, alignées au-dessus de l'autel dans l'église de

Giornico, elles sont remplacées dans la maquette par les chanteurs de l'oratorio.

D'un point de vue spectaculaire, un tel espace de représentation est extraordinairement saisissant, car il possède une force monolithique en même temps qu'une claire résonance symbolique, tel un décor universel pour un drame archétypal. Sur le plan de l'architecture, par ailleurs sa conception relève d'une échelle gigantesque. La maquette en bois fait 3,66 mètres de haut, et la silhouette découpée d'une figure humaine, au sommet des escaliers, donne l'ampleur de ses proportions, qui devaient être de 51,82 mètres depuis le niveau de la scène principale jusqu'au sommet de la voûte. De plus, tout comme dans les scènes classiques grecque ou romaine que Craig souhaitait reproduire, il était prévu que cette structure serait permanente et uniquement destinée à la représentation de drames religieux : tout particulièrement à celle de *La passion selon saint Matthieu*.

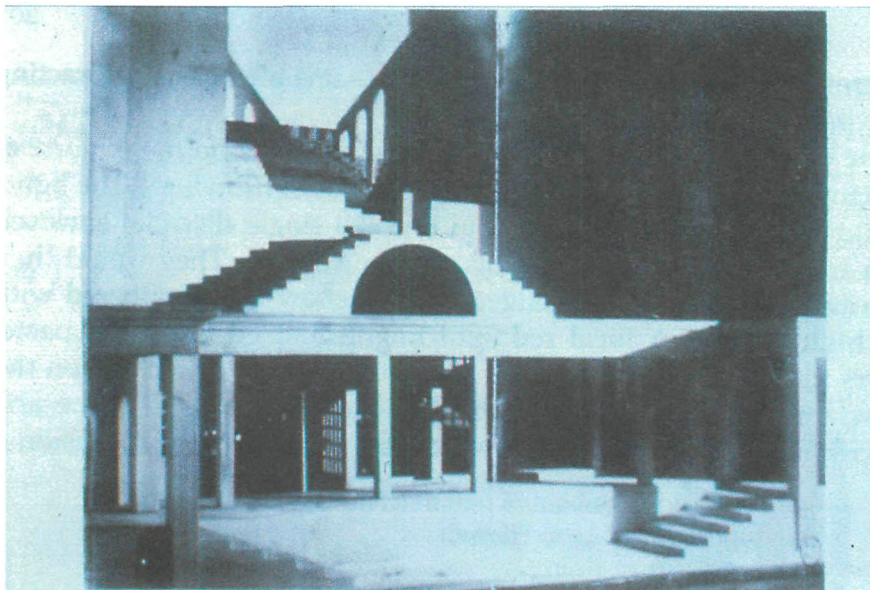


The model for *The St. Matthew Passion* (twelve feet high), with Black Figures to indicate scale.

Maquette de Craig pour la construction de la scène de *La passion selon saint Matthieu* représentant l'arche et les marches du paradis*.

Craig a découvert cet oratorio dès 1899, au tout début de sa carrière, grâce à son ami le compositeur britannique Martin Shaw. Ce fut une révélation; Martin Shaw s'asseyait pendant des heures – des semaines durant – pour jouer et rejouer au piano la musique de *La passion selon saint Matthieu* dans l'appartement de Craig situé dans le district londonien de Highgate. Et tandis qu'il jouait, démontrant comment les accords de Bach se faisaient

* Il faut mentionner que l'autorisation de reproduire, dans le présent article, les illustrations provenant du Harry Ransom Humanities Research Center de la University of Texas a été accordée par Ellen Craig et Edward Gordon Craig CH Estate et les administrateurs du Norman Bel Geddes Estate. Qu'ils en soient ici remerciés.



Détail de la maquette de *La passion selon saint Matthieu* montrant l'éclairage de la partie « terrestre » inférieur.

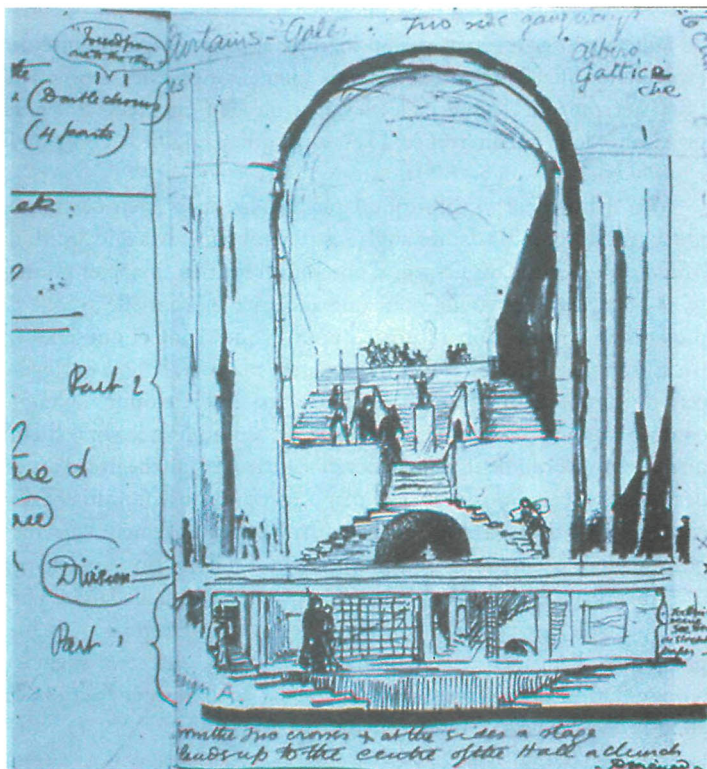
écho à travers l'œuvre entière, et comment la répétition des motifs musicaux construisait une magnifique progression, Craig tapissait les murs, du plancher jusqu'au plafond, d'une longue peinture murale qui devait finir par couvrir toute la pièce⁸. À partir de cette époque, Craig commença à dessiner des plans pour une véritable mise en scène : des images faites de grandes volées d'escaliers et de rayons lumineux, comme les équivalents visuels des majestueux accords de la musique. Et lorsqu'on construisit la première maquette, il dessina de nombreuses esquisses montrant le type d'actions qu'il envisageait.

Son projet n'avait rien à voir avec l'exécution d'un concert avec une rangée de solistes en tenue de soirée placée devant une chorale immobile. Le ténor qui chante la partie de saint Matthieu se tient debout sur un pilier central, juste au-dessus du milieu de la passerelle, interprétant l'évangéliste qui raconte l'histoire. Les scènes de crise spirituelle et celles de l'action « céleste » devaient être jouées au-dessus de la passerelle, celle de l'« Agonie au Jardin des oliviers », sur les plates-formes du milieu, tandis que le Christ portait sa croix en haut des interminables escaliers, lesquels figuraient l'épreuve physique de la montée au calvaire, avant d'être crucifié au sommet du Golgotha. D'autres épisodes plus humains de la Passion du Christ, telle la Dernière Cène, devaient se jouer sur la large scène au niveau du chœur. Quant aux parties que Craig appelait « plus terrestres » – la

trahison de Judas ou les complots des grands prêtres —, elles devaient être représentées dans « la section inférieure de la scène », la crypte faite d'une série d'ouvertures fermées par des barreaux, semblables à des cellules que Craig voulait « emplies jusqu'à déborder » de ceux qui y étaient enfermés; la plus petite cellule devait être éclairée d'une violente lumière rouge montrant la seule figure de Judas, comme écrasée par le cadre; la zone la plus grande laisserait voir Pilate assié-

gé par les grands prêtres l'implorant de libérer l'assassin Barrabas plutôt que le Christ. Les chanteurs du chœur, représentant autant de témoins anonymes, devaient se tenir debout dans les escaliers et ne bouger qu'à certains moments de paroxysme, comme pour l'aria décrivant la crucifixion où la vision extatique de la soprano (« Voyez, voyez les mains tendues du Sauveur! / Il nous mènera jusqu'à Lui. / Venez!») attire à elle le chœur qui s'élançait en lignes diagonales vers le sommet de l'escalier, au rythme de la musique.

Craig était avant tout un visionnaire, ses idées ne manquaient jamais d'audace, donc s'amuser avec une maquette à l'échelle relativement réduite ne pouvait lui suffire. Ce qu'il voulait, c'était un équivalent moderne du gigantesque théâtre romain d'Orange, dans le Sud de la France : un amphithéâtre semi-circulaire faisant face à une scène adossée à un énorme mur aveugle. Du moins devait-il s'agir d'un espace de spectacle en plein air; mais même dans ces conditions, les coûts pour la construction d'une telle structure (en pierre



Croquis de Gordon Craig pour la production de *La passion selon saint Matthieu*.

de taille avec des revêtements en marbre, appropriés à la dignité de l'entreprise) étaient si exorbitants que Craig n'avait jamais même songé à les estimer. Il fallait un soutien de l'État; et puisque le spectacle devait avoir lieu en plein air, la seule possibilité était à proximité de la Méditerranée. C'est ainsi que Craig fit le choix de l'Italie.

Au début de 1935, lorsque Craig réussit après bien des manigances à rencontrer le Duce (on songe à ces dames anglaises ressemblant à Maggie Smith dans le film *Un thé avec Mussolini*), c'était dans l'espoir d'obtenir un soutien financier pour monter *La passion selon saint Matthieu*. Convoqué pour une audience personnelle avec le dictateur, il dessina « le projet d'une production à Rome... pour Pâques 1936 et qui serait reprise chaque année¹⁰ » (manuscrit inédit et n. p.). Il présenta ses plans et, si l'on en juge d'après les lettres qu'il écrivit durant cette période, le Duce fut impressionné : Craig, naïvement optimiste comme toujours, y raconte même que Mussolini leva les bras d'enthousiasme¹¹. Selon ses dires, le gouvernement italien devait construire un théâtre d'après le modèle qu'il avait dessiné. La scène aurait eu les mêmes proportions monumentales, et la salle aurait pu contenir de 8 000 à 10 000 spectateurs. Malheureusement, survint la campagne italienne pour le rétablissement de l'Empire romain. En dépit du parallèle par trop explicite et bien trop ingénieux que fit Craig entre l'empreinte spirituelle laissée par une représentation de son spectacle, et ce qu'il appelait « l'esprit du *Fascismo* », et bien qu'il ait évoqué la possibilité d'engager des « volontaires *fascisti* », *figuranti* silencieux chargés lors de la représentation de remplir l'immense scène et de mimer l'action, le projet ne put jamais aboutir. Ces « *fascisti* » furent envoyés en Abyssinie.

Les plans qu'a dessinés Bel Geddes pour la représentation de *La divine comédie* de Dante ressemblent étrangement à ceux de Craig pour *La passion selon saint Matthieu*, même si chacun ignorait les projets de l'autre et si une distance géographique considérable les séparait (sans parler des différences sociales entre l'Europe et les États-Unis). La comparaison, frappante, de ces deux projets permet de jeter un éclairage particulier sur l'art de la période, notamment sur le concept de l'Art du théâtre et sur ses rapports avec la politique.

Beaucoup plus impliqué politiquement que Craig, Bel Geddes était un socialiste instinctif et un pacifiste convaincu. Ayant grandi à Pittsburgh, sans un sou, et commencé sa carrière en travaillant pour un salaire minimum (dans une compagnie de gravures de Détroit, où il dessinait des couvertures pour des programmes de théâtre), il n'est sans doute pas surprenant qu'il ait applaudi la révolution russe et développé une admiration sans bornes pour l'expérimentation communiste en URSS. Même s'il s'est attribué avec insistance l'invention des autoroutes modernes, et s'il a passé une partie de sa carrière à dessiner des automobiles, ce fut un écologiste convaincu et un avocat passionné du droit

des animaux. Évidemment, lorsque ses premières passions se marièrent à son engouement pour le théâtre et le cinéma, les résultats se révélèrent (c'est le moins qu'on puisse dire) quelque peu excentriques. Par exemple, il installa un jour une grande boîte de fourmis avec un couvercle en verre dans son bureau, moins pour examiner les comportements de la colonie de fourmis, que pour mettre à l'épreuve son appareil photographique à objectif grossissant de 16 mm (une technologie toute nouvelle à l'époque) et parce que les fourmis lui semblaient avoir la taille appropriée pour ses essais. Mais ensuite, preuve de son imagination débordante, Bel Geddes se mit à faire un film de cinquante minutes sur le thème épique d'*Hélène de Troie*, dont les « acteurs » étaient des fourmis incarnant l'ensemble des héros semi-mythiques de la Grèce et de Troie. Cette véritable « curiosité » – car il s'agissait presque d'une entreprise homérique en soi –, qui combinait l'obsession du détail, avec une vision panoramique, est caractéristique de la manière de Bel Geddes qu'il s'intéresse au monde minuscule des fourmis ou à un projet grandiose : celui de mettre en scène *La divine comédie*.

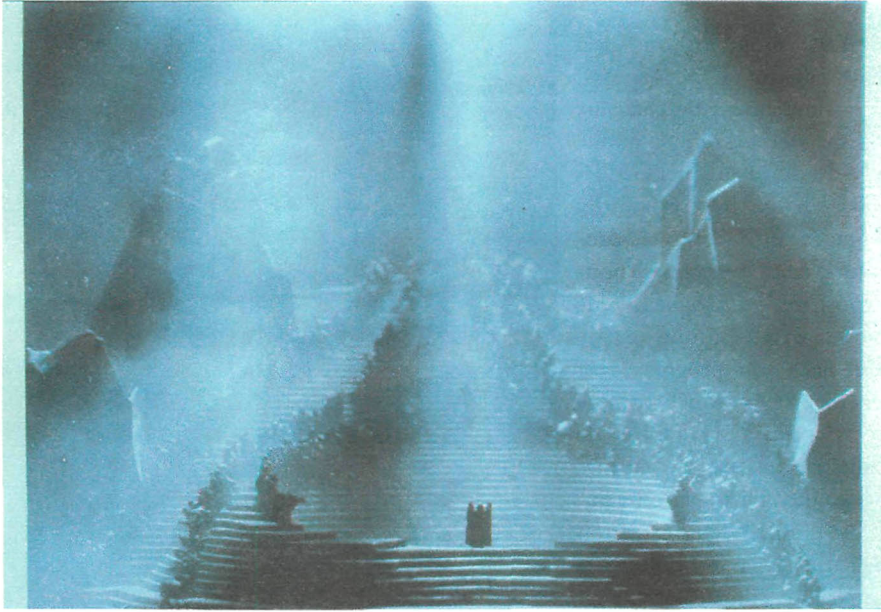
Ce projet l'occupa pratiquement durant toute sa vie active, soit de 1921, lorsque des reproductions de ses plans pour un « Théâtre de *La divine comédie* » furent publiées pour la première fois dans la revue *Theatre Arts Monthly*, jusqu'en 1951. En fait, l'année même de sa mort, Bel Geddes poursuivait ses expériences en créant des sons abstraits et en cherchant comment les amplifier pour un spectacle, en dessinant des masques pour les acteurs et en photographiant des figurines disposées sur un modèle réduit de la scène afin de faciliter la visualisation des actions.

Le théâtre qu'il a dessiné et conçu spécifiquement pour la représentation de *La divine comédie* de Dante devait être gigantesque – de dimensions plus grandes encore que les interminables volées d'escaliers et la voûte haute comme une tour qu'imaginait Craig. Dans la dernière version, qui est aussi la plus achevée, ce que proposait Bel Geddes était une scène ovale, de 50,29 mètres de longueur et 41,15 mètres de largeur, qui s'élevait en rangées serrées d'escaliers concentriques autour d'un trou circulaire central; ces escaliers apparemment sans fin couraient jusqu'au sommet de quatre pics rocheux d'une hauteur de presque 30,48 mètres, dressés en arrière du cercle. Tout comme Craig, Geddes a construit une maquette à échelle réduite sur laquelle il pouvait étudier les mouvements exacts de tous les acteurs; et comme Craig encore, il a fait des photographies de la scène – l'une d'elles montre l'aspect qu'aurait eu l'aire de jeu en vue aérienne, avec les lignes des escaliers en doublant les contours comme les « courbes de niveau » sur une carte. On voit distinctement les escaliers qui émergent du trou central de la scène – le point d'entrée principal du chœur. À l'avant, face aux spectateurs, ces escaliers créent de larges plates-formes qui descendent vers l'auditoire; à l'arrière, et de chaque côté, ils s'élèvent en direction des constructions rocheuses, massives et escarpées.

Contrairement à Craig qui s'en tenait à la musique de Bach et n'avait jamais essayé de modifier le livret de *La passion selon saint Matthieu*, Bel Geddes adapta le poème de Dante en un scénario quasi dramatique, avec des dialogues distincts pour Dante et Virgile, les voix des anges et des démons, les chœurs des damnés, certains passages étant destinés à être déclamés, d'autres psalmodiés ou chantés. Allant plus loin encore que Craig, il réalisa des livrets de mises en scène extraordinairement élaborés pour les chants de « l'Enfer » et du « Paradis » : chaque vers prononcé est accompagné d'un schéma spécifique indiquant les positions et l'intensité de l'éclairage à ce moment précis, la musique ou les effets sonores qui l'accompagnent, les emplacements des acteurs principaux sur la scène ainsi que les mouvements des chœurs autour d'eux. En fait, comme il lui semblait nécessaire de développer un système de notations afin de consigner les mouvements et les positions sur une aire de jeu aussi complexe, ces livrets de mise en scène ressemblent à une partition d'orchestre.

Il avait calculé que plus de 500 acteurs et chanteurs (deux fois le nombre envisagé par Craig) seraient nécessaires pour la représentation de cette pièce, et il dessina des costumes fantastiques et des masques pour la totalité d'entre eux. Exactement comme Craig, il construisit un modèle complet en miniature de la scène, avec des lumières et des figurines. Il travailla en détail chaque mouvement des figurines sur cette maquette, puis transcrivit méticuleusement leurs positions successives sur des plans de scène, avant de les noter sur les livrets de mise en scène. Il a aussi photographié ces figurines à l'intérieur de la maquette, avec un éclairage approximatif, réalisant une sorte d'enregistrement complet de ce que devrait être une représentation. Il ne subsiste aujourd'hui qu'une trentaine de ces photographies, mais elles contribuent à donner une image très précise du type d'effets que recherchait Bel Geddes. Elles ont été exposées un peu partout, en même temps que ses dessins architecturaux et ses nombreuses esquisses de scènes exécutées à la sanguine; la revue *Theatre Arts Monthly* les a publiées en juin 1926, et elles ont même été rassemblées dans un livre avec les indications scéniques extrêmement émouvantes des livrets de Bel Geddes¹². On peut par exemple y lire : « De l'ombre émergent des corps silencieux, sanglotant, la tête sur la poitrine, trébuchant et chutant parce qu'ils sont aveuglés, au bord de l'ombre¹³. » (Geddes, 1924 : n. p.)

Pour compléter la préparation de ce spectacle, Bel Geddes composa même une musique abstraite qui devait accompagner de manière continue toute la pièce et il inventa des procédés capables de créer de puissants effets sonores à l'aide d'une mécanique qui n'était pas moins ingénieuse que la maquette de la scène : il devait y avoir des « chambres de vibrations » sous les escaliers concentriques qui (comme le déclare Bel Geddes) « ... produiraient un volume sonore plus puissant que ne peut le supporter l'oreille humaine¹⁴ » (Collection Bel Geddes, Humanities Research Center, Austin, Texas, notes de production

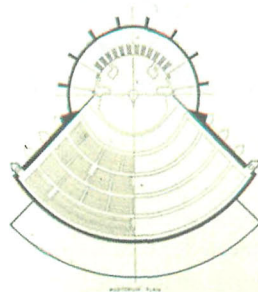
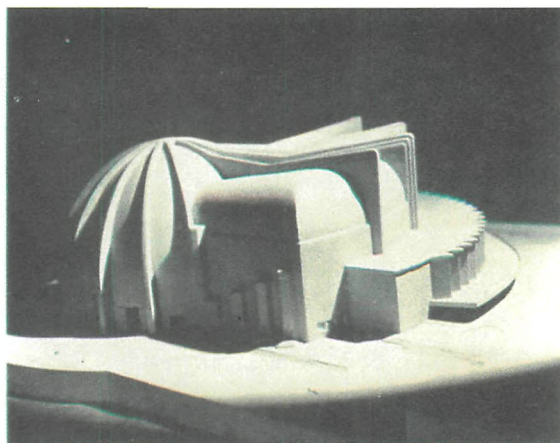


Photographie des figurines miniatures à l'intérieur de la maquette.

inédites) – et à l'intérieur des quatre tours ressemblant à des montagnes, des échafaudages verticaux traversés de barres de métal flexibles, au pied desquels des sphères d'acier auraient été jetées pour créer des « vibrations soutenues » à un niveau (littéralement) stupéfiant. Si cela semble un peu trop compliqué, voire confus, il faut rappeler que Bel Geddes travaillait à ces projets il y a plus de 75 ans, à une époque où les amplificateurs électroniques étaient beaucoup moins puissants, et bien avant les outils informatisés que nous connaissons aujourd'hui dans les festivals de rock ou dans les mégaproductions musicales – qui sont peut-être l'équivalent le plus proche de ce qu'il recherchait.

Contrairement aux projets de Craig, dont les représentations de Pâques en plein air nécessitaient un gros financement de l'État, Bel Geddes espérait financer la totalité de ses dépenses en jouant *La divine comédie* durant toute l'année. Et comme il envisageait de construire son théâtre pour le climat plutôt extrême de l'Est des États-Unis, ou encore pour celui de la région de Chicago (très éloignés du chaud printemps italien), il fit les plans d'un édifice pouvant contenir à la fois la scène permanente et son public. Des photographies du modèle tridimensionnel qu'il construisit et des copies des plans montrent un dôme nervuré recouvrant la scène tandis qu'une extension en forme d'éventail semi-circulaire permet d'accueillir 7 000 spectateurs.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, il ne s'agissait pas là simplement de châteaux en Espagne, puisque (comme on l'a dit plus haut) Bel Geddes avait la charge de créer tant les éclairages que tout le programme des spectacles pour l'Exposition universelle de Chicago en 1933. Sous le titre « Un siècle de progrès », cet événement était conçu comme une vitrine à la gloire de l'industrie et de la culture américaines. L'Exposition s'ouvrit sur une démonstration tapageuse de la technologie la plus récente, conçue comme un symbole visible des avancées de la science convergeant vers la Foire depuis tout le territoire des États-Unis, et même depuis le monde entier. Comme l'explique le Guide officiel de l'Exposition universelle de 1933 :

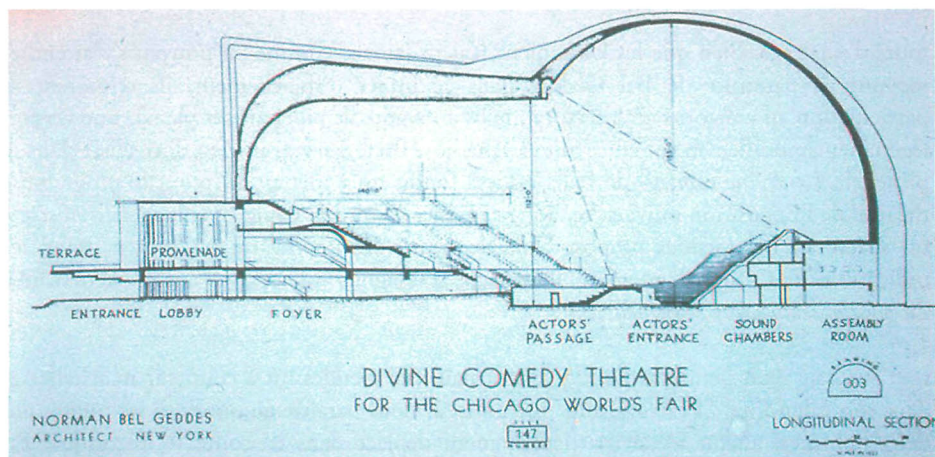


THE DIVINE COMEDY THEATRE

Maquette de l'extérieur et plan de terrain du Théâtre de *La divine comédie* de Bel Geddes.

On alluma les lumières grâce à l'énergie des rayons de l'étoile Arcturus. Ces rayons ont été recueillis par des cellules photo-électriques dans une série d'observatoires astronomiques, puis transformés en énergie électrique transmise jusqu'à Chicago¹⁵ [<http://hometown.aol.com/chicfair/>].

Au nombre des tâches qui avaient été confiées à Bel Geddes, il y avait aussi celle de concevoir toute une série de restaurants et d'espaces de spectacles. Parmi ceux-ci, on comptait un restaurant tournant au sommet d'une haute tour équipée d'ascenseurs – le prototype (de taille légèrement plus petite) de la *Space Needle* à Seattle ou de la Tour CN de Toronto –, un « Temple de la musique », un théâtre de plein air sur le lac, pour des spectacles auxquels le public aurait assisté en canoë, et (bien évidemment) son « Théâtre



Plan de l'élévation du Théâtre de *La divine comédie* de Bel Geddes.

de *La divine comédie* ». Il réalisa l'ensemble des dessins architecturaux et des plans de construction, toutes les copies et les directives pour les ingénieurs, les coupes, les plans de surfaces et les élévations qui montrent clairement les dimensions prévues : le « grand dôme » (destiné à des effets d'éclairage réfléchissant) au-dessus de la scène devait être aussi haut qu'un immeuble de dix étages.

De plus, comme on le lui avait demandé, Bel Geddes était allé jusqu'à établir une estimation détaillée du coût de ce théâtre : dans son esprit, un modeste budget de 266 000 dollars devait suffire. C'est-à-dire quelque chose entre 4,5 et 6 millions de dollars de nos jours, ce qui signifiait tout de même un investissement significatif pour un édifice conçu à l'intention d'un seul spectacle – même si Bel Geddes, qui ne doutait jamais de son propre génie, considérait que les représentations de *La divine comédie* se joueraient indéfiniment. Il estimait par ailleurs à 40 000 dollars (toujours de 1929, l'équivalent de 680 000 de nos jours) les frais qu'il faudrait ajouter pour les répétitions des acteurs et des musiciens.

On peut ne pas prendre Craig au sérieux, et ne voir en lui qu'un rêveur; Bel Geddes, en revanche, était un homme de théâtre à l'esprit pratique, un entrepreneur qui eut jusqu'à trois spectacles à grand succès joués simultanément à Broadway, et qui avait déjà conçu et réalisé sur commande la construction d'un bâtiment destiné à un seul spectacle : la mise en scène du *Miracle* en 1924. En outre, il avait aussi fait les plans de tout un complexe spectaculaire pour le Théâtre d'État ukrainien – pour lequel n'étaient pas seulement prévues deux salles conventionnelles, dont la plus grande pouvait accueillir 3 000 spectateurs, mais aussi une scène extérieure, où plus de 10 000 spectateurs pouvaient se rassembler dans un amphithéâtre en plein air construit face au bâtiment et entouré de

tours d'éclairage. Bien que les Ukrainiens n'aient jamais, comme on pouvait s'y attendre, reconnu la paternité de Bel Geddes dans ce projet (officiellement, ils refusèrent sa participation au concours architectural, mais en réalité ils pillèrent ses plans), une version légèrement modifiée en fut construite à Kharkov. Bref, il n'y avait rien d'irréaliste dans le projet de *La divine comédie* de Bel Geddes. Tandis qu'il mettait au point le programme théâtral de l'Exposition universelle, il invita Edward Gordon Craig à venir mettre en scène un spectacle. Bel Geddes proposa alors de construire un théâtre à Chicago, selon les indications de Craig. À cette date, il est facile d'imaginer que celui-ci aurait été destiné à *La passion selon saint Matthieu*...

Si Craig était peut-être politiquement naïf, Bel Geddes fut à coup sûr malchanceux dans son calendrier. Si extravagants que puissent nous paraître aujourd'hui les projets des deux hommes, aucun n'était particulièrement déplacé dans ce contexte historique. En Europe et aux États-Unis, pendant les deux premières décennies du XX^e siècle et jusque dans les années 20, les grands spectacles historiques ont connu une réelle popularité. C'est le cas par exemple du *Pageant of St. Louis* de 1912 : plus de 7 500 citoyens, une chorale de 600 voix et un public estimé à 150 000 personnes pour chacune des quatre représentations, ce qui n'était pas rare à cette époque (c'est ce spectacle qui a inspiré à Lindberg l'idée d'appeler « The Spirit of St. Louis » l'avion avec lequel il fut le premier à traverser l'Atlantique). Plus proche de nos exemples est l'un des nombreux grands spectacles créés en 1916 pour le tricentenaire de la mort de Shakespeare, et qui a marqué les débuts officiels de la scène moderne en Amérique, avec la participation de Robert Edmond Jones (de même que du tout jeune Norman Bel Geddes) et d'Isadora Duncan, si intimement associée à « l'Art du théâtre » de Craig. Intitulée *Caliban of the Yellow Sands*, cette procession majestueuse illustrant l'histoire du théâtre depuis ses origines grecques impliquait plus de quatre fois le nombre d'acteurs et de danseurs envisagés par Bel Geddes pour sa *Divine comédie* : 2 000, ainsi que d'importants groupes d'enfants, un chœur de 450 chanteurs, un orchestre symphonique au grand complet et de nombreux autres musiciens sur scène. Pour réussir ce spectacle monstre, Joseph Urban (qui était à la tête de l'Opéra de Boston) transforma complètement le Lewisohn Stadium du New York City College en un théâtre en forme de fer à cheval qui pouvait contenir 25 000 personnes (de nouveau près de quatre fois le public du Théâtre de *La divine comédie*). Une large arène circulaire – les « Yellow Sands » marbrés par des ombres dessinant les contours des cinq continents –, faisait face à une scène à étages flanquée de grandes tours d'éclairage transformées en troublantes statues, et dominée par un grand empilement de faux rochers représentant le visage féroce et la gueule ouverte d'une monstrueuse panthère (la caverne de Serebos, la divinité païenne qu'implore Caliban dans *La tempête*). Joué tous les soirs pendant une semaine devant une salle comble, ce spectacle fut remonté l'année suivante pour deux semaines dans le Harvard Stadium, où 250 000 spectateurs supplémentaires

purent le voir. Il eut par ailleurs un impact social mesurable puisqu'il fut suivi par la fondation de la Community League of Greater Boston « ... pour l'encouragement et la promotion d'idéaux communautaires dont Caliban montre l'exemple¹⁶ ».

Pourquoi, en ce cas, Craig et Bel Geddes ne parvinrent-ils pas à réaliser le projet de leur rêve? En partie, en raison des aléas de l'Histoire – réponse qui bien sûr contribue à souligner combien ces projets supposément « purs » étaient liés au contexte sociopolitique – en partie en raison de leur propre histoire. Durant les années 20, Bel Geddes était trop occupé à se construire, dans le monde du théâtre, la réputation dont il avait besoin pour obtenir les financements nécessaires à son immense entreprise; de son côté, Craig écrivait, éditait et publiait durant cette période non seulement une mais deux revues, simultanément, et pas moins de six livres entre 1921 et 1931. La construction du Théâtre de *La divine comédie*, qui était pour Bel Geddes une condition indispensable à la mise en scène de son drame épique, fut empêchée par la Grande dépression. Les représentations de *La passion selon saint Matthieu* et la construction de la scène qui lui était destinée – même si Craig s'était davantage préparé à certains compromis en proposant, lors de sa négociation avec le comte Ciani, que la création ait lieu dans le Colisée – furent rendues impossibles par le déclenchement des hostilités; à peine deux ans plus tard, pendant la crise qui déboucha sur la Seconde Guerre mondiale, Craig fut une fois de plus déclaré un étranger indésirable et à nouveau obligé de quitter l'Italie. Ayant établi sa résidence en France, pris au piège par l'invasion allemande, Craig fut arrêté par la Gestapo; il était réellement sur le point d'être déporté vers les camps de la mort, quand un officier SS (un Autrichien qui avait été un admirateur de l'art de Craig dans les années 20), sur le quai d'une gare parisienne, le reconnut et lui rendit la liberté. Comme on peut l'imaginer, Craig vécut très discrètement le restant de la guerre dans un petit village du Sud de la France. Puis, après 1945, le monde avait changé : dans une société traumatisée où l'esprit du fascisme, si malencontreusement glorifié par Craig, avait transformé l'Europe en un champ de ruines et de villes incendiées, il n'y avait plus d'intérêt pour des projets artistiques aussi grandioses. De façon similaire, aux États-Unis, la domination croissante de l'industrie cinématographique hollywoodienne dès avant le début de la guerre, puis le développement rapide de la télévision après 1945, rendirent anachroniques ces spectacles de masse.

Comme on le voit, les parallèles entre le projet de Craig de monter *La passion selon saint Matthieu* et celui de Bel Geddes pour *La divine comédie* – de même que leur échec commun à transformer ces visions en réalité – sont profondément révélateurs, et les qualités dont font montre ces deux projets éclairent de la lumière la plus crue les enjeux politiques de leur temps. Au niveau le plus évident, ce sont tous deux des spectacles de masse – non seulement parce qu'ils sont conçus pour des centaines d'acteurs, mais aussi

parce qu'ils sont destinés à des milliers de spectateurs – qui font écho, bien évidemment, aux mouvements de masse caractéristiques de cet âge des idéologies. C'est dire que ces théâtres ont aussi pour but d'être des agents de cohésion sociale, suivant l'exemple donné précédemment par Max Reinhardt avec son « Théâtre des Cinq Mille ». Ce théâtre, qui était à l'origine un bâtiment de cirque à Berlin, fut inauguré en 1919 avec une mise en scène de *L'Orestie*, en ayant pour ambition de recréer le sens de la communauté et l'enthousiasme dionysiaque du théâtre de la Grèce antique. L'associé de Max Reinhardt, Arthur Kahane, le décrit ainsi :

Sous l'influence de ces vastes espaces, de ces lignes amples et sévères... l'insignifiant et l'anecdotique – les éléments qui ne sont pas éternels en nous – perdent leurs effets. [Un théâtre tel que celui-ci] peut seulement exprimer les grandes passions éternelles et élémentaires ainsi que les problèmes de l'humanité. Ici, les spectateurs cessent d'être de simples spectateurs; ils deviennent un peuple; leurs émotions sont simples et primitives, mais aussi grandes et puissantes, comme le devient l'éternelle espèce humaine¹⁷ (cité d'après Cole et Chinoy, 1973 : 52).

En un sens, cette tentative de promotion d'une cohésion sociale de masse est une réponse aux angoisses existentielles liées aux modes de vie du XX^e siècle, où la croissance des villes a conduit bien des gens à se sentir impuissants en tant qu'individus, atomisés et isolés à l'intérieur de foules grouillantes. Ce raisonnement était, de manière tout à fait explicite, à l'origine de beaucoup des spectacles de masse; et ces théâtres gigantesques, celui de Reinhardt comme ceux qu'imaginaient Craig et Bel Geddes, affirmaient la valeur suprême de la collectivité comme un substitut crédible de la fragile individualité. De sorte que la représentation de *La passion selon saint Matthieu* ou celle de *La divine comédie* peuvent être considérées comme une thérapie sociale des sentiments d'inadéquation personnelle qui se manifestent partout dans l'art et la littérature des premières décennies du siècle dernier.

Même si Reinhardt n'était en rien un homme d'idéologie, et en aucun cas un fasciste (il fut contraint, en tant que juif, à un exil définitif aux États-Unis à partir de 1938), la rhétorique de la déclaration d'Arthur Kahane n'en constitue pas moins le sous-texte des idéologies des années 20 et 30. L'élargissement de l'individualité dans une conscience commune, la sensation de ne plus faire qu'un avec l'humanité, passée et présente, n'est que la justification émotionnelle du communisme comme celle du fascisme. Dans une telle perspective, les préoccupations personnelles – et par extension les libertés individuelles – deviennent insignifiantes. Remarquons aussi l'importance accordée par Kahane à des mots tels que « élémentaire », « primitif », voire « éternel », qui peuvent paraître rétrospectivement lourds de menaces, mais qui vont aussi dans le sens d'une des lignes de force déterminantes de l'art moderniste. Ils reflètent l'adoption des principes esthétiques

supposément « primitifs », ou du moins non occidentaux, tout d'abord en provenance du Japon, puis de l'Afrique, qui ont si puissamment alimenté la peinture et le théâtre d'avant-garde.

Par ailleurs, les dimensions mêmes de l'architecture ont un impact psychologique sur les spectateurs berlinois de Reinhardt : Craig et Bel Geddes recherchent sans aucun doute le même type d'effets sous une forme plus puissante encore, puisque leurs théâtres sont conçus sur une échelle infiniment plus grande. Leur but est clairement, en jouant de l'énergie et du contact direct propres au spectacle vivant, combinés à un matériau dramaturgique d'une grande force, de servir d'aimant social – c'est-à-dire de fonctionner comme un catalyseur capable de faire d'une population atomisée les « hommes nouveaux » que les expressionnistes appelaient de leurs vœux, et dont les deux extrémités du champ politique de cette époque réclamaient la propriété : Romains, Aryens, ou bien Prolétaires...

À un niveau légèrement différent, les concepts architecturaux et les dimensions énormes du Théâtre de *La divine comédie* de Bel Geddes, de même que, de façon plus explicite encore, les arches arrondies et les perspectives accentuées de Craig, trouvent un écho dans le monumentalisme néoclassique d'Alfred Speer, l'architecte officiel d'Hitler. Et le versant obscur de ces conceptions n'est autre que les rassemblements de Nuremberg, devenus le point de convergence des nazis dans l'Allemagne hitlérienne. Ceux-ci utilisaient des relations spatiales similaires – sur une échelle bien plus gigantesque que celle que Craig et Bel Geddes eux-mêmes pouvaient imaginer – en même temps qu'un rituel primitif de processions, de discours hypnotisants, de drapeaux agités et de serments jurés. L'objectif de ces manifestations de masse restait fondamentalement le même : unir la société, libérer et stimuler des émotions primitives, submerger les consciences individuelles et mettre les légions en ordre de marche.

Il faut ajouter à ces considérations l'importance de la composante religieuse. *Le miracle*, auquel collabora Bel Geddes, avait été l'un des plus grands succès de Reinhardt, attirant des spectateurs par milliers à travers toute l'Allemagne et l'Autriche, jusqu'au Crystal Palace de Londres et dans plusieurs villes des États-Unis (le succès record de New York ayant été suivi d'une tournée). Ce spectacle hautement sentimental tournait autour du martyr du Christ et de la rédemption par l'amour et l'intercession de la Vierge Marie. Dans le même esprit, Bel Geddes conçoit explicitement sa *Divine comédie* comme un drame religieux, tandis que le projet de Craig était une dramatisation du noyau le plus sacré du dogme chrétien : la crucifixion et la résurrection. On pourrait croire que les valeurs de la religion étaient incompatibles avec le modernisme, et plus encore avec les idéologies racistes et matérialistes sur lesquelles se sont alignés Craig et Bel Geddes.

Pourtant, à y regarder plus attentivement, il est clair que le fascisme et le communisme ont été capables de s'appuyer sur des croyances religieuses.

Socialiste et juif, Bel Geddes était athée ou au mieux agnostique – tandis que Craig avait développé sa version personnelle et plutôt symboliste du panthéisme. Comme il l'avait déclaré en 1907, son nouvel art du théâtre ne s'occupait pas seulement de réformes techniques : il représentait « une nouvelle religion... Cette religion ne prêchera plus, mais elle révélera... elle dévoilera la pensée à nos yeux – par mouvements – en visions¹⁸. » (Craig, 1962 : 123) Ainsi, ce qu'expriment les projets des deux hommes est une spiritualité mal définie, la nostalgie d'une foi perdue, à l'image de la perte de spiritualité qui se fait jour au début du XX^e siècle, laissant un vide qui allait être comblé par des idéologies concurrentes. Par ailleurs, occuper le terrain de la religiosité au profit d'objectifs sociaux séculiers était l'une des techniques favorites des fascistes, tout comme des communistes en dépit de leur athéisme officiel.

Bref, les projets théâtraux de Gordon Craig et de Bel Geddes sont, de manière exemplaire, représentatifs de leur époque, et mettre au jour leurs connotations est riche d'aperçus éclairants. Liées respectivement au socialisme et au fascisme, *La divine comédie* et *La passion selon saint Matthieu* expriment aussi, de par la forte similarité de leur vision, les liens entre ces deux idéologies apparemment opposées, de même qu'elles nous montrent la connexion entre l'art moderniste et les mouvements de masse de la première moitié du siècle. La politique et la culture se mêlent dans le spectacle – comme elles le firent de façon si évidente avec les défilés et les cérémonies de propagande du régime mussolinien. On peut même dire que le caractère obsessionnel et l'ambition grandiose qui se donnent si clairement à voir dans les dessins de Craig et de Bel Geddes sont tout aussi typiques; tout comme leur incapacité à transformer ces visions en réalité de pierre et de mortier, ou même à les concrétiser en jeux d'acteurs sur la scène, est d'une certaine manière l'équivalent de la façon dont le désir mussolinien de restaurer l'Empire romain s'est si rapidement dissipé en une vaine illusion. Mais malgré cela, il y a dans ces deux visions du théâtre une véritable part d'idéalisme, et le fait que Craig et Bel Geddes aient eu recours à la poésie italienne ou choisi un contexte italien pour leurs chefs-d'œuvre apparaît significatif. En fin de compte, peut-être la longue histoire de la culture, qui fascinait tant Craig et Bel Geddes, conféra-t-elle au fascisme italien – malgré toute la violence et toute la répression dont il usa, et la catastrophique destruction qu'il entraîna – une apparence d'idéalisme qui distingue les fantasmes impérialistes de Mussolini des visions infiniment plus sombres et inhumaines du Reich millénaire d'Hitler ou de la République de la peur de Staline.

Traduction de Pierre-Éric Villeneuve, revue par Didier Plassard

Notes

1. Par exemple, l'ouvrage de Beacham (1987) contient de nombreuses références à Craig, tandis que le Centre for Performance Research de Aberystwyth (pays de Galles) a organisé un colloque sur le thème *Appia and Craig* en décembre 2003; les réalisations principales de Craig ont été analysées dans le détail par Laurence Senelick (1982), ou par Frederick Marker et Lisa-Lone Marker (1981).
2. « *Nothing of those Reinhardt performances, with everyone shouting and waving their arms in the air and people catching hold of a man and dragging him away and putting him on a cross* ». Sauf mention contraire, toutes les traductions sont du traducteur de l'article.
3. Cette correspondance, rédigée dans les années 1928-1929, est conservée dans le Fonds Bel Geddes du Humanities Research Center.
4. Voir l'article « *Modernism in Drama* » (Levinson, 1999 : 130 suiv.).
5. Comme je le montre dans mon livre à paraître *Broadway to Main Street: Designing Modern America*, New Haven, Yale University Press, Bel Geddes a largement influencé le style de vie américain des années 40 et 50, qui est toujours de norme aujourd'hui.
6. Pour une analyse détaillée des rapports entre Craig et Yeats, de la carrière théâtrale de Craig et de ses théories, voir Innes, 1998.
7. « *No other church or stage has such a bridged path from earth to heaven nor so open an inferno. The most beautiful, the most mystic – most human – theatre I have ever seen* ». Cette carte postale ainsi que les *Daybooks* de Craig et la documentation concernant le projet de la production de *La passion selon saint Matthieu* sont conservés dans le Fonds Craig du Harry Ransome Humanities Research Center.
8. Il est regrettable que Craig n'ait laissé aucune information sur son adresse précise. Si elle n'a pas été détruite dans les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, il y a, quelque part dans le Nord de Londres, une maison avec une fresque encore inconnue, probablement enfouie sous de nombreuses couches de papier peint, et qui pourrait faire partie des plus grandes œuvres d'art des débuts du modernisme.
9. « *See ye, see the Saviour's outstretched Hands! / He would draw us to Himself. / Come!* »
10. « *... proposal for the production in Roma... Easter 1936 and annual thereafter* ».
11. La proposition officielle et la correspondance sont conservées au Humanities Research Center.
12. Bel Geddes publia aussi ses photographies dans son livre (1924).
13. « *From out the shadow come silent, sobbing bodies, their heads on their breasts, stumbling, tumbling in their blindness to the edge of the shadow* ».
14. « *produce a volume of sound beyond the capacity of the human ear* ».
15. « *The lights were turned on with energy from the rays of the star Arcturus. The rays were focused on photo-electric cells in a series of astronomical observatories and then transformed into electrical energy which was transmitted to Chicago* ».
16. « *to encourage and foster the community ideals exemplified in Caliban* » (Percy MacKaye, brochure conservée dans les Archives Chauncy Langdon de l'Université Brown).

17. « *Under the influence of these mighty spaces, these big, severe lines... the petty and unimportant – elements that are not eternal in us – cease to have any effect. [Such a] theater can only express the great eternal elemental passions and the problems of humanity. In it spectators cease to be mere spectators; they become people; their emotions are simple and primitive, but great and powerful, as becomes the eternal human race* ».

18. « *A new religion... That religion will preach no more, but it will reveal... it will unveil thought to our eyes – by movements – in visions* ».

Bibliographie

- BEACHAM, Richard, *Adolph Appia: Theatre Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- COLE, Toby, et Helen CHINOY, *Directors on Directing*, Londres, Owen, 1973.
- CRAIG, Edward Gordon, *Daybook 3*, Austin (Texas), Humanities Research Center, 1911.
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Londres, Methuen, 1962.
- GEDDES, Bel, *A Project for a Theatrical Presentation of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, avant-propos de Max Reinhardt, photographie de Francis Bruguière, New York, Theatre Arts, 1924.
- INNES, Christopher, *Broadway to Main Street: Designing Modern America*, New Haven, Yale University Press, sous-presse.
- INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
- INNES, Christopher, « Modernism in Drama », dans Michael Levinson (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 130-156.
- LEVINSON, Michael (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- MARKER, Frederick, et Lisa-Lone MARKER, *Edward Gordon Craig and The Pretenders: A Production Revisited*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1981.
- SENELICK, Laurence, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1982.