

Shakespeare ou le lieu commun :  
à propos de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*  
de Tom Stoppard

*Recherches anglaises et nord-américaines (RANAM)*, n° 5, 1972

Marie-Claire Pasquier

Nombreux sont les auteurs dramatiques à être allés se promener « dans le jardin d'un autre », comme disait Henry James du critique. Du côté américain, volontiers, on prend pour lieu de promenade le premier jardin, celui qu'on appelle aussi paradis terrestre, où l'humanité, loin des vulgaires *champs* de culture nationaux, retourne aux sources et cascades, et au pommier avec ses pommes, qui est pour tous un tronc-commun : le goût originel de la faim et de la soif étant le don le plus généreux qu'un pays trop riche puisse faire aux sous-alimentés. Quand le Bread and Puppet, quand l'Open Theatre, avec leurs improvisations collectives et leurs scènes mimées, s'adressent au peuple en lui racontant la Bible, c'est bien en tant que mythologie populaire, que stock de récits naïfs, que genèse utopique niant magiquement les différences, qu'ils utilisent le Livre plutôt qu'en tant que texte qu'on suit d'un doigt, qu'on interroge à la lettre et dont on apprend par cœur les versets. Théâtre de parvis, vastes tableaux muets et éloquents, ces dramatisations se jettent sur le signifié avec un élan généreux, impétueux, qui verrait dans le geste de prendre ses distances la réticence d'un cœur étriqué. La communication s'exalte en communion, la troupe et son public se muent en communauté, pourvu qu'on ait l'ivresse...

D'une certaine façon, Shakespeare est lui aussi domaine public. Dans son œuvre aussi on se promène, il est le sol culturel de toute une dramaturgie qui, au nom de la théâtralité et de ses exigences visuelles, émonde, taille, coupe, sectionne, casse et joue avec les morceaux. Décapée, la langue élisabéthaine elle-même laisse paraître des arêtes, des pans coupés, des

reliefs simples et lisibles qui viennent redoubler cette extériorité, cette spatialité des caractères et des situations sans lesquels le théâtre n'a pas sa raison d'être. Nous voudrions suivre ici d'un peu près une seule de ces tentatives d'appropriation, de mise en rapport et mise à distance, de déconstruction et reconstruction, et essayer de voir comment, dans la pièce de Tom Stoppard, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, le fonctionnement réglé d'un texte dramatique à partir d'un texte dramatique préexistant (*Hamlet*, de William Shakespeare) se présente à la fois comme une production fermée, système autonome, et comme une réflexion sur son propre fonctionnement, qui renvoie au fonctionnement réglé de toute représentation <sup>1</sup>.

On peut, dans un premier temps, se demander s'il s'agissait pour Stoppard de « récrire » *Hamlet* à notre usage <sup>2</sup>. Dès le titre, une distance significative est établie : *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* signale un modèle et exhibe sa non-coïncidence avec le modèle : *La Tragédie de Hamlet, Prince du Danemark*. Si le héros est celui qui, donnant son nom à la tragédie, en constitue le centre, autour de quoi s'enroulera et se déroulera la spirale de l'action, il faut noter déjà un premier décentrement. La périphérie devient centre, ce qui était centre sera rejeté à la périphérie. Mais notons aussi que le nouveau titre est une phrase, une *réplique* prélevée telle quelle dans le modèle : dans la scène finale de *Hamlet*, les ambassadeurs venus d'Angleterre annoncent à une Cour du Danemark jonchée de cadavres que, selon — croient-ils — le commandement du roi, « Rosencrantz et Guildenstern sont morts ». Cette phrase, qui vient confirmer l'accomplissement sans bavures de la tragédie — « there are no loose ends », le compte des morts y est —, va à la fois ouvrir et circonscrire le champ de la nouvelle pièce. La situation paradoxale donnée d'emblée est l'hypothèse de

---

<sup>1</sup> Pour la commodité, nous adopterons, sauf exception justifiée, les désignations suivantes :

*Hamlet*, ou *H* : la pièce de Shakespeare.

*R & G* : la pièce de Stoppard.

Rosencrantz et Guildenstern : les personnages de la pièce *Hamlet*.

Ros et Guil : les personnages de la pièce *R & G*.

Les références au texte anglais, paru sous le titre *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, suivent la pagination de l'édition Faber and Faber de 1967 (exemple : F/32).

Pour le texte français, lorsque nous donnerons une référence, il s'agira de l'adaptation de Lisbeth Schaudinn et Éric Delorme publiée aux éditions du Seuil en 1967, sous le titre *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* (exemple : S/48). Cette adaptation fut entreprise à l'initiative de Claude Régy qui créa la pièce au Théâtre Antoine la même année. Lorsque nous ne donnerons pas de référence, il s'agira de notre propre traduction (certains passages du texte original ont été supprimés dans l'adaptation française).

<sup>2</sup> Et, ce faisant, on est appelé à rendre hommage à l'exemple-limite présenté par Borges dans « Pierre Ménard auteur du Quichotte », où nous était fait l'éloge de l'homme qui, avec une folle audace et une folle patience, avait entrepris de récrire terme à terme — mais sans jamais copier un seul mot — quelques chapitres du livre de Cervantes, réalisant par là la première œuvre au monde qui soit pure transparence.

départ, à partir de laquelle l'action va se dérouler dans un espace-temps fixé d'avance par le modèle. Dès le titre enfin, il est clair que le modèle ne peut fonctionner comme tel que s'il est supposé connu. L'auteur semble donc s'engager, de son côté, à ce qu'il ne soit jamais méconnaissable.

Cette autonomie et cette dépendance affirmées sont à l'image du système de rapports qui va se définir entre la tragédie de Shakespeare, déportée vers la périphérie, et le nouveau centre institué. Les deux personnages affirmés comme centraux ne quitteront pas la scène un seul instant, sauf pour s'en absenter définitivement ; chacun des trois actes se présente donc comme une continuité puisque dans ces conditions tout découpage en scènes eût été impossible, ou inutile, en tous cas arbitraire. En même temps Ros et Guil se déclarent, dès le début, décentrés par rapport à une « action » qui, dans un ailleurs de la scène et du texte, se déroule en même temps. Ils font clairement le partage entre *eux* et *nous* (« Ne *les* laisse pas t'embrouiller » ... « *Ils* savent où nous sommes maintenant » ...), ce que le spectateur est appelé à traduire comme : *eux*, les personnages de la pièce *Hamlet*, et *nous*, les personnages de la pièce *R & G*. *Nous*, c'est essentiellement Ros et Guil eux-mêmes, mais également les Comédiens qui, restant extérieurs à la tragédie dans *Hamlet*, sont bien placés — en professionnels — pour faire le lien entre le niveau de l'action et le niveau du texte. En dehors de leurs entrevues avec Hamlet (*H*, II.2 et *H*, III.2) et de la représentation devant le roi (*H*, III.2), ils ont toute liberté de manœuvre, et Stoppard ne sort pas de la plausibilité offerte par la pièce de Shakespeare en leur offrant de partager la scène avec Ros et Guil : 1) lors de la rencontre « en route » rapportée par Rosencrantz à Hamlet (*H*, II.2) ; 2) lors d'une répétition de la représentation prévue ; 3) s'éloignant d'Elseleur à la suite d'une disgrâce plus que probable sur le bateau même qui transporte Hamlet et Ros et Guil vers l'Angleterre. Ros et Guil, eux, ont « été appelés », c'est cela qui les ancre dans *Hamlet*, mais, de là où ils se tiennent — de là où on les tient — ils ne perçoivent que des allées et venues. Leur est dévolue l'Anti-Chambre de la tragédie<sup>3</sup>.

En termes scéniques, les allées et venues, les fragments captés de la pièce *Hamlet* doivent produire l'effet de venir se heurter aux frontières de la scène. Une force centrifuge doit, toujours, les expulser. Parfois une bribe de dialogue parvient à atteindre le fond de la scène, « upstage », qui n'est que la frange où les coulisses se font visibles. Plus souvent une

---

<sup>3</sup> Ce lieu que Barthes, à propos de la tragédie racinienne, analyse comme milieu de transmission, espace du langage.

scène *écrite* dans Shakespeare, n'ayant pas accès au lieu du langage, se transforme en figuration muette. Mais ce qui n'est pas présent sur scène, ce qui est « off », se donne pour aussi opaque, aussi inéluctable que le réel, et, du lieu du langage, Ros et Guil ne peuvent qu'interroger, percevoir par bribes, reconstituer, interpréter et guetter où s'insérer.

Voyons un peu plus en détail les contraintes que le système second s'impose pour ne pas cesser de se montrer en rapport avec le système premier. Ros, Guil et les Comédiens sont, nous l'avons dit, les seuls personnages qui soient éléments des deux systèmes <sup>4</sup>.

Hamlet, Ophélie, le Roi, la Reine, Polonius et Horatio n'entrent que dans le premier. Quand ils parlent, le premier système est maître, comme on dirait aux cartes, les protagonistes du deuxième système doivent leur fournir les répliques prévues par Shakespeare, à l'exclusion de toute autre <sup>5</sup>.

Les principaux fragments ainsi prélevés dans *Hamlet* sont :

— La scène où Claudius et Gertrude accueillent Rosencrantz et Guildenstern (*H*, II.2, F/25, S/32).

— La scène où Hamlet, accompagné de Polonius, les rencontre à son tour (*H*, II.2, F/37, S/47).

— L'accueil par Hamlet des Comédiens (*H*, II.2, F/39, S/51).

— La décision par Claudius d'expédier Hamlet en Angleterre (*H*, III.1, F/57, S/72).

— L'ordre que donne Claudius à Rosencrantz et Guildenstern de partir à la recherche de Hamlet après le meurtre de Polonius (*H*, IV.1, F/63, S/79).

Malgré la contrainte que nous avons signalée, qui fait de ces fragments des *citations* au sens strict, sans interférence possible d'*aparte* ou de variantes, Stoppard intègre ces pièces rapportées au deuxième système par le jeu des indications scéniques, commentaire qui n'a pas droit à la parole proprement dite puisque, implicite ou extrinsèque, soit il s'intègre au jeu, soit il est destiné à la lecture. Le texte de la phrase de bienvenue de Hamlet qui, dans Shakespeare, se lit :

« Mes excellents amis ! Comment va, Guildenstern ? Ah, Rosencrantz ! »

---

<sup>4</sup> À l'exception des ambassadeurs qui, dans les dernières lignes du texte original, dénombrent les morts pour vérifier que le compte y est.

<sup>5</sup> Notons qu'aucun personnage n'appartient exclusivement au second système, il n'y a pas de création ex nihilo dans *R & G*.

devient pour Stoppard :

« Mes excellents amis ! Comment va, Guildenstern ? (*Il vient vers eux, un bras levé vers Ros tandis que Guil s'incline en vain. Hamlet se reprend. Encore à Ros*) Ah Rosencrantz ! (*Ils rient gaiement de cette erreur*)<sup>6</sup>.

Un autre exemple montre plus précisément encore comment l'intervention de Stoppard va dans le sens d'une interprétation du premier texte à la lumière du second. La grande scène de l'entrevue entre Hamlet et Rosencrantz et Guildenstern (*H*, II.2) n'est pas reproduite dans *R & G*, mais une partie du premier acte est consacrée à la commenter (« Ils nous a massacrés »). Gertrude demande (*H*, III.1) :

« Vous a-t-il bien reçus ? »

Ros. — « Avare de questions, mais, dès que nous l'interroignons, très libre dans ses réponses ».

Stoppard ajoute l'indication de jeu qui rend compte de façon explicite d'une contradiction qui n'était qu'implicite dans Hamlet : (*un mensonge évident, il le sait et le montre, cherchant le regard de Guil*) (*F/52, S/67*).

Citons encore un détournement de texte qui représente, de la part de Stoppard, un hommage rendu par le biais de la transgression au caractère phénoménologique du récit shakespearien. La première apparition de Hamlet et d'Ophélie, dans *R & G* (*F/25, S/31*), est une scène muette, mimée. Les indications scéniques concernant Hamlet reprennent mot pour mot le récit d'Ophélie à Polonius sur sa rencontre avec Hamlet, qui n'a pas été vue sur scène (*H*, II.1). Stoppard met donc en scène, apparemment, ce qui est, dans *Hamlet*, de l'ordre du discours, transformant ainsi la représentation de mot en représentation de chose : « Hamlet, son pourpoint dégrafé, sans chapeau sur la tête, sans jarretières et ses bas fripés encerclant ses chevilles, claquant des genoux, blanc comme son linge... lui saisit le poignet, le serre... ». Le décalage est à peine sensible, tant description et signification ne font qu'un ici. Mais ce n'est de toutes façons de la part de Stoppard qu'une feinte puisque, en dernier ressort, ce texte est destiné à la lecture. Il s'agit donc d'un transfert de discours, l'auteur s'adresse au lecteur, l'invitant à se laisser tromper pour le plaisir de démasquer la supercherie.

---

<sup>6</sup> Stoppard n'est pas le seul à avoir noté le côté pile-et-face de Rosencrantz et Guildenstern. Charles Marowitz entre autres les appelle « the Bobsy Twins of Shakespearian tragedy » et les compare, irrévérencieusement, à l'avant-train et à l'arrière-train d'un cheval de vaudeville.

On peut dire qu'il y a aussi passage de la représentation de mot à la représentation de chose lorsque la rhétorique de Hamlet est réduite à la simple matérialité des faits par Ros et Guil. C'est un procédé bien connu du burlesque, mais l'effet comique nous intéresse moins ici que la transgression qui brouille et redistribue les différents ordres de discours. Guil prenant le rôle de Hamlet reconstitue ainsi, par un jeu de questions et de réponses (F/35, S/45) le contenu factuel (l'adultère de la reine) du monologue de Hamlet (*H*, I.2) « O that this too too solid flesh should melt... ».

\*\*\*

Peut-être est-il plus difficile de dégager à quelles lois obéit le fonctionnement de *R & G* par rapport à *Hamlet* sur le plan de la temporalité. Une chose est sûre : *R & G* est tout entière inscrite à l'intérieur de la temporalité de *Hamlet*, à un détail près (supprimé dans la version française) : le bref dialogue des deux ambassadeurs après les salves d'artillerie et la marche funèbre sur lesquelles se clôt *Hamlet*, dialogue interrompu par des coups frappés au dehors et par une voix d'homme criant, obscurément, deux noms : l'indication ténue est suggérée que tout pourrait recommencer, avec deux nouveaux comparses...

En première analyse, il semblerait que le rapport entre les deux systèmes soit tantôt un rapport d'inclusion, tantôt un rapport d'exclusion. Inclusion, lorsque l'action montrée dans *R & G* s'inscrit dans les intervalles de l'action montrée dans *Hamlet*. Ce qui est narré dans *Hamlet*, par suite de l'absence du héros pendant une partie de l'acte IV — épisode des pirates, substitution des lettres — est *montré*, en scènes mimées, dans *R & G*, et le voyage lui-même, au lieu d'être relégué hors scène, nous est présenté : le troisième acte de *R & G* a pour lieu le *bateau* qui fait route vers l'Angleterre. On peut dire en revanche qu'il y a rapport d'exclusion lorsqu'il nous est signalé sans équivoque que deux scènes se passent en même temps. C'est le cas pour la scène de *R & G* où les Comédiens répètent leur pantomime (F/54, S/69) qui se déroule en même temps que le dialogue entre Hamlet et Ophélie à la scène 1 de l'acte III de *Hamlet*. Hamlet est « upstage », « soupesant les raisons de mettre fin ou pas à son existence » — réduction burlesque du célèbre monologue. Entre Ophélie. Ros et Guil entendent l'échange des premières répliques entre eux, puis Hamlet et Ophélie disparaissent dans les coulisses, « parlant toujours », cependant que se déroule la pantomime. Ils réapparaissent pour dire sur scène les derniers mots de ce dialogue. La stricte synchronie est garantie par ces deux repères

textuels, l'intervalle de temps dont disposent les protagonistes de *R & G* est le temps du dialogue tel qu'il est écrit dans Shakespeare, une simple substitution de lieu s'est opérée, la scène se borne à être l'ailleurs de la rencontre Hamlet/Ophélie, c'est là sa définition nécessaire et suffisante.

Mais ces remarques ne suffisent pas à rendre compte de la véritable articulation entre les deux pièces. Il faut en particulier se demander comment elles peuvent coexister, pour le spectateur, en un même lieu, malgré des modalités d'enchevêtrement complexes. Il semble en réalité que si c'est possible, c'est qu'elles sont affectées d'un coefficient de *présence* différent. La présence dramatique de plein droit est accordée à *R & G*, le temps de la représentation est dicté par la mise en œuvre de la pièce écrite par Stoppard, c'est elle qui, au présent, se déroule sur scène <sup>7</sup>. Les fragments empruntés à la pièce de Shakespeare, en revanche, interviennent comme *trace*, dans le sens où l'on dit qu'un enregistrement (photographique, cinématographique, magnétophonique) fixe une trace. On sait comment une scène d'un film tournée dans la rue permet à la caméra de capter en un même temps et en un même lieu deux univers inconciliables : l'univers joué, fictif, qui s'inscrit dans le film, et l'univers observé, documentaire, qui s'inscrit dans un déroulement hétérogène au premier. De la même façon il y a ici *truquage*, les scènes que nous appelons « enregistrées » ne se donnent pas pour vraies au même titre que les scènes simplement jouées, qui se donnent pour vécutées <sup>8</sup>. Le spectateur de la pièce de Stoppard doit avoir l'illusion, même s'il sait que c'est faux, que Ros et Guil jouent devant lui pour la première et dernière fois. En revanche les « passages » prélevés dans Shakespeare, ou les jeux sur son texte, doivent lui rappeler la pièce *Hamlet*, connue à l'avance dans son ensemble, même confusément, même sous forme parfois de flottement interrogatif. C'est dans sa mémoire *aussi* que doivent être enregistrés cette histoire et ce texte. Sans la trace mnésique, la trace matérielle ne sera pas perçue comme telle, et rien ne sera perçu non plus des effets — présents à chaque instant, logés dans chaque détail — qui reposent sur le jeu entre les deux systèmes.

Comme le cinéma utilise des séquences en noir et blanc contrastées avec des séquences en couleurs, la mise en scène peut, par des ruptures visuelles, par des tuelles faisant

---

<sup>7</sup> En ce sens, l'inclusion est inverse.

<sup>8</sup> Nous pensons ici, on l'aura reconnu, à *L'Invention de Morel*, de Bioy Casares. Fiction qui mettait en œuvre l'hypothèse de machines capables de reproduire la réalité dans toute sa complexité sensorielle, et de perpétuer des scènes comme un éternel présent, dans un environnement matériel projeté sur lui-même.

écran, par des différences dans le style de jeu, par le découpage de la scène en zones, accentuer le clivage entre ce qui est « projection » et ce qui est déroulement au présent. Le flottement dans la perception s'amplifie lorsque les *mêmes* protagonistes doivent faire coïncider leur personnage et leur rôle *projetés* avec leur personnage et leur rôle au présent : ainsi Ros et Guil doivent soudain, « ajustant leurs vêtements », faire face à l'arrivée de Claudius, et entrer, pour lui répondre, dans le texte de Shakespeare. C'est alors que la perception d'un double statut dépend avant tout de la trace mnésique chez le spectateur. Ce double statut est mis en évidence dans certaines scènes où Ros et Guil tentent d'intervenir dans l'univers qui n'est pas le leur : telle scène de Shakespeare où aucun rôle n'est prévu pour eux. Ainsi on les voit (F/65, S/82) prendre une initiative pour saisir Hamlet au vol. Ils tendent leurs ceintures pour l'empêcher de passer. Mais c'est un Hamlet « enregistré » qui entre au fond de la scène, traînant le cadavre de Polonius. Aucune réplique ne permet de donner l'illusion d'un univers partagé, et Hamlet ressort comme il était entré, sans les avoir vus, en somnambule, provoquant le commentaire de Ros et Guil qui cherchent à sauver la face :

« Ça y était presque ».

— « Il y a une limite à ce que deux personnes peuvent faire ».

Nous sommes invités à ne pas partager leur espoir de surmonter un jour un pur échec accidentel, à comprendre que les deux ordres sont séparés par un mur infranchissable, parce que symbolique. Comme la rampe qui sépare les spectateurs des acteurs.

Sans cesse Ros et Guil en font la remarque : « Je me sens spectateur ». C'est la rampe, équivalent d'une censure, qui, indépendamment de tout obstacle physique, les sépare des protagonistes de *Hamlet* qu'ils aperçoivent entre deux portes sans comprendre la logique à laquelle obéissent leurs actes, leurs gestes, leurs paroles. Ils s'acharnent à attendre, passifs et impatients, que « quelqu'un d'intéressant entre ».

Guil. — (F/42, S/55) « Quelqu'un pourrait entrer. C'est là-dessus que nous comptons après tout. En dernier ressort ».

Ros. — (F/53, S/68) « Jamais un moment de tranquillité ! Ils entrent, ils sortent, ils vont, ils viennent, ils nous tombent dessus de tous les côtés... Pourquoi est-ce que nous ne pouvons pas *nous* aller les trouver ? » <sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Ce n'est pas le lieu ici de s'enfoncer dans l'interprétation, mais, dans cette voie, on ne peut oublier que le titre suggère que Rosencrantz et Guildenstern *sont morts*. Ils sont morts pour avoir été condamnés par une instance qui fut une lettre à l'intérieur d'un texte. On peut penser qu'à partir de là tout se joue *dans leur mémoire* à eux aussi, par un double mouvement : ils refoulent hors du champ de leur conscience, hors scène, cette « scène originaire » qui les marqua pour la mort, mais aussi, par une anamnèse balbutiante, par un effort pour retrouver ce qui est enfoui quelque part, qui émerge par bribes, ils s'efforcent de faire la lumière sur ce révolu qui est leur

Nous commençons à voir comment toute réplique de Ros ou de Guil fonctionne à un double niveau, y compris la phrase « Ah, nous opérons à deux niveaux ! Comme c'est astucieux ! » qui dénonce le procédé (F/47, S/61), et comment ce qu'ils disent peut être interprété comme renvoyant à leur statut de créatures du texte, obéissant à une double contrainte : Ils ne peuvent pas aller « les » trouver, car la seule raison d'être comme protagonistes de *R & G*, c'est précisément leur présence en scène, la pièce ne se tient que parce qu'ils sont là et tant qu'ils sont là. Et, moins bien armés que les spectateurs de Shakespeare, ils sont là sans que nul se soucie de leur présence, « comme dans un jardin public » : anonymes, invisibles, instruments du drame sans avoir les moyens de comprendre leur rôle (situation reprise à Shakespeare et redoublée, extériorisée dans *R & G*).

La situation de Ros et Guil en tant que *spectateurs* est un cas particulier de la situation de spectateur. D'abord parce que la distance physique qui les sépare du spectacle est pratiquement nulle, ce que rend de façon adéquate l'image du jardin public. Il ne reste que cette censure invisible, intériorisée, qui, malgré toutes les tentatives de brassage et d'amalgame, sépare comme un voile transparent ceux qui regardent de ceux qui montrent <sup>10</sup>.

L'autre différence, peut-être plus importante, avec le spectateur ordinaire, c'est que les jeux transgressifs de Stoppard, qui exhibe la règle en la narguant, visent la barrière symbolique *entre deux textes*. Le flottement de perception tient à l'appartenance des personnages à deux systèmes dont l'un ne saurait prétendre être premier par rapport à l'autre. Plus exactement, comme nous commençons à le voir, chacun des deux est premier, mais sous des rapports différents. Paradoxe qui pourrait s'exprimer par la formule, implicite dans le titre : *R & G se déroule au présent dans le révolu*. Ros et Guil seuls, nous l'avons dit, ont droit à la présence dramatique effective, au présent. Par contre la pièce de Shakespeare, dans son entier, est donnée depuis longtemps : « Mais tout cela est connu — domaine public ». Quand Ros et Guil assistent à la pantomime qui les met en scène, montrant à l'avance et à l'abri d'une fiction le sort qui leur est réservé, ils sont dans une situation différente de celle de Claudius et Gertrude assistant, dans *Hamlet*, à la pantomime qui les met en scène, montrant rétrospectivement et

---

seule histoire. Ils vivent un double empêchement, et le théâtre rend visible l'inévitable répétition de la machination retournée qui prend figure de destin.

<sup>10</sup> C'est en cela que la *présence physique* de l'acteur au théâtre ne lui donne pas, vis-à-vis du spectateur, un statut essentiellement différent, sous ce rapport du contact, de la trace de l'acteur fixée sur l'écran. Si l'on dit que Claudius ou Gertrude sont *intouchables* pour Ros et Guil comme s'ils étaient projetés par des machines, il n'est pas pertinent de faire remarquer que ce sont pourtant, ou aussi, leurs camarades comédiens qui sont sur scène avec eux et que tout à l'heure ils retrouveront dans les loges.

à l'abri d'une fiction leur forfait. Alors que Claudius et Gertrude reconnaissent la représentation de ce qu'ils ont commis, Ros et Guil ne comprennent pas ce qu'on leur montre. Sinon, ils ne pourraient pas fonctionner au présent. Personnages de Stoppard, ils ne connaissent pas le *Hamlet* de Shakespeare. Mais l'Acteur, lui, joue ce qu'il connaît, le révolu de *Hamlet* : « C'est écrit ». Il peut faire allusion au futur de ce révolu, devancer en paroles le temps de l'action. Il le fera encore au troisième acte, s'adressant au public par-dessus la tête de Ros et Guil (F/89, S/109) : « Des pirates peuvent arriver à tout le monde. Remettez simplement la lettre. D'Angleterre, ils enverront des ambassadeurs pour expliquer... ».

\*\*\*

Tout concourt, nous le voyons, à ce que la pièce de Stoppard soit un discours sur le théâtre <sup>11</sup>, et ceci par son fonctionnement même et non par des parenthèses ménagées en son corps comme c'est le cas dans *Hamlet* lors de l'entrevue avec les comédiens ou lors de la représentation. À tout moment dans R & G la contrainte imposée par le système d'origine propose une réflexion qui fonctionne aussi sur le comment de son propre fonctionnement. Ainsi le jeu des questions (F/30, S/38), dont le schème est fourni par l'entrevue avec Hamlet, se présente comme une formalisation qui n'est rien d'autre que l'explication des règles du dialogue dramatique <sup>12</sup>.

« Guil. — Nous manquons d'entraînement.  
Ros. — Nous pourrions jouer aux questions.  
Guil. — Ça nous avancerait à quoi ?  
Ros. — A nous entraîner.  
Guil. — Affirmation ! Un-zéro.  
(...)  
Ros. (voix dans le désert) — ...Quel est le jeu ?  
Guil. — Quelles sont les règles ? »

La boucle est bouclée, Ros et Guil ont joué aux questions à la fois pour s'entraîner à affronter Hamlet et « glaner des renseignements sur le mal secret qui l'affecte », et pour mettre en branle une activité qui, comme le jeu dramatique, a pour seule fin de produire son propre

---

<sup>11</sup> On est tenté de reprendre à Lionel Abel la formule ici pertinente : « métathéâtre ».

<sup>12</sup> Rappelons-nous Beckett dans *Textes pour rien* (1955) : « Comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard ».

fonctionnement. La question finale porte sur le jeu lui-même, puis sur les règles, niant ainsi qu'il y ait eu la moindre appropriation d'un savoir, même de pure technique, le moindre acquis, aplatissant le moment qui s'était déplié en accordéon, refermant l'éventail.

D'autre part, le fait que l'action se déroule à l'intérieur d'un temps *déjà* révolu est vrai de toute pièce *déjà* écrite lorsque les acteurs, ayant appris leur rôle, la jouent comme s'ils improvisaient et font semblant de progresser dans l'inconnu de la durée dramatique en même temps que le spectateur. « Nous sommes des Tragédiens, voyez-vous, nous suivons des directives — il n'est pas question de choix » (F/58, S/74).

Ce que Ros et Guil disent vivre comme une expérience existentielle — l'inéluctabilité de leur sort — est aussi à comprendre comme cette contrainte du texte écrit qui leur interdit toute initiative :

« Des mots, des mots. C'est tout ce que nous avons pour continuer ». (F/30, S/37)

Ou encore :

« You've only got their word for it ».

« But that's what we depend on », traduit dans l'adaptation française par :

« Ce sont eux qui le disent »

« Mais nous dépendons de ce qu'ils disent » (F/81, S/102).

« Des roues ont été mises en mouvement et elles tournent à leur propre vitesse à laquelle nous sommes... condamnés. Chaque mouvement est dicté par le précédent — c'est ce que signifie l'ordre. Si on commence à être arbitraire, ce sera la confusion : du moins espérons-le. Parce que s'il nous arrivait seulement de découvrir, ou même de soupçonner que notre spontanéité fait partie de leur ordre, nous saurions que nous sommes perdus » (F/43, S/55).

A peine suggérée, on voit ici poindre avec le « du moins, espérons-le » une idée à la Borges, selon laquelle Stoppard, au niveau de la création dramatique, semble mettre en doute la possibilité d'autonomie, dont il a pourtant strictement circonscrit les limites, de sa propre pièce par rapport à celle de Shakespeare.

Si Ros et Guil sont spectateurs, comme dans un jardin public, c'est aussi parce que, personnages en marge d'un texte préexistant, ils ne peuvent que jeter des regards en biais sur le rôle qu'on attend d'eux : ils ne sont que regards en coulisse.

« Nous agissons à partir de bribes d'information... nous passons au crible des directives à demi oubliées que nous ne séparons qu'à grand peine de nos propres impulsions » (F/76).

« C'est écrit » veut dire que rien ne *se passe*, que tout est de l'ordre du discours et de la représentation, mais aussi, autre versant de la même loi, que rien n'est *vécu*. Le faire-semblant est condition *sine qua non* de crédibilité, spectateurs et acteurs doivent respecter chacun leur partie du contrat : vous ferez semblant de vivre, nous ferons semblant de croire.

Dans la tragédie, on *fait semblant* de vivre, on *fait semblant* de mourir. La mort, « c'est ce que les acteurs font de mieux ». La mort effective ne passe pas la rampe, un acteur mourant pendu est salué de huées et de sifflets. La mort, dans la tragédie, c'est la règle du jeu : la tragédie doit « atteindre le point où meurent ceux qui sont marqués pour la mort ». Le titre de *R & G* montre, en proposant d'emblée l'issue du jeu, que c'est cela qui constitue la clef du jeu. Le théâtre, qui ne fait rien d'autre que de rendre présent, saisit la vie et la mort et les donne à voir comme un ici opposé à un ailleurs, tout comme la dramatisation sacralisante de Chrétiens qui présente un « ici-bas opposé à un au-delà ». La mort, c'est « un homme qui ne revient pas, c'est tout — on le voit, on ne le voit plus, c'est la seule chose réelle : présent un instant, et plus l'instant d'après, et plus jamais, une sortie, discrète, effacée, une disparition qui s'alourdit en s'éloignant, jusqu'à finalement prendre son poids de mort » (F/62, S/78).

Logiquement, dans la dernière scène de *R & G*, Ros et Guil ne font que, discrètement, s'éloigner vers l'obscurité du fond de la scène. Dès que le premier disparaît, le couple qu'ils forment se désagrège, et le second crie : « Rosen — ? Guil — ? Bien. Ça m'est égal. J'en ai assez. Je suis *soulagé* » (en anglais « relieved », il faut sans doute comprendre aussi « relevé de son rôle »). « On me voit — on ne me... ». Puis la scène est occupée par le tableau de la dernière scène de *Hamlet* : paysage après la bataille.

Dès l'instant qu'ils disparaissent, un certain vertige nous prend. L'ayant prévu, Stoppard nous propose de nous raccrocher à la « double sécurité » de la fable que raconte Guildenstern :

« Un Chinois de la dynastie T'ang — et par conséquent un philosophe — rêvait qu'il était un papillon. À partir de ce moment, il ne fut plus jamais tout à fait sûr de ne pas être un papillon rêvant qu'il était un philosophe chinois ».