The Invention of Love de Tom Stoppard : (re)traduire les classiques

Marianne Drugeon et Xavier Giudicelli
Université Paul-Valéry Montpellier 3 et Université de Reims

The Invention of Love, de Tom Stoppard (1997) questionne le rapport entre le passé et le présent à travers la réécriture des classiques. Cette pièce offre une réflexion complexe sur les difficultés du traducteur qui passe d'un système linguistique et d'un contexte culturel à un autre, en l'occurrence de la Grèce et la Rome antiques à l'Angleterre victorienne et jusqu'à la scène contemporaine. Notre traduction à quatre mains a demandé une série de choix d'adaptation dont nous avons testé l'oralité avec un metteur en scène. Nous rendons ici compte des stratégies employées pour adapter à notre tour les versions des classiques latins à la scène française.

Mots-clefs : réécriture ; traduction ; Stoppard ; transculturalité.

Cet article se fonde sur notre traduction, à paraître, de la pièce de Tom Stoppard *The Invention of Love*[1], traduction à quatre mains et à trois voix, puisque nous avons sollicité l'aide du comédien et metteur en scène Béla Czuppon pour passer notre version française à l'épreuve du « gueuloir ». Notre démarche de traducteurs revêt une visée double : d'une part, envisager l'expérience de traduction comme travail de recherche, indispensable étant donné la grande érudition nourrissant la réécriture des textes classiques sur laquelle repose *The Invention of Love* ; d'autre part, sans cesse garder à l'esprit que *The Invention of Love* est avant tout un texte de théâtre – un texte à la fois à lire et à jouer.

C'est sur les rives du Styx que s'ouvre *The Invention of Love*, faisant ainsi écho d'entrée de jeu aux mythes et épopées grecs et latins, dont l'un des *topoï* est la descente du héros aux Enfers[2]. Entrent Alfred Edward Housman, qui vient de mourir, et le nocher Charon. Le

passage du Styx est toutefois retardé, car Charon déclare qu'il convient d'attendre « un philologue et un poète » qui ne sont pas à l'heure :

Charon Un poète et un philologue, c'est ce qu'on m'a dit.	**Charon** A poet and a scholar is what I was told.
AEH Je crois qu'il s'agit de moi.	**AEH** I think that must be me.
Charon Les deux ?	**Charon** Both of them?
AEH Je le crains fort.	**AEH** I'm afraid so.
Charon Ça semblait être deux personnes différentes. **AEH** Je sais[3].	**Charon** It sounded like two different people. **AEH** I know. (I : 4)

Le quiproquo comique repose sur le fait que Charon ne comprend pas que la conjonction de coordination *et* n'est pas dissociative ici, mais inclusive : le philologue et le poète sont en fait une seule et même personne. Alfredus Eduardus Housman, le très sérieux professeur de latin à l'Université de Cambridge, est également A.E. Housman, l'auteur de recueils poétiques, dont *A Shropshire Lad*, ouvrage publié pour la première fois en 1896 mais qui n'a rencontré le succès qu'au moment de la Première Guerre mondiale[4].

Le jeu sur la dualité au début de *The Invention of Love* reflète l'une des caractéristiques principales de la pièce : c'est à la fois une œuvre extrêmement érudite et une comédie des plus efficaces sur scène, animée par le *wit* hérité du théâtre de la Restauration, que l'on retrouve dans les comédies de société d'Oscar Wilde et dans les pièces de George Bernard Shaw, comme *Pygmalion* (1913). *The Invention of Love* est également fondée sur de nombreux jeux d'échos, de miroirs et de dédoublements, dédoublements que nous sommes amenés à dédoubler encore par notre travail de traduction.

The Invention of Love fait écho aux questionnements de Stoppard sur le rapport entre passé et présent et sur la réécriture des classiques, réflexion développée dès *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966), *Dogg's Hamlet* et *Cahoot's Macbeth* (1976), trois reprises de Shakespeare, ou encore dans *Travesties* (1974), dont l'intrigue se construit autour d'une mise en scène de *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde. On peut également penser à *Arcadia* (1993), pièce dans la-

quelle les scènes alternent entre le début du XIX[e] et la fin du XX[e] siècle et qui voit finalement les personnages se retrouver et se répondre au cours d'une ultime scène chorale.

Les deux actes de *The Invention of Love* occupent l'espace d'un entre-deux, d'une zone liminale, matérialisée sur le plateau, au début de la pièce, par le Styx et par les gestes du passeur Charon qui transporte les défunts vers l'autre rive (I : 3-5). La pièce brosse un portrait du philologue et poète A.E. Housman à différentes époques de sa vie, tandis qu'il s'enthousiasme pour l'édition et la traduction de la poésie de Théocrite, d'Horace, de Catulle, de Properce ou de Virgile et dresse le bilan d'une carrière consacrée à la traduction des classiques de la littérature latine. *The Invention of Love* met également en scène la rencontre entre deux incarnations, à deux âges différents, du personnage principal : AEH, le latiniste érudit et bougon de 77 ans, et Housman, le jeune poète écorché vif, tiraillé par des désirs homosexuels refoulés et éperdument amoureux de son camarade, l'athlétique et peu perspicace Moses Jackson. Le temps est éminemment labile dans la pièce, qui ne cesse de faire dialoguer passé et présent. À l'acte I, le Styx devient l'Isis et Stoppard fait revivre l'Oxford des années 1870 et son aréopage de doctes oxoniens, de Walter Pater et John Ruskin à l'helléniste Benjamin Jowett. À l'acte II, c'est le Londres des années 1880-1890 qui est évoqué, en particulier l'amendement Labouchère qui a conduit aux procès d'Oscar Wilde et à la condamnation de ce dernier à deux ans de prison avec travaux forcés, moment-clef dans l'histoire de l'homosexualité masculine et de ses représentations en Grande-Bretagne (voir Sinfield 1994), tragique injonction au secret pour les homosexuels de la génération de Housman et au-delà[5].

Nous nous interrogerons ici sur la notion de passage centrale dans *The Invention of Love* – passage entre les mondes, les langues, les cultures et les époques – afin de rendre compte de certains enjeux de la traduction des classiques et évoquer quelques-unes des questions que cette pièce soulève pour les traducteurs que nous sommes. En premier lieu, *The Invention of Love* offre une réflexion sur la retraduction des textes grecs et latins et sur la portée de ce geste à la fin du XIX[e] siècle. La première partie de ce travail se penche sur certaines des difficultés que ren-

contrent les traducteurs lorsqu'ils doivent passer à la fois d'un système linguistique et d'un contexte historique et culturel à un autre, plus précisément de la Grèce et de la Rome antiques à l'Angleterre victorienne, puis à la fin du XX^{e} siècle. Seront ensuite envisagés les enjeux de la (re) traduction des classiques à l'épreuve de l'oralité et de la théâtralité. *The Invention of Love* s'apparente à une véritable chambre d'échos linguistiques et culturels : on mettra ainsi l'accent sur certaines des stratégies que nous avons utilisées pour donner corps et sens à cette Babel.

I. (Re)traduction des désirs et (ré)invention de l'amour : Antiquité, Angleterre victorienne et scène contemporaine

Les multiples passages d'un code linguistique, historique et culturel à un autre – et les jeux temporels que ces passages entraînent – sont l'un des enjeux principaux de *The Invention of Love* et, par conséquent, l'une des difficultés à laquelle nous avons été confrontés.

I. 1. Traduction et hellénisme victorien

L'un des thèmes au cœur de cette pièce est la traduction des classiques. L'œuvre fait en particulier écho aux débats qui ont agité l'Angleterre de la fin du XIX^{e} siècle autour de la traduction des textes grecs. Elle met ainsi en scène Benjamin Jowett, universitaire oxonien, célèbre pour ses traductions des dialogues de Platon publiées dans les années 1870. Ces nouvelles traductions adaptent l'amour platonicien – fondé sur le rapport entre l'éraste, l'amant, et l'éromène, le jeune garçon aimé – au modèle victorien du couple hétérosexuel normatif, notamment en changeant les pronoms personnels :

Jowett […] Dans ma traduction du *Phèdre*, j'ai dû faire preuve de la plus grande ingéniosité afin de faire passer la pédérastie pour l'estime et l'affection qui prévalent entre un Anglais et son épouse. Platon aurait lui-même opéré cette transposition s'il avait eu la bonne fortune d'être étudiant à Balliol.	**Jowett** […] In my translation of the *Phaedrus* it required all my ingenuity to rephrase his depiction of paederastia into the affectionate regard as exists between an Englishman and his wife. Plato would have made the transposition himself if he had had the good fortune to be a Balliol man. (I : 23)

L'hellénisme était toutefois également, dans l'Oxford fin-de-siècle que dépeint *The Invention of Love*, une manière pour l'homosexualité de s'avancer masquée tout en faisant signe aux initiés, une façon de traduire des désirs indicibles dans une société corsetée et pudibonde. Cette dimension apparaît clairement dans les œuvres de Walter Pater, comme, par exemple, dans son *Plato and Platonism* (Pater 1893). Dans la pièce de Stoppard, le personnage de Pater se fait le contradicteur de la vision de la Grèce que suggère Jowett :

Pater Et pourtant, cher maître, la plus grande ingéniosité ne saurait dissimuler le fait que les amours masculines étaient l'un des fondements de la société que nous vénérons, l'une des plus brillantes civilisations dans l'histoire de la culture humaine, bien supérieure à celle de ses voisins par sa distinction morale et intellectuelle.	**Pater** And yet, Master, no amount of ingenuity can dispose of boy-love as the distinguishing feature of a society which we venerate as one of the most brilliant in the history of human culture, raised far above its neighbours in moral and mental distinction. (I : 23-24)

Dans le cas de Jowett comme dans celui de Pater, il s'agit d'une Grèce réinventée, reconstruite *a posteriori* et devenant le miroir de l'époque victorienne.

Une autre figure d'helléniste se dessine en filigrane dans la pièce de Stoppard : celle de John Addington Symonds, l'un des premiers défenseurs de la cause homosexuelle au Royaume-Uni. Symonds est en effet l'auteur de *A Problem in Greek Ethics*, étude sur la pédérastie grecque publiée clandestinement en 1883, qui se lit comme la justification implicite des désirs homoérotiques à l'époque victorienne. Dans *The Invention of Love*, quand Housman cite la XXIX[e] idylle de Théocrite (« L'enfant aimé ») – complainte d'un amant sur l'inconstance de son aimé –, nous nous sommes rendu compte que Stoppard reprenait *verbatim* la transcription proposée par Symonds dans *A Problem in Greek Ethics*[6] (Symonds : 8) :

AEH […] « Quand tu es doux, je passe la journée tel un dieu ; quand tu détournes le visage, tout est sombre pour moi ».	**AEH** […] "when thou art kind I spend the day like a god : when thy face is turned away, it is very dark with me" (I : 42)

Nous avons préféré rester ici au plus proche de la version de Symonds et ne pas utiliser de traduction plus récente, comme celle de Philippe-Ernest Legrand (« Quand tu veux, je passe le jour tout comme les Immortels ; quand tu ne veux pas je suis en pleines ténèbres » [Théocrite 1953 : 204]) ou celle de Maurice Chappaz et Éric Genevay (« Quand tu veux, ma journée se passe comme celle des Bienheureux. Tu ne veux pas ? je plonge dans les ténèbres » [Théocrite 1991 : 127]), afin de rester aussi fidèles que possible à la vision victorienne de la Grèce antique dont le texte de Stoppard se fait le relais.

I. 2. Jeux de mots interlinguistiques et interculturels

La traduction des langues anciennes dans cette pièce sert également à créer des jeux de mots interlinguistiques et interculturels qui constituent un défi supplémentaire pour la traduction en français. Stoppard met par exemple en scène la cérémonie d'admission à Oxford (*matriculation*) de Housman et de ses condisciples, au cours de laquelle les étudiants reçoivent un exemplaire en latin du règlement de l'Université qui stipule qu'il leur est interdit de pousser un cerceau. C'est l'occasion pour Housman de se livrer à une petite leçon de philologie à l'adresse de deux condisciples. Il leur explique qu'il s'agit sans doute d'une référence à une ode d'Horace dans laquelle le poète déplore la décadence d'une Rome où les jeunes gens préfèrent jouer à faire rouler un cerceau plutôt que de se livrer à des activités censément viriles, comme chasser ou monter à cheval (Horace : 242-243). Housman attire également leur attention sur le fait que le terme utilisé par Horace, « trochos » (cerceau), renvoie au caractère prétendument efféminé des mœurs hellènes selon les Romains ; il signale d'ailleurs la redondance du texte latin, qui fait précéder « trochus » de l'épithète « graecus » :

Housman En fait, « *trochos* », c'est du grec, c'est le mot grec pour cerceau. Donc, quand Horace parle de « *Graecus trochus* », c'est un peu comme s'il disait « une *chapka* russe ». Je veux dire, il ne fait pas dans la dentelle !	**Housman** Actually, *"trochos" is* Greek, it's the Greek word for hoop, so when Horace uses "*Graecus trochus*" it's rather like saying "French *chapeau*". I mean, he's laying it on thick, isn't he?
Jackson Ah bon ? Pourquoi ?	**Jackson** Is he? What?

Housman Eh bien, parce que pour les Romains qualifier quelque chose de grec revenait, bien souvent, à sous-entendre que c'était efféminé, un peu « chochotte ». En fait, les Grecs avaient pour habitude d'offrir un cerceau, un *trochos*, au garçon qui… vous voyez… qui leur plaisait.	**Housman** Well, to a Roman, to call something Greek meant – very often – sissylike, or effeminate. In fact, a hoop, a *trochos*, was a favourite gift given by a Greek man to the boy he, you know, to his favourite boy. (I : 9)

L'explication terminologique de Housman, qui se fonde sur un détour par le français « French *chapeau* », nous a conduit à proposer une adaptation culturelle (« *chapka* russe »). Par ailleurs, ce passage est emblématique de la mise en rapport et de la superposition de différentes temporalités et de différentes époques charnières : la décadence de la République romaine est implicitement mise en relation avec le XIX^e^ siècle finissant auquel Housman et ses contemporains appartiennent.

Du reste, dès le début de la pièce, la polysémie est utilisée comme stratégie servant à mettre en rapport différents moments. Lorsque Charon ordonne à Housman : « Belay the painter there, sir » (I : 3), on comprend qu'il s'agit d'amarrer la barque des Enfers à la rive du Styx (*a painter* est une amarre, en anglais). Mais quelques lignes plus loin, le terme *painter* prend le sens, plus courant, de « peintre » et conduit à une évocation de John Ruskin, célèbre critique d'art de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, auteur de *Modern Painters* (1843-1860), ouvrage au style solennel, orné et parfois péremptoire :

Charon Veuillez nous enchaîner, monsieur ! […]	**Charon** Belay the painter there, sir! […]
AEH Voilà : notre barque est enchaînée. J'ai assisté à une conférence de Ruskin pendant ma première année à Oxford. Des peintres enchaînés de toutes parts.	**AEH** There – the painter is belayed. I heard Ruskin lecture in my first term at Oxford. Painters belayed on every side. (I : 3, 47)

Dans notre traduction, nous avons choisi de rester proches du texte source[7]. Nous avons en outre opté pour le terme *enchaîner* car ce verbe fait écho aux chaînes léthéennes plusieurs fois évoquées dans *The Invention of Love*, notamment à travers la référence récurrente à l'ode VII du livre IV d'Horace (I : 7, 41, 42, 78, 79) dont les premiers

mots sont « *Diffugere nives* »[8]. Ce poème sur le passage inexorable du temps – que Housman traduisit en pentamètres iambiques et qu'il lut à la fin d'une conférence sur Horace prononcée en 1914 (Page : 111) – se conclut sur ces vers : « And Theseus leaves Pirithoüs in the chain / The love of comrades cannot take away » (Housman 2010 : 142-143). Thésée ne peut ramener des Enfers son ami Pirithoüs et l'évocation se teinte d'homoérotisme dans la version de Housman à travers la référence à ce « love of comrades ».

I. 3. Figures de passeurs

The Invention of Love multiplie les figures de passeurs. Le cocher Charon, qui fait passer les âmes des défunts vers le royaume d'Hadès, est un double de Housman, le philologue qui a consacré sa vie à la traduction, l'édition et la diffusion des classiques latins. S'inspirant de ses écrits universitaires, la pièce de Stoppard évoque de nombreux autres passeurs, des philologues bien souvent cibles de commentaires peu amènes de sa part. De Robinson Ellis, traducteur de Catulle, AEH déclare par exemple : « Trying to follow his thoughts is like being in perpetual contact with an idiot child » (I : 83)[9]. Housman, latiniste distingué, est présenté comme l'infatigable correcteur de manuscrits anciens en quête du sens originel des textes qu'il lit, annote et traduit inlassablement, au risque de se dessécher et de perdre de vue ce qui fait la valeur des mots, comme le lui suggère d'ailleurs son camarade Pollard :

Housman *Basium* constitue un cas intéressant. Jusqu'à Catulle, baiser se disait *osculum*. **Pollard** Mais concentre-toi bien, Hous : est-ce vraiment cela qui fait de ce baiser un cas intéressant ?	**Housman** *Basium* is a point of interest. A kiss was always *osculum* until Catullus. **Pollard** Now, Hous, concentrate – is that the point of interest in the kiss ? (I : 15)

Sous le regard sévère et acéré de Housman, signifiant et signifié semblent irrémédiablement scindés : les mots se referment sur eux-mêmes, cessent de vibrer et de résonner (Letissier : §27). Pourtant, à certains moments de la pièce, Housman le philologue austère et Housman le poète passionné semblent se rencontrer, voire se réconcilier. Tel

est le cas à la fin de l'acte I. Le cours de latin, durant lequel Housman se plaît à humilier d'apprentis latinistes par ses remarques caustiques, se mue en évocation élégiaque empruntant les mots d'Horace pour dire les amours masculines malheureuses. Housman, nouvel Horace, poursuit sans relâche sur le champ de Mars et jusque dans les eaux du Tibre le bel éphèbe Ligurinus[10] qui prend la forme de son ami Moses Jackson, athlète accompli mais peu au fait des subtilités de l'amour grec :

AEH […] *On voit Jackson qui court au fond de la scène plongée dans l'obscurité vers la salle, sans s'approcher pour autant.* Mais hélas, pourquoi, Ligurinus, pourquoi les larmes, goutte à goutte, coulent le long de mes joues ? Pourquoi, naguère éloquente, ma langue vient-elle à défaillir, suspendant mes paroles en un silence humiliant ? Voilà que la nuit, dans mes songes, je t'ai pris et te tiens captif, voilà que je suis ta course ailée parmi les gazons du champ de Mars, que je te suis, cruel, parmi les eaux qui roulent. *Noir.*	**AEH** […] *Jackson is seen as a runner running towards us from the dark, getting no closer.* — why, Ligurinus, alas why this unaccustomed tear trickling down my cheek? — why does my glib tongue stumble to silence as I speak? At night I hold you fast in my dreams, I run after you across the Field of Mars, I follow you into the tumbling waters, and you show no pity. *Black out.* (I : 52)

D'après nos recherches, Stoppard s'est inspiré ici de la traduction du premier poème du livre IV des *Odes* d'Horace par Joseph P. Clancy en 1960. C'est pourquoi nous avons choisi de reprendre la traduction de ce poème par François Villeneuve en 1954. Ce passage est surtout une illustration de la manière dont Stoppard fait entrer en résonance textes classiques et Angleterre de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle sur l'espace utopique de la scène et dans le présent de la représentation théâtrale.

II. (Re)traduire les classiques pour la scène

Ce système d'échos et de résonances est au cœur du travail de Stoppard, non seulement dans cette pièce mais aussi dans *Arcadia* par exemple, où le passé vient également hanter le présent. Dans ces deux

œuvres, Stoppard réussit un tour de force : fond et forme se répondent pour illustrer l'idée même de répétition, ou plus exactement de réinvention, d'adaptation, type de répétition qui inclut toujours une forme de variation. Ainsi dans *Arcadia* la théorie du chaos est représentée par des dialogues qui se répètent avec d'infimes variations entre 1809 et 1989, tandis que dans *The Invention of Love* les philologues traduisent et commentent les écrits des auteurs grecs et latins, ce qui constitue une manière de mettre en lumière certaines caractéristiques des mœurs victoriennes.

II. 1. La grammaire latine contamine l'anglais (et par extension le français)

Ces répétitions et échos peuvent être purement linguistiques, comme l'utilisation du même adjectif, *corrupt*, pour parler des manuscrits anciens mal retranscrits (et donc répétés avec des variations), mais également, par métonymie, de leurs auteurs : « Propertius is so corrupt (that) it seems to me, even today, *here* is a poet on which the work has not been done » (I : 34). Ce déplacement permet de faire résonner ce terme et rappelle que les moralisateurs de l'époque victorienne l'utilisaient pour dénigrer ce qu'ils appelaient des vices contre nature, comme les amours homosexuelles.

Mais si la pièce fonctionne autour d'un réseau d'échos linguistiques, elle se construit également autour de la répétition de la même scène, une promenade en barque, souvenir marquant des années que le philologue et poète a passées à Oxford. Trois hommes dans un bateau, sans oublier le chien, descendent l'Isis et c'est pour le jeune Housman l'occasion de se servir du latin pour déclarer sa flamme à l'athlétique Jackson de façon codée.

Dans le premier acte, les deux apprentis latinistes, Housman et Pollard, se contentent de jongler avec les mots :

Pollard Le chien ne te parle pas. Le chien aime Jackson.	**Pollard** The dog says nothing of you. The dog loves Jackson.
Housman Jackson aime le chien.	**Housman** Jackson loves the dog.

Pollard Le chien sans marque de déclinaison aime Jackson sans marque de déclinaison, voilà toute la beauté de la chose. Bon chien !	**Pollard** The uninflected dog the uninflected Jackson loves, that's the beauty of it. Good dog. (I : 6)

Dans le second acte, en revanche, Housman revoit la scène, la réécrit et la commente pour enfin livrer son secret à un Jackson déconcerté :

Housman Pollard et moi, on se disputait pour savoir si c'était l'anglais ou le latin la meilleure langue pour la poésie, le chien a été ajouté à la phrase : chien perdu aime jeune homme, chien jeune perdu homme aime, aime perdu jeune homme chien. Rien de plus fort que le latin : on change l'ordre des mots à l'envi, et les terminaisons disent qui aime quoi, qui est jeune, qui est perdu, et si tu ne sais pas lire le latin, tu rentres chez toi, tu n'as rien compris. Tu as embrassé le chien. Après ce jour-là, tout le reste semblait futile et ridicule, l'idée ridicule selon laquelle la vie d'un homme dépend du programme de lecture de l'Université…	**Housman** Pollard and I were arguing about English or Latin being best for poetry – the dog was subjoined : lost dog loves young man – dog young lost man loves, loves lost young man dog, you can't beat Latin: shuffle the words to suit, the endings tell you which loves what, who's young, who lost, if you can't read Latin go home, you've missed it ! You kissed the dog. After that day, everything else seemed futile and ridiculous: the ridiculous idea that one's life was poised on the reading course… (I : 80)

Pollard et Housman s'amusent à construire l'anglais sur le modèle de la grammaire latine, sans articles, et à concevoir un système imaginaire de déclinaisons qui permettrait d'attribuer une fonction à chaque terme. Le latin sert ainsi à coder l'anglais, comme par contagion, car traduction et adaptation ne vont pas toujours dans un seul sens, non plus, semble-t-il, que la chronologie historique. En effet, le passé se répète, contamine le présent, se mélange à lui, comme se mêlent les eaux de l'Isis et du Styx.

D'ailleurs, le discours de AEH semble régulièrement contaminé par les constructions latines : à la fin de la pièce ses répliques contiennent de nombreuses doubles négations, des constructions alambiquées et des réagencements syntaxiques qui troublent le sens, de même que sont troublés les sens de Housman au seuil de la mort.

Notre rôle de traducteur n'est alors pas de rendre le discours plus limpide en l'explicitant, mais de le reproduire de nouveau, en une transcription littérale qui ne cherche pas à produire à tout prix une langue cible idiomatique. AEH, tourmenté, tente de se rappeler, de mettre de l'ordre dans ses idées, de démêler l'authentique du retranscrit, comme il l'a fait tout au long de sa vie pour les manuscrits latins qu'il a édités :

AEH Mais ce n'est pas invraisemblable, ce n'est pas farfelu au point de passer pour un mensonge ou pour le délire d'un homme sur son lit de mort, même si le chien reste un point litigieux. Et pourtant je ne suis pas en train de rêver, je reste pleinement conscient de tous les risques : celui de l'archaïsme, de l'anachronisme, de l'inconséquence fantasque que seul le recul peut acquitter du crime de *non sequitur*. Un *quietus interruptus*, résultat d'un monologue sans fin, d'une logorrhée incontinente (vous êtes trop bon mais je n'en suis pas encore là). […] Ni mort, ni en plein rêve, donc, mais dans un entre-deux, avec, à sa disposition, des faits à foison, et des histoires aussi, portant, comme il se doit, des bottes de cuir noir, celles-là même que je ne pouvais enfiler à cause de mes chevilles enflées et que, voilà un fait avéré, j'ai léguées à mon valet de chambre à Cambridge.	**AEH** but not impossible, not so out of court as to count as an untruth in the dream-warp of the ultimate room, though the dog is still in question. And yet not dreaming either, wide awake to all the risks – archaism, anachronism, the wayward inconsequence that only hindsight can acquit of *non sequitur*, *quietus interruptus* by monologue incontinent in the hind-leg-of-a-donkey class (you're too kind but I'm not there yet) […]. Neither dead nor dreaming, then, but in between, not short on fact, or fiction, and suitably attired in leather boots, the very ones I was too clever for, which – here comes the fact – I left in my will to my college servant. (I : 103-104)

Dans cet extrait, qui est une véritable logorrhée, AEH fait des jeux de mots en latin (*quietus interruptus*, paronomase de *coitus interruptus*) et en anglais (« the very [boots he] was too clever for » renvoie à « cleverboots » – expression familière désignant quelqu'un d'intelligent, d'astucieux – utilisée un peu plus haut), son monologue intérieur méditatif se perd en conjectures et en circonlocutions et le spectateur est invité à tomber dans le trou sans fond avec Alice[11], à tourbillonner dans un maelstrom chaotique qui l'emportera jusqu'au royaume d'Hadès pour y partager un pique-nique avec Housman, Pollard et Jackson.

II. 2. Catulle : traduire la poésie / inventer l'amour

Derrière les jeux de mots, les jeux grammaticaux et les systèmes d'échos qui font la force de l'écriture très spirituelle de Stoppard, la question essentielle de la pièce demeure l'expression du sentiment amoureux, sa traduction en mots. Housman, à la fois philologue et poète, est passeur à ce double titre, et nous, traducteurs, nous devons de rendre justice à la poésie de ses mots, comme lui a consacré sa vie à rendre justice aux auteurs classiques.

Seuls certains poèmes de Housman ont été traduits en français, notamment par Bernard Brugière et Marc Porée dans l'anthologie bilingue de la poésie anglaise publiée en 2005 dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Lorsque ces traductions existaient, nous les avons reprises. Mais lorsque les poèmes étaient encore inédits, nous les avons traduits en tentant de les adapter au système métrique français, faisant le choix de transformer les pentamètres iambiques – vers le plus courant en anglais – en alexandrins rimés – mètre français le plus canonique. Ainsi dans l'extrait suivant, où Stoppard reprend un quatrain de Housman tiré de *Additional Poems* (1937-1939), recueil publié à titre posthume (Housman 2010 : 200) :

Et il n'a pas voulu rester auprès de moi Qui donc alors peut bien se demander pourquoi ? […] Je lui ai serré la main, mon cœur s'est brisé La moitié de ma vie en moins m'en suis allé.	He would not stay for me; and who can wonder ? […] I shook his hand and tore my heart in sunder. And went with half my life about my ways. (I : 81)

Mais à cet exercice déjà périlleux s'ajoute la traduction de poèmes grecs et latins, d'abord en anglais, puis d'anglais en français. La poésie latine est dite quantitative : elle se fonde sur l'alternance de syllabes courtes et longues. Elle se scande donc et est en cela relativement proche de la poésie anglaise. Le passage suivant est intéressant à cet égard : Jackson est en quête d'un poème dont il pourrait se dire l'auteur et qu'il enverrait à Miss Liddell qu'il courtise. Pollard et Housman cherchent donc parmi les odes de Catulle un poème qui pourrait être transposable, adaptable au nom de l'aimée :

Jackson C'est quoi la suite ? Tu crois que ça passerait, si je l'envoyais à Miss Liddell ? Elle pourrait penser que c'est de moi ? **Pollard** Ça dépend de quelle Miss Liddell tu parles. Son prénom rime-t-il avec « envie » ? **Jackson** J'en doute. C'est la fille du doyen de Christ Church. **Pollard** Tu ne comprends pas. Son prénom doit rimer avec Lesbie. Tous les poèmes de Catulle sont adressés à Lesbie, ou évoquent Lesbie : « *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus…* » **Jackson** Je veux lui écrire dans notre langue. Les filles qui embrassent ne font pas de latin. **Pollard** Ah, dans notre langue. Allons-y, Housman : « Vivons, ma Lesbie, aimons-nous et que tous les murmures des vieillards moroses aient pour nous la valeur d'un as… » **Housman** « Soucions-nous comme de colin-tampon des vieux et de leurs dictons. » **Pollard** Quelle esbroufe !	**Jackson** How does it go? Is it suitable for sending to Miss Liddell as my own work? **Pollard** That depends on which Miss Liddell. Does she go dum-di-di? **Jackson** I very much doubt it. She's the daughter of the Dean of Christ Church. **Pollard** You misunderstand. She has to scan with Lesbia. All Catullus's love poems are written to Lesbia, or about her. *'Vivamus, mea Lesbia, atque amemus….'* **Jackson** I mean in English. Girls who kiss don't know Latin. **Pollard** Oh, in English. Come on, Housman. "Let us live, my Lesbia, and let us love, and value at one penny the murmurs of disapproving old men…" **Housman** "And not give tuppence for the mutterence of old men's tut-tutterence." **Pollard** He's such a show-off. (I: 14)

Le dactyle, qui constitue le fondement de la poésie latine, est un pied composé d'une syllabe forte suivie de deux syllabes faibles. La rythmique ainsi créée produit ce que Pollard appelle « to go dum-di-di », « faire ti-da-da ». C'est le cas du prénom Lesbia en latin. Pour que la traduction de ce passage ne perde pas son efficacité sur scène, c'est-à-dire pour qu'elle ne nécessite pas que les spectateurs possèdent des connaissances particulières dans le domaine de la métrique, nous avons choisi d'adapter le jeu de mots en utilisant le verbe « rimer » à la place de « scander ». Il fallait donc que le prénom de Miss Liddell rime avec Lesbie et avec « envie », afin que la réponse de Jackson puisse fonctionner. Par la suite, Pollard et Housman improvisent une traduction. Pour la version de Pollard, proche de l'original, nous avons utilisé la traduction des poèmes de Catulle publiée aux Belles Lettres (Catulle : 9). Mais pour la tentative de traduction improvisée par Hous-

man, qui est rimée, nous avons cherché encore une fois à faire chanter le français sous forme d'alexandrins rimés, afin que la pièce conserve toute sa force sur scène. Dans le tableau suivant, la colonne de gauche retranscrit le poème original en latin, la colonne du milieu reprend la traduction improvisée par Housman dans la pièce de Stoppard, la colonne de droite est notre tentative de traduction en alexandrins :

Soles occidere et redire possunt ; *Nobis cum semel occidit breuis lux,* *Nox est perpetua una dormienda.* *Da mi basia mille, deinde centum,* *Dein mille altera, dein secunda centum […]* (Catulle : 8)	Suns can set and rise again: when our brief light is gone we sleep the sleep of perpetual night. Give me a thousand kisses, and then a hundred more, and then another thousand, and add five score… (I: 14)	Une fois que s'éteint notre brève lumière Peu importent levers et couchers de soleil Nous dormons une nuit éternelle de sommeil. Donne-moi mille baisers, et puis cent autres Et encore un millier, puis faisons-les nôtres.

La discussion reprend ensuite à l'acte II, où Jackson joue à nouveau les Christian et Housman les Cyrano de Bergerac : le jeune athlète cherche toujours à impressionner sa maîtresse et l'étudiant en lettres classiques lui propose alors un autre poème de Catulle, le poème 99, qui s'adresse en réalité à un garçon, le jeune Juventius (Catulle : 176-179) :

Housman Le problème, c'est que ceux qui lui font des reproches la font passer pour une femme de petite vertu, et ceux qui sont joyeux la font passer pour… euh…ta femme de petite vertu… Donc, je pense qu'il vaut mieux aller du côté du *carpe diem*, cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie, la tombe est un fort bel enclos, Nul onc n'y baille un baiser chaud.	**Housman** The problem we're up against here is that the ticking-off ones make her out to be a harlot, and the happy ones make her out to be, well, *your* harlot… so I think the way to go is more *carpe diem*, gather ye rosebuds, while you may, the grave's a fine and private place but none I think do there embrace. (I: 77)

Housman, pour évoquer le thème du *carpe diem*, fait allusion à deux poèmes anglais très célèbres, celui de Robert Herrick « To the Virgins, to make much of time » (Bensimon : 318), que nous avons adapté en citant le dernier vers d'un sonnet très connu de Pierre de

Ronsard (Ronsard 400) et « To His Coy Mistress » de Andrew Marvell, dont nous avons pris la traduction de Louis Lanoix (Lanoix : 91). Ce mélange d'adaptations culturelles et de respect de la lettre du texte source est une tentative de notre part pour rendre justice à l'érudition mais aussi à la force dramatique de la pièce de Stoppard.

Conclusion : Une chambre d'échos linguistiques et culturels

The Invention of Love tisse un réseau d'échos qui, d'une part, sert à établir un rapport de connivence avec le spectateur partageant les mêmes références, mais qui, d'autre part, illustre la thèse au centre même de l'œuvre : si l'on trouve chez Catulle, mais aussi chez Marvell et chez Ronsard, les mêmes mots avec quelques variantes, c'est que l'amour n'a cessé, depuis l'époque classique, d'être réinventé, adapté, traduit, retrouvé, tout comme Housman et ses collègues philologues et poètes n'ont cessé de chercher à combler les vides, de tenter de retrouver l'original, d'en offrir des variantes et des interprétations, construisant ainsi un écheveau de références qui se répondent en écho.

La pièce se transforme alors en tour de Babel : on y parle le latin, le grec, l'anglais et le français, et cette polyglossie permet non seulement aux langues, mortes et vivantes, de se répondre, mais aussi aux œuvres et à leurs auteurs, eux aussi entre la vie et la mort, de dialoguer, de raisonner et de résonner. Aux allusions à la mythologie et aux œuvres d'Homère et de Virgile, Stoppard ajoute des clins d'œil à Shakespeare, mais aussi aux auteurs contemporains de ses personnages : les trois hommes dans un bateau (sans oublier le chien) sont une autre version du roman de Jerome K. Jerome, personnage qui apparaît d'ailleurs dans l'acte II ; la partie de croquet à laquelle se livre Jowett se joue de l'autre côté du miroir imaginé par Lewis Carroll ; la gare de Paddington, présentée comme « one of the larger railway stations » (I : 16), rappelle la gare de Victoria décrite de la même manière dans *The Importance of Being Earnest* (Wilde : 206). Wilde, personnage important de la pièce, est ainsi à la fois l'auteur qui termine sa vie en France sous le pseudonyme de Sebastian Melmoth et un double déplacé, une variante de ses propres personnages, comme lorsque Ruskin,

alors son professeur, le décrit de la manière suivante : « There was an Irish exquisite, a great slab of a youth with white hands and long poetical hair who said he was glad to say he had never seen a shovel » (I : 17). L'écho à l'exclamation de Gwendolen dans *The Importance of Being Earnest* (« I'm glad to say I've never seen a spade » [Wilde : 178]), ainsi qu'au jeu de mot de la pièce de Wilde, fondé sur la littéralisation de l'expression figée « to call a spade a spade » (littéralement « appeler une bèche une bèche », l'équivalent français d'« appeler un chat un chat »), ne peuvent malheureusement pas être conservés en français, car les spectateurs ne reconnaîtront pas nécessairement la célèbre répartie.

Pourtant, même si certains fils se cassent, même si certains manuscrits se perdent, un réseau de sens se tisse entre ces références, comme les eaux antiques et modernes se mêlent. C'est ce que pointe la métaphore filée de la virgule dans la pièce. Le travail du philologue, selon Housman, est en effet de faire jaillir le sens et d'effacer le nonsens et cela peut se jouer à la place d'une virgule dans une phrase : « By taking out a comma and putting it back in a different place, sense is made out of nonsense » (I : 40). Ici le *nonsense* est aussi celui de Lewis Carroll, qui, à son tour, a influencé Oscar Wilde, auteur dont Pollard reprend un des aphorismes (cité dans Sherard : 72) : « I have worked hard all day – in the morning I put in a comma, and in the afternoon I took it out again ! » (I : 49). La virgule, qui sépare et unit à la fois, est aussi un terme qui, répété à plusieurs reprises dans la pièce, constitue un écho linguistique permettant aux spectateurs d'établir des liens entre les époques, les courants littéraires et les idées qui les sous-tendent. Stoppard se plaît à mettre au jour cette filiation entre les auteurs qu'il imagine se retrouver au royaume d'Hadès pour converser, enfin libérés des contingences du temps. Car ces auteurs lui sont chers, non seulement par les œuvres qu'ils ont laissées à la postérité envers et contre tous les copistes inattentifs du Moyen Âge et les moralisateurs victoriens, mais aussi en tant que personnes, ou personnages : Wilde, Pater, Ruskin, Jerome K. Jerome, Housman, lui-même dédoublé en son *alter ego* plus âgé AEH, se partagent la scène à mesure que Stoppard réinvente, réécrit, traduit leurs histoires.

Bien loin d'être une méditation nostalgique sur la perte et la quête impossible d'un manuscrit original ou sur le psittacisme auquel la condition postmoderne condamnerait les dramaturges, *The Invention of Love* est une comédie qui offre une réflexion foisonnante sur la ré*invention* de l'identité, de l'histoire et de la tradition dans un espace théâtral labile où entrent en résonance et en correspondance l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent. Traduire cette pièce, c'est tenter modestement à notre tour de réinventer les classiques, d'essayer de leur insuffler vie dans le *hic et nunc* du théâtre et, ainsi, à notre tour, de nous faire passeurs.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

BENSIMON, Paul, *et al.* (éd.) *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

CATULLE. *Poésies*, éd. et trad. Georges Lafaye revues par Simone Viarre et Jean-Pierre Néraudau. Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1998.

HORACE. *Odes et épodes*, éd. et trad. François Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1954 [*Odes and Epodes*. ed. and trans. Joseph P. Clancy. Chicago, University of Chicago Press, 1960].

HOUSMAN, A.E. *Selected Prose*. ed. John Carter. Cambridge, Cambridge University Press, 1961.

_. *A Shropshire Lad and Other Poems*. ed. Nick Laird. Londres, Penguin Classics, 2010.

LANOIX, Louis. « Traduction du poème de A. Marvell, *To His Coy Mistress*, *À Sa Prude Maîtresse* », *XVII-XVIII^e. Revue de la Société d'Études Anglo-*Américaines, 1986, n° 23. <https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1986_num_23_1_1109> (consulté 15/9/2018).

RONSARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1993.

STOPPARD, Tom. *The Invention of Love*. Londres, Faber and Faber, 1997.

SYMONDS, John Addington. *A Problem in Greek Ethics* (1883). Privately printed, 1901.
THÉOCRITE. *Bucoliques grecs*. t. I, éd. et trad. Philippe-Ernest Legrand. Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1953.
_. *Toute l'idylle*. trad. Maurice Chappaz et Éric Genevay. Paris, La Différence, coll. Orphée, 1991.
WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest* (1895). éd. et trad. Pascal Aquien, édition bilingue. Paris, Flammarion, coll. GF, 2000.

Sources secondaires

CAMPOS, Christophe. « Stoppard est-il intraduisible ? ». « Le théâtre britannique contemporain en France (1945-1998) », dir. Nicole Boireau. *Coup de Théâtre* n° 16, 2000.
FORSTER, E. M. *Maurice*. Londres, Edward Arnold, 1971.
JOWETT, Benjamin. *The Dialogues of Plato*, translated into English with introductions by Benjamin Jowett. 4 vols. Oxford, Clarendon Press, 1871.
LETISSIER, Georges. « Entre éclipse des voix et réticence de l'aveu : les "petites chambres d'échos" de la poésie d'A.E. Housman », *Polysèmes* 20, « Résonances d'Écho », <https://journals.openedition.org/polysemes/4242> (consulté 10/1/2019).
MONTIN, Sarah. *Contourner l'abîme. Les poètes-combattants britanniques à l'épreuve de la Grande Guerre*. Paris, SUP, 2018.
PAGE, Norman. *A.E. Housman. A Critical Biography* (1983). Houndmills, Basingstoke, Macmillan, 1996.
PARKER, Peter. *Housman Country. Into the Heart of England*. Londres, Abacus, 2016.
PATER, Walter. *Plato and Platonism.* Londres, Macmillan, 1893.
SHERARD, Robert. *Oscar Wilde. The Story of an Unhappy Friendship*. Londres, Greening and Co, 1905.
SINFIELD, Alan. *The Wilde Century: Oscar Wilde, Effeminacy and the Queer Moment*. Londres, Continuum, 1994.

---

1 Dans cet article, abréviée (I).

[2] Le thème de la catabase se retrouve, par exemple, dans l'*Odyssée* d'Homère (chant XI), l'*Énéide* de Virgile (chant VI) et, bien sûr, dans le mythe du poète Orphée, dont on trouve des versions dans les *Géorgiques* de Virgile (livre IV) et les *Métamorphoses* d'Ovide (livres X et XI).

[3] Toutes les traductions françaises de *The Invention of Love* qui figurent dans l'article sont de nous.

[4] *A Shropshire Lad* a ensuite connu une grande fortune au fil du XX[e] siècle. C'est l'une des lectures de prédilection des *war poets*, en raison des échos à la guerre des Boers dans les poèmes du recueil (voir Montin 2018) ; plusieurs poèmes du recueil ont également été mis en musique par des musiciens-combattants tels que George Butterworth ou Ralph Vaughan Williams. *A Shropshire Lad* est, de nos jours, devenu l'emblème de la vision mythifiée d'une Angleterre pastorale (voir Parker 2016). Cela ne saurait déplaire à Tom Stoppard dont l'anglicité est l'un des thèmes de prédilection.

[5] Voir par exemple le refus d'E.M. Forster de publier de son vivant son roman *Maurice*, qui traite ouvertement d'homosexualité masculine.

[6] Contrairement aux autres citations, la note de bas de page ne précise pas le nom du traducteur, aussi avons-nous présumé que la transcription était sans doute de Symonds lui-même.

[7] On aurait pu imaginer, en nous éloignant du texte anglais, un jeu sur les termes « esquif » et « esquiver » en français (« **Charon** Veuillez attacher l'esquif, monsieur ! […] **AEH** Voilà : notre esquif est attaché. J'ai assisté à une conférence de Ruskin pendant ma première année à Oxford. Il ne faisait qu'attaquer et esquiver »). On perdrait toutefois le sens de l'anglais, à savoir que Ruskin avait des avis tranchés et péremptoires sur les peintres dont il parlait pendant ses conférences.

[8] « Les neiges s'en sont allées » (Horace 1954 : 294-295).

[9] Stoppard reprend ici quasi *verbatim* une formulation de Housman au sujet de Robinson Ellis, que l'on trouve dans la préface au 5[e] volume de l'édition des œuvres de Manilius qu'il publie en 1930 : « […] [Ellis's] readers were in perpetual contact with the intellect of an idiot child. » (Housman 1961 : 45)

[10] Le bel éphèbe Ligurinus, qui dédaigna Horace, apparaît plusieurs fois dans la pièce (I : 44, 69, 79). Il est évoqué à deux reprises dans le livre IV des *Odes* d'Horace ([Horace 1954 : 266-267 et 306-307).

[11] Les personnages font en effet très souvent référence à l'œuvre de Lewis Carroll, au travers d'échos sonores et visuels : la jeune fille à qui Jackson désire écrire des poèmes s'appelle Miss Liddell, tout comme l'inspiratrice du personnage d'Alice, et Jowett joue constamment au croquet tout en déclamant des vérités à l'emporte-pièce.