



Stoppard par lui-même : lecture croisée d'*Arcadia* (1993) et de *Travesties* (1974)

Francoite-Chabin Valérie

[Pour citer cet article](#)

Francoite-Chabin Valérie, « Stoppard par lui-même : lecture croisée d'*Arcadia* (1993) et de *Travesties* (1974) », *Cycnos*, vol. 18.1 (Le théâtre britannique au tournant du millénaire), 2001, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/332>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/332>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/332.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Stoppard par lui-même : lecture croisée d'*Arcadia* (1993) et de *Travesties* (1974)

Valérie Francoite-Chabin

Université de Toulouse II, France.
Valérie Francoite-Chabin est maître de conférences à l'université de Toulouse II. Elle a soutenu en 1995 une thèse de doctorat sur "Structures et structure dans le théâtre anglais contemporain. D'une esthétique de la rupture à une expérience narcissique : esquisse d'une étude de la modernité et de la postmodernité théâtrales". Elle a depuis publié divers articles sur des dramaturges contemporains (Pinter, Stoppard, Bond), parus dans *Coup de théâtre, Études anglaises* et dans les *Publications de l'Université de Rouen*.

The reading of Tom Stoppard's *Travesties* (1974) and *Arcadia* (1993) is an enlightening experience of intertextuality and postmodernity. In both plays Stoppard dislocates meaning, that is to say dismantles what had for centuries provided the world with a coherent frame of thought. The dramatist flouts historical authenticity as well as the reliability of models, and steers a bold course away from all kinds of conformity by fighting against academic idiosyncrasies and rhetorical obsessions. The unconventional characterization and the playful staging of language similarly reveal Stoppard's iconoclastic strategy. *Travesties* and *Arcadia* also move away from structural conventions: the two plays are paradoxically ruled by generic ambiguity and by the breaking of space and time landmarks. As they theatricalize their own dramatic principles, *Travesties* and *Arcadia* turn out to be narcissistic texts that may be read as both theatrical and epistemological metaphors.

L'œuvre du dramaturge Tom Stoppard a très tôt manifesté un remarquable talent pour la parodie et s'est ainsi toujours située dans un étonnant espace intermédiaire, dans un jubilatoire entre-deux à mi-chemin entre l'hommage et la subversion. Si la relation qu'entretiennent *Arcadia*¹ et *Travesties*² ne fait pas exception, elle permet toutefois de faire apparaître une démarche plus spécifique, une esthétique autotélique d'imitation de Stoppard par lui-même. *Arcadia* et *Travesties* font toutes deux coexister des phénomènes souvent présentés comme exclusifs l'un de l'autre : l'inscription du théâtre dans l'Histoire et la mise en évidence de sa specularité. Télescopage salutaire, cette alliance contradictoire est de fait au cœur de l'écriture stoppardienne. *Arcadia* n'emprunte pas le scénario fictionnel de son modèle, mais elle ne renie aucun des postulats dramaturgiques qui présidèrent, dix-neuf ans plus tôt, à l'écriture de *Travesties*. Elle exacerbe ce qui était en germe dans *Travesties* pour nous offrir une forme plus mature et plus aboutie encore de la postmodernité stoppardienne. *Travesties* et *Arcadia* livrent un même procès aux principes organisateurs du sens, c'est-à-dire à ce qui avait prévalu, fait autorité et donné jusqu'alors une cohérence au monde. Les deux pièces se fondent sur le même discrédit sévère des critères objectifs d'explication du monde et d'émergence du sens, *Arcadia* étant la version paroxystique de cette esthétique de la rupture qui avait — et ce n'est pas le moindre des paradoxes stopparadiens — structuré *Travesties*. Les deux textes mettent en scène une forme de terrorisme dramatique qui entend proposer une poétique affranchie des codes de toute nature.

¹ Tom Stoppard, *Arcadia* (Londres : Faber and Faber, 1993).

² Tom Stoppard, *Travesties* (Londres : Faber and Faber, 1975). L'édition utilisée pour les citations est celle de 1990.

Nourrie d'une perte de confiance dans les schémas de pensée traditionnels, cette dislocation des certitudes engendre chez Stoppard un processus de désacralisation. Les notions fondamentales qui structuraient notre imaginaire ont perdu toute légitimité, les repères ontologiques et les outils herméneutiques ont disparu, la vérité est devenue résolument suspecte.

Au nombre des bastions rassurants malmenés par Stoppard figurent tout d'abord la fiabilité de l'Histoire et la sacralité des modèles. Dès *Travesties*, le dramaturge avait entrepris de frelater les certitudes historiques, de telle sorte qu'entre exactitude et supercherie, la pièce faisait le deuil de l'inviolabilité de l'Histoire. *Travesties* naît en effet d'une coïncidence historique avérée, la présence à Zürich, pendant la première guerre mondiale, de James Joyce, de Lénine et de Tristan Tzara. Et de fait la pièce acquiert assez vite un statut presque scientifique par le biais d'une construction très encyclopédique. Le souci affiché de mettre en scène l'Histoire participe d'une ambition érudite et didactique qui fait de la pièce un savant conglomérat de textes politiques et de documents historiques en tous genres. *Travesties* abonde en citations, parfois transcrites dans leur langue d'origine. Ainsi le dialogue entre Lénine et Nadya est-il proposé au public dans la langue maternelle des deux personnages. Or, si Nadya se voit confier la fonction privilégiée de médiatrice d'une Histoire en marche et crée ainsi l'illusion de la contemporanéité du texte et de l'événement, le travail minutieux de translittération, c'est-à-dire de transcription phonétique, trahit les limites de ce mimétisme et de cette transparence. Ne pouvant faire l'économie de la traduction de chaque réplique, Stoppard dit l'impossibilité même de toute authenticité. Les événements historiques sont d'ailleurs toujours filtrés par plusieurs personnages médiateurs, qui sont autant de prismes successifs. De la même façon, la conférence propagandiste de Cecily qui ouvre le second acte ne saurait avoir une fonction strictement citationnelle. Elle revendique certes l'objectivité historique en proposant à un auditoire factice ce qui ressemble à un cours magistral sur les bouleversements politiques intervenus en Russie au début du vingtième siècle, mais la spécificité du discours de Cecily consiste aussi à juxtaposer la brutalité des faits historiques et le commentaire qu'ils suscitent. On est déjà loin du postulat initial de l'information pure : textes et exégèses se chevauchent dans *Travesties*. La marque de fabrique stoppardienne, c'est bien la subversion de l'Histoire. L'exactitude n'est que chimérique, le dramaturge interdit en quelque sorte à l'Histoire toute fonction herméneutique d'explication du monde. Ce que Stoppard choisit de mettre en scène, par exemple, c'est ce qui n'a pas été mis en pratique, ce qui est resté pure illusion, pure utopie dans l'imaginaire léniniste. Pseudo-didactisme, donc, que celui qui prétendait faire de l'Histoire une structure fiable pour *Travesties*.

Avec *Arcadia*, Stoppard retrouve une exigence similaire de dévoiement du matériau historique. Il s'agit de mettre en scène ce qui reste en marge de l'Histoire. Or cette entreprise théâtrale s'enracine dans des hypothèses fantaisistes. *Arcadia* repose sur une biographie fictive de Lord Byron que Stoppard métamorphose sans scrupules en assassin : Byron aurait tué en duel le poète Ezra Chater avant de quitter précipitamment l'Angleterre en 1809. Ce qui importe, c'est que le dramaturge mette en scène une figure éminente de la littérature anglaise sans toutefois lui accorder le statut privilégié de personnage de théâtre. Byron n'est pas un protagoniste d'*Arcadia*, bien qu'il fasse l'objet de ses discours et de ses spéculations. Une stratégie de décentrement est à l'œuvre, le présupposé sacrilège d'un Byron meurtrier réservant à cette figure remarquable l'espace marginal des coulisses. La promotion de l'insignifiant Chater et la dépréciation de l'illustre Byron sont deux phénomènes concomitants dans *Arcadia*. Déjà dans *Travesties*, le statut dramatique de Henry Carr, conscience unifiante de la pièce et prisme — si déformant soit-il — par lequel étaient perçus les événements historiques et artistiques, s'accompagnait d'une caricature des figures sacralisées par l'Histoire que sont Tzara, Joyce et Lénine. En grammairien iconoclaste de l'écriture théâtrale, Stoppard se plaît toujours à inverser les deux pôles symboliques que sont le centre et la

périphérie, et fait de ce renversement une étape nécessaire du processus de désacralisation. *Travesties* et *Arcadia* s'inscrivent sans équivoque dans une conception élitiste du théâtre propre à Stoppard. Newton, Fermat et Byron n'accèdent toutefois pas à la scène dans *Arcadia* alors que Lénine, Joyce et Tzara étaient des personnages à part entière dans *Travesties*. La sacralité des modèles est mise à mal avec la même efficacité, mais le sacrilège est plus dévastateur encore dans *Arcadia*.

Stoppard ne se contente pas de bousculer l'Histoire ; il se livre à une désacralisation plus générale des dogmes.

Arcadia stigmatise par exemple le conformisme de pensée représenté par l'institution universitaire. À cet effet, le dramaturge récuse le dogme de l'infaillibilité pédagogique en parodiant la relation entre le maître et l'élève, incarnée par Septimus et Thomasina. Stoppard démontre que la parole du maître peut être inattendue, il détourne le précepteur de sa fonction conventionnelle et consacre, au moyen d'une métaphore biblique, l'inefficacité du pédagogue : "He was giving his brother's wife a Latin lesson and she was hardly the wiser after it than before" (p. 2). La pièce caricature également l'obsession de la véracité biographique chez les universitaires. Stoppard confronte les principes méthodologiques respectifs de l'enseignant et du chercheur, et de fait la démarche intellectuelle du professeur d'université Bernard Nightingale contraste avec celle de l'historienne des jardins Hannah Jarvis. Le premier se révèle un piètre archiviste dont le propos sur Byron souffre d'approximations évidentes, tandis que loin de cet amateurisme, les travaux de l'historienne sont bien sûr valorisés par l'auteur, ne serait-ce que parce qu'ils apportent les preuves qui invalident les hypothèses fantaisistes de Bernard. Hannah donne elle-même une définition de la recherche : "Somewhere there will be *something*... if only I can find it" (p. 66). École de la rigueur, elle répond aux exigences épistémologiques des Lumières dont l'historienne hérite son attachement à la Raison. Hannah substitue donc une démarche rationnelle aux spéculations dogmatiques et hasardeuses de Bernard. Les vérités scientifiques participent aussi de ce conformisme de pensée dénoncé par Stoppard. Le dramaturge désacralise les théorèmes mathématiques pour s'interroger sur la légitimité même de leur démonstration. La question de l'utilité des calculs est posée et Valentine, dont on connaît pourtant l'atavisme scientifique, en vient à constater la vacuité des travaux scientifiques de son ancêtre Thomasina : "She was just playing with the numbers. The truth is, she wasn't doing anything" (p. 47). Ce qu'*Arcadia* met en scène, c'est une double révolution, esthétique et scientifique. Or, si l'opposition entre Sciences et Humanités structure la pièce, Stoppard propose toutefois d'établir des passerelles entre ces deux domaines de la connaissance. Bernard incarne la querelle des dogmes en développant une conception étriquée et frileuse du savoir : "A great poet is always timely. A great philosopher is an urgent need. There's no rush for Isaac Newton" (p. 61). À l'inverse, Valentine suggère un rapprochement entre les disciplines, bannissant ainsi tout dogmatisme : "He's not against penicillin, and he knows I'm not against poetry" (p. 62).

Dans *Travesties*, la révolution est artistique et politique. Stoppard y fait la caricature des schémas de pensée comme l'idéologie marxiste et des écoles esthétiques comme le dadaïsme. L'anti-dogmatisme viscéral du dramaturge le conduit à condamner tout personnage dès lors qu'il appose un cadre simpliste sur l'infinie variété du monde. C'est la mise à l'épreuve de la logique qui contribue, dans *Travesties*, au désaveu des dogmes. La fascination pour le désordre est incarnée par Tzara, chantre d'une abdication de toute rationalité. Le personnage aspire à substituer le chaos à l'harmonie et à gommer la relation de causalité : "Causality is no longer fashionable" (p. 36). Il n'est ainsi pas plus parfaite formule que la profession de foi de Tzara : "I am sick of cleverness" (p. 37), même si c'est à Henry Carr que revient paradoxalement le soin de déclamer ce qui a valeur de credo dadaïste : "down with reason, logic, causality, coherence, tradition, proportion, sense and consequence" (p. 25).

Les contours des personnages témoignent de manière tout aussi efficace de l'écriture stoppardienne. Médiateur du discours et support de l'action dramatique, le personnage est bien sûr le pilier de la construction théâtrale, de telle sorte que les transformations qu'il subit sont toujours métonymiques des principes dramaturgiques mis en œuvre par l'auteur. On ne peut donc que s'intéresser à la relation entre les présupposés esthétiques de Stoppard et les conditions qui président au modelage de ses personnages.

Arcadia est un texte qui consacre la remise en question stoppardienne de la notion de sujet. La postmodernité de la pièce se lit en effet dans le désaveu du sujet, entier et monolithique, sous la forme d'une transformation sarcastique du patronyme. Parce que le nom donne traditionnellement au personnage sa légitimité, les manipulations onomastiques remplissent le plus souvent une fonction symbolique. La rétention initiale de l'identité de Bernard, à la demande de celui-ci, donne lieu non pas à une dissimulation mais à un travestissement de son nom :

CHLOË Should I give you another name, just for the moment ?
 BERNARD Yes, why not ?
 CHLOË Perhaps another bird, you're not really a Nightingale. (p. 17)

La désacralisation du nom est indissociable de celle du personnage qui le porte. En choisissant de l'appeler Peacock, Stoppard renvoie au romancier Thomas Love Peacock, contemporain de Byron et des événements de 1809 mis en scène dans *Arcadia*. La périphrase ironiquement élogieuse d'Hannah — "There's an account of my hermit in a letter by your illustrious namesake" (p. 25) — ne fait pas oublier que Bernard n'est qu'une pâle copie de son modèle. Il hérite d'un référent littéraire mais son homonyme n'occupe pas un espace prestigieux de l'Histoire de la littérature, tout se passant comme si ce nom d'adoption était encombrant, comme si déposséder un personnage de son nom le condamnait.

Travesties avait également fait de l'ambiguïté du nom la manifestation d'une fragmentation du sujet. Joyce par exemple connaît dans la pièce un véritable traumatisme identitaire. Il est tout d'abord victime de ce que Stoppard appelle une méprise cléricale.

CARR *Joyce* is a name which could only expose a child to comment around the font.
 TZARA No, no, Mr Joyce, Irish writer, mainly of limericks, christened James Augustine, though registered, due to a clerical error, as James Augusta, a little known fact. (pp. 41–42)

Le nom de l'écrivain subit ensuite les défaillances de la mémoire de Carr et la malveillance d'une vengeance personnelle.

CARR And what about you, Doris ?
 JOYCE Joyce.
 CARR Joyce. (p. 49)

Et cet artifice de la méprise devient véritablement ludique dès lors que Tzara ajoute à la confusion.

CARR Irish lout...
 TZARA Russian...
 CARR No — whatsisname — Deidre.
 TZARA Bridget...
 CARR Joyce!
 TZARA Joyce! (p. 95)

Car tel est l'aboutissement de la stratégie stoppardienne : une transformation du personnage en rôle. Des personnages littérisés viennent en effet compléter la galerie des portraits stoppardiens. Exercice de style de l'intertextualité, *Travesties* emprunte directement deux personnages à *The Importance of Being Earnest*, Cecily et Gwendolen, qui s'emparent du prénom de leur modèle mais cultivent une fidélité subversive à leurs homonymes. Loin de la bienséance victorienne, elles quittent l'espace domestique de l'appartement d'Algernon pour occuper l'espace public d'une bibliothèque municipale. Loin des démarches matrimoniales qui structurent la pièce de Wilde, les activités littéraires de Cecily et de Gwendolen chez Stoppard consomment une rupture avec les exigences culturelles de la société du dix-

neuvième siècle. Loin de la stabilité politique assurant la pérennité des valeurs victoriennes, les soubresauts de l'Histoire contemporaine transportent les deux personnages dans un univers cosmopolite, avant-gardiste et chaotique. De même Tristan Tzara se substitue-t-il à Jack Worthing, dont il assume l'ubiquité tout en la travestissant. La transformation stoppardienne consiste ici en la métamorphose audacieuse d'un personnage orphelin et anonyme en un artiste reconnu, créateur d'un mouvement esthétique d'envergure.

Comme ceux de *Travesties*, les personnages d'*Arcadia* n'ont pas seulement des référents historiques, ils ont aussi des modèles littéraires. Il existe des échos wildiens manifestes dans *Arcadia*. Thomasina et Septimus campent une version contemporaine et érudite du couple que forment Cecily et Miss Prism dans *The Importance of Being Earnest*. Chez Wilde, l'inculte gouvernante entreprend d'enseigner à la jeune fille les rudiments de la grammaire allemande, et le rire naît du décalage entre ses prétentions pédagogiques et sa béance intellectuelle. Chez Stoppard, le précepteur est cultivé mais échappe par des pirouettes à son rôle de pédagogue, et la saisissante transformation de Cecily en génie mathématique relève d'une évidente subversion. De la même façon, Algernon pourrait faire siens le comportement marginal et le discours anti-conformiste de Septimus, qui fait de la frivolité un art de vivre. En outre, *Arcadia* met en scène une Lady Croom qui est souvent une Lady Bracknell plus vraie que nature, en particulier lorsqu'elle se soucie de marier sa fille avant que celle-ci ne se cultive trop : "We must have you married before you are educated beyond eligibility" (p. 84). L'héritage wildien de la maîtresse des lieux se lit aussi dans sa propension au scepticisme. Si Lady Bracknell doute de la respectabilité des douairières qui gravitent dans son entourage, Lady Croom doute de la légitimité de l'ermite que lui propose Noakes : "But surely a hermit who takes a newspaper is not a hermit in whom one can have complete confidence" (p. 86).

Faire le procès du sens, c'est, enfin, faire du langage le terrain d'une manipulation ludique. La mise en scène des mots, dans *Travesties* comme dans *Arcadia*, participe d'une démarche postmoderne qui exhibe le langage de manière ostentatoire, le transforme en laboratoire de recherche, en terrain d'expérimentation. Le théâtre stoppardien est à proprement parler un théâtre *du* langage et un théâtre *sur* le langage, où le dramaturge se délecte de jeux de mots.

Dans *Travesties*, Stoppard emprunte à la poétique dadaïste un jeu incessant sur les sonorités, il jongle avec les mots dont il privilégie la matérialité sonore. Au premier acte, le panégyrique dadaïste de l'écriture joycienne par exemple devient un éloge scatologique : "For your masterpiece / I have great expectorations / For you I would eructate a monument / Art for art's sake — I defecate" (p. 48). La mise en scène des mots prend également souvent la forme d'un exercice allitératif : fidèle héritier de Joyce, Stoppard fonde un système de correspondances phonétiques qui affranchit l'écriture des exigences du sens. Le portrait de Lénine par Carr procède de cet effet de surenchère : "To be in his presence was to be aware of a complex personality, enigmatic, magnetic, but not, I think, astigmatic. [...] I shook the hand of this dynamic, gnostic and yet not, I think, anaemic stranger" (p. 23).

Arcadia exacerbe cet attrait pour les calembours. Le plus admirable est probablement cette forme-sens condensée du débat métaphysique de la pièce :

THOMASINA Do you think God is a Newtonian ?
SEPTIMUS An Etonian ? Almost certainly, I'm afraid. (p. 5)

Cet échange affiche parfaitement la polarité d'*Arcadia*, car le jeu de mots cristallise toujours les postulats esthétiques du texte chez Stoppard. L'on pourrait citer la périphrase choisie par Bernard pour décrire l'ermite - "an oxy-moron, so to speak" (p. 26) — qui évoque aussi bien la polysémie de cette figure atypique éludant les taxinomies les plus résistantes que sa propension à la folie, ou encore le "Culpability Noakes" (p. 83) de Lady Croom qui, en pastichant le Capability Brown de Sidley Park, trahit ses griefs à l'égard de celui qu'elle accuse d'avoir dénaturé le jardin.

Le dramaturge procède en outre à un travestissement systématique des clichés ou des expressions lexicalisées. L'engouement de Stoppard pour les paradoxes et les impropriétés de

langage est un héritage wildien. Dans *Travesties*, le premier monologue de Carr est un catalogue de proverbes parodiés et de fausses citations. La référence à Zürich — “whitest Switzerland” (p. 23) — est la version stoppardienne de l’expression figée “darkest Africa”. Plus loin, “Big oaks from a corner” (p. 24) consiste en une altération du proverbe “big oaks from little acorns grow”, tandis que la citation attribuée à La Rochefoucauld — “Quel pays sanguinaire, même le fromage est plein de trous” (p. 32) — est apocryphe. *Arcadia* prolonge cet exercice et de fait les personnages trompent à plusieurs reprises l’attente du public. Captain Brice explique à Septimus la manière dont il conçoit son travail de précepteur : “As her tutor you have a duty to keep her in ignorance” (p. 11). Plus tard, Thomasina s’acquitte auprès de son professeur d’une tâche confiée par Mrs Chater, avec une désinvolture digne des fausses ingénues du théâtre de Wilde : “She said it was of scant importance, and that therefore I should carry it to you with the utmost safety, urgency and discretion” (p. 14). Mettre ainsi à l’épreuve le bon sens est une priorité esthétique pour Stoppard.

Le dramaturge s’emploie, enfin, à dénoncer toutes les formes de tyrannie du langage. Car s’il est pure potentialité poétique, il peut aussi être dictature et didactisme. Les idiomatismes de toutes factures sont récusés dans *Arcadia*. L’examen satirique de l’institution universitaire, par exemple, passe par une parodie du jargon qui en est la marque de fabrique linguistique. Le lexique universitaire est abondamment emprunté dans la pièce, colloques et congrès y trouvent une occurrence caricaturale dans la référence ironique au séminaire sur la statistique littéraire à l’université de Sussex. Stoppard stigmatise l’artificialité des formulations jargonantes en tous genres. La parodie du cours magistral au second acte, lorsque Bernard donne lecture de son exposé sur Byron, est un exemple de cette caricature de l’art oratoire : “I will be taking questions at the end. Constructive comments will be welcome” (p. 55). L’auteur raille l’utilisation excessive de la fonction phatique du langage chez le professeur. La rhétorique creuse de Bernard tient en effet en grande partie au parasitage de son discours par ce type d’instructions qui donnent du grain à moudre à la dérision d’Hannah lorsqu’elle critique l’emphase oratoire : “It’s only performance art, you know. Rhetoric. They used to teach it in ancient times” (p. 65). Mais *Arcadia* suggère également l’exemple de la tyrannie du discours mathématique et condamne le procédé par lequel la terminologie mathématique est abusivement plaquée sur le réel : “Mountains are not pyramids and trees are not cones” (p. 84).

Esthétique, le procès du sens est aussi structurel chez Stoppard. *Arcadia* et *Travesties* résultent en effet d’une mise à l’épreuve des modes de structuration traditionnels.

L’ambiguïté générique est un symptôme postmoderne par excellence qui gomme les frontières et établit des passerelles entre des espaces conventionnellement exclusifs l’un de l’autre.

Parce qu’il met la désinvolture apparente d’une construction dramatique aléatoire au service d’un projet esthétique cohérent sur la vacuité du monde contemporain, Stoppard emprunte pour *Travesties* les principes dramaturgiques de la tragicomédie, notion dont on rappellera qu’elle fut initialement utilisée par Beckett pour définir son propre théâtre. Dans *Travesties*, le rire naît des acrobaties verbales et intellectuelles des personnages ainsi que de la construction de séquences farcesques. Carr par exemple est victime de l’ironie stoppardienne. Son admiration caricaturale pour le modèle helvétique et ses idées simplistes sur la révolution russe font de lui un personnage de comédie. Les contresens historiques de Bennett, convaincu des prétentions démocratiques de la Russie, alimentent aussi la parodie stoppardienne, tout comme Joyce, hanté par ses difficultés financières, ou encore Tzara, obstiné dans son découpage compulsif des mots. *Travesties* est néanmoins davantage une comédie des idées qu’une pantomime : la pièce partage de fait avec les débats mis en scène par Shaw le goût de la confrontation et de l’affrontement. La frivolité des personnages hérités du théâtre de Wilde contraste avec l’imaginaire tourmenté de Lénine, Joyce et Tzara. C’est ici que la comédie est parasitée par des postulats tragiques. On ne peut d’ailleurs pas parler de tragédie, seulement

de perméabilité de *Travesties* à certains invariants constitutifs de la tragédie comme l'aveuglement tragique qui affecte les trois figures majeures de la pièce, prisonnières de leurs automatismes.

Arcadia fait l'expérience peut-être plus déroutante encore d'une véritable collusion générique, chaque genre conservant ses principes de fonctionnement propres. La pièce est ainsi tour à tour une comédie de mœurs, une enquête policière, une démonstration mathématique, une conférence universitaire, une énigme littéraire. Comme *Travesties*, *Arcadia* emprunte à la comédie de mœurs ses composantes les plus spécifiques, à ceci près que la stabilité victorienne, dont se nourrissent les pièces de Wilde notamment, a fait place à l'incertitude ontologique de la fin du vingtième siècle. La démonstration mathématique structure également *Arcadia*. Il semble que l'on puisse déceler une relation entre l'évocation du mathématicien Fermat, qui établit les bases du calcul des probabilités, et la manière dont se construit la pièce. C'est ainsi que la démonstration mathématique se double d'une parodie d'enquête policière, par le biais de la démarche pseudo-scientifique d'un pseudo(?)-littéraire. Bernard se livre vainement à une recherche de preuves qui viendraient étayer son postulat de départ. Et la cartésienne Hannah lui rappelle sans surprise les limites de sa démonstration : "You haven't established Byron was even here" (p. 50). Il ne reste plus à Stoppard qu'à dévoiler la supercherie :

VALENTINE Actually, Bernard, as a scientist, your theory is incomplete.
BERNARD But I'm not a scientist.
VALENTINE No, as a scientist. (p. 59)

Arcadia se lit enfin comme une conférence universitaire — parodie de biographie et de cours magistral, la scène 5 est de ce point de vue un véritable morceau de bravoure — et comme une énigme littéraire, la veine parodique du dramaturge autorisant cette relecture téméraire de l'Histoire littéraire.

Au brouillage des repères génériques s'ajoute le bouleversement des paramètres les plus déterminants de la construction théâtrale, l'espace et le temps.

L'utilisation de l'espace est très différente dans les deux pièces — la règle a toujours son exception... Rappelons simplement que Stoppard jongle avec l'espace dans *Travesties*, puisque la pièce oscille entre deux lieux symboliques, la bibliothèque de Zürich et le salon de Carr, tandis que la demeure de la famille Coverly à Sidley Park constitue l'unique décor d'*Arcadia*.

Second élément du *hic et nunc* dramatique, le temps fait en revanche l'objet d'une manipulation similaire dans les deux textes. *Travesties* et *Arcadia* créent la même illusion d'une linéarité sans faille.

Un personnage comme Carr est le dépositaire d'une conception téléologique de la temporalité. Il se borne à constater le passage du temps, symbolisé par les rouages bien huilés des horloges de Zürich. Dans *Travesties*, le temps semble s'écouler avec régularité, grâce aussi bien au retentissement des carillons helvétiques qu'aux modifications de l'éclairage scénique. Mais la linéarité apparaît vite comme suspecte et toute progression diachronique illusoire. La pièce met en scène une fragmentation du temps : glissements temporels, reprises et rétrospectives sont autant de brèches artificielles dans le déroulement diachronique du texte. *Travesties* zigzague entre le passé et le présent, entre 1917 et 1974, les fractures de la temporalité tenant aux défaillances de la mémoire de Carr : "I'd be willing to enter into discussion but not [...] into matters of detail and chronology" (p. 25).

Stoppard recrée la même illusion dans *Arcadia*. Le jardin porte les marques du passage du temps, la mise en scène du progrès scientifique, qui substitue l'ordinateur au crayon, et le vieillissement de trois ans des personnages de 1809 dans la dernière scène légitiment une lecture diachronique de la pièce. Mais ces indices de linéarité ne sont que des leurres et Bernard lui-même prend acte de ces ruses temporelles : "Because time is reversed. Tock, tick goes the universe and then recovers itself" (p. 50). La linéarité de la numérotation des scènes

elle-même est trompeuse : le premier acte alterne entre 1809 et 1993, puis la période contemporaine devient brutalement celle de référence. La scène 7 vient parfaire le projet stoppardien de collusion temporelle entre les deux époques. Et de fait la mise à l'épreuve du temps la plus déconcertante est probablement l'oblitération de la temporalité. Parce que les deux périodes finissent par se fondre l'une dans l'autre, le temps semble s'arrêter dans *Arcadia*. Les didascalies exigent de masquer les anachronismes, les répliques des deux époques s'entrecroisent, les personnages de la période contemporaine portent les vêtements de leurs homologues de 1809, le bal costumé de 1993 se superpose sur la valse de 1812. Et le trajet de la pomme, abandonnée par Hannah à la scène 2 puis mangée par Septimus à la scène suivante, est sans doute le plus symbolique de l'atemporalité sur la scène stoppardienne.

Avec *Arcadia*, Stoppard nous offre l'expérience unique d'un aboutissement esthétique. Consécration d'une écriture et d'un mode de structuration déjà en germe dans *Travesties*, la pièce est aussi l'exemple mature d'un théâtre narcissique. Le théâtre stoppardien est un théâtre autotélique qui se contemple comme littéraire et instaure une relation spéculaire avec ses propres principes de fonctionnement.

Dans les deux pièces, la mise en perspective du théâtre par lui-même transforme différentes séquences théâtrales en micro-représentations. A trois reprises dans *Arcadia*, Stoppard a recours à ce procédé du théâtre dans le théâtre : la leçon particulière, la conférence et le cours de valse résultent d'une véritable mise en scène, mais le dramaturge frelate la règle du jeu de ces trois exemples. La création d'un Septimus libertin dénature la leçon particulière, l'auditoire indiscipliné du cours magistral prive l'orateur de toute efficacité didactique, et le cours de valse est vidé de toute substance dès lors que les danseurs passent leur temps à attendre la musique adéquate. À plusieurs reprises, la pièce devient donc spectacle dans le spectacle, même si la représentation tourne court. Cette construction prismatique était déjà présente dans *Travesties* avec par exemple la conférence de Cecily au début du second acte, discours qui accorde une fonction essentielle à son auditoire puisqu'il n'a de légitimité qu'à travers lui, ou encore la scène de séduction au cours de laquelle Tzara entreprend de courtiser Gwendolen, forme paroxystique de mise en abyme théâtrale puisque cette séquence est elle-même le pastiche d'une scène de *The Importance of Being Earnest*.

Plus encore, la notion de métaphore théâtrale permet d'élucider celle de narcissisme. La métaphore s'affranchit ici de son acception rhétorique pour désigner une écriture en perpétuelle quête d'elle-même.

Avec *Travesties*, Stoppard mettait en scène un débat métathéâtral, tour à tour burlesque et sérieux, sur la fonction de l'art. En juxtaposant des conceptions antithétiques, la pièce devenait oxymore, métaphore théâtrale de la contradiction, et révélait la vision du monde stoppardienne où le pluriel remplace le singulier et où la dualité s'impose. Mais on ne trouve ni synthèse, ni résolution dans *Travesties*, car Stoppard ne choisit pas, la complexité de la pièce reflétant celle du processus créatif.

La métaphore théâtrale devient épistémologique sur la scène d'*Arcadia*. La pièce est une quête métaphysique dont la structure oxymorique met en relation le déterminisme et la contingence. Dans *Arcadia*, la question posée est celle de la liberté de l'homme dans un monde déterminé, et la coexistence des deux notions trouve dans le court échange suivant une illustration très juste :

AUGUSTUS You are not my tutor, sir. I am visiting your lesson *by my free will*.

SEPTIMUS If you are so *determined*, my lord³. (p. 80)

Stoppard met en scène le débat scientifique de l'ère post-newtonienne : le monde est-il soumis à la loi de la gravitation universelle ou peut-il être transformé par la volonté humaine ? *Arcadia* rend visible la dislocation du déterminisme newtonien, ce que Septimus appelle "a natural contradiction of Sir Isaac Newton" (p. 81), en mettant en évidence l'irruption de

³ L'italique est de mon fait.

l'aléatoire dans le schéma ordonné de la nature. Dès lors, comment Stoppard passe-t-il d'un questionnement métaphysique sur le déterminisme à l'exposé de la modification esthétique de Sidley Park ? En faisant de la transformation du jardin par l'homme une manifestation de sa liberté. Le lien entre ces deux pôles de la réflexion stoppardienne est matérialisé une fois encore par la pomme, celle qui suggère à Newton la loi de la gravitation universelle, mais aussi celle de ce jardin d'Eden qu'est Arcadia, puisque croquer la pomme, c'est désobéir aux prescriptions divines et donc exercer sa liberté : "The attraction that Newton left out. All the way back to the apple in the garden" (p. 74). *Arcadia* est donc aussi une quête esthétique qui se nourrit de l'opposition entre Classicisme et Romantisme. Paradis terrestre successivement remodelé, Sidley Park fait la double expérience d'une métamorphose et d'une anamorphose. C'est le déclin du Classicisme qui préside à l'œuvre du paysagiste Noakes. Stoppard décrit le passage de l'harmonie géométrique au désordre, et de la rigueur des Lumières aux bouleversements erratiques du Romantisme — "the Age of Enlightenment banished into the Romantic wilderness" (p. 66). Au cœur de la métamorphose du jardin figurent la réhabilitation de l'imagination et le triomphe de l'irrégularité. Aux lignes épurées de la perspective classique, Noakes substitue des relief accidentés, à la symétrie répond l'indiscipline, et les ruines sont là pour inscrire dans une métaphore lapidaire la fin d'une esthétique et la naissance d'une autre. Sidley Park fait également l'objet d'une anamorphose. Thomasina et Septimus approuvent tous deux la démarche de Noakes tandis que Hannah et Lady Croom déplorent la transformation romantique de Sidley Park. La conformiste maîtresse des lieux nourrit de l'amertume à l'égard de celui qui a altéré l'image lisse qu'elle avait de son jardin : "I have enough with Mr Noakes, who is to a garden what a bull is to a china shop" (p. 85). Ce qui rend l'historienne réticente, c'est davantage la dimension factice du jardin — "the whole Romantic sham" (p. 27) — qui substitue au déterminisme tant haï celui, paradoxal, de l'accident. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que Stoppard présente un même contraste entre le Sidley Park d'avant et d'après Noakes qu'entre les mathématiques d'avant et d'après Thomasina, attestant ainsi la convergence épistémologique des deux métaphores d'*Arcadia*.

Réflexes iconoclastes et fidélité à des modèles permettent à Stoppard de construire deux pièces polysémiques dans lesquelles perméabilité à l'Histoire et fonctionnement narcissique se conjuguent harmonieusement. *Arcadia* est l'aboutissement des principes dramaturgiques déjà mis en œuvre dans *Travesties* et des pratiques textuelles les plus exemplaires de la postmodernité théâtrale. Si elle n'est pas à proprement parler une ré-écriture de *Travesties*, *Arcadia* n'en reste pas moins un clin d'œil manifeste à ce qui était déjà un exercice de style. Et au moment où le vingtième siècle s'achève, l'intacte virtuosité du dramaturge se met au service d'un éblouissant état des lieux des savoirs de l'humanité.