



HAL
open science

**T. S Eliot et la résurgence poétique d'une légende.
Étude et traduction d'un face à face (Murder in the
Cathedral)**

Julie Vatain

► **To cite this version:**

Julie Vatain. T. S Eliot et la résurgence poétique d'une légende. Étude et traduction d'un face à face (Murder in the Cathedral). Coup de théâtre, 2008, 22. hal-03262476

HAL Id: hal-03262476

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03262476v1>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Article paru dans *Coup de théâtre* n°22, 2008]

T. S. ELIOT ET LA RÉSURGENCE POÉTIQUE D'UNE LÉGENDE
Étude et traduction d'un face à face (*Murder in the Cathedral*)

Julie Vatain (Université Paris-IV Sorbonne)

Dès son entrée en scène dans la première partie de *Murder in the Cathedral*ⁱ, le protagoniste Thomas Becket se fait Prologue de sa propre histoire, et annonce les étapes de son martyre à venir :

Meanwhile the substance of our first act

Will be shadows, and the strife with shadows.

Heavier the interval than the consummation.

All things prepare the event. Watch. (MC, p.18)

Il semble difficile de déterminer à quelle tradition ces vers de 1935 se rattachent le plus. Leur aspect méta-théâtral reflète certes un plaisir moderne à jouer avec l'illusion, réaction moderniste aux tendances du romantisme et du réalisme, mais renvoie aussi à des pratiques plus anciennes, notamment élisabéthaines. L'ambivalence du terme "shadows", qui désigne à la fois dans leur irréalité les fantômes du passé de Thomas, ces tentateurs qui s'apprêtent à défiler face à lui sur la scène, et les acteurs dans leur mensonge théâtral, évoque les réflexions shakespeariennes confondant vie et représentation chez Macbeth, Jacques le mélancolique ou Prosperoⁱⁱ.

L'image des « ombres » contre lesquelles Thomas doit lutter porte en outre une puissante signification morale et chrétienne impliquant la vanité des quatre tentations imminentes ; et dans ses aspects rituels qui frôlent parfois la litanie, la pièce d'Eliot évoque la liturgie catholique. Le face à face, matérialisé sur scène, entre un homme à la veille du jugement et ses démons personnels s'inspire directement de la moralité médiévale, ce dont Eliot ne se cache pas, puisqu'il avoue même s'inspirer de sa versification. Malgré sa grande admiration pour les dramaturges élisabéthains, Eliot n'a pas recours,

pour rythmer son théâtre poétique, au pentamètre iambique, qu'il juge corrompu par le XIX^e. "*The next form of drama will have to be verse drama but in new verse forms*", écrivait-il une dizaine d'années avant de se tourner vers le théâtre (Eliot, 1926, in Hinchliffe, p.21). Et c'est dans l'alliance d'un parler moderne avec des modèles encore plus anciens qu'il cherche cette versification nouvelle d'une dramaturgie efficace.

Ajoutons que cette injonction initiale, « *Watch* », s'adresse à la fois au public et au chœur, qu'Eliot emprunte à la tragédie grecque. Images shakespeariennes, versification médiévale, chœur antique, évocations liturgiques... un foule d'influences se dessine donc d'emblée dans ces quelques vers. La dramaturgie d'Eliot s'annonce tout entière *infiltrée* par des modèles et styles divers, qui refont surface en un siècle où on les attendait peu, car la prose et le profane y dominent la scène anglophone. La création théâtrale d'Eliot intervient après sa conversion à l'Anglicanisme, entre deux époques de sa composition poétique : entre les vers désillusionnés de ses débuts, comme *The Waste Land* ou *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, et le parcours plus mystique de ses poèmes tardifs réunis sous le titre de *Four Quartets* ; mais tout au long de sa carrière poétique et dramatique il s'offre comme écrivain de la résurgence, qui retourne à l'Angleterre de ses ancêtres, déclare avoir trouvé dans la lecture des symbolistes français la clé de son expression poétique en anglais, et cherche sans cesse dans différentes couches du passé littéraire l'expression de la modernité et de l'individualité.

Meurtre dans la cathédrale met en scène l'un des principaux saints anglicans, l'archevêque Thomas Becket, de son retour en Angleterre le 2 décembre 1170 à son assassinat par quatre chevaliers du roi quelques jours après la Noël. Eliot ressuscite ici un personnage historique devenu légendaire, ainsi qu'un ensemble de traditions théâtrales tenues en retrait depuis plusieurs siècles. Pour raviver la pratique d'un théâtre poétique et spirituel, l'auteur nourrit à la fois son esthétique de citations bibliques et d'allusions proverbiales, des rythmes de la messe et de ceux du music-hall.

Cet article se propose donc, dans un premier temps, d'interroger le rôle et la portée des résurgences poétiques et formelles grâce auxquelles T. S. Eliot façonne sa dramaturgie poétique. Ensuite, en changeant de point de vue et par un effet de mise en abyme, on pourra envisager le texte de la pièce lui-même comme élément résurgent, enfoui puis renouvelé, dans ces formes de récréation différentes que sont le jeu du comédien et la traduction. Afin de pouvoir mener une étude formelle précise, nous concentrerons la majorité des remarques sur une scène en particulier, celle du face à face entre Thomas et le démon de sa jeunesse vouée aux plaisirs, qui le premier cherche à le détourner de son martyre, au début de la pièce. Dans cette scène de tentation, qui ne manque pas de modèles, de la Bible au Docteur Faust, la résurgence mériterait également d'être analysée comme thématique philosophique et littéraire, au sein d'une réflexion sur le poids éternel de l'action passée ; cependant, dans le cadre de cet article, c'est avant tout en termes de composition théâtrale que nous envisagerons la question de la réinvention, du retour et du renouvellement.

Représenter le martyr au théâtre

Lorsqu'il s'agit de lui assigner une patrie littéraire ou de qualifier sa filiation envers les traditions poétiques qui le précèdent, Eliot s'avère difficile à situer. Son écriture très érudite le présente en effet comme le champion de traditions littéraires séculaires ; mais il se fait aussi l'initiateur auto-proclamé de son propre courant moderne, qui tantôt emprunte et tantôt rejette ce qui le précède, comme le signale Louis Menand : *"It is often impossible to tell which direction he is pointing in ; he seems at some moments to be the conservator of a certain tradition of literary values and at others to be the analyst of their exhaustion—a confusion exacerbated by his habit of portraying himself in his poetry as history's victim and then prescribing his own cure in his criticism"* (Menand, p.4). Cette dialectique entre individualité et retour aux modèles, entre tradition et surprise, se trouve au cœur de sa première grande œuvre dramatique, et ce dès le choix du titre, qui

annonce une lutte spirituelle sous les apparences d'une pièce policière digne du West End.

Lors de la présentation du film *Murder in the Cathedral* à Veniseⁱⁱⁱ, une partie du public, qui s'était méprise sur le titre, fut en effet cruellement déçue. Aux autres choix envisagés, comme "*Fear in the Way*", d'inspiration biblique, ou "*The Archbishop Murder Case*", qui semble lui aussi annoncer un "*whodunit*", Eliot a préféré le titre suggéré par son metteur en scène E. Martin Browne, ce qui distingue d'emblée sa pièce des autres traitements scéniques de la même histoire. On pense ici aux deux pièces en vers du XIX^e, celle du poète irlandais George Darley (*Thomas à Becket*, 1840), et celle d'Alfred Lord Tennyson (*Becket*, 1884), ou encore à la version plus tardive, en prose et contemporaine d'Eliot, de Jean Anouilh (*Becket ou l'honneur de Dieu*, 1959). Cette dernière, traduite et rendue célèbre à Broadway avec Laurence Olivier puis à l'écran grâce au film de Peter Glenville, prouve l'attrait persistant de la légende de Thomas Beckett pour le public du XX^e siècle. Comme les deux pièces du siècle précédent, elle revendique dès le titre la tradition de l'hagiographie, ou du moins de l'histoire, en prenant pour nom celui de son protagoniste.

Eliot, quant à lui, peut-être parce qu'il écrit sa pièce à la demande de l'évêque de Chichester et la destine au contexte ouvertement religieux du festival de Canterbury, s'autorise un titre énigmatique, que l'alliance imprévue des connotations policières et sacrées dote d'une certaine force poétique. On reconnaît là le dramaturge qui attribue à *Sweeney Agonistes*, fragment de pièce composée sur les rythmes du jazz, la qualification oxymoronique d'"*Aristophanic melodrama*", et qui plus tard intitulera sa réécriture d'une tragédie d'Euripide de façon trompeusement badine : *The Cocktail Party*^{iv}. Le refus de donner à *Murder in the Cathedral* le nom du personnage historique reflète également le glissement qu'opère le dramaturge entre présentation d'une célèbre légende dans son déroulement, et mise en scène d'une épiphanie spirituelle. Quoiqu'il respecte les détails historiques rapportés dans les chroniques de l'époque, comme la date du meurtre, les noms des assassins, et même certains mots de l'archevêque^v, Eliot

semble s'intéresser moins à la narration d'une histoire qu'à l'analyse d'un état d'esprit, et moins à l'enchaînement des actions qu'à la puissance poétique de l'expression. Loin des intrigues à rebondissements de Tennyson ou d'Anouilh qui font intervenir Henri II ou Fair Rosamund, la pièce d'Eliot se déploie pratiquement sans intrigue, puisque Thomas est assassiné dès le titre, avec une simplicité et une symétrie toutes symboliques. Hormis quelques messagers, les personnages se divisent en quatre groupes distincts : les hommes de Dieu (au nombre de quatre, trois prêtres et Thomas), les hommes du roi (quatre chevaliers venus assassiner l'archevêque), les tentateurs (toujours au nombre de quatre, représentant les dangers de l'orgueil à chaque étape de sa vie) et un dernier groupe plus nombreux, le chœur des femmes de Canterbury, qui ouvre et ferme la pièce : voix de la vie quotidienne, de la terre et de l'humanité, et symbole des âmes que Thomas doit protéger et édifier par son martyre.

La limpidité de cette distribution des rôles fait écho à celle de la composition symétrique en deux parties, qui permet d'ailleurs de faire jouer les tentateurs et les chevaliers par les mêmes comédiens. La première partie, en vers, comprend le retour de Thomas et son combat victorieux contre les tentateurs. Suit un interlude en prose : le sermon que prononce Thomas dans la cathédrale le matin de Noël, au cours duquel les spectateurs, devenus fidèles, sont ouvertement sollicités. La deuxième partie comprend le martyre, en vers, avant d'introduire un second épisode en prose, inattendu, qui change le théâtre en salle de tribunal et le public en jury. Les quatre assassins viennent se justifier de leur crime et faire appel au sentiment de justice du public : *"You are Englishmen, and therefore will not judge anybody without hearing both sides of the case"*(MC, p.48). Là où les autres dramaturges s'efforcent d'engager l'attention et la sympathie des spectateurs en étoffant le côté humain du personnage, en explorant sa relation au pouvoir (Tennyson) ou son amitié avec le roi (Anouilh), Eliot choisit la voie opposée, et situe sa dramaturgie sur un plan philosophique, épuré, qui provoque le questionnement, et cherche la profondeur du sentiment dans une expression ouvertement musicale et non réaliste. Avec très peu

d'action, la pièce développe une réflexion sur l'humanité et la sainteté ; sur ces conflits humains qui constituent pour Eliot le coeur de la matière dramatique :

In the desire to emphasise those essentials of drama which have tended to be forgotten—the permanent struggles and conflicts of human beings—we wish to remind the audience that what they are seeing is a play, and not a photograph (Eliot, 1936, in Hinchliffe, p.23)

Ce petit manifeste dramatique accorde la supériorité théâtrale à l'expression de dilemmes éternels. Inutile dès lors de chercher à dissimuler l'artifice au profit d'un naturalisme qui n'égalera jamais, comme l'auteur aime à le rappeler, celui du cinéma. Eliot rejette l'idée selon laquelle la versification restreindrait l'expression vraie du sentiment. Bien au contraire, l'adoption d'une diction poétique approfondit et révèle :

A verse play is not a play done into verse, but a different kind of play; in a way more realistic than "naturalistic" drama, because, instead of clothing nature in poetry, it should remove the surface of things, expose the underneath, or the inside, of the natural surface appearance. (Eliot, 1944, in Hinchliffe, p.25)

Inventer la versification d'un théâtre moderne

T.S Eliot y insiste à maintes reprises, la poésie sur scène ne se veut pas ornement, mais moyen d'expression pleinement assumé de la dramaturgie : *"If you write a play in verse, then the verse ought to be a medium to look THROUGH and not a pretty decoration to look AT"* (Eliot, 1938, in Hinchliffe, p.23) Le choix de la versification doit être justifié par le sujet de la pièce, le rythme doit agir de manière inconsciente et ne pas se dresser en obstacle à la participation du public. Aussi Eliot délaisse-t-il le vers blanc des élisabéthains et de leurs émules, car selon lui le pentamètre iambique a perdu de son efficacité, et se déclame trop aisément comme de la mauvaise prose. Il s'inspire alors de la versification extrêmement irrégulière, mais vivifiante et allitérative, de la moralité du XV^e siècle *Everyman*. Le vers d'Eliot varie en longueur de 2 à 7 accents, parfois plus : ceci empêche

l'oreille du public de s'habituer à un rythme régulier et confère au dialogue une souplesse qui évoque la prose dans son instabilité vigoureuse, tout en gardant des effets d'accentuation, de jeux sur les rimes internes et les parallélismes qui signalent une théâtralisation du langage poétique. Outre la variété des mètres, la versification médiévale encourage Eliot à multiplier les enjambements et les allitérations. Prenons un exemple d'enjambement dans *Everyman* :

*Eueryman, stande styl ! Wyther arte thou goynge
Thus gayly ? Hast thou thy Maker forgete ?*(*Everyman*, p.3)

Eliot multiplie ce procédé, par exemple dans la première réplique du Tentateur, dont la rhétorique déborde de vers en vers :

*Spring has come in winter. Snow in the branches
Shall float as sweet as blossoms. Ice along the ditches
Mirror the sunlight. Love in the orchard
Send the sap shooting. Mirth matches melancholy.* (MC, p.19)

En termes de sonorités, la versification des mystères et des miracles a ceci de marquant que les vers semblent progresser tout entiers selon des logiques d'allitérations et de rimes internes. Ainsi dans *Everyman* : “*Alas, I may well wepe with syghes depe!*” (*Everyman*, p.6) ou bien “*In welth and woe we wyll with you holde*” (*Everyman*, p.10). De façon encore plus frappante, dans les premiers vers du *Cycle de York*, l'allitération relie les mots qui tombent sous l'accent et souligne la structure des vers en même temps que le passage inattendu d'un mètre à l'autre, ici du tétramètre au trimètre :

*I am gracyus and grete, god withoutyn begynnyng,
I am maker unmade, all mighte es in me,[...]
My blyssyng o ble sall be blendyng,
And heldand fro harm to be hydande.* (York, p.1)

Cette conjonction entre l'accent du vers et l'allitération se retrouve chez Eliot dans la réplique du Tentateur citée plus haut : “*Mirth matches melancholy*”, ou encore à la fin de la réponse que lui fait Thomas :

*Only
The fool, fixed in his folly, may think
He can turn the wheel on which he turns.* (MC p.19)

Chaque vers de la scène mériterait une analyse approfondie, mais ces quelques exemples suffisent déjà à indiquer que l'influence des modèles médiévaux inspire à Eliot une versification capricieuse, parfois soudainement emphatique, et qui s'écarte des vers beaucoup plus classiques, par exemple, de Tennyson. La poésie dramatique de ce dernier procède davantage par balancements réguliers, et met en valeur la structure du pentamètre iambique, comme dans le dernier des quatre vers suivants, qui revient plusieurs fois dans la bouche de son Thomas Beckett :

*'I have been a lover of wines, and delicate meats, [...]
Of dogs and hawks, and apes, and lions, and lynxes
Am I the man?' And the Lord answer'd me,
'Thou art the man, and all the more the man.'* (Tennyson, p.27)

Bien sûr, ceci ne signifie pas pour autant qu'Eliot effectue un retour à la parole médiévale ; son langage ne recherche pas l'archaïsme et se tisse d'un réseau d'allusions qui rend les personnages difficiles à situer, dans le temps comme dans le degré d'érudition. On peut ainsi lire dans l'affirmation de Thomas face au Tentateur "*from generation to generation / The same things happens again and again*" une allusion au premier livre de *l'Ecclésiaste* : "*One generation comes, and another generation goes, but the earth abides forever*". Au sein de la même réplique, l'affirmation "*The fool, fixed in his folly, may think / He can turn the wheel on which he turns*", nous offre une image cette fois baroque de la roue de la Fortune ; et partout dans la scène les répliques s'émaillent de bribes de proverbes impossibles à dater : "*a nod is as good as a wink*", "*leave well alone*", "*cooking somebody's goose*"... Le dialogue mêle ainsi des images de registre élevé ou quotidien, comique ou tragique, et tisse des correspondances avec des formes poétiques d'époques diverses. Si notre sujet nous conduit à insister ici sur les parallèles avec le Moyen Age, on pourrait également bien sûr souligner les échos avec des textes plus récents. Malcom Cowley compare ainsi la malédiction qui frappe les chevaliers après l'assassinat à l'anathème jeté sur Hyppolite et Delphine dans les *Femmes Damnées* de Baudelaire^{vi}. Autre influence, n'oublions pas l'attention que T. S. Eliot porte aux spectacles de music-hall, qui allient son intérêt pour le

rythme et la musique à son goût pour la farce et le facétieux. Les thèmes de *Murder in the Cathedral* n'appellent pas, il est vrai, une esthétique inspirée de ces formes de théâtre populaire, mais on trouve dans les répliques narquoises du Tentateur des traces de cette tendance parodique et burlesque aux répétitions à l'identique, aux rimes moqueuses et aux rythmes ironiques, qui se faisait sentir plus clairement dans les premiers essais dramaturgiques d'Eliot, notamment *Sweeney Agonistes* :

DORIS : You wouldn't eat me !

SWEENEY : Yes I'd eat you !

In a nice little, white little, soft little, tender little,

Juicy little, right little, missionary stew.

You see this egg

You see this egg

Well that's life on a crocodile isle. (Sweeney, p.130)

De même, face au phrasé sobre et décidé de Thomas, l'ironie du Tentateur introduit sur le plateau de *Murder in the Cathedral* une tonalité gaie inattendue. L'insistance des rimes ainsi que les mètres qui s'allongent et se raccourcissent insufflent au texte l'énergie de la pirouette :

Farewell, my Lord, I do not wait upon ceremony,

I leave as I came, forgetting all acrimony,

Hoping that your present gravity

Will find excuse for my humble levity.

If you will remember me, my Lord, at your prayers,

I'll remember you at kissing-time below the stairs.

C'est de ce mélange, riche de résurgences multiples mais impossibles à classer ou identifier absolument, que naît l'état poétique. Trop variée pour être analysée par le spectateur dans l'immédiateté de la représentation, mais suffisamment nourrie pour susciter une foule d'évocations, la poésie dramatique d'Eliot se *signale*, tout autant par ses rythmes et ses rimes que par ses images—mais ne se laisse pas *saisir*. En ravivant des cadences anciennes sous du vocabulaire moderne, Eliot atteint une forme d'atemporalité qui permet d'ancrer

pleinement l'expression poétique dans le présent de la représentation. Loin de tirer le texte vers le passé, les résurgences accroissent la force du présent théâtral en amplifiant la résonance de ses thèmes, dont elles soulignent l'éternité. Comme Eliot l'écrira l'année suivante dans *Burnt Norton* :

Time past and time future

What might have been and what has been

Point to one end, which is always present (Eliot, 1963, p.190)

Participation au texte et recréation dans le jeu et la traduction

La question de la représentation mérite elle aussi d'être analysée sous l'angle de la résurgence, car dans le travail de l'acteur lui-même le texte se voit enfoui, digéré, avant de resurgir, chargé d'émotions personnelles et d'une sensibilité particulière. Stanislavski n'est pas le seul à le théoriser, le personnage, cette suite de répliques auxquelles il faut donner vie, s'abreuve au plus profond de la personne du comédien :

I was happy because I had realized how to live another person's life, what it meant to immerse myself in a characterization. [...]

Yet can I really say that that creature is not a part of me? I derived him from my own nature. I divided myself, as it were, into two personalities. [...] Strangely enough this duality not only did not impede, it actually promoted my creative work. (Stanislavski, p.21)

Le jeune apprenti découvre ici la dualité fondamentale de l'acteur, et même de chaque étape de la création théâtrale, qui dans son essence tient du partage, de la recréation sans cesse renouvelée. On peut se demander alors comment la représentation, précédée par la répétition et prolongée par la réception du public, maintient et enrichit cette puissance de l'instant présent que contient le texte d'Eliot.

Murder in the Cathedral a été créée dans la salle du chapitre de la cathédrale de Canterbury, cadre qui correspond à la réalité historique tout en soulignant une continuité entre présent et passé, la permanence des murs allant de pair avec celle de l'Eglise et suscitant une sorte d'émotion atemporelle du sacré au sein de laquelle assister à la pièce devient un pèlerinage. Les photos de l'époque^{vii} montrent les

comédiens dans des attitudes dignes de statues : on voit par exemple Robert Speaight dans le rôle de Thomas, le bras étendu en geste de bénédiction, se tenant en position surélevée par rapport au chœur des femmes qui forme tout un tableau d'attitudes priantes, les mains jointes, debout ou à genoux. Une telle composition, symbolique dans sa simplicité, rappelle les représentations de Becket dans les vitraux de nombreuses églises anglicanes. On y trouve cependant une touche de modernité inattendue dans les costumes, qui ont certes des lignes et des coupes médiévales, mais ne se veulent pas naturalistes : Thomas n'est pas chargé de tous les attributs archiépiscopaux, il porte seulement son manteau et parfois une croix, et les habits du chœur sont imprimés de curieux motifs géométriques qui n'ont rien d'historique. Cette sobriété et cette étrange modernité sauvent la représentation du pittoresque, et correspondent à la volonté d'Eliot d'offrir non une chronique historique mais une réflexion sur le martyr.

C'est cette capacité de la pièce à s'abstraire de l'histoire pour s'élever en portrait des conflits et de la persévérance humaine qui la rend également fascinante pour d'autres publics que le public anglais, et que le public religieux. En France, le rôle de Thomas a été repris plusieurs fois par Jean Vilar, dans la traduction d'Henri Fluchère créée au Vieux-Colombier en 1945, puis par Alain Cuny et Laurent Terzieff. Le succès de la pièce d'Anouilh n'a pas entravé celui de *Meurtre dans la cathédrale*. Paradoxalement même, il se peut que la pièce d'Eliot, moins encombrée de personnages secondaires, demeure plus facile à comprendre pour le public français, qui connaît moins bien la source historique de l'intrigue. La transplantation sur une scène étrangère ne dessert pas le plan symbolique et poétique auquel Eliot situe sa dramaturgie. Dans la mise en scène de (et avec) Laurent Terzieff, au théâtre de l'Atelier en 1995, la scénographie particulièrement épurée soulignait le combat moral, cette dualité centrale sur laquelle le dialogue insiste à plusieurs reprises entre "*action and suffering*". Sur un grand plateau noir dépouillé, l'habit clair de Thomas prenait toute la lumière et concentrait sur lui par un effet de clair obscur tout le poids du dilemme entre temporel et spirituel, damnation et rédemption.

Reste, bien entendu, la question de la langue et de la diction poétique en français. La traduction d'Henri Fluchère parvient semble-t-il à refléter le mélange des influences dans la langue d'Eliot, en mêlant elle aussi les époques et les correspondances. Le traducteur emploie parfois des archaïsmes français comme « jà » pour « déjà », le verbe « guerroyer », ou l'antéposition de la négation avec « point ne vous oublierai », ainsi qu'un certain nombre d'inversions ou d'omissions du sujet ; mais il incorpore aussi à cette facture littéraire des changements de registre inattendus, avec « le ronron du léopard », « le vent qui fourgonne à ta porte », ou un choix d'expressions heureuses pour traduire les proverbes parfois farcesques dont s'inspire Eliot, par exemple pour "*Your goose will be cooked and eaten to the bone*" (MC p.19), « Sinon du poulet cuit tu n'auras que les os ! » (Fluchère, p.21). Si le recours à l'archaïsme se voit souvent condamné pour son artificialité lorsqu'il s'agit de traduire les auteurs anciens, l'invention d'une langue qui mélange les époques semble ici justifiée par le fait qu'Eliot lui-même joue sur les registres et les influences. Pour ce qui est du rythme, Henri Fluchère transforme les vers de T.S Eliot en versets : il va à la ligne aux mêmes endroits, cadence certains segments de phrase comme des hémistiches d'alexandrins ou des octosyllabes, mais sans effort de régularité et sans reculer devant quelques lignes beaucoup trop longues pour être des vers. Les alinéas paraissent essentiel pour transmettre au comédien le souffle du texte, notamment la respiration des enchaînements par enjambements, qu'une traduction en prose aplatirait. Fluchère recrée aussi les allitérations, pas exemple « L'amour dans les vergers / Fera fuser la sève. Joyeuseté jettera bas mélancolie ! » (Fluchère, p.20). Dans cette traduction qui réussit à créer sa propre cohérence poétique en puisant cette fois aux sources du français, on peut seulement regretter l'absence de certaines rimes, qui soulignent chez Eliot la tension de la confrontation, ou le côté moqueur du Tentateur qui fait narquoisement rimer "*prayers*" avec "*below the stairs*". Fluchère traduit ainsi : « Si vous voulez bien vous souvenir de moi dans vos prières / Point ne vous oublierai, au moment d'embrasser les servantes ! », mais on pourrait préférer garder la rime, qui renforce

l'ironie de ces derniers mots : « Si vous daignez vous souvenir de moi, Seigneur, dans vos prières / Je me ressouviendrai de vous en embrassant les chambrières ».

Ceci mis à part, le succès du texte de Fluchère en représentation prouve la possibilité d'une traduction poétique, où la subjectivité du traducteur, comme celle du comédien, nourrit le texte d'échos autres et personnels. En guise de conclusion à ces remarques sur la dramaturgie d'Eliot et ses créations, relisons un extrait de sa lettre à Ezra Pound intitulée "*Five points on dramatic writing*", où l'on voit qu'il ne formule pas toujours ses manifestes littéraires en termes châtiés :

But IF you can keep the bloody audience's attention engaged, then you can perform any monkey tricks you like when they ain't looking, and it's what you do behind the audience's back so to speak that makes your play IMMORTAL for a while. If the audience gets its strip-tease it will swallow the poetry.

(Eliot, 1938, in Hinchliffe, p.23)

Par ces images comiques, l'auteur révèle son utilisation du théâtre comme moyen de faire parvenir la poésie au grand public. A travers la tragédie et la quête spirituelle de Thomas personnage, Thomas l'auteur cherche à réveiller sur scène une diction poétique, et insiste sur la puissance de l'instant de la représentation, où le langage atteint à l'immortalité. Il se montre ainsi en accord avec Jean Giraudoux, autre dramaturge de la langue littéraire, lorsqu'il écrit : « C'est une heure d'éternité, l'heure théâtrale ! »^{viii}

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres dramatiques :

ANOUILH, Jean. *Becket ou l'honneur de Dieu* (1959). Paris : Livre de Poche, 1966.

ELIOT, Thomas Stearns. *Murder in the Cathedral* (1935), *Collected Plays*. London : Faber & Faber, 1962.

—. *Meurtre dans la cathédrale*. Traduction d'Henri Fluchère (1945). Paris : Seuil, 1998.

—. *Collected Poems 1909-1962*. London : Faber & Faber, 1963.

Everyman, édité par A.C. Cawley. Manchester : Manchester University Press, 1961.

TENNYSON, Alfred. *Becket* (1884). *Becket and Other Plays*. London : Macmillan, 1908.

York Mystery Plays, éditées par Lucy Toulmin Smith. Oxford : Clarendon Press, 1885.

Ouvrages critiques :

ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot*. London : Hamish Hamilton, 1984.

ELIOT, Thomas Stearns. "The Need for Poetic Drama", *Listener* (25 novembre 1936). Reproduit dans la section initiale de l'ouvrage de HINCHLIFFE.

—. Introduction à l'ouvrage de S. L. Bethell *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (London, 1944). Reproduite le même ouvrage.

—. Lettre à Ezra Pound publiée sous le titre "Five Points on Dramatic Writing", *Townsmen*, (juillet 1938). Reproduite le même ouvrage.

—. Introduction à l'ouvrage de Charlotte Eliot *Savonarola: A Dramatic Poem* (London, 1926). Reproduite dans le même ouvrage.

HINCHLIFFE, Arnold P. *T.S. Eliot : Plays*. London: Macmillan, 1985.

MENAND, Louis. *Discovering Modernism: T. S. Eliot and his Context*. 2^e éd. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SMITH, Grover Jr. *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A study in Sources and Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

STANISLAVSKI, Constantin. *Building a Character*, translated by Elisabeth Reynolds Hapgood. London : Eyre Methuen, 1968.

ⁱ Toutes les citations seront référenciées dans l'édition Faber and Faber des œuvres complètes ; dans un souci de concision la pièce sera désignée par ses initiales, *MC*.

ⁱⁱ On pense bien sûr à l'image de l'ombre qui marche dans le monologue de Macbeth (*Macbeth*, V, 5), à la métaphore filée de la vie comme scène de théâtre (*As You Like It*, II, 7), et aux riches implications des « esprits » qu'évoque Prospero : "These our actors, / As I foretold you, were all spirits / And are melted into air, into thin air" (*The Tempest*, IV, 1).

ⁱⁱⁱ Le film en noir et blanc tiré de la pièce, réalisé par George Hellering sur un scénario de T. S. Eliot, avec le prêtre John Groser dans le rôle de Thomas, a obtenu le Grand Prix du festival de Venise en 1951. Cette anecdote sur les réactions des spectateurs est rapportée par Grover Smith Jr.

^{iv} *Sweeney Agonistes* (1932), qui met en scène un personnage récurrent des poèmes d'Eliot, se compose de deux fragments, *Fragment of a Prologue* et *Fragment of an Agon*. Voir *Collected Poems*, p.123-136. *The Cocktail Party*, créée en 1949, s'inspire de l'*Alceste* d'Euripide (*Collected Plays*, p.123-213). Les deux pièces sont en vers et comportent des chansons, qui démontrent encore l'intérêt d'Eliot pour le rythme et la rime.

^v Grover Smith Jr. montre ainsi dans son ouvrage comment T. S. Eliot incorpore à son texte certaines citations attribuées à l'archevêque par la légende et les chroniques historiques telles *Saint Thomas of Canterbury* de E. A. Abbot. L'emprunt au livre des *Proverbes* au moment de l'ouverture des portes de la cathédrale (*MC* p.46) et la prière finale de Thomas (p.47) en sont deux exemples célèbres.

^{vi} Ce rapprochement entre Eliot et Baudelaire, que développe Malcom Cowley dans *Afterthoughts on T. S. Eliot*, est signalé par Grover Smith Jr dans son ouvrage. En effet, les deux poètes ont recours à des évocations grandiloquentes, presque épiques, de l'errance éternellement inassouvie de qui porte en soi-même sa propre damnation : « Descendez, descendez, lamentables victimes / Descendez le chemin de l'enfer éternel! » (*Les Fleurs du mal* (1861), Paris: Garnier Flammarion, 1964, p.163); "Go, weak sad men, lost erring souls... Go where the sunset reddens the last grey rock... Pacing forever in the hell of make-believe..."(*MC*, p.52)

^{vii} On en trouve de belles notamment dans l'ouvrage de Peter Ackroyd.

^{viii} Giraudoux place ces paroles dans la bouche de Louis Jovet à la troisième scène de *L'Impromptu de Paris*. Voir *Théâtre Complet*, Paris : Livre de Poche, 1991, p.687.