

Introduction

Florence March, Marianne Dugeon
et Janice Valls-Russell¹

Tom Stoppard est un dramaturge relativement peu connu en France, alors qu'il bénéficie d'une grande popularité au Royaume-Uni. Auteur prolifique, il a écrit un très grand nombre de pièces pour la scène et pour la radio, mais aussi des *scenarii* pour la télévision et le cinéma. Joué à Londres aussi bien dans les théâtres du West End qu'au National Theatre, il a réussi le tour de force de proposer dans toutes ses œuvres une réflexion très poussée sur des sujets souvent pointus et *a priori* réservés aux spécialistes, tout en remplissant les salles avec un succès sans faille.

Écrite et représentée en 2015, la dernière pièce de Tom Stoppard pose la question de l'émergence de la conscience dans la matière vivante, problème difficile s'il en est, comme l'annonce le titre original en anglais : *The Hard Problem*. La traduction du titre de la pièce s'avère doublement épineuse. D'une part, David Chalmers, philosophe spécialisé en sciences cognitives, est à l'origine de l'expression *Hard Problem*² dont il n'existe à ce jour aucune

¹ Florence March est Professeur de Théâtre britannique des XVI^e et XVII^e siècles à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (CNRS). Marianne Dugeon est Maître de Conférences en Théâtre britannique contemporain à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre d'EMMA, Etudes Montpelliéraines du Monde Anglophone. Toutes deux font partie de la Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale. Janice Valls-Russell est Docteur en Littérature de la Renaissance anglaise et Ingénieur d'études à l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL) (CNRS, Université Paul-Valéry Montpellier 3) et spécialiste reconnue de la question de l'adoption.

² David Chalmers, «Facing Up to the Problem of Consciousness», *Journal of Consciousness Studies* 2 (3), 1995, p. 200–219.

INTRODUCTION

traduction française qui fasse autorité. D'autre part, en anglais, *Hard Problem* résonne avec *heart problem*, problème de cœur. Le titre renvoie donc obliquement à la situation dramatique et au positionnement idéologique du personnage principal, Hilary, qui met la question de l'existence de la conscience à l'épreuve du cœur, à défaut d'en avoir des *preuves*. La conscience s'éprouve, selon elle, à travers l'expérience de l'amour maternel et plus généralement de l'altruisme. C'est ce double niveau de lecture que nous avons tâché de rendre dans notre proposition de traduction *Au cœur du problème*. Le titre joue ainsi un rôle d'amorce par rapport au texte, qui précise par la suite la nature et les enjeux du problème complexe qu'il dramatise. L'expression *Hard Problem* revient à plusieurs reprises dans le texte. Elle est mentionnée pour la première fois scène 3, par Ursula qui donne à Hilary un élément clé avant son entretien d'embauche à l'Institut Krohl des Sciences du Cerveau. Elle resurgit scène 8, dans la conversation houleuse qui oppose Hilary à Leo, le directeur de son laboratoire à l'Institut Krohl, à propos des champs disciplinaires au carrefour desquels elle peut s'appréhender.

Tom Stoppard et l'héritage humaniste

Il est significatif que dès le début de la pièce, dans la scène 2 où elle somme Spike de définir la conscience, Hilary convoque *Hamlet* (p. 49). L'œuvre de Shakespeare, et tout particulièrement cette tragédie devenue mythique, constituent un fil rouge du théâtre de Stoppard. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* [*Rosencrantz et Guildenstern sont morts*] (1966), sans doute sa pièce la plus connue, ramène au centre de l'intrigue des personnages marginaux du texte-source *Hamlet*. Tom Stoppard en tire en 1990 un film qui remporte le Lion d'or à la Mostra de Venise. Le dramaturge conçoit le premier volet du dyptique *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* (1976) comme un laboratoire linguistique, à l'image du théâtre élisabéthain qui contribue à enrichir l'anglais et à lui donner ses lettres de noblesse à l'époque où les langues vernaculaires supplantent officiellement le latin en Europe. La pièce s'inspire entre autres d'un texte antérieur de Tom Stoppard, *The Dogg's Troupe 15-Minute Hamlet*, écrit pour être représenté dans un bus à impériale. *Cahoot's Macbeth* trouve son origine dans le théâtre d'appartement que développe le dramaturge Pavel Kohout à partir de la tragédie politique de

INTRODUCTION

Shakespeare, pour contourner l'interdiction qui lui est faite d'exercer son métier dans ce qui se nomme alors la Tchécoslovaquie. Au-delà de Shakespeare, c'est toute la culture de la Renaissance anglaise qui fascine Tom Stoppard et imprègne son écriture. Son *Arcadia* (1993) évoque en filigrane le récit pastoral du même titre dont Sir Philip Sidney écrit deux versions dans les dernières décennies du XVI^e siècle³. Enfin, sa trilogie *The Coast of Utopia* (2002) renvoie à l'ouvrage séminal de Thomas More, *Utopia* (1516), qui marque l'invention du terme et les débuts de la pensée utopiste. C'est encore vers l'humanisme hérité de cette période que se tourne Tom Stoppard dans *The Hard Problem* [*Au cœur du problème*].

Hamlet dramatise l'émergence de la conscience moderne à une époque qui, depuis Montaigne, autorise à séparer celle-ci de la morale, règle passive et anonyme de la collectivité⁴. Shakespeare a lu les *Essais* dans la traduction de John Florio et son théâtre est imprégné de la pensée du philosophe français⁵. Le personnage d'Hamlet incarne l'homme européen décentré dont les repères, à la Renaissance, sont bouleversés. La révolution copernicienne qui place le soleil au centre de l'univers, la découverte que la Terre est ronde et ne s'organise donc pas autour du continent européen, les progrès scientifiques fulgurants et les guerres de religion contribuent à instaurer un climat d'incertitude. La réponse humaniste à l'instabilité de l'être n'est autre que l'éveil et l'exploration de sa conscience : l'homme doit chercher en lui-même les ressources propres à le consoler. Pour autant, loin de mener à l'égoïsme, cette quête d'intériorité va de pair avec la compréhension du monde extérieur. Le microcosme humain ne s'épanouit qu'en harmonie avec le macrocosme. Ainsi, la conscience se construit au point d'équilibre entre moi et l'autre. Ni Montaigne ni Shakespeare ne postulent que l'homme est naturellement bon, mais tous deux soulignent qu'il lui appartient d'éduquer sa conscience pour la faire passer du stade embryonnaire à l'âge adulte en

³ Voir Anne-Valérie Dulac, « Les *Arcadies* de Sir Philip Sidney et de Tom Stoppard », *Arcadias*, revue *Sillages critiques* 13 (2011), <https://sillagescritiques.revues.org/2426>.

⁴ Élie Faure, *Montaigne et ses trois premiers-nés : Shakespeare, Cervantès, Pascal*, (1926) Paris, Le Livre de Poche, 1978, p. 62.

⁵ Voir Robert Ellrodt, *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*, Paris, José Corti, 2011 ; Jean-Marie Maguin et Pierre Kapitaniak, dir., *Shakespeare et Montaigne : vers un nouvel humanisme*, *Revue de la Société Française Shakespeare*, 2004.

INTRODUCTION

conjuguant connaissance de soi et altruisme. L'émergence de la conscience moderne a donc pour corollaire l'invention de la responsabilité⁶.

Hilary n'est pas Hamlet. Elle serait plutôt Horatio, son loyal ami, auquel elle substitue son nom dans la citation qu'elle emprunte à Shakespeare : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, / Que n'en peut rêver votre philosophie⁷ » devient « il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Hilary, que n'en peut rêver ta philosophie » (p. 49). Paralysé par le doute, Hamlet s'avère incapable d'agir. Hilary, en revanche, se montre bien plus en phase avec le scepticisme relatif des humanistes de la Renaissance, qui n'est pas contradictoire avec l'action. Prise d'un vertige existentiel depuis qu'elle a confié son enfant à l'adoption – « Dès le premier jour c'est comme si j'avais perdu la moitié de moi-même » (p. 119) –, s'interrogeant régulièrement sur le devenir de sa fille dont elle ne sait rien, Hilary n'est pas sujette à un éclatement du moi. Les incertitudes qui la taraudent deviennent le vecteur d'un questionnement dynamique pour progresser dans la connaissance de soi et de l'autre, les deux étant pour elle intimement liés : « On essaie de comprendre l'esprit des autres, alors qu'on ne comprend même pas vraiment le sien » (p. 109). Tandis que Hamlet procrastine, s'enfermant dans de longs monologues où son raisonnement s'enlise, Hilary se reconstruit dans le dialogue, voire la confrontation, avec l'autre⁸. Sa quête de spiritualité, qui se traduit notamment par sa dévotion, la conduit à inscrire l'autre au cœur de son intériorité : « On devrait tous prier chaque jour pour ceux qu'on aime, pour les inscrire en pensée dans notre journée » (p. 119). Alors que penser empêche Hamlet d'agir au point qu'il se demande s'il ne vaut pas mieux mourir, Hilary se situe résolument du côté de la vie : « la vie a une valeur que l'extinction n'a pas » (p. 55).

⁶ Michèle Vignaux, *L'Invention de la responsabilité : la deuxième tétralogie de Shakespeare*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1995.

⁷ *La Tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark / The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Shakespeare. Tragédies I (Œuvres complètes, I)*, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, I.5.164-165.

⁸ Les discussions qu'elle a tout au long de la pièce avec Spike, son professeur de mathématiques et son amant, ne sont pas sans évoquer la confrontation du philosophe Paul Ricœur et du scientifique Jean-Pierre Changeux sur les neurosciences : *Ce qui nous fait penser. La Nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998.

INTRODUCTION

Ainsi, l'humaniste n'est autre qu'un homme à la recherche de son humanité, comme le dit si bien la célèbre formule d'Érasme : « On ne naît point homme, on le devient⁹ ». C'est parce que ce devenir s'inscrit dans une temporalité subjective que Spike, amant de Hilary, scientifique pur et dur, matérialiste convaincu, a tant de mal à appréhender « cet endroit où la nature humaine se sépare de la nature animale, ce qui pose d'ailleurs un problème aux gens comme [lui] qui n'arrivent pas à déterminer où il se situe » (p. 163). Loin d'être une donnée, l'humanité se définit comme un programme, non pas informatique comme celui qu'Amal se propose d'inventer pour mettre au point une machine consciente dans la perspective d'une ère post-humaniste (p. 73), mais culturel, parce que la culture met en valeur la dignité de l'esprit humain. C'est la mise en œuvre de ce programme que l'on nommait jadis « faire ses humanités ».

À cet égard, la référence à *Hamlet* se charge d'une autre dimension. Le titre de cette pièce mythique devient un terme générique qui englobe tout à la fois le théâtre et la littérature, une synecdoque de l'art et de la culture. Convoquer *Hamlet*, c'est déplier toute la littérature occidentale, qui se donne à lire à travers le réseau de citations qui émaillent le texte de Tom Stoppard, des poètes romantiques William Wordsworth et John Keats au romancier américain John Steinbeck. Au matérialisme ambiant qui évalue le moindre geste à l'aune de sa rentabilité, à l'individualisme forcené, Hilary oppose la grâce et la générosité des grands textes classiques. À l'immédiateté qui régit la société actuelle, elle répond par la permanence des chefs-d'œuvre, tel *La Vierge à l'enfant* de Raphaël. Par le biais des références littéraires et picturales qu'elle convoque, elle cherche à réintroduire du sens dans un monde où les signes ne signifient plus.

À l'heure où, face à la finitude de l'être humain, le transhumanisme propose le modèle de l'homme augmenté, dont les manques sont palliés par les machines de pointe qui lui sont greffées, Tom Stoppard réaffirme avec force les valeurs humanistes héritées de la Renaissance. Dans *Au cœur du problème*, la protagoniste fait rimer connaissance avec conscience, deux termes qui partagent la même étymologie, et se livre à un parcours initiatique qui consiste à explorer l'humain. La trajectoire qui la mène du département de psychologie de l'université de Loughborough à celui de philosophie à l'université de New York, en passant par l'Institut Krohl des Sciences du

⁹ Érasme, *De pueris instituendis (Traité de l'éducation des enfants)*, 1528, 493b.

INTRODUCTION

Cerveau, la révèle à la fois comme chercheur et comme champ d'expérimentation. Un peu à la manière du Dr Faust – dont elle n'a pas l'*hubris* – dans la pièce de Christopher Marlowe, contemporain de Shakespeare, Hilary fait de la matière de sa vie son propre laboratoire de recherche.

La science sur la scène contemporaine

Le théâtre de Tom Stoppard a toujours rencontré un grand succès sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles. Ainsi, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* (1968), produite au National Theatre à l'occasion des 50 ans de l'institution avec Benedict Cumberbatch dans le rôle de Rosencrantz, est montée à nouveau en 2017 au théâtre londonien The Old Vic avec cette fois Daniel Radcliffe. *Au cœur du problème* ne fait pas exception à la règle : abordant des sujets aussi variés et spécialisés que les neurosciences, la philosophie et la finance, les dialogues ne simplifient pas le propos et n'offrent pas de solution réductrice aux débats qui animent les cercles scientifiques. Pourtant le public rit, emporté par l'intrigue.

L'une des raisons de ce succès est sans doute à chercher du côté de l'alliance sur la scène de deux cultures qui, d'après C. P. Snow¹⁰, se sont éloignées l'une de l'autre au cours du XX^e siècle. Le théâtre semble en effet le lieu privilégié qui permet d'unir les sciences dites dures, comme les neurosciences, et les sciences humaines, représentées dans le texte de Tom Stoppard par les considérations philosophiques, psychologiques et parfois littéraires de certains personnages. Selon Kirsten Shepherd-Barr¹¹, les pièces scientifiques ont en effet la potentialité de créer une troisième culture, au croisement de disciplines qui restent trop souvent sourdes l'une à l'autre, en instaurant un débat qui inclut le public. Dans *Au cœur du problème*, la confrontation de la vision de Hilary avec celles de Spike, Amal ou Ursula illustre des points de vue parfois contradictoires, mais qui peuvent se révéler

¹⁰ C. P. Snow, *The Two Cultures*, Londres, Cambridge University Press, (1964) 1998.

¹¹ Kirsten Shepherd-Barr, *Science on Stage, From Doctor Faustus to Copenhagen*, Oxford, Princeton University Press, 2006. On trouvera dans cette étude très complète un panorama mettant en avant les pièces scientifiques qui, comme *Arcadia* de Tom Stoppard, font de la théorie scientifique qu'elles explorent non seulement un sujet mais aussi un mode d'écriture et de mise en scène.

INTRODUCTION

complémentaires, sur le problème difficile de la définition de la conscience humaine.

Parmi les très nombreuses pièces contemporaines que l'on peut dire scientifiques, quelques-unes se démarquent, parce qu'elles ne se contentent pas de mettre en scène des discussions ou des explications de problèmes de sciences exactes, mais les représentent en action à travers le développement de l'intrigue et des personnages. Une théorie scientifique prend alors corps sur un plateau de théâtre. On pense ici à la célèbre pièce de Michael Frayn, *Copenhague* [*Copenhagen*] (1998), ou encore à *Hapgood* (1988) et *Arcadia* (1993) de Tom Stoppard. Ces pièces donnent à leur sujet scientifique une dimension performative, qui transforme une idée abstraite en motif de l'intrigue. Si *Hapgood* illustre la mécanique quantique à travers la mésaventure d'espions et d'agents doubles (au sens littéral), *Arcadia* représente la seconde loi de la thermodynamique et la théorie du chaos grâce au dédoublement temporel qui met sur le même plan le passé et le présent¹².

En intellectuel passionné, Tom Stoppard écrit une nouvelle pièce scientifique avec *Au cœur du problème*, proposant cette fois aux spectateurs de s'interroger sur la notion de conscience : le cerveau humain est-il comparable à un ordinateur ultra-puissant ? Pourrions-nous reproduire ce dont il est capable et imaginer une machine aussi complexe et imprévisible ? Comment alors expliquer ce qui semble faire le propre de la nature humaine, c'est-à-dire sa capacité à éprouver de la tristesse, ou encore de l'empathie ? Dès la première scène de la pièce, la conversation entre Spike et Hilary pose les enjeux d'un tel débat. Nous comprenons bien vite que la profonde blessure de Hilary provient de ce qu'elle a dû faire adopter sa fille Catherine, et qu'elle ne sait pas ce qu'elle est devenue. Mais si la quête de cet enfant perdu est un enjeu de la pièce, ce n'en est pas un pour l'intrigue. Dès qu'il la rencontre, dans la scène 4, le public reconnaît en Cathy les attitudes et le caractère de sa mère, et cette relation génétique joue dès lors le rôle d'illustration de la théorie scientifique, illustration rendue plus émouvante encore par l'ironie dramatique qui met les spectateurs en position de force.

Dans la première scène, Spike évoque et définit le dilemme du prisonnier. Développée dans les années 1950, cette expérience a pour but d'étudier le

¹² Liliane Campos, « Paradigmes et expériences : la métaphore scientifique dans le théâtre britannique contemporain », *Conversations entre la littérature, les arts et la science*, dir. Laurence Dahan-Gaida, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 119-130.

INTRODUCTION

degré plus ou moins important de coopération entre les participants. Spike et Ursula parleraient d'empathie, concept dont Amal donne la définition dans la scène 9 (« améliorer la capacité d'adaptation de quelqu'un, ses aptitudes physiques, à tes dépens », p. 161) ; Hilary parlerait de bonté, de valeur morale. Or dès le théorème énoncé, les spectateurs ont les cartes en main pour lire les caractères des personnages qui se présentent les uns après les autres sur scène, et les résultats auxquels ils parviennent sont compatibles avec ceux des scientifiques ayant mené l'expérience du dilemme du prisonnier. Selon Nicolas Eber¹³, les études ont montré notamment que les femmes coopèrent davantage que les hommes. Dans la pièce, Hilary décide de couvrir Bo en prenant la responsabilité de la faute professionnelle commise par la jeune chercheuse, et ce « [p]ar pure bonté » (p. 33), comme elle l'a annoncé alors qu'elle portait le masque de Luanne dans la scène 1. Ces situations forment d'ailleurs un chiasme qui met en miroir le début et la fin de la pièce : si Luanne sauve l'autre prisonnier, c'est parce qu'elle en est amoureuse ; si Hilary sauve Bo, c'est parce que Bo est amoureuse d'elle. Ici l'amour, comme l'amour maternel, est bien plus complexe que la simple biologie qui pousse Spike, puis Leo, à faire des avances à Hilary.

D'autres expériences ont montré que les étudiants en économie étaient moins coopératifs que les autres. S'il n'a pas fait d'études dans ce domaine, Amal, dans la pièce, décroche néanmoins un poste d'analyste quantitatif dans le fonds spéculatif de Jerry Krohl. Personnage égoïste et insensible, il se montre uniquement préoccupé par sa carrière et se conduit comme un mufler lors du dîner organisé par Hilary.

Enfin, une étude menée auprès d'enfants a montré que le niveau de coopération augmentait avec l'âge, suggérant un apprentissage progressif de l'empathie, ou de la bonté. Si Spike soupçonne que l'expérience de Bo a été faussée parce qu'elle n'a pas pris en compte les données qu'elle considérait comme « aberrant[e]s » (p. 171), c'est qu'elle parvient à un résultat contraire :

[Cette expérience] tend à montrer que nous naissons gentils et apprenons à devenir méchants, à l'encontre de l'idée reçue que nous naissons méchants et apprenons à devenir gentils. (p. 163)

¹³ Nicolas Eber, *Le Dilemme du prisonnier*, Paris, La Découverte, 2016.

Voir aussi : <http://culturemath.ens.fr/materiaux/Eber/prisonnier.htm> (consulté le 09.01.2017)