

# Introduction

John Fleming\*

## L'auteur

Lorsque quelques rares critiques se présentèrent à la réception qui suivit la première de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* à Broadway en 1967, Tom Stoppard se tourna vers sa femme et se livra à une parodie d'entretien : « Question : M. Stoppard, de quoi votre pièce parle-t-elle ? Réponse : De l'argent qu'elle va me faire gagner »<sup>1</sup>. Le succès de la pièce dans la plupart des hauts lieux du théâtre du monde occidental eut effectivement un énorme impact sur sa situation financière mais aussi sur sa réputation littéraire, puisqu'il passa du statut de scénariste de feuilletons radiophoniques propagandistes à celui de « meilleur dramaturge de langue anglaise »<sup>2</sup>. Dans les décennies qui suivirent, il assit sa réputation d'auteur dramatique de premier plan grâce à une succession de pièces qui remportèrent un franc succès, tant auprès du public que de la critique.

---

\* Professeur d'Études Théâtrales à la Texas State University, San Antonio. Introduction traduite par Sylvie Maurel (CAS - Université Toulouse Jean Jaurès).

<sup>1</sup> William Hedgepeth, "Playwright Tom Stoppard: 'Go Home, British Boy Genius!'", *Look* 31, 26 déc. 1967, p. 96. Dans la version la plus répandue de cette anecdote, on raconte que Stoppard tint en fait ces propos à un journaliste. En 1995, Stoppard déclara : « Je regrette beaucoup d'avoir fait cette remarque. De tout ce que j'ai dit, c'est la seule chose qui refuse de mourir » (Jaspar Rees, "Rosencrantz and Guildenstern Are Alive and Well. Tom Stoppard Is Rather More Guarded", *Independent Weekend*, 2 déc. 1995, p. 3).

<sup>2</sup> Clive Barnes, "Theater: 'Rosencrantz [sic] and Guildenstern Are Dead'", *New York Times*, 17 oct. 1967, p. 53.

## INTRODUCTION

Avant d'accéder à la consécration, Stoppard eut un parcours sinueux. Bien qu'il se considère et soit considéré comme profondément anglais, il est en réalité issu d'une famille juive de Tchécoslovaquie et naquit le 3 juillet 1937 sous le nom de Tomáš Straußler. Étant juifs (ce que Stoppard n'apprit qu'en 1994), ses parents durent quitter le pays à la veille de l'invasion des Nazis en 1939. Ils partirent s'installer à Singapour et furent à nouveau contraints de fuir lors de l'invasion japonaise de 1942. Madame et ses deux fils partirent pour l'Inde mais le docteur Straußler resta à Singapour, où il trouva la mort. Après la guerre, Madame Straußler épousa un officier de l'armée britannique, Kenneth Stoppard ; la famille alla s'installer en Angleterre et les enfants prirent le nom de leur beau-père. Malgré un goût prononcé pour la lecture, Stoppard ne s'intéressa guère à l'école, qu'il quitta à l'âge de dix-sept ans, après avoir passé ses *O levels*<sup>3</sup>. Il travailla pendant six ans comme journaliste, puis, en 1960, à vingt-trois ans, il se jeta à corps perdu dans l'écriture de pièces de théâtre. Au cours des sept années qui suivirent, il survécut en faisant des piges pour divers journaux, tout en écrivant des pièces pour la radio, la télévision et la scène<sup>4</sup>. Puis, lorsque *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* (1967) fut créée au National Theatre à Londres, Stoppard devint célèbre du jour au lendemain et se retrouva dans le panthéon des meilleurs dramaturges contemporains.

En dehors de *Rosencrantz*, d'autres pièces importantes ont marqué la carrière de Stoppard et dont bon nombre a remporté de prestigieux prix aux États-Unis et au Royaume Uni. *Jumpers* (1972) est une farce mâtinée d'enquête policière qui s'interroge sur l'existence de Dieu et les grands principes moraux. *Travesties* (1974), comédie très novatrice, emprunte à la structure de *L'Importance d'être Constant* de Oscar Wilde et explore les différentes facettes du rôle de l'artiste, de sa fonction et de ses ambitions, ainsi que les rapports entre art et politique révolutionnaires. *Night and Day* (1978) est un drame réaliste sur le journalisme et l'importance de la liberté de la presse. *The Real Thing* (1982), comédie spirituelle et drôle, parle des joies, des peines et de la dynamique des émotions dans les relations amoureuses, tout en explorant « ce qui compte vraiment » pour Stoppard dans l'art, la

---

<sup>3</sup> Examen de sélection passé en fin de classe de seconde et qui détermine l'orientation de l'élève pour la poursuite de ses études secondaires. Il a été remplacé en 1988 par le GCSE.

<sup>4</sup> Voir John Fleming, "Tom Stoppard: A Portrait of the Artist as a Young Man", pp. 36-102.

## INTRODUCTION

politique et l'écriture. *Hapgood* (1989) est un thriller sur fond d'espionnage qui utilise la physique quantique comme métaphore de la dualité et des contours indécis de la personne humaine. *Arcadia* (1993), pièce qui navigue entre plusieurs époques, est une sorte d'enquête littéraire doublée d'une comédie, qui s'intéresse à la théorie du chaos comme système déterministe et qui joue sur l'opposition entre romantisme et classicisme. *Indian Ink* (1995) est l'adaptation pour la scène de la pièce radiophonique *In the Native State* (1991) plusieurs fois récompensée, pièce à cheval sur deux époques qui repose sur le personnage d'une poétesse et revient sur l'histoire coloniale de l'Inde. *The Invention of Love* (1997) est une biographie impressionniste de A. E. Housman (1859-1936), le plus grand spécialiste de lettres classiques de son époque, qui fut aussi poète à ses heures. L'œuvre probablement la plus ambitieuse de Stoppard est *The Coast of Utopia* (2002). C'est une trilogie de plus de huit heures (*Voyage, Shipwreck et Salvage*) qui représente quelque trente-cinq ans d'histoire politique et sociale à travers la vie d'intellectuels russes du XIX<sup>e</sup> siècle. *Rock 'n' Roll* (2006) est une œuvre très personnelle sur le fossé qui sépare la Tchécoslovaquie, pays natal de Stoppard, de l'Angleterre, son pays d'adoption, depuis le Printemps de Prague de 1968 jusqu'à la Révolution de Velours de 1989 et l'effondrement du régime communiste. Enfin, *The Hard Problem* (2015) s'intéresse à la nature de la conscience et aux questions de la maternité, de l'abandon et de l'adoption<sup>5</sup>. Ses pièces ne reflètent pas que l'obsession du dramaturge pour la littérature et le théâtre, mais soulignent son engagement dans la lutte pour les droits de l'homme. Stoppard est, par ailleurs, un scénariste accompli pour le cinéma et la télévision. On lui doit *Brazil* de Terry Gilliam, *L'Empire du Soleil* de Steven Spielberg et adapté de J. G. Ballard, *Anna Karenine* adapté de Léon Tolstoï et récemment *Parade's End* adapté de Ford Madox Ford. Il a obtenu l'Oscar du meilleur scénario original pour *Shakespeare in Love* (1998). Il s'est même essayé à la mise en scène filmique en 1990 adaptant à l'écran sa propre pièce *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* (voir ci-après).

---

<sup>5</sup> Cette pièce est publiée dans cette même collection en version bilingue : *The Hard Problem / Au cœur du problème* traduction et préface de Florence March, Marianne Drugeon et Janice Valls-Russell, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017.

## INTRODUCTION

### Genèse et versions successives de la pièce

Le texte ne fut d'abord qu'une pièce en un acte intitulée *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear* (1964). C'est Kenneth Ewing, son agent, qui souffla l'idée à Stoppard. On dit souvent, et Stoppard lui-même n'est pas étranger à cette rumeur, qu'il s'agit d'une parodie en vers et en un acte, mais il n'en est rien. Le manuscrit qui est conservé au Harry Ransom Humanities Research Center est celui d'une pièce en un acte qui n'est ni une parodie ni en vers. Voici comment, dans une lettre à Anthony Smith, Stoppard décrit la pièce, juste après l'avoir terminée en juin 1964 :

Rosencrantz, Guildenstern et Hamlet sont rejoints sur le bateau par l'Acteur, et puisque l'Acteur incarne le personnage de Hamlet dans *Le Meurtre de Gonzague*, il est maquillé de telle sorte à ressembler à Hamlet. Sur le bateau, Hamlet et l'Acteur échangent leurs identités. L'Acteur est enlevé par des pirates et s'en va jouer le rôle de Hamlet dans le reste de la pièce de Shakespeare. Pendant ce temps, Hamlet se rend en Angleterre, assiste à l'exécution de Rosencrantz et Guildenstern et retourne à Elsenour, à temps pour le carnage du dernier tableau mais trop tard pour reprendre sa place. C'est un homme exclu de l'action, perdu entre deux espaces. C'est un peu bizarre mais c'est drôle<sup>6</sup>.

Cette première version est centrée sur la traversée pour l'Angleterre (ce qui allait devenir l'acte trois de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*), et la rencontre avec le roi Lear ne concerne que quatre des quarante-quatre pages. D'après Stoppard, ce texte est terriblement mauvais mais un certain nombre de passages issus de la première moitié de la pièce furent par la suite incorporés à *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*. À la différence de la version longue, la pièce en un acte portait moins sur les personnages éponymes que sur les rapports entre rôle et identité, et elle s'achevait sur le personnage de Hamlet lui-même.

Entre l'automne 1964 et le printemps 1965, Stoppard transforma la pièce en un acte en *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*. Bien que cette œuvre soit aujourd'hui devenue un classique, elle reçut un accueil mitigé au départ. La Royal Shakespeare Company acheta les droits de la pièce pour la saison

---

<sup>6</sup> Tom Stoppard, Lettre à Anthony C. H. Smith, 22 juin 1964, Harry Ransom Humanities Research Center, Boîte 37, Dossier 1. Pour une analyse plus détaillée de *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear* et de son évolution, voir Fleming, *Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos*, chapitre 1.

## INTRODUCTION

1965-1966, mais n'en fit rien. *Rosencrantz* ne ressortit des cartons, assortie d'un acte trois révisé, que pour le Festival Off d'Edimbourg. La première eut lieu le 24 août 1966. Les critiques du spectacle d'Edimbourg furent plutôt en demi-teinte, à l'exception de celle de Ronald Bryden. Il y saluait « les débuts les plus prometteurs depuis ceux de John Arden »<sup>7</sup> et changea alors le cours de l'histoire de la pièce. La critique de Bryden incita le National Theatre à acheter les droits de la pièce à l'automne 1966, mais, là encore, elle ne fut pas programmée tout de suite. Le metteur en scène Derek Goldby raconte : « Elle n'a été montée que parce qu'il y a eu un imprévu [l'annulation d'un *As You Like It* exclusivement masculin] ; elle n'aurait peut-être jamais été montée s'il n'y avait pas eu ce créneau inattendu dans la saison »<sup>8</sup>. Le National Theatre misait sur un jeune dramaturge inconnu mais les risques étaient calculés. John Stride (Rosencrantz) raconte : « Lorsque nous avons commencé les répétitions, c'était un spectacle à petit budget, programmé à la dernière minute par le National Theatre [...] et, comme metteur en scène, nous avions un débutant qui n'avait pas fait grand-chose avant, mais qui était assistant metteur en scène stagiaire au National. Nous avions aussi un acteur relativement inexpérimenté [Edward Petherbridge] pour le rôle de Guildenstern »<sup>9</sup>. En outre, afin de réduire les coûts au maximum, la mise en scène, comme le texte, s'appuyait sur un élément intertextuel, puisqu'elle utilisait des costumes qui avaient déjà servi : les costumes élisabéthains, très élaborés, romantiques et un peu fanés du *Hamlet* de Peter O'Toole en 1963. Même si le National n'était pas du tout sûr de son coup, les critiques furent unanimement positives, celle de Harold Hobson en tête : « C'est l'événement le plus important de ces neuf dernières années dans le théâtre professionnel britannique [depuis *The Birthday Party* (*L'Anniversaire*) de Harold Pinter] »<sup>10</sup>. En définitive, *Rosencrantz* fut l'un des plus gros succès du

---

<sup>7</sup> Ronald Bryden, "Theatre: Wyndy Experiment", *Observer*, 28 août 1966, p. 15.

<sup>8</sup> Cheryl Faraone, *An Analysis of Tom Stoppard's Plays and their Productions (1964-1975)*, p. 32.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Harold Hobson, "A Fearful Summons", *Sunday Times*, 16 avril 1967, p. 49. Alors que la mise en scène du National Theatre obtint d'excellentes critiques, Stoppard fut, semble-t-il, assez éprouvé par la première. En 1988, il confia à Peter Lewis qu'il était parti en plein milieu de la représentation : « Au début du premier acte, la personne qui était assise devant moi s'est tournée vers son compagnon et lui a dit: 'Ça n'en finit pas'. C'est la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Je suis allé faire un tour au pub

## INTRODUCTION

National ; la pièce resta au répertoire pendant près de quatre ans et elle fut le premier spectacle du National à s'exporter à Broadway, où elle fut à l'affiche pendant plus d'un an. En 1967-68, *Rosencrantz* fut montée dans vingt-trois pays et, en moins de dix ans, elle connut plus de deux cent cinquante mises en scène professionnelles en vingt langues différentes.

Pour ce qui est du texte, entre Edimbourg et l'arrivée de la pièce au National, il y eut des changements, mais pas autant qu'on pourrait le croire. Stoppard reformula quelques passages et fit deux modifications au niveau du contenu. Sur les conseils de Laurence Olivier, alors directeur artistique du National Theatre, Stoppard ajouta la scène de *Hamlet* où Claudius ordonne à Rosencrantz et Guildenstern d'aller chercher Hamlet après le meurtre de Polonius. Le plus gros changement concerne la fin de la pièce (huit dénouements différents furent testés en répétition, avant que l'on n'opte pour la disparition des protagonistes et l'extrait de la scène finale de *Hamlet*<sup>11</sup>). Il en résulte que la première édition de la pièce contient une fin qui ne fut jamais représentée sur scène : elle s'achève sur un effet de circularité qui n'est pas sans évoquer le Théâtre de l'Absurde, alors qu'on convoque les deux ambassadeurs anglais, comme l'avaient été Rosencrantz et Guildenstern avant eux.

Lorsque la pièce partit à New York, Stoppard coupa presque quarante-cinq minutes des trois heures que durait le spectacle à Londres. Le point le plus important concernant le texte de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* se trouve dans la préface de Stoppard à l'édition Samuel French destinée aux metteurs en scène :

Ce texte est peut-être inhabituel dans la mesure où un assez grand nombre de passages ou de tirades y figurent entre crochets. Ce qui est entre crochets peut éventuellement être coupé. Il n'y a pas de texte définitif de [*Rosencrantz*]. [...] Je laisse au metteur en scène le soin de contrôler la durée et la complexité de son spectacle (ce qui est normal) mais, d'un autre côté, je définis les zones à l'intérieur desquelles je lui laisse toute latitude. [...] [*Rosencrantz*] est avant tout une comédie, même si elle n'est pas que cela. [...] Pour mémoire, parmi toutes les

---

et ne suis jamais revenu » (Peter Lewis, "Quantum Stoppard", *Observer Magazine*, 6 mars 1988, p. 59).

<sup>11</sup> Faraone, *op. cit.*, p. 42.

## INTRODUCTION

mises en scène qui ont été faites de la pièce dans le monde, deux ont moins bien marché que les autres, et toutes les deux prenaient la pièce bien trop au sérieux.<sup>12</sup>

La coupe principale que propose Stoppard est la scène suggérée par Olivier ; les autres propositions de coupe correspondent pour la plupart à ce que Stoppard avait coupé pour la mise en scène new-yorkaise. Par ailleurs, certains passages n'apparaissent ni dans le texte de New York ni dans celui de Londres, alors qu'ils figurent dans le texte d'Edimbourg<sup>13</sup>. Il n'y a, par conséquent, pas de texte définitif de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*<sup>14</sup>.

En 2017, tandis que Stoppard se préparait pour le cinquantième anniversaire de la pièce, qui allait être jouée à The Old Vic à Londres (théâtre dans lequel le National Theatre avait créé *Rosencrantz*), il convint qu'il profitait toujours des reprises importantes pour amender le texte. À propos de *Rosencrantz*, il déclara : « C'est la pièce d'un jeune homme ; si c'était à refaire, je l'écrirais différemment par endroits ». Ses préoccupations ne sont plus les mêmes aujourd'hui : « À l'époque, je pensais que le plaisir des mots était en soi une justification suffisante pour aller au théâtre. Je ne suis plus du tout de cet avis à présent. Pour moi, la pierre angulaire, c'est l'histoire qu'on raconte »<sup>15</sup>. Même si la durée d'une représentation peut n'être qu'une question de rythme, il est intéressant de noter que la pièce mise en scène en 1967 à Londres durait trois heures, qu'en 2011, sous la houlette de Trevor Nunn, elle ne durait plus que deux heures quarante-cinq, et que la version de 2017, mise en scène par David Leveaux, ne fait que deux heures et demie (voir la Note sur la mise en scène de Leveaux après cette introduction).

---

<sup>12</sup> Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, New York, Samuel French, 1967, p. 3-4.

<sup>13</sup> Le script de la mise en scène de New York est conservé dans la collection du Billy Rose Theatre au Lincoln Center, celui de la mise en scène de Londres aux archives du National Theatre et de celle d'Edimbourg au Harry Ransom Humanities Research Center.

<sup>14</sup> Pour un récapitulatif de toutes les versions publiées de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, voir William Baker et Gerald N. Wachs, *Tom Stoppard: A Bibliographic History*, Londres, The British Library and Oak Knoll Press, 2010, p. 1-13.

<sup>15</sup> Tom Stoppard, entretien avec Rebecca Jones, BBC Radio 4, 2 février 2017.