

## Stoppard est-il intraduisible ?

Il n'est pas difficile de comprendre que la notion d'intraduisibilité préoccupe souvent l'honorable corporation des traducteurs, et davantage encore ceux qui osent enseigner la traduction : tout artisan a intérêt à définir d'avance les limites de son art, ne serait-ce que pour se défendre, tout en montrant qu'il n'y a pas de limites à l'ingéniosité. Les discussions portent en général sur la perte de la musique de la langue source, ou de ses résonances culturelles et sociales, ou bien de ses ressources linguistiques. "The ploughman homeward plods his weary way" lance un défi sérieux à la musique du français, "she shot the wrong man" à son lexique, "taken to task by the chief whip" à l'ouverture sur les mœurs parlementaires. L'on répond en général que les phénomènes d'économie langagière se traitent par la compensation, qu'il existe des musiques équivalentes, que la culture ou le social peuvent être expliquées<sup>1</sup>.

Pourtant lorsque la traduction est soumise à des contraintes formelles ou fonctionnelles, la notion d'intraduisibilité peut se présenter de façon plus incontournable. Un sonnet est-il traduisible par un sonnet ? Difficilement par un bon sonnet. Or le texte théâtral, dès lors qu'on le conçoit non pas comme texte à lire mais comme texte à jouer, peut dans son économie même poser un obstacle à la volonté d'"expliquer en traduisant", ou de "trouver un équivalent". La dynamique du théâtre, qui repose sur un rapport de forces très précis entre comédiens et spectateurs, peut, dans le cas d'un auteur complexe comme Stoppard, se trouver bloquée, non par l'incompétence du traducteur, mais par un fait de langue que l'on ne peut pas reproduire. Je prendrai dans cet article trois exemples – le jeu sur la nature des énoncés, l'emploi du pastiche, et le détournement du dialogue par des formes poétiques.

La plupart des traducteurs de Stoppard, se rendant bien compte des problèmes posés par ce véritable horloger du texte dramatique, annoncent une “adaptation” plutôt qu’une traduction<sup>2</sup>. Mais est-ce suffisant ? Stoppard a bien fait, en 1998, son entrée au répertoire de la Comédie française (avec *Arcadia*), mais sans vouloir être puriste et malgré l’habileté de ses adaptateurs, j’affirmerai que beaucoup d’éléments de ses textes risquent de laisser les spectateurs français intrigués mais légèrement mystifiés.

Stoppard crée, au début de chacune de ses pièces, une situation originale où des effets de langue ont une très grande part. Il écrit pour un public averti, dont il exige une très grande attention dès la première réplique. Prenons le début de *Artist Descending a Staircase*. Deux artistes sur le retour écoutent une bande magnétique en boucle sur laquelle sont enregistrés les derniers instants de la vie d’un troisième artiste, qui vient de mourir d’une chute dans l’escalier menant au studio où ils vivaient à trois depuis trop longtemps. L’un des deux survivants, Beauchamp, conduisait des expériences en enregistrements silencieux en boucle (inutile de préciser que c’est un artiste d’avant-garde) et son magnétophone a capté les derniers instants du mort. Au cours de cette première scène, Beauchamp et Martello vont s’accuser mutuellement et avec les propos blessants que seuls des amis de longue date savent trouver, d’avoir tué le camarade Donner. Or il est essentiel pour l’intérêt dramatique que le spectateur ne sache pas lequel des deux a raison, car tous deux ont eu maille à partir avec leur ami, ni l’auteur ou l’origine du coup sourd que l’on entend avant la chute. La bande se déroule et la boucle recommence.

*Martello:* I think this is where I came in  
*Beauchamp:* And this is where you hit him.  
*Martello:* I mean it’s going round again.  
 The tape is going round in a  
 loop.<sup>3</sup>

*Martello :* Voilà. C’est ici que j’entre.  
*Beauchamp :* Et maintenant, tu le frappes.  
*Martello :* Mais non, pas moi. Je voulais  
 simplement dire : nous voilà re-  
 venus au point de départ<sup>4</sup>.

Le discours des deux amis va être caractérisé par une certaine méchanceté et une volonté de suprématie verbale. La première réplique non seulement donne le ton, mais parle au spectateur de façon particulière. La phrase de Martello est un énoncé figé (depuis l'époque des séances de cinéma permanent) signifiant "à présent, j'ai vu tout le spectacle", par implication "c'est le moment de sortir", et par extension métaphorique, "je vais commencer à m'ennuyer". Mais les énoncés figés peuvent également être pris dans leur sens littéral, et c'est ce que feint de faire Beauchamp (Tu es entré, et c'est donc toi qui l'as frappé). Elisabeth Janvier ne traduit sur le coup que le sens littéral : "Voilà. C'est ici que j'entre." L'énoncé ambigu est devenu monosémantique, l'accusation de Beauchamp semble être justifiée par l'aveu de Martello, et la dynamique de Stoppard, qui repose sur un parfait équilibre des soupçons jusqu'à la révélation finale, se trouve faussée. La traductrice a bien entendu vu le double sens, car elle utilise dès qu'elle le peut le procédé de compensation à la troisième réplique – remarque d'ailleurs curieuse en français, puisqu'on ne voit pas le rapport qu'elle peut avoir avec la phrase de départ : le procédé de "compensation" en traduction peut laisser des scories. D'ailleurs au théâtre il est déjà trop tard. Le spectateur aura déjà traité les données autrement.

En effet, ce qui compte avant tout au théâtre est la perception et le traitement des données par le spectateur, acteur essentiel dans le déroulement de l'irréversible linéarité du texte. L'énoncé ambigu, ou polysémique (c'est le cas d'un énoncé figé "délié"), propose à l'auditeur un choix entre deux (ou plusieurs) interprétations. Il va traiter en parallèle ces interprétations jusqu'à ce qu'une donnée du champ contextuel ou bien un nouvel énoncé lui permette d'affiner son traitement. Celui-ci se fait en deçà de l'attention de surface, qui, elle, est concentrée sur la réception des données qui vont suivre. Selon que l'attente est courte ou longue avant la résolution, la conscience de la dualité (ou de la pluralité) des données sémantiques, c'est à dire la conscience de l'ambiguïté, demeure plus ou

moins longtemps présente chez l'auditeur. Dans le cas d'un énoncé figé, lié par force d'habitude à une certaine situation, c'est ce choix qui sera retenu à moins que le contexte ne propose des signes éloquents du contraire<sup>5</sup>.

Puisque le texte théâtral a de particulier qu'il s'adresse à deux auditeurs (l'auditeur personnage, et le spectateur), l'un des ressorts de la communication dramatique est ainsi bandé : l'écart possible (de degré ou de temps) entre la résolution de l'ambiguïté pour l'auditeur personnage et pour le spectateur. Ainsi, le *quiproquo* classique est une ambiguïté résolue par le spectateur avant le personnage. Pendant l'écart temporel ainsi créé, le spectateur, qui détient déjà la clef, rit du personnage ou craint pour lui, selon l'importance de l'enjeu. Chez Stoppard, un quiproquo peut porter, non sur un fait mal énoncé ou mal perçu (le "malentendu"), mais sur l'interprétation d'un énoncé ambigu, et se voir résoudre dans le degré plutôt que dans le temps : dans le triangle spectateur-Martello-Beauchamp, les deux premiers interprètent sur le coup "This is where I came in" comme énoncé figé et le troisième peut-être comme énoncé délié – c'est dans la résolution de ce "peut-être" (Beauchamp est-il sincère ou veut-il se disculper, ou est-ce qu'il ne fait que jouer sur le parallélisme des termes : "This is where I came in / Yes, and this is where you hit him"?) que réside le premier ressort dramatique de cette pièce. Dans la joute verbale qui suit, chacun des deux larrons croit (ou feint de croire) que c'est l'autre qui a tué le troisième. La question policière (sera-ce Beauhamp, sera-ce Martello ?) demeurera jusqu'aux dernières répliques, où d'ailleurs une belle surprise nous attendra.

Le spectateur français, par contre, (et même le comédien qui ne comprend pas l'ambiguïté anglaise) passera la scène à penser que c'est effectivement Martello qui est entré mais qu'il essaie de se reprendre, s'étant accusé par mégarde. D'une part, il ne participera pas pleinement à la joute verbale, qui lui paraîtra spirituelle mais sans importance, de sorte que le plaisir qu'il prendra au dénouement sera altéré. D'autre part, il sera moins bien préparé à

prendre garde à l'avertissement que Stoppard lui propose sur l'ambiguïté.

Je m'explique. Un énoncé figé est délié dans les toutes premières répliques. Attention, spectateur ! Les interprétations monosémiques ne suffisent pas, il faut décaper les énoncés ; de même, dans la réalité, les choses ne sont pas ce qu'elles semblent. Ainsi trouvera-t-on, à condition de rester sur le qui-vive, les rapports structurels entre ce point de départ, le drame humain que la pièce va retrouver dans le passé, l'entreprise artistique qui pour ces trois artistes a consisté justement à essayer des réalités parallèles, et même le coup de théâtre de la fin. Le drame de la jeune fille devenue aveugle a consisté à investir son amour dans un des trois artistes par malentendu, alors que c'était un autre qu'elle avait remarqué dans sa demi-cécité et qui d'ailleurs l'aimait. Toute une série d'incidents démontrent que ces artistes décapeurs tombent aussi facilement dans le panneau : ainsi, la rencontre d'escadrons allemands montant en ligne, que les trois promeneurs à pied continuent pendant toute une scène à prendre pour des soldats en manœuvres alors que l'on est le 2 août 1914. Pendant ce temps, le spectateur qui s'exerce à décrypter des messages ambigus, évitera éventuellement de donner dans le panneau sur un détail important jusqu'au dénouement.

Je dirai donc que si cette réplique est intraduisible dans son ambiguïté (et je crois que oui, car le français semble bien ne pas comporter d'énoncé lié équivalent), alors en un sens la pièce ne l'est pas non plus. On ne peut pas faire dire à Martello "la séance recommence", ou "en avant la musique", car cela ne donnerait pas à Beauchamp de prétexte formel pour commencer la série d'accusations.

*Arcadia* commence également par un jeu sur sur la nature des énoncés. Nous sommes dans une demeure aristocratique de la province anglaise au début du dix-huitième siècle. Une toute jeune fille étudie dans la bibliothèque, au milieu d'un cadre évoquant l'époque des Lumières, et en présence de son tuteur.

Thomasina: Septimus, what is carnal embrace?

Septimus: Carnal embrace is the practice of throwing one's arms around a side of beef.

Thomasina: Is that all?

Septimus: No... a shoulder of mutton, a haunch of venison, well hugged, an embrace of grouse ... caro, carnis; feminine; flesh.

Thomasina: Is it a sin?

Septimus: Not necessarily, my lady, but when carnal embrace is sinful, it is a sin of the flesh. QED. We had *caro* in our Gallic wars. "The Britons live on milk and meat" – "*lacte et carne vivunt*." I am sorry that the seed fell on stony ground.

Thomasina: That was the seed of Onan, wasn't it?

Septimus: Yes. He was giving his brother's wife a Latin lesson and she was hardly the wiser after it than before. I thought you were finding a proof for Fermat's last theorem<sup>6</sup>.

Thomasina: *Qu'est-ce que c'est qu'une étreinte charnelle ?*

Septimus: *L'étreinte charnelle est... le mouvement par lequel on se saisit... d'un quartier de bœuf...*

Thomasina: *Est-ce là tout ?*

Septimus: *Non... D'une épaule de mouton aussi. Ou d'une cuisse de chevreuil, ou même d'une poule faisane. Du latin caro, carnis, nom féminin, la chair.*

Thomasina: *Est-ce un péché ?*

Septimus: *Pas forcément. Mais quand l'étreinte charnelle est un péché, c'est un péché de la chair. CQFD. Nous avons rencontré caro dans notre Guerre des Gaules: "Les Bretons vivent de lait et de viande", Lacte et carne vivunt. Je constate que la semence est encore tombée parmi les rochers.*

Thomasina: *Ça c'est le péché du prophète Onan, n'est-ce pas ?*

Septimus: *Oui. Il essayait d'inculquer un peu de latin à la femme de son frère, qui ne s'en trouvait pas plus sage pour autant. J'avais cru comprendre que vous cherchiez la démonstration du théorème de Fermat<sup>7</sup>.*

Dès ces premières répliques (du moins en anglais) Stoppard ouvre simultanément trois canaux de communication superposés. Comme dans l'exemple précédent, la pièce commence par un énoncé figé valant euphémisme par registre savant ("carnal embrace"), compris de Septimus et du spectateur mais non de Thomasina. Septimus, gêné par la question de la petite Candide, évite d'y répondre, en déliant l'énoncé de façon à l'expliquer au sens littéral. Sur le canal Septimus-Thomasina, celle-ci reste dans l'ignorance, et celui-là conserve son rôle de tuteur. Sur le canal Septimus-spectateur, celui-ci est divertí par l'habileté de Septimus à contourner la difficulté, et par les images insolites qui en résultent. Jusque là, le texte français suit.

Cependant la petite Thomasina n'est pas bête, et sa réponse montre qu'elle est loin d'être convaincue. Septimus est obligé d'effectuer une deuxième esquivé plus habile pour protéger son innocence en ouvrant (en anglais seulement) un troisième canal, fonctionnant cette fois en sourdine. En ayant l'air d'accumuler les exemples insolites, il s'agit de détourner l'esprit perspicace de Thomasina en compliquant le processus de traitement de ses faux énoncés. Si "a shoulder of mutton" est anodin, par contre derrière "a haunch of venison well hugged" et "an embrace of grouse" se profilent par consonance deux autres énoncés : *well-hung venison* (du chevreuil bien faisandé) et *a brace of grouse* (une paire de grouses). Thomasina les connaît certainement, car on chasse beaucoup autour de cette demeure. Leur ressemblance avec les faux énoncés doit occuper son esprit et peut-être rendre ces derniers presque crédibles. Du côté du spectateur, même phénomène avec cependant une appréciation accrue de l'esprit de Septimus.

Ce troisième canal (celui des consonances) est semé d'embûches, car dès lors que les deux auditeurs de Septimus (Thomasina et nous) l'ont ouvert, ils risquent d'y découvrir d'autres consonances dues à des actes manqués. D'où le moment comique (en anglais) où "feminine ; flesh" (dont la prononciation ne se distingue qu'à peine de celle de "feminine flesh") représente soit un clin d'œil au spectateur soit un petit dérapage. Car Septimus est lui aussi préoccupé ce matin (et de façon moins théorique que la jeune fille) par l'étreinte charnelle, comme on l'apprendra au cours de la scène.

Il est très important dans le texte anglais que cette superposition d'énoncés esquivés ou entendus à demi-mot se poursuive, si l'on veut conserver la forte charge émotive qui lie Septimus et Thomasina. Elle est sa "dame" car elle est la jeune fille de la demeure et il n'est qu'un tuteur. Elle est aussi son élève et donc intouchable. Par contre, il existe entre eux une connivence et une complémentarité d'intelligence (chez lui, fruit de ses études ; chez elle, véritable génie) qui frôle constamment l'expression sexuelle :

après la tragique mort de Thomasina, Septimus se fera hermite en sa mémoire. Ce jeu pas tout à fait innocent continue dans le dialogue cité ci-dessus (en français aussi bien qu'en anglais) : Septimus tente une deuxième esquivé, par le latin et manque de dérapé par "feminine flesh", puis s'exhibe pour de bon et peut-être malgré lui par la métaphore figée à double consonance "the seed fell on stony ground", que Thomasina est probablement sur le point de délier comme il l'a fait pour "carnal embrace" lorsque Septimus la ramène d'autorité sur les lieux sûrs de à la théorie mathématique – non sans avoir proposé une explication à deux niveaux du péché d'Onan<sup>8</sup> : l'un, plaisant et actuel, étant destiné à Thomasina, et l'autre, jouant sur les deux sens de "connaître", clin d'œil au spectateur et maintien des harmoniques sexuelles de son rapport avec Thomasina. On verra que si le texte français reproduit une partie de ces jeux, il comporte nettement moins de niveaux que le texte anglais.

Un autre exemple se présente un peu plus bas, d'un énoncé délié pour Thomasina, mais figé pour le spectateur. Thomasina a entendu la cuisinière dire que l'on avait surpris Mme Chater (invitée en la demeure) dans une étreinte charnelle dans le temple de verdure :

*Thomasina*: [Mr Noakes] was taking bearings in the garden when he saw – through his spyglass – Mrs Chater in the gazebo in carnal embrace.

*Septimus*: And do you mean to tell me that Mr Noakes told the butler?

*Thomasina*: No. Mr Noakes told Mr Chater. Jellaby was told by the groom, who overheard Mr Noakes telling Mr Chater, in the stable-yard.

*Septimus*: Mr Chater being engaged in closing the stable door.

*Thomasina*: What do you mean, Septimus?

*Thomasina* : [Mr Noakes] *procédait à des arpentages dans le parc lorsqu'il a aperçu, au bout de sa lunette, Mme Chater dans le petit temple de verdure en pleine étreinte charnelle.*

*Septimus* : *Et d'après vous, M. Noakes l'aurait confié au majordome ?*

*Thomasina* : *Non. M. Noakes l'a rapporté à M. Chater. Jellaby l'a su de son palefrenier, qui a appris la confidence de M. Noakes à M. Chater, depuis la porte de l'écurie.*

(omis)

(omis)

La dernière remarque de Septimus, émise pour ainsi dire sur deux canaux, possède deux significations parallèles (“il fermait la porte de l’écurie”, et “il s’y prenait trop tard pour rectifier la situation” – “closing the stable door after the horse has escaped”). Pour lui et pour le spectateur, toujours de connivence sur la question de l’étreinte charnelle, il s’agit d’une plaisanterie jouant sur l’opportunité saisie au vol d’un énoncé double. Mais sur le canal Septimus-Thomasina il est pris au sens littéral, et, détail que Septimus n’avait peut-être pas prévu dans le plaisir qu’il prend à plaisanter, Thomasina va se rendre compte qu’on lui cache quelque chose et reprendre l’interrogatoire sur l’étreinte charnelle.

Le traducteur a baissé les bras. La scène peut à la rigueur se passer de ces répliques, mais elle ne fonctionne plus que sur un canal, et le côté joueur de Septimus est gommé.

Ce qui est vrai au niveau de l’énoncé individuel l’est également au niveau du style. De même qu’un énoncé peut prendre un sens figé, de même un style peut évoquer à demi-mot un écrivain, un genre, un contexte social ou historique.

Citer un style, c’est opérer dans le “pastiche”. Stoppard est maître de cet art. Dès sa première pièce (*Ronsencrantz and Guildenstern are Dead*) il prend l’habitude d’accrocher ses écrits à d’autres textes, soit dans un but de parodie, soit pour les présenter en “nuit américaine”. Cette pratique est extrêmement difficile à traduire, car elle dépend d’une connaissance partagée, celle d’un public restreint et averti sur certains faits de culture, comme celui du West End, et comme on en trouve souvent dans l’histoire du théâtre. (Ainsi Giraudoux, qui opérait de façon semblable pour un petit cercle parisien, passe très mal en traduction.) Le pastiche a diverses fonctions dramatiques tournant autour d’une accointance ou d’une connivence culturelle. Justement, en voici un dès la sixième réplique de *Artist Descending a Staircase*:

*Beauchamp*: Round and round, recording layer upon layer of silence while Donner dozed after a heavy lunch, the spools quietly folding silence upon itself, yes like packing linen into trunks... Fold, fold until the footsteps broke it... and woke him – How peaceful it was, in the afternoon in the great houses before the Great War, to doze after luncheon with only a fly buzzing in the stuffy room and a sense of the maids somewhere quietly folding the linen into pine chests... Donner knew the post-prandial nap<sup>9</sup>.

*Beauchamp* : *Le silence se dépose tout doucement sur cette bande, couche après couche, comme des draps pliés dans une armoire ; le silence s'enroule sur lui-même, tandis que Donner fait un somme, après son copieux déjeuner. Mais soudain, un bruit de pas... Donner se réveille – Ah ! Ces après-midi d'été tranquilles d'avant la Grande Guerre, quand nous faisons la sieste, dans nos vastes demeures. Seule une mouche venait de temps en temps troubler le silence de nos chambres closes, et nous avions l'étrange sentiment qu'à l'autre bout de la maison les servantes pliaient sans bruit du linge... Donner avait l'habitude de faire la sieste*<sup>10</sup>.

La fonction dramatique de ce passage est aussi importante que celle de l'énoncé lié de la première réplique, analysée plus haut. Elle a pour but à la fois de distraire le spectateur et de lui communiquer une information sous une forme telle qu'il se la remémorera le moment venu lorsque, à la fin de la pièce, on s'apercevra que c'est en fait une mouche qui a causé la mort de Donner. Il faut donc que cette information soit mise en relief mais cachée aussitôt, qu'au moment de la dernière réplique il s'aperçoive que, comme dans les meilleures intrigues policières, on lui avait donné la clef et qu'il n'avait pas su s'en servir. Stoppard lui aura joué un tour, tout comme il a bandé le ressort de l'ambiguïté dès la première réplique.

Comment s'y prend-il ? En encastrant l'indice dans un pastiche, qui va proposer au spectateur un deuxième niveau de lecture, au delà du contenu référentiel, fait du plaisir à reconnaître l'imitation et à la juger. Pour ceci, il faut y concentrer son attention, car on aime à saisir l'ironie du pasticheur et éventuellement le surprendre sur un détail en porte-à-faux, ou exagéré. Nous sommes dans une situation semblable à celle de l'énoncé lié/délié, sauf que l'ensemble convenu se situe au niveau du paragraphe. Comme dans le cas précédent, le pastiche incorporé au texte théâtral exploite

pleinement la pluralité des canaux de compréhension, car il peut y avoir écart entre auteur et personnage sur la réussite du pastiche, donc appréciation double par le spectateur.

Ici, nous allons voir Beauchamp prendre son vol, d'abord en un passage évocateur sur le temps, où il s'établit comme un artiste du discours, quelqu'un qui se laisse aller à entretenir une relation sensuelle avec le langage ("round and round.... folding silence upon itself ... like packing linen into trunks"), puis arrive un pastiche de *Goodbye to All That* ou de multiples ouvrages de fiction sur l'époque édouardienne, qui expriment une nostalgie par rapport à la belle époque d'avant la Première Guerre mondiale. Son discours va cependant se révéler faussé pour le spectateur-juge, puisqu'il comporte une surcharge et des failles du signifiant. L'attention accrue envers le signifiant va bien entendu contribuer à cacher la mouche.

La faille qui attire l'attention, c'est la reprise manquée (ou ironique) de *great* dans "*great houses...great war*", qui fait sourire. La Grande Guerre a bien sonné le glas de ces grandes demeures, mais les connotations de "*great*" sont différentes ("nobles" et "terrible"). Beauchamp le fait-il ou non exprès ? L'attention de surface du spectateur porte en partie là-dessus. D'autre part, le jeu parapoétique des sonorités (*doze, buzz, stuffy*) le berce dans une atmosphère d'ironie jusqu'à la métaphore précieuse de la fin (le linge plié dans les malles, comme le silence avait été plié dans la bobine magnétique). Entre-temps, un détail important du donné, qui oriente le spectateur malgré lui (le fait que Donner dormait) passe presque inaperçu, n'ayant apparemment comme fonction que de fournir un "*doze*", auquel répondront "*buzz*" etc. Pour assurer la bonne mesure de la diversion, et se détacher de la responsabilité du pastiche, Stoppard accélère ensuite le rythme et la surcharge stylistique, non sans avoir donnée à Beauchamp l'occasion de placer une formule d'autosatisfaction ("*the post-prandial nap*"), c'est-à-dire une de ces formules que l'on aime à placer dans une conversation pour démontrer sa culture : dans cette optique "Donner savait les

mérites de la méridienne” aurait mieux fonctionné que “Donner avait l’habitude de faire la sieste”<sup>11</sup>.

En ceci l’auditeur (comme d’ailleurs l’autre protagoniste, Martello), est dupé par Stoppard. L’indice crucial, qui servira à résoudre l’énigme de la mort de Donner, lui a été soufflé, mais il a été programmé pour ne pas le traiter de façon appropriée. L’indice, c’est la mouche, dont le bourdonnement est associé (mais par pastiche interposé) au bruit de la sieste de Donner. On verra celui-ci, à plusieurs reprises au cours de la pièce, démontrer son horreur des mouches. On n’y fera pas attention, distrait par d’autres facteurs. Pourtant, lorsque, par le coup de théâtre final, on comprendra que c’est en essayant de tuer une mouche qu’il est tombé dans l’escalier, Stoppard s’est assuré qu’on ne manquera pas de se souvenir de cette première mouche, ni du fait qu’il nous avait donné dès les premières répliques le mot de l’énigme. La diversion s’est faite d’abord par le pastiche, à l’intérieur duquel la mouche n’avait qu’une importance mineure, puis par la formule d’autosatisfaction, où l’attention du spectateur est attirée par le style de la formule (et ce que cela lui apprend de Beauchamp) au détriment de son contenu – il accepte sans conteste que Donner dormait. Or justement, il ne dormait pas.

Comment traduire ? Bien entendu, en respectant les fonctions dramatiques de ces artifices. Mais il faut pouvoir trouver des équivalents, non pas seulement au sens littéral de ces propos (qui constituent une série de diversions) mais aux formes linguistiques qui permettent d’en faire des diversions. On verra qu’Élisabeth Janvier a notamment abandonné la dualité de “great” (qu’elle traduit par “grande” et “vaste”). On pourrait discuter d’autres choix qu’elle a faits, et remarquer que toute suppression d’un détail dans un texte complexe laisse des scories – ainsi par exemple “l’étrange sentiment”. Mais la question essentielle est de savoir comment introduire un pastiche ayant même poids dans le contexte culturel français, où, par exemple, la “vie de château” véhiculerait des connotations toutes différentes. Des solutions existeraient proba-

blement s'il ne s'agissait que de prose (on pense à Proust). S'agissant de théâtre, l'insertion dans l'économie d'une scène poserait des problèmes si compliqués que, là encore, la notion d'intraduisibilité se présente.

Si le pastiche accapare l'espace d'une tirade l'attention du spectateur, il arrive que Stoppard pousse plus loin l'association entre son texte et une forme extérieure au théâtre, qui envahit la structure de la scène et en devient un ressort essentiel, donnant à un signifiant complexe une supériorité momentanée sur le signifié. Sans doute le meilleur exemple des problèmes de traduction qui en résultent est la fonction des *limericks* dans *Travesties*. Scène 1 : Nous nous trouvons dans la bibliothèque municipale de Zurich. Lenine étudie et écrit en chercheur conventionnel ; Joyce dicte à une secrétaire des phrases disjointes qui ressemblent fort au début de *Portrait of the Artist as a Young Man* développé dans le style de *Finnegans Wake*; Tristan Tzara découpe et recompose à partir de bouts de papier qu'il agite dans son chapeau. Pendant toute cette scène la bibliothécaire passe et repasse de temps en temps en faisant "chut !" c'est à dire en anglais "shhh" à ces lecteurs bruyants. Lénine et Tzara sortent. Joyce, resté seul et ayant fini son travail, déclame :

Joyce: A librarianness of Zurishh  
only emerged from her niche  
when a lack of response  
to *Nicht Reden!* *Silence!*  
Obliged her to utter the plea –  
Cecily: - shhh!<sup>12</sup>

Joyce : – À Zurich, une bibliothécaire  
Disait aux gens de se taire  
Mais elle rentrait sous terre  
Si on lui montrait son derrière  
Cecily : – Chut !<sup>13</sup>

Si le *limerick*, genre faussement irlandais, puisque l'invention de deux Anglais au cours de vacances pluvieuses dans la campagne de Limerick, prend souvent des allures cocasses<sup>14</sup>, sa première vocation est d'être funambulesque, surtout pour ce qui est des rimes *a* (dans le schéma *aabba*)<sup>15</sup>. Le *limerick* a une forme poétique bien arrondie (deux vers longs qui établissent une situation,

deux vers plus courts qui accélèrent le rythme, puis un vers plus long lié aux deux premiers par la rime et se terminant par une pointe. Le plaisir de composer des cocasseries plutôt mâles de façon culte, et les jeux d'esprit associés à la rime, en ont fait un jeu préféré d'intellectuels anglais. Noter que l'insertion de mots étrangers à la rime est particulièrement appréciée, surtout si elle est associée à un accent anglais<sup>16</sup>.

C'est ce type d'effet qui est illustré dans le *limerick* initial de Joyce : non seulement faire rimer *Zurich*, *niche* et *plea-shhh* partagé entre deux répliques, ainsi que *response* prononcé à l'anglaise et *silence* prononcé à la française, mais faire entrer un néologisme (*librarianness*, sonnante comme *lioness*), et des expressions allemande et française dans un poème anglais. Joyce, intellectuel sans complexes, joue de façon désinvolte à la rime funambulesque dans un genre qui porte un label irlandais. La nature minutieusement réglée des temps de réplique, déjà illustrée dans cette scène initiale, se voit confirmée pour le reste de la pièce.

On notera au passage que Guy Dumur, en essayant de "faire comme", a versé dans la rime pauvre et le faux cocasse de mauvais goût, tout en abandonnant la pointe du poème. Son Joyce sera perçu comme un personnage léger et vulgaire. Mais il y a plus. À la fin du *limerick* Stoppard fait sortir Joyce en chantonnant un couplet sentimental, pastiche de la chanson de l'Irlandais en exil :

If you ever go across the sea to Ireland...  
It may be at the closing of the day...  
You can sit and watch the moon rise over  
Claddagh...  
And watch the sun go down on Galway  
Bay...

*Quand vous viendrez par mer en Irlande  
Ce sera peut-être la fin du jour...  
(le reste de la chanson se perd)*

Puis, après un rapide changement à vue, apparaît Henry Carr, personnage narrateur :

He was Irish, of course. Though not actually from Limerick – he was a Dublin man,

*Un Irlandais, bien sûr... Et de Dublin par-dessus le marché. N'aurait pas pu écrire*

Joyce, everybody knows that, couldn't have written the book without. There was a young man from Dublin, tum-ti-tum-ti-ti troublin'... I used to have quite a knack for it<sup>17</sup>.

*son bouquin sans ça. "Il y avait un homme de Dublin – et bla-bla-bla et blin-blin-blin..." J'avais le chic pour ce genre de poèmes...*<sup>18</sup>

Dumur tente la chanson, mais l'abandonne au bout de deux vers avec une didascalie saugrenue (probablement pour éviter Claddagh et Galway, qui ne seront pas reconnus du public français), et se voit ensuite obligé de ne pas parler non plus de Limerick, puisque cette forme a été abandonnée.

Or ces remarques gommées, et ces vers tronqués par le traducteur ne sont pas un jeu de surface. Dans l'économie très précise de ce début de pièce, ils servent à définir l'optique du spectateur par rapport à son vice-consul Henry Carr – vice-consul en titre à Zurich, mais aussi vice-consul du spectateur sur scène. Nous sommes de nouveau en présence d'un ressort de base du théâtre complexe, où le regard du spectateur passe constamment par un point de vue représenté par l'un ou l'autre des comédiens sur scène. Il arrive qu'un observateur attitré soit placé sur scène (le chœur, le narrateur), et telle est la position de Henry Carr, qui se remémore les événements racontés dans cette pièce. Mais, comme dans l'exemple par lequel j'ai commencé, il s'agit d'un rapport tripartite – spectateur/vice-consul, vice-consul/personnages, et spectateur/personnages – lequel doit être défini très vite. Voilà la fonction de ce passage.

Pour Henry Carr, qui a mauvaise mémoire, Joyce est un compromis entre deux stéréotypes de l'Irlandais – celui qui parle en *limericks* (versificateur de café bar) et celui qui chante des chansons au soleil couchant (adorateur des brumes celtiques). Or Joyce vient d'être présenté assez différemment au spectateur (dans la scène sur les trois styles de composition) comme un créateur indéchiffrable sachant échanger avec son compagnon de bibliothèque, Lénine, des politesses cosmopolites. Si le *limerick* commence par confirmer cette impression sur un mode plaisant, la

chanson pastiche introduit un élément de doute (ne serait-il qu'un Irlandais d'opérette ?), doute transféré immédiatement sur Carr dès la première réplique de celui-ci, puisqu'il révèle sans s'en rendre compte son ignorance sur la topographie poétique de l'Irlande et les productions littéraires de Joyce. La relation tripartite existe dès lors : le Joyce que voit le spectateur est un Joyce recréé par Carr – jusque dans ses répliques –, celui-ci est un grand naïf, et son entreprise littéraire, qui est d'évoquer la conjonction de Joyce, de Lénine et de Tzara avec lui, sera désormais perçue sur le mode ironique. Le plaisir propre à ce spectacle sera celui de naviguer entre les réalités et les erreurs tandis que les personnages voguent entre le trivial et le significatif. Or cette pièce traite justement de la trivialisation du réel par l'écriture, et de la réalité du trivial qu'elle néglige.

Preuve en sera d'ailleurs la scène de réception où la conversation entre Joyce, Tzara, Gwendolen et Carr sera accaparée par des *limericks* funambulesques à plusieurs voix, devenus signe de l'emprise de la trivialisation littéraire entre gens d'esprit sophistiqués. Dans la première mise en scène londonienne l'éclairage tournait au vert irlandais et Joyce (didascalie de Stoppard : "this Joyce is obviously an Irish nonsense") arrivait couvert de trèfles irlandais. Après un *limerick* initial où Joyce s'excuse d'arriver à l'improviste, la conversation s'engage sur le même mode. Je numérote les *limericks* suivants mais le dialogue est ininterrompu :

- |                                                                                      |                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Carr: I...sorry...would you say that Carr: <i>Pouvez-vous répéter ?</i><br>again? |                                                                                         |
| Joyce: Begob – I'd better explain<br>I'm told that you are a –                       | Joyce: <i>Mieux vaut que je m'explique</i><br><i>Pressé, je cherche une clique...</i>   |
| Tzara: Miss Carr!                                                                    | Tzara: <i>Miss Carr !</i>                                                               |
| Gwen: Mr Tzara!                                                                      | Gwen: <i>Monsieur Tzara !</i>                                                           |
| Joyce: B'jasus'. Joyce is the name                                                   | Joyce: <i>Par Saint Patrick ! C'est Joyce que je suis !</i>                             |
| 2. Gwen: I'm sorry! – how terribly rude!<br>Henry – Mr Joyce                         | Gwen: <i>À quoi pensais-je. ? I am sorry</i><br><i>Mister Joyce... Mon frère Henry.</i> |
| Carr: How d'you do?                                                                  | Carr: <i>Comment allez-vous</i>                                                         |
| Joyce: Delighted                                                                     | Joyce: <i>Ravi, ravi</i>                                                                |
| Tzara: Good day!                                                                     | Tzara: <i>Bonjour, bonjour.</i>                                                         |

- Joyce: I just wanted to say  
how sorry I am to intrude.
3. Carr: Tell me... are you some kind of poet?
- Joyce: You know my work?
- Carr: No – it's something about your deliv'ry – can't quite –
- Joyce: Irish.
- Carr: From Limerick?
- Joyce: No, Dublin, don't tell me you know it!
4. Gwen: He's a poor writer
- Joyce: Aha!  
A fine writer who writes caviar  
For the general, hence poor –
- Tzara: Wants to touch you for sure.
- Joyce: I'm addressing my friend, Mr...
- Carr: (gulp) Carr!
5. Gwen: Mr Tzara writes poetry and sculpts with quite unexpected results.  
I'm told he recites  
and on Saturday nights  
Does all kinds of things for adults
6. Joyce: I really don't think Mr Carr is interested much in da-dah –
- Tzara: We say it like Dah-da.
- Joyce: (to Carr) The fact is I'm rather hard up
- Carr: Yes, I'm told that you are.
7. If it's money you want, I'm afraid...
- Gwen: Oh Henry! – he's mounting a play, and Mr Joyce thought your official support...
- Carr: Ah...!
- Joyce: And a couple of pounds till I'm paid.
8. Carr: I don't see why not. For my part, HMG is considered pro-Art.
- Tzara: Consider me anti.
- Gwen: Consider your auntie?
- Joyce: A pound would do for a start.
9. Carr: The Boche put on culture a-plenty for Swiss, what's the word?
- Joyce: Cognoscenti.
- Carr: It's worth fifty tanks.
- Joyce: Or twenty-five francs.
- Joyce: *Je voulais dire vite  
Que j'arrive à l'improviste.*
- Carr: *Seriez-vous poète ?*  
(omis)  
(omis)  
(omis)  
(omis)
- Joyce: *Non, irlandais*  
(omis)  
(omis)
- Gwen: *C'est un pauvre écrivain...*  
(omis)
- Joyce: *Un bon écrivain qui offre  
Des perles aux pourceaux, donc pauvre.*
- Tzara: *Il veut vous taper, c'est net !*
- Joyce: *Je parle à mon ami, Mister...*
- Carr: Carr !
- Gwen: *Monsieur Tzara est poète et sculpte  
Avec tout ce qui en résulte...  
Il s'exhibe tous les samedis  
On croit tout ce qu'il dit !*  
(omis)
- Joyce: *Je ne crois pas que Mister Carr  
Soit intéressé par Dadâ.*
- Tzara: *Nous disons plutôt Dâ-da*
- Joyce: *Le fait est que je suis à sec  
Et comme on vous dit brave mec...*  
(omis)
- Carr: *Si c'est de l'argent qu'il vous faut  
Il faudra vous lever tôt.*
- Gwen: *Oh ! Henry, Mister Joyce monte une pièce  
Et souhaite votre appui. Dites "Yes"*  
(omis)
- Joyce: (à part) *Plus deux livres sterling...*
- Carr: *Pourquoi pas ? Pour ma part  
Je suis plutôt pro-art.*
- Tzara: *Et moi plutôt anti !*
- Gwen: *Anti-quoi, Monsieur Tzara ?*
- Joyce: *Une livre ferait l'affaire.*
- Carr: *En Suisse les Boches dépensent*  
(omis)  
(omis)  
*La valeur de cinq cent tanks !*
- Joyce: *Je me contenterais de vingt-cinq frank (s)*

- Carr: Now... British culture...
- Joyce: I'll take twenty.
10. Tzara: (scornful) Culture and reason!
- Joyce: Fifteen.
- Tzara: They give us the mincing machi-  
ne!
- Gwen: That's awf'ly profound.
- Joyce: Could you lend me a pound?
- Tzara: All literature is obscene!
11. The classics – tradition – vomit on  
it!
- Gwen: (Oh!)
- Tzara: Beethoven! Mozart! I spit on it!
- Gwen: (Oh!)
- Tzara: Everything's chance!
- Gwen: Consider your aunts.
- Tzara: Causality – logic – I ssssh –
- Gwen: – awf'ly profound
- Joyce: (to Bennett) Could you lend me a  
pound?
- Gwen: I thought he was going to say "shit  
on it".
- (Her hand flies, too late, to her mouth. Carr  
has been thinking hard)
12. Carr: By jove, I've got it! Iolanthe!
- Tzara: Obscene!
- Carr: Is it?
- Tzara: Avanti!
- Gut'n tag! Adios!
- Gwen: Au revoir!
- Tzara: Vamanos!
- Bennett: Give my regards to your auntie.
- (Bennett closes the door behind Tzara and  
Gwen. The whole thing has been manic from  
beginning to end, and now it's finished Joyce  
is a leftover)
13. Joyce: A Rumanian rhymier I met  
used a system he based on roulette.  
His reliance on chance  
was a def'nite advance  
And yet... and yet... and yet...  
(The light steps down between verses)
14. An impromptu poet of Hibernia  
rhymed himself into a hernia  
He became quite adept  
at the practice except
- Carr: Et la culture anglaise, pour être  
franc...
- Joyce: Je descendrai à vingt francs !
- Tzara: (méprisant) Culture et patrie !
- Joyce: Quinze !
- Tzara: C'est le fil à couper le beurre.
- Gwen: Oh ! Comme c'est profond !
- Joyce: Je voudrais rentrer dans mes  
fonds !
- Tzara: Toute littérature est obscène !  
Les classiques, je les vomis !
- Gwen: Oh !  
(omis)  
(omis)
- Tzara: Tout est hasard !
- Gwen: Pensez à votre mère !
- Tzara: Causalité, logique, je ch...
- Gwen: Comme c'est profond !
- Joyce: Pouvez-vous me prêter quelques  
ronds ?
- Gwen: Je croyais qu'il allait dire "Je chie  
sur elles !"   
(la main sur la bouche) Oh !  
(omis)  
(omis)  
(omis)  
(omis)  
(omis)  
(omis)
- Tzara: Gутten Tag ! Adios ! Au revoir !  
Goodbye  
(omis)  
(omis)
- Joyce: Saluez pour moi Madame votre  
mère...
- (Tzara sort en claquant la porte.  
Gwendoline court après lui en l'appelant.  
Joyce s'apprête aussi à sortir. Entre chaque  
verset la lumière s'éteint et s'allume avec  
un bruit sec d'interrupteur)
- Joyce: J'ai rencontré un roumain poète  
Qui jouait ses vers à la roulette.  
Mais comme il n'avait pas de chance  
Il ne pouvait remplir sa panse.
- Un poète amateur d'Hibernie  
Faisait des vers sur sa hernie.  
Il devint très fort à ce jeu  
Excepté qu'il riait peu !

- for occasional anticlimaxes.
15. When I want to leave things in the air (omis)  
 I say "Excuse me, I've got to repair *Excusez-moi, je vais m'en aller.*  
 To my book about Bloom –" *À Ulysse, je vais travailler*  
 and just leave the room (omis)  
*(He has gone. Pause. Low light on motionless Carr in his chair)* (Il sort. Obscurité, suivie aussitôt d'un projecteur sur Carr)  
 Carr: Well, let us resume. Carr: Résumons. Titre : Zurich par quelqu'un qui y fut<sup>20</sup>.

L'impossibilité dans laquelle Guy Dumur se trouve de traduire les *limericks* en tant que tels (d'ailleurs, le ferait-il que le spectateur français non initié à leur forme aurait du mal à les reconnaître) supprime dans le texte français, donc dans toute mise en scène qui en découle, un certain nombre de fonctions dramatiques qu'on prendra plaisir à reconnaître dans le texte anglais. Parmi ces fonctions, l'éducation littéraire manquée de Carr (en sous-texte pour le spectateur habitué à certains jeux de société), et la mise en place de la distribution de *The Importance of Being Earnest* (faisant suite à la scène précédente, où Carr s'exprimait dans un style wildéen) : dans les deux cas, il y a connivence entre Stoppard et le spectateur par effet poétique interposé, tandis que, en surface, se déroulent la suite de la séduction de Gwendoline (sœur de Carr) par Tzara et la tentative de Joyce d'obtenir de Carr une subvention pour la mise en scène qu'il prépare. Je ne m'attarderai que sur la première fonction, liée directement à la forme du *limerick*, mais je me permettrai de le faire en détail.

Carr, notre benêt de vice-consul, revit son initiation manquée à la vie littéraire cosmopolite de Zurich dans une scène où il est pris de vitesse au cours d'une conversation allusive et plaisante. Le spectateur a, de plus (clin d'œil de Stoppard) le plaisir d'assister à cette scène sous la forme d'un jeu de société stylisé reprenant de façon ironique l'affirmation initiale de Carr concernant son talent quant aux *limericks*. Au début du 3 on le voit reconnaître vaguement qu'il y a de la poésie dans l'air (chose peu croyable dans ce qui reste de sa question du côté français...) À la fin du 4 les maîtres qui l'enguirlandent de leur esprit entreprennent son apprentissage

en lui proposant l'honneur (préparé dès le début, rime en aabba oblige) de compléter une strophe par son nom-honneur accepté *in extremis*, ce que souligne la didascalie *gulp*. Sa sœur reprend la parole au 5, et lui donne, en toute gentillesse, une petite leçon, qui est un *limerick* ininterrompu (comportant pourtant une allusion supplémentaire à des distractions interdites aux moins de dix-huit ans, destinée à ne pas laisser se décontracter l'attention du spectateur). Au 6, l'apprentissage avance encore d'un pas : le nom de la tête de Turc est donné par Joyce à la première rime comme une perche tendue, de sorte qu'il a le temps de préparer la rime finale, qu'il réussit sur un mode plutôt plat et qui fait contraste avec le niveau de sophistication des autres ; car entre-temps Tzara a essayé de saboter la rime -ar, vexé de voir le nom de son mouvement incorporé à un jeu de société, en en renversant l'accent tonique, tentative habilement esquivée par Joyce, qui retombe à peu près sur ses pieds avec la consonance "rather".

Carr, se retrouvant tout à coup sur ce qu'il aime à considérer comme son propre terrain (la diplomatie culturelle), donne avec confiance le coup d'envoi du 8, repris plaisamment et avec esprit par la compagnie (les vers 3 et 4 étant des homophones ne se distinguant que par l'accent employé), et celle-ci commence à lui prêter le rôle d'une Célimène à rebours. Il recommence, mais trébuche très vite après le départ du 9, justement sur un mot "culturel" que Joyce est obligé de lui souffler mais auquel il ne trouve plus de rime (d'où ses hésitations au vers 5, qui continuent au cours des 10 et 11, de sorte qu'il se trouve temporairement exclu du terrain de jeu). Dans le 11, où la violence verbale de Tzara, qui veut impressionner Gwendoline, la choque, elle essaie de le ramener à la société polie en se référant à la tante homonyme du 8, devenue gardienne imaginaire des bienséances. Puis, comme il est incorrigible et qu'il se prépare non seulement à dire "shit" en bonne compagnie, mais à finir le 11 par une répétition plutôt que par une rime au premier vers, elle brise à son tour les règles du jeu et propose une seconde rime intermédiaire. Toutefois, une fois la règle brisée,

la chronologie dérape (comme à beaucoup d'endroits de cette pièce – c'est un élément important de la dramaturgie) et elle répète le troisième vers du 10, ce qui amène Joyce, en comédien rodé, à accepter sa réplique et à répéter le quatrième vers du 10. Emue, Gwendoline brise simultanément les deux conventions en terminant le 11, devenu *limerick* allongé, par la fin prévue par Tzara.

La partie de *limericks* devrait normalement être terminée ou Gwendoline et Tzara éliminés. Cependant, Carr vient de trouver sa rime (plutôt mauvaise, et révélatrice de sa culture *middlebrow*) à *cognoscenti* et donne ainsi le coup d'envoi d'une prolongation non désirée par les deux joueurs, qui marquent leur sortie de la partie en développant ce premier vers par des formules d'adieu. Ils sont sur le point de disparaître sans finir le 12 lorsque Bennett, en parfait majordome, le clôt avec dignité et non sans ironie envers la tante gardienne surgie du jeu poétique. Resté seul, Joyce commence à mettre élégamment Tzara en boîte, c'est-à-dire pour lui en *limerick* (comme il se vengera de Henry Carr en le mettant dans *Ulysse*), puis retourne l'ironie sur lui-même (le poète d'Hibernie se faisant hernie pour les besoins de la rime), et la redouble en composant le 14 où le dernier vers tombe à plat par manque de rime, la forme rejoignant ainsi le fond<sup>21</sup>. Enfin, puisque les lignes de force sont sur le point de converger et de se croiser en fin de scène, Stoppard nous ramène à l'éducation littéraire de Carr, qui reprend et termine l'ultime *limerick* de Joyce, et, ce faisant, trouve le titre de ses Mémoires, qu'il cherchait depuis le début de la pièce. Le divertissement débouche sur une réalité (par un jeu de mémoire ou par l'imagination), le fait trivial est noté au passage, et la scène suivante donnera le départ d'un autre jeu, de type différent mais où un énoncé littéraire implicite va de nouveau se greffer sur la réalité apparemment explicite : il s'agit de l'assimilation de la situation de Carr à celle du personnage principal de *The Importance of Being Earnest*.

L'on pourra constater que, faute de jeux de *limericks* en français, la dimension essentielle de cette scène devient méconnaiss-

sable dans la version française. Il reste certes les significations de surface (rapports entre Tzara et Gwendoline ; aumône culturelle demandée par Joyce), mais on ne saurait s'en contenter. D'ailleurs les propos gommés par le traducteur laissent en français des scories non expliquées (les tanks, la mère de Tzara), des jeux de scène tronqués, et même certaines répliques ré-attribuées. Le traducteur, prenant l'artifice poétique pour de l'idiotie, ne semble pas voir que le "mincing machine" de Tzara n'est qu'une première version métaphorique ("culture et raison nous donnent les boulons") de ce qu'il dira en clair au 11. Dans la version de Guy Dumur, la civilité foncière du *limerick*, effet de sa structure rigide, et de la formalité des règles du jeu (jusqu'au manque de retenue de Tzara au 11) est tournée en rimailles souvent de mauvais goût et sans rapport avec le filon psycho-poétique que je viens d'évoquer.

Stoppard est-il intraduisible ? Question provocatrice, très ancienne, et en fin de compte inutile, puisque dans l'interculturalité moderne tout *doit* être traduit, ne serait-ce que pour faire sentir dans une langue ce qui fait le propre de l'autre. Traduire, c'est toujours travailler dans un mode pragmatique.

Néanmoins, le texte théâtral a un certain nombre de particularités fonctionnelles contre lesquelles la traduction ne peut éviter de buter. Le théâtre raconte des faits humains par des mots, des gestes, et une scénographie. Il est convenu que les gestes, comme la scénographie, peuvent être réinventés dans une mise en scène étrangère, comme ils le sont d'ailleurs fréquemment lorsqu'une pièce est montée de nouveau dans sa propre langue. Mais le texte, seul élément permanent et frêle legs de l'auteur à ses interprètes à venir, en comporte d'autant plus de messages implicites. Telle une production informatique en mode *hypertexte*, il contient des "points chauds" par lesquels on accède (si l'on possède la clef) à des liens qui sont des fonctions poétiques ou déictiques essentielles. Or l'identification du point chaud et de la clef pour ouvrir les mécanismes dramatiques qu'il met en marche, peuvent passer, dans le cas d'un théâtre axé sur les artifices de langue et de style, par un

Si la traduction du point chaud est impossible (chose courante chez Stoppard, et non pas seulement par la faute de ses traducteurs) le texte est privé de certaines fonctions dramatiques, metteur en scène, comédiens et spectateurs participent à un spectacle étrangement amorphe, et le théâtre se trouve malade d'adaptation.

## Notes

- 35

- 8 C'est d'ailleurs une référence tronquée. Onan versa sa semence sur la terre pour ne pas engrosser sa belle-sœur (malgré les ordres venus d'en-haut – *Genèse*, 38, 9). *Matthieu* (13, 5) et *Marc* (4,5) rapportent la parabole du Christ, indépendante de la première, selon laquelle une semence répandue dans une terre pierreuse fleurit trop vite et meurt de chaleur. Je ne prétends pas que même le spectateur West End idéal interprète sur le champ cette double référence (alors que le contraire aurait été vrai à l'époque à laquelle est située cette pièce). Elle sonne cependant faux, et voici un plaisir supplémentaire proposé par Stoppard à celui qui va vérifier ses Écritures saintes : Thomasina fait de ce propos une référence au péché d'Onan, qu'elle n'est peut-être pas en mesure de comprendre et qu'elle va sans doute essayer d'élucider. Septimus, de son côté, dont le subconscient ne peut manquer de rapporter cette référence à ce qui s'est passé tout à l'heure "à la perpendiculaire" dans le temple de verdure (on l'appendra par la suite), est également inspiré par Quelqu'un qui connaît l'avenir : en effet, la semence (métaphorique cette fois) qu'il vient de répandre pour l'éducation de Thomasina fleurira trop vite et brûlera. Thomasina la précoce sera brûlée vive la nuit suivante par un accident de chandelle.
- 9 T. Stoppard, *Artist Descending a Staircase*, *op. cit.*, pp. 13-14.
- 10 T. Stoppard, *Artiste descendant un escalier*, *op. cit.*, p. 7.
- 11 Suggestion que je dois à l'un des étudiants de mon cours de maîtrise, dont l'identité a malheureusement été voilée par le feu de la discussion.
- 12 T. Stoppard, *Travesties*. New York, Grove Press, 1973, p. 20.
- 13 T. Stoppard, *Parodies* (adaptation de Guy Dumur, Cahiers du Rideau, Bruxelles, 8, janvier 1978), p. 36.
- 14 Voir D. Oliver *et al.*, 'The Lads in the Bar, or the "Very Few" : *Limericks* et *cleirhues* sont arrivés !', *Franco-British Studies*, 10, automne 1990.
- 15 Pour les non-connaisseurs, je me permets de citer deux exemples qui illustrent comment la cocasserie ne passe que grâce à l'habileté de la pointe. La première est due à un ancien recteur de l'Université de Londres.
- |                                    |                                     |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| A widow called Mrs O'Reilly        | On the tits of this barmaid in Yale |
| Admired her late husband so highly | Was tattooed the price of the ale   |
| She had an umbrella handle         | And on her behind                   |
| (Though it caused some scandal)    | For the sake of the blind           |
| In the shape of his membrum virile | The same information in Braille.    |
- 16 À la limite, on les compose même en langue étrangère : George Cruickshank en a publié toute une série dans *Punch* au cours des années

1890. Celui qui suit a besoin d'être prononcé avec un accent anglais à la Laurel et Hardy :

C'était un jeune curé de Dijon  
Qui avait mal appris sa religion  
Il disait 'ma foi,  
Je les confonds tous trois,  
Le père, le fils, et le pigeon.'

17 T. Stoppard, *Travesties*, *op.cit.*, p. 21.

18 T. Stoppard, *Parodies*, *op. cit.*, p. 37.

19 T. Stoppard, *Travesties*, *op. cit.*, pp. 33-36. Stoppard note "The whole scene is going to take a limerick form, so for clarity's sake the lay-out of the text is modified." Cependant, la mise en page est normalisée à tort à deux reprises (aux *limericks* 6 et 12), et je me suis permis de la rectifier ci-dessus.

20 T. Stoppard, *Parodies*, *op. cit.*, pp. 49-53.

21 Retourner les exigences du genre contre lui-même (par "anti-funambulisme") est un raffinement bien connu des auteurs de *limericks*. Tous les *cognoscenti* peuvent citer des exemples tels que

There was a young poet called Dan  
Whose verses would never quite scan.  
When asked just why  
He was heard to reply  
Well, you see, it's because I try to get as many words into the last line  
as I possibly can.