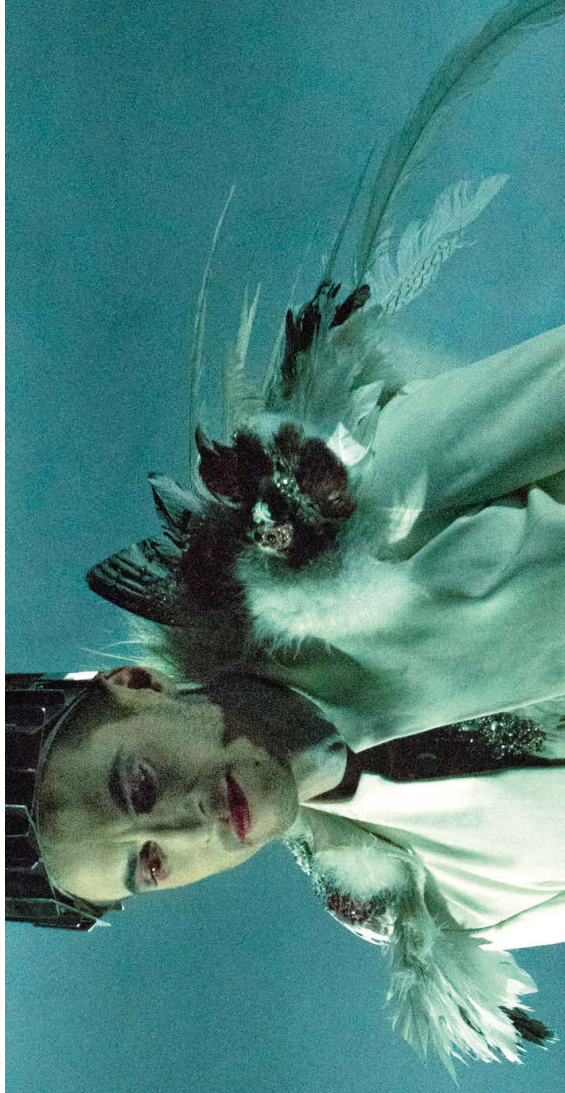


Préface de Daniel Loayza
Témoignage
de Georges Lavaudant
Traduction
de Jean-Michel Déprats
Édition bilingue
annotée par Gisèle Venet

folio
THÉÂTRE

Shakespeare

La Tragédie de Richard III



COLLECTION
FOLIO THÉÂTRE

William Shakespeare

La Tragédie de Richard III

Préface de Daniel Loayza

« Parcours sensible », par Georges Lavaudant

Traduction de Jean-Michel Déprats

*Établissement du texte
et dossier critique de Gisèle Venet*

ÉDITION BILINGUE

Gallimard

Titre original:

THE TRAGEDY OF RICHARD THE THIRD

Traduction de la Bibliothèque de la Pléiade

© Éditions Gallimard, 2008, pour la traduction française et
l'établissement du texte;
2008 et 2021, pour le dossier critique;
2021, pour la préface de Daniel Loayza
et le texte de Georges Lavaudant.

Couverture : *Richard III*, mise en scène de et avec Thomas Jolly,
à Rennes, octobre 2015. Photo © Nicolas Joubard.

PRÉFACE

Cette étrange histoire commence vers 1593, lorsqu'un dramaturge qui n'a pas encore trente ans et dont on commence à parler à Londres compose une pièce historique intitulée Richard III. À en croire le nombre de piratages dont la pièce fut l'objet, elle dut connaître une faveur immédiate et durable: outre le folio de 1623, il en existe huit quartos, dont la publication s'étend sur un quart de siècle (et dont chacun contient des variantes intéressantes). Mais les beautés du texte ne suffisent sans doute pas à expliquer l'engouement du public élisabéthain. Une part au moins de son succès se justifie probablement par la qualité de l'interprétation que Richard Burbage, qui créa la plupart des grands personnages shakespeariens, donnait du rôle-titre. Selon une anecdote contemporaine, une dame qui avait assisté au spectacle, tombant sous le charme du vénénéux Richard, fit parvenir à Burbage une invitation à souper. Shakespeare eut vent de la chose, le devança en se faisant passer pour lui, et tira le meilleur parti de l'admiration qu'on lui témoigna – si bien que lorsque le comédien se présenta à son tour et demanda à être reçu, le poète lui fit répondre que « Guillaume le Conquérant (William the Conqueror) avait précédé Richard III ». Peu importe

que ce bon mot ait été ou non réellement prononcé. Il suffit qu'il atteste à quel point les rôles respectifs de l'acteur et de l'auteur, exacerbant leur rivalité, se complètent dans cette œuvre; et cela, d'autant mieux qu'ils tendent à empiéter sur leurs terrains respectifs. C'est qu'un tel rôle exige l'un et l'autre, parce qu'il est composé des deux: un dramaturge d'exception pour penser un tel jeu, un interprète hors pair pour jouer de telles pensées.

Richard, duc de Gloucester, est l'un des plus grands maîtres de la mise en scène de soi que le théâtre ait produits. Ou du moins le premier personnage théâtral depuis Dionysos en personne, dans Les Bacchantes d'Euripide, à se mettre soi-même au monde théâtralement, sous le regard fasciné (troublé, horrifié) d'autrui. S'il est un être aussi extraordinaire, cela tient à ce qu'il est aussi son propre créateur, fils de ses œuvres, et que celles-ci, loin de trahir la moindre complaisance narcissique, puisant leur énergie dans le goût de l'excès et l'irrépressible sens du jeu de leur auteur, témoignent de la sûreté de ses dons artistiques.

Richard se veut roi. Nulle autre identité ne lui suffira. Cette identité royale lui est pourtant interdite. S'il veut pouvoir accoucher de sa royauté, il lui faut donc se frayer seul sa route, que ce soit par la ruse – en multipliant les masques – ou par la force, et au besoin à coups de hache (ainsi qu'il le dit lui-même dans un monologue de La Troisième Partie d'Henry VI). Il lui faut simultanément éliminer ses rivaux dynastiques au sein de sa propre famille (son frère Clarence en premier lieu, puis ses neveux Édouard et Richard, princes de sang et héritiers légitimes de son autre frère, Édouard IV), réduire à l'impuissance ses rivaux politiques (au premier rang desquels sa belle-sœur, la reine Élisabeth, ainsi que ses frères et ses fils d'un premier lit) et travailler à asseoir sa propre

légitimité (par exemple en épousant Lady Anne, veuve du fils d'Henry VI). À première vue, la tâche paraît impossible. C'est précisément le contraste entre cette impossibilité initiale et les ressources d'intelligence rusée ou de soudaine brutalité que Richard, un effroyable sourire aux lèvres, déploie pour enfin la surmonter, qui contribue à nourrir notre plaisir de spectateur – plaisir qui n'est pas sans rapport avec le souvenir des joies païennes ou enfantines que nous devons au cirque. Car Richard a quelque chose du pur histrion (ainsi lorsqu'il fait retomber sur la tête de Marguerite, la vieille reine-mère, les malédictions dont elle comptait l'accabler). Mais il est également un peu hypnotiseur – voyez comment il séduit Lady Anne. Un dompteur, aussi, qui n'a pas son pareil pour mater, soumettre ou encager les grands fauves politiques qui lui barrent la route. Et si l'on veut, un peu escamoteur : il propage des bruits sur Clarence qui entraînent sa condamnation à mort, puis fait opportunément disparaître la grâce trop tardive que lui accorde Édouard (et les remords du roi, déjà éprouvé par une longue maladie, précipitent sans doute son agonie). Richard, en somme, n'est pas seulement une abomination de la nature, un bossu, un pied-bot, doté de dents dès sa naissance. « Richard » est le nom d'une machine à produire des possibilités théâtrales impensables. Derrière le monstre, il faut saluer le tour de force, voire le chef-d'œuvre d'une volonté de puissance qui ne cesse, scène après scène, de sculpter devant nous sa propre statue.

Entre Richard, duc de Gloucester

Now. Un personnage entre en scène. Dès son premier mot, il se rend présent comme jamais. Les suivants, par

touches amples et sûres, composent une somptueuse, énergique entrée en matière. Un soleil; une ombre; le combat de l'une contre l'autre. Un tableau en clair-obscur d'une éloquence baroque, à la solide charpente ternaire. Dans son panneau central, l'orateur qui s'adresse à nous trace sa propre silhouette: comme un ver rongeur déjà le fruit, celle d'un dernier fauteur de guerre tapi au sein de la paix même. Tout le monde a changé – sauf lui. Tous ont revêtu de nouveaux costumes – sauf un, car sa difformité le lui interdit. Il est condamné à être tel qu'il est. Il ne lui reste qu'à se déguiser: puisqu'il est contrefait, que sa vocation soit de contrefaire, de jouer des apparences pour persévérer dans son être, en attendant de l'imposer un jour. Avec un corps pareil, que ferions-nous à sa place?

Difficile de faire plus théâtral. Difficile à traduire, aussi. Au cours de sa longue carrière, Shakespeare aura essayé plus d'une ouverture: directe ou non, confiée à un Prologue ou répartie entre personnages, ménageant les transitions ou surgissant on ne sait d'où comme un trio de sorcières sur une lande. Entre toutes, celle de Richard III se caractérise par son élan inaugural. C'est cet élan qu'il importe de préserver. En rendant Now par « Ores » – il fallait oser l'archaïsme – Jean-Michel Déprats a eu l'audace de ne pas se contenter du premier terme français qui vienne à l'esprit: « maintenant », qui transmet le sens lexical mais sacrifie le rythme – et donc, blesse le sens dramatique (trois syllabes, trop long pour une telle attaque). Du coup, il lui a fallu assumer le risque qu'une bonne partie du public croie entendre, si fugitivement que ce soit, une particule de liaison (« or ») plutôt qu'un adverbe de temps. L'effet produit sur l'auditoire serait alors que les premiers mots de Richard ont dû être perdus et que sa tirade doit être saisie à la volée, in mediis verbis. Mais

à tout prendre, la vivacité de l'exorde n'en souffre pas. À quoi s'ajoute que la solution inventée par Déprats anticipe sur le lien musical entre les mots *glorious* et *York* que la langue anglaise fait sonner dès le vers suivant, et que le français, une fois n'est pas coutume, est en mesure de faire entendre à sa suite.

Now. Avec ce monosyllabe, le protagoniste rejoint enfin le moment qu'il espérait depuis si longtemps : celui de pouvoir revenir seul en scène pour y parler en son nom propre. Il aura usé de patience. Il aura attendu que trois longues pièces consacrées aux massacres de la guerre des Deux-Roses consacrent la défaite des Lancastre, irrévocable depuis la fin de La Troisième Partie d'Henry VI. Richard y affirmait clairement ses intentions immédiatement après avoir tué de sa propre main le roi prisonnier. Ses premiers mots dans la pièce qui porte son nom répondent clairement à la tirade qu'il prononçait alors (V, VI), et qui annonçait déjà l'étape suivante : l'élimination de son frère Clarence. Désormais, la voie est libre. Le « soleil d'York » brille enfin au firmament de l'Angleterre, le camp de Richard l'a emporté, « l'hiver de notre déplaisir » a pris fin. À moins qu'une autre saison n'ait commencé. Ou que la même ne se prolonge, secrètement.

Jusqu'ici, Richard s'est battu au nom des autres, au nom de son clan. Il n'a servi que d'instrument à une cause. Avec l'avènement de son frère Édouard et le retour de la paix, le voici sans emploi – au sens militaire, mais aussi théâtral de l'expression. À quoi pourrait-il occuper son temps ? Thanatos convenait assez à ses talents. Éros, en revanche, n'est pas un dieu qui lui semble trop favorable. Tout le monde, à la cour, lui rend allègrement hommage ; le duc de Gloucester ne s'y risque pas. Il suffit de le regarder – dit-il – pour comprendre pourquoi.

Autour de lui, les guerriers de naguère célèbrent l'amour et les plaisirs. Passer du combat réel à ses métaphores érotiques n'est pas un problème pour eux. Ils sont nés pour cela. Sous les armures, les corps sont beaux, d'une beauté sans mystère. Leur vocation est simple comme le bonheur et le contentement. La victoire, en éliminant leurs rivaux, leur permet de rejoindre l'objet de leurs désirs. Nulle soif obscure à refouler, nulle frustration, nulle inquiétude : comme on dit en anglais, winners take all. Leur désir est comme la tension qui anime une phrase affirmative, avançant sans inquiétude vers son point final. Une fois ce point posé, inutile d'en dire plus – le bonheur n'a pas d'histoire. Mais le phrasé initial de Richard n'a pas cette simplicité. À la fois ferme et sinueuse, sa période progresse par vagues et par remous. Son Now trois fois répété (I, 1, v. 1, 5, 10) scande un premier mouvement de treize vers. Mais – car il y a un « Mais » (But I, v. 14) – la célébration des joies de la paix est aussitôt contrariée dans un deuxième temps que rythme une seconde anaphore, également triple : celle d'un « je » (I, v. 14, 16, 18, 24, sans parler d'un quatrième I pris dans une parenthèse, v. 23) qui ne peut se satisfaire des temps nouveaux et consacre quatorze vers à dresser un inquiétant autoportrait. Celui-ci est suivi d'une péroraison (elle aussi aux dimensions d'un sonnet) où Richard tire la conclusion logique (And therefore, v. 28) du conflit qui l'oppose au reste du monde. Ce qu'il fait d'abord en termes généraux (il est « déterminé à être un scélérat », v. 30) – avant de les spécifier aussitôt : il a déjà entrepris de susciter une « haine mortelle » (v. 35) entre Édouard et Clarence.

Mais pourquoi diable nous raconte-t-il tout cela ? Quand on se pose la question, il est trop tard. Le charme a opéré, Richard a versé dans nos oreilles le poison de ses

paroles. Dès la scène suivante, il va faire mieux encore avec Lady Anne : nous ne serons plus seulement ses victimes, mais ses témoins fascinés, et il achèvera de nous circonvenir en nous montrant comment il s'y prend. La captatio benevolentiae du monstre a déjà saisi sa proie : voilà son public captivé – capturé. Cet homme peut s'offrir le luxe de finalement nous avouer qu'il est mauvais de part en part et entend l'être plus encore – pourtant, il nous a séduits. Comment s'y prend-il ?

Dans sa bouche, nous sommes d'abord partie prenante de la victoire du « soleil d'York » – c'est du moins ce que nous croyons entendre, en vertu de la vieille figure de style que les rhétoriciens de jadis nommaient communicatio. En usant de la première personne du pluriel, et en nous mettant dans la confiance, Richard tend à brouiller la frontière entre son clan (« notre maison », dit-il au v. 3) et son auditoire. « Nos fronts », « nos armes », « nos austères alarmes », « nos marches redoutables » (v. 5 à 8) : autant d'expressions qui pourraient non seulement désigner les York, mais aussi réunifier, sous couvert d'un pronom ambigu, l'ensemble d'une nation britannique jusque-là déchirée par les luttes civiles. Ce mouvement-là occupe huit vers, soit les deux premiers quatrains de l'espèce de sonnet incomplet, de treize vers, qui ouvre le prologue. Mais dès les cinq vers suivants, une intention satirique commence à percer aux dépens de « Guerre » qui fait désormais « le leste et le cabri dans le boudoir d'une dame » (v. 12). Dès lors, loin d'être associés à une innocente célébration de la paix, nous risquons de nous laisser entraîner sur le terrain plus dangereux du sarcasme (Gloucester le contrefait, se moquant de Guerre, se souvient-il de l'épisode homérique où cet autre estropié, Héphaïstos, offre aux dieux le spectacle humiliant des amours d'Arès et d'Aphrodite?).

Richard poursuit alors par son long autoportrait, qui peut avoir pour effet de colorer nos réactions d'une certaine pitié tout en nous conduisant, en une dizaine de vers au progrès ininterrompu, jusqu'à la franche critique de « ce temps de paix alangui à la voix de fausset » (v. 24). Le joyeux lyrisme triomphal chantant la fin de « l'hiver de notre déplaisir » n'était-il qu'une feinte, faite pour nous entraîner par degrés jusqu'au haineux aveu final? Cela se pourrait, mais l'éloquence du héros ne nous laisse pas le loisir d'y regarder à deux fois. Le texte théâtral, avant d'être lu, est fait pour être consumé en scène, sans retour en arrière ni arrêt sur image. Nous avons goûté au fruit empoisonné. Nous voilà embarqués, désireux de savoir de quels actes de telles paroles seront suivies. Ce désir-là, Richard ne va plus cesser de l'exciter, en variant les approches et les procédés, jusqu'au moment où il s'empare enfin du trône.

Vocation et fatalité

Ainsi débute, dès les premiers vers, l'invention de Richard par lui-même, sous nos yeux. Invention et non métamorphose. Au contraire : confirmation. Car ce qu'il a décidé d'être, il l'est déjà. La guerre des Deux-Roses lui a amplement fourni l'occasion de le prouver. Les autres, autour de lui, ont changé, et peuvent évoluer « au son lascif et langoureux d'un luth » (v. 13), ainsi qu'il le rappelle avec une ironie amère en concluant son premier sonnet « boiteux » (si l'on ose dire ; on appréciera au passage la sonorité caressante et liquide que Déprats imprime à sa version, qui justifie amplement sa traduction de pleasing). Mais sa musique à lui n'est qu'aboïement des chiens à son passage. Car Richard est depuis

toujours « marqué au sceau de la rudesse » (v. 15) et ne peut effacer ce signe imprimé par « la trompeuse Nature » (v. 21). Pire encore : il est lui-même ce signe de part en part, lui qui ne se définit qu'en termes négatifs ou privatifs. Il n'est « pas formé » pour les « folâtres jeux » de l'amour, « ni fait pour courtiser un amoureux miroir » (v. 14 et 15); et s'il s'interdit la négation, il lui reste la ressource de se dire « tronqué [...], floué [...], difforme, inachevé, dépêché avant terme dans ce monde haletant à peine à moitié fait » (v. 21-23; l'expression de « monde haletant », *breathing world*, a quelque chose de vertigineux : comme si un autre monde était envisageable pour les vivants, ou comme si Richard en avait conservé le souvenir ou entrevu la possibilité).

L'invention, ici, consiste à retourner en vocation cette fatalité de naissance, afin de réaliser son essence à la perfection. Ce qui ne va pas sans paradoxe, puisque cette essence est vicieuse. À strictement parler, s'il est vrai que le mal n'est que non-être, Richard, en cherchant à rejoindre définitivement ce qu'il est, va se vouer au néant. Mais qu'importe, il n'est pas métaphysicien. Romancier, plutôt? Ou poète de soi? Sa perfection, il ne la mesure pas en termes éthiques, selon une norme qui lui serait extérieure. Elle est plutôt de nature animale, voire physique, irradiation d'une énergie prédatrice, dévoratrice, qui n'appartient qu'à lui. Car la solitude de Richard n'est pas seulement celle de l'enfant mal-aimé. Sa monstruosité est aussi une singularité sans pareille, qui fait de lui un être unique en son genre, ce qu'il proclame d'ailleurs beaucoup plus ouvertement dans la tirade déjà évoquée de La Troisième Partie d'Henry VI : « Je n'ai pas de frère, je n'ai rien d'un frère; / [...] je suis moi-même unique (I am myself alone) » (V, VI,

v. 80 et 83)¹. Il est déjà ce qu'il est; simplement, il faut qu'il le soit davantage, et encore plus intensément (ce supplément d'être, ou son illusion, est sans doute ce qui motive tant d'humains à rechercher ce qu'ils appellent le pouvoir). Comment faire? Inventer, ce sera défricher les voies qui le mèneront à un but; ce but, une fois atteint, lui tiendra lieu de signe que sa perfection est atteinte, et son essence, réalisée. Alors sa difformité même sera musicale.

Au fait, quel est ce but? Richard n'en parle pas tout de suite. Il n'y fait d'abord qu'allusion, et par contraste. Les autres vainqueurs forment une communauté heureuse dont il est écarté. Lui ne peut pas même espérer l'amitié des chiens et se trouve réduit à la société de sa propre « ombre au soleil » (v. 25). De cette situation, il lui faut tirer un objectif. Faute de pouvoir être un « amant » (lover, v. 28), il sera donc un « scélérat » (villain, v. 30) voué à la « haine » (hate, v. 35). Cette haine de l'être isolé, séparé, envers le reste d'un monde dont il se sent exclu, est proprement diabolique. Le diable, comme on sait, est le calomniateur par excellence. L'étymologie de son nom grec nous rappelle que le diabolos est celui qui désunit, qui inspire la haine ou l'envie – car son action, qui consiste à diaboliser (au sens propre « jeter de part et d'autre, diviser »), vise à séparer les uns des autres les choses ou les personnes qui ne devraient pas l'être, à introduire entre elles l'écart, la distance où le mal pourra se loger. Il n'est donc pas surprenant que Richard conclue sa tirade inaugurale à la manière d'un diable des moralités médiévales, en nous révélant que sa haine a choisi d'entrer en campagne en dressant « Grâce à des prophéties d'ivrogne, des libelles et des rêves, / [...]

1. Traduction de Line Cottegnies (in William Shakespeare, *Histoires*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 737).

Clarence et le roi / En haine mortelle (deadly hate) l'un contre l'autre», frère contre frère: «Aujourd'hui même, Clarence sera bouclé / D'après une prophétie, qui dit que «G» / Des héritiers d'Édouard sera le meurtrier» (v. 33-35 et 38-40; bien entendu, la prédiction se vérifiera, à ceci près que «G» n'aura pas désigné George, duc de Clarence, mais Richard, duc de Gloucester). Et à cette première séparation – Clarence dans un cachot, Édouard sur le trône – en succède aussitôt une autre, autrement plus stupéfiante, dès la scène suivante: celle de Lady Anne et de la dépouille de son beau-père Henry VI.

À ce compte, son désir d'être couronné ne serait-il pour Gloucester qu'un prétexte, un masque commode pour une aspiration plus profonde, de nature satanique? Chemin faisant, sa quête va se préciser, la visée politique devenant toujours plus claire. Mais l'ambition du héros, plutôt qu'elle ne lui assigne un but en soi, pourrait ne fixer qu'une ligne directrice, n'être qu'une façon de garantir une certaine cohérence narrative à l'ensemble de ses actions. Une manière, en somme, d'éviter que la «difformité» sur laquelle il s'agit de «fredonner des variations» (v. 27) ne sombre dans l'informe? Richard, si brillamment intelligent, ne se connaît sans doute pas tout à fait. Mais chez un personnage pareil, se perdre et se trouver reviennent peut-être au même. Qu'on songe à ses célèbres derniers mots: A horse, a horse, my kingdom for a horse! (V, IV, v. 7 et 12). Si vraiment la royauté était le but suprême, quelle absurdité que de l'échanger contre un cheval! Une interprétation superficielle voudrait que Richard perde la tête dans le feu de l'action. Il paraît plus intéressant de supposer qu'il n'a jamais été plus sincère: ce qu'il manifeste en cet instant suprême, c'est que c'est bien ce feu de l'action qui l'anime, voire le dévore, depuis le début – cette guerre

dont ses premiers mots disaient au fond la nostalgie et qu'il aurait voulu voir à tout jamais brûler, quitte à y jeter sa couronne comme combustible.

Séduire, dit-il

Richard va donc continuer la guerre par d'autres moyens. Celle des Deux-Roses, ouverte, franche, devient la sienne : secrète, intestine. Le but de cette guerre ne concerne plus que lui seul. Il s'en réserve tous les stratagèmes, en fait son œuvre en lui imprimant son style. Richard se pose donc des problèmes qui sont de nature à la fois politique et dramaturgique. Bête de pouvoir, il se lance à l'assaut du trône ; grand séducteur, il entreprend dès ses premiers mots la conquête du public.

Combien Shakespeare a-t-il mis de sa fantaisie, de son humour (noir, en l'occurrence), de son sens du rythme et de la surprise, de sa fascination pour la transgression, dans ce stupéfiant personnage ? On a parfois le sentiment qu'avec lui, en le suivant pas à pas et en lui donnant toutes les chances de déployer ses talents, le dramaturge a découvert une nouvelle facette de son propre génie. De fait, jusqu'à son couronnement, Richard est un exceptionnel auteur, metteur en scène, régisseur et interprète de sa propre pièce. Il en contrôle à la fois le texte et les mouvements.

L'une des règles les plus élémentaires du théâtre tient à la simple occupation de l'espace, aux circulations qui peuvent s'y opérer : qui entre, qui sort, quand et pourquoi. Pouvoir en décider, c'est déjà imprimer leur forme (donc leur rythme, donc leur musique fatale) aux événements. Gloucester s'arroge ce pouvoir dès ses premiers instants en scène, d'abord avec Clarence, puis avec Lady Anne.

Les deux situations sont l'inverse l'une de l'autre. Avec Clarence, les choses sont simples. Il suffirait de le laisser passer, puisqu'il marche à la mort et n'est plus maître de ses mouvements. Son frère a beau jeu de l'arrêter en chemin tel un chat jouant avec la souris, suspendant un instant sa chasse pour tuer le temps (tout à l'heure, les deux assassins qu'il enverra liquider son frère s'accorderont le même plaisir). Arrêter Clarence en route n'est qu'un luxe cruel dont Gloucester pourrait se dispenser. Arrêter Lady Anne, en revanche, est une urgente nécessité. Avec l'homme, la scène était écrite avant même le lever de rideau, et nous assistons simplement à son épilogue. Avec la femme, rien n'est encore joué, et notre héros va devoir faire preuve d'un nouveau talent : d'auteur sadique ironisant aux dépens d'un personnage-martyr sans défense, il va lui falloir se muer en acteur improvisant le mouvement de sa scène en fonction de circonstances qu'il ne maîtrise pas, sans jamais perdre de vue son objectif, et face à une partenaire qui reste libre de ses réactions. Richard est parfaitement conscient de la difficulté et la souligne devant nous – ou pour le dire autrement, Shakespeare prend soin, par son truchement, de nous faire la réclame de sa scène à venir.

Soit d'une part un être hideux à tous égards, d'âme et de corps, un égorgueur brutal et cynique, bossu et pied-bot, aussi sanguinaire que répugnant : Richard duc de Gloucester. Soit d'autre part une femme belle, noble et vertueuse – mieux encore, une jeune veuve explorée : Lady Anne. Soit enfin toutes les circonstances aggravantes susceptibles de transformer le dégoût de l'une pour l'autre en haine inexpiable : Richard a tué non seulement le mari, mais aussi le beau-père d'Anne, laquelle est précisément en train d'accompagner à sa dernière demeure la dépouille mortelle de ce dernier – qui n'est autre que

le roi Henry VI. Pour faire bonne mesure, mettons que le régicide fasse arrêter en pleine rue le convoi funèbre et affronte la malheureuse dans l'intention déclarée d'obtenir sa main. Tels sont les éléments du problème. En voici l'énoncé : à partir de telles données, composer une scène qui progresse de telle sorte qu'Anne et Richard soient fiancés à l'issue de leur rencontre. Faire en sorte que l'inconcevable ne soit pas pour autant impossible ; rendre visible et sensible cette nuance ; faire que l'issue soit sinon tout à fait plausible, du moins recevable sous la forme concrète où elle sera interprétée — qu'elle produise une illusion de plausibilité qui soit jugée acceptable par le public.

Une chose est sûre : s'il veut persuader Lady Anne, Richard doit d'abord se faire entendre d'elle ; et pour cela, il doit absolument lui barrer le passage. Comment donc le héros va-t-il s'y prendre ? La scène, d'anthologie, se laisse lire à plusieurs niveaux. Lady Anne est un ange aveuglé par la charité, qui tombe dans le piège que lui tend un démon. Elle est une femme sensible aux hommages rendus à sa beauté, qui succombe par vanité aux avances que lui fait un criminel plutôt intéressant (être la belle qui dompte et rachète une telle bête ne serait pas un faible titre de gloire). Elle est, comme tout le monde, susceptible de se laisser décontenancer et, qui sait, troubler peut-être, par une attaque inattendue (Richard ose lui parler de sa « chambre à coucher », I, II, v. 115), ou par la façon dont son adversaire, tel un duelliste, rompt brusquement l'engagement pour porter d'autres bottes (v. 120). Elle est une raisonneuse, qui se laisse entraîner dans un débat parfaitement vain, d'abord pour s'offrir le plaisir d'insulter Gloucester, ensuite parce qu'elle n'est sans doute pas peu fière de lui arracher aveux et concessions, enfin parce qu'elle ne reste pas indifférente à son

apparente soumission et se laisse impressionner par le rôle de juge, partie et bourreau qu'il fait mine de lui laisser. En somme, elle est vaincue dans cette joute par la verve de Richard et son talent d'acteur – et la démonstration étincelante, conduite en 228 vers, ne prend pas plus de quelques minutes.

Nous tenons là, sous une forme particulièrement nette, un spécimen du génie dramatique shakespearien tel qu'il commence à se manifester avec plus d'acuité et de concentration que dans ses pièces précédentes. Tout changement, disait Aristote, se fait de contraire à contraire. Dans les trois parties d'Henry VI, les changements reposaient surtout sur des revers de fortune: tel personnage, d'abord triomphant, se retrouvait quelques scènes plus loin en train d'agoniser sur le champ de bataille, ou livré entre les mains de ses ennemis. Dans Titus Andronicus, le passage de la grandeur héroïque et du dévouement patriotique à la folie homicide s'opérait moins du fait d'une évolution intérieure du protagoniste que par suite des abominables coups de boutoir que lui infligeaient ses adversaires. Avec Richard III, le mouvement d'un contraire à l'autre commence à gagner en intériorité. Ses causes ne sont plus seulement à chercher dans les vicissitudes du monde, mais aussi dans l'intimité des âmes. Nous sommes évidemment encore loin de la subtilité des « parcours » (comme disent les comédiens) d'un Othello ou d'un Macbeth (voire d'un Hamlet, avec qui Richard partage plus d'un trait). D'ailleurs, dans le cas qui nous occupe, si Lady Anne semble passer d'un contraire à l'autre, le protagoniste lui-même n'évolue guère. Du moins Richard est-il le premier, dans le commentaire qu'il fait du dialogue une fois achevé, à s'émerveiller de la possibilité de telles évolutions, de leur prodigieuse

efficacité dramatique, et de sa propre capacité à les orchestrer. La pièce peut ainsi donner le sentiment d'être la première de ses créations où Shakespeare a commencé à prendre la mesure de ses pouvoirs (d'où peut-être cette sympathie pour Richard, ce collègue si admirablement doué, qu'on croit parfois discerner chez lui).

Désormais, la transformation d'un contraire à l'autre pourra puiser son énergie dans le verbe et l'intelligence, dans la persuasion et la séduction, dans les énigmes, aussi, d'un désir s'aveuglant sur lui-même, plutôt que dans la multiplication d'incidents plus ou moins arbitraires. Est-ce l'auteur ou son personnage qui s'écrie avec un orgueil qui paraît presque incrédule, alors que Lady Anne vient de sortir de scène en portant au doigt la bague qu'y a passée Richard: « Femme fut-elle jamais courtisée de cette façon? / Femme fut-elle jamais conquise de cette façon? » (I, II, v. 231-232).

Aussitôt il ajoute: « Je l'aurai, mais je ne la garderai pas longtemps » (v. 233). Déjà l'attend le problème suivant. Le triomphe n'est qu'un point d'orgue, jamais un point d'arrêt. Infatigable Richard, toujours en mouvement, jusque sur le trône. C'est là sa grandeur et sa perte: jamais il ne trouvera le repos. Peut-être n'en veut-il pas?

L'homme ou l'œuvre

Mais prenons un peu de recul. Richard ou Richard? La pièce ou son protagoniste? Dans mon souvenir, la première est une courbe ascendante, puis descendante, de part et d'autre d'un sommet où le second ne se maintient que fugitivement. Cette courbe (dont l'œuvre de Shakespeare offre tant d'autres exemples) représente le destin de

Gloucester s'élevant jusqu'au trône, puis contesté et tué par les forces de son successeur, le futur Henry VII, à la bataille de Bosworth. Elle est elle-même un mouvement de contraire à contraire. Autant le dessin de cette trajectoire me paraît net, autant le rappel de ses différentes étapes me demande un effort particulier. Ou plutôt non : lors de la phase ascendante, les tableaux mémorables s'offrent d'eux-mêmes, même si leur disposition donne beaucoup de fil à retordre ; dans la seconde moitié, ils se font beaucoup plus rares (du moins pour moi). Je me souviens très vite et sans mal, par exemple, de la séduction de Lady Anne ; de l'assassinat de Clarence, et de son cadavre plongé dans un tonneau de malvoisie ; de la consternation du roi Édouard, accablé de culpabilité lorsqu'il apprend la mort du frère qu'il avait fait emprisonner. J'ai une tendresse particulière pour la scène où Richard, après avoir suggéré en souriant à l'évêque d'Ely de bien vouloir lui faire porter des fraises de son jardin, refait irruption quelques secondes plus tard pour accuser Hastings de l'avoir fait ensorceler et ordonne en vociférant sa décapitation immédiate. Richard, grand amateur de coups de théâtre, aime varier ses effets. Avec Lady Anne, c'est une joute verbale alternant finesses pétrarquisantes et coups portés sous la ceinture. Avec Clarence, le récit, au lyrisme glauque, d'un cauchemar prémonitoire où le malheureux se rêve en noyé au fond des mers, avant d'être contraint de plaider pour sa vie devant deux assassins qui sans être précisément des parangons de haute culture s'avèrent être des procureurs implacables. Avec Édouard, le brusque changement de ton de Gloucester feignant d'être personnellement outragé qu'on puisse solliciter la libération de leur très cher frère, car enfin, « qui ne sait que le noble duc est mort ? »...

Ces scènes sont comme des gemmes dramatiques dont on peut apprécier l'éclat indépendamment de tout contexte : elles sont mémorables en soi ; pour se loger dans le souvenir, elles n'ont pas à être enchâssées à leur place logique dans la couronne. En revanche, après l'intronisation de Richard, si je sais qu'intervient une nouvelle scène de séduction où il tente de persuader Élisabeth, veuve d'Édouard, de lui accorder la main de leur fille (sa nièce, donc, elle-même nommée Élisabeth) ; si je me souviens aussi que cette tentative est vouée à l'échec ; cette scène a beau être brillante à bien des égards, j'ai cependant le sentiment que je la déduis de considérations artistiques (la réussite face à Lady Anne doit se payer d'un échec symétrique), bien plus que je ne me la rappelle pour l'avoir réellement vue. Je pourrais en dire autant de certaines exécutions : intellectuellement, il ne m'est pas difficile de retenir que Buckingham est mis à mort comme l'ont été Rivers, Grey et Vaughan ; esthétiquement, il me manque cette sûreté de touche créative dont Richard a donné tant de preuves avant de monter sur le trône, et dont Shakespeare a voulu le priver dès lors qu'il règne.

Alors, Richard plutôt que Richard ? Quiconque a vu le monstre donner sa pleine mesure en scène l'accordera sans doute volontiers. Sa présence est faite pour marquer les mémoires. Au contraire, les subtilités politico-historico-familiales de l'intrigue sont d'une complexité étourdissante, et vu la façon dont Shakespeare en joue, on ne serait pas loin de croire qu'il a parfois visé sinon à égarer son public, du moins à le plonger dans une sorte de stupeur. Quand Marguerite dit à Élisabeth : « J'avais un Édouard, un Richard l'a tué ; [...] / Tu avais un Édouard, un Richard l'a tué ; / Tu avais un Richard, un Richard l'a tué » (IV, IV, v. 40-43) ou, plus loin, à la duchesse d'York,

mère de Richard: « Ton Édouard est mort, qui a tué mon Édouard, / Ton autre Édouard est mort pour acquitter mon Édouard » (v. 63-64), comment un auditoire non prévenu ne serait-il pas saisi d'un léger vertige ? Cela tient peut-être à ce qu'une pièce de théâtre classique doit maintenir un équilibre délicat entre deux impératifs narratifs opposés. Si les événements successifs se laissaient tous déduire rationnellement à partir d'une formule simple, l'intrigue qu'ils composent serait sans doute aisée à suivre et à retenir, mais risquerait d'être trop prévisible, et donc un peu ennuyeuse. Inversement, si le dramaturge privilégie le choc et les effets de surprise, notre perception de l'unité d'action (s'il en est une) va en souffrir. Il importe que le public en soit toujours à se demander ce qui va se passer ensuite, mais sans jamais pouvoir se dire que cela pourrait aussi bien être n'importe quoi. Dans le cas de Gloucester, nous savons qu'il va monter sur le trône, et qu'il finira par périr les armes à la main ; ce sont là des repères commodes dont nous pouvons nous souvenir. Nous voyons aussi comment s'opère « le voyage des comédiens » : nous pouvons l'accompagner pas à pas, au présent, en admettre les étapes au fur et à mesure, comme des haies faites pour être oubliées aussitôt que franchies, sans forcément nous soucier des raisons dramatiques d'ensemble imposant que les problèmes posés par Clarence, Anne, Édouard, Hastings, River et Grey (etc. !) soient résolus dans cet ordre plutôt que dans tel autre. Il importe bien plutôt que ces raisons soient un peu dissimulées — ne serait-ce que pour maintenir les personnages dans leur aveuglement face au sort qui leur est réservé.

Je me souviens donc de Richard avant de me remémorer Richard. Je me souviens de Martial di Fonzo Bo dans la mise en scène de Matthias Langhoff: un Richard en pleine

forme, un pied dans le xx^e siècle fnissant (Russie d'Eltsine, Irak, Serbie), l'autre dans le sien, l'un et l'autre pataugeant dans le sang, campé en chef de bande et de troupe post-brechtienne, jeune et beau dictateur au cynisme absolument immonde, revu et corrigé d'après Arturo Ui (1995 et 2021). Je me souviens de Jérôme Huguet, plus juvénile encore, résistant au plaisir de poignarder tout de suite Henry VI (Philippe Calvario), laissant monter sa fureur pour mieux jouir de son extase quasiment sexuelle au moment de frapper; je me souviens de sa crinière peroxydée qui le faisait repérer dans la foule de ses partisans dès la mêlée des corps qui ouvrait la soirée, car Patrice Chéreau avait choisi d'attaquer le récit sans un mot d'explication, sur une ruée de deux masses humaines qui résumait les massacres passés et à venir (1998). Je me souviens de Lars Eidinger, le plus steampunk et le plus appareillé de tous, torse nu, murmurant son prologue dans un micro radiophonique vintage, accroché à une chaîne comme une araignée à son fil dans les premiers moments du spectacle, et dans les derniers, renversé la tête en bas, ses bras ballants luisant de sueur, pareil à une pièce de gros gibier obscène à l'équarrissage: Thomas Ostermeier avait demandé à Marius von Mayenburg de condenser toute la deuxième partie en un seul monologue final (2015). Je me souviens de Thomas Jolly (2015 également): le plus glam rock, oiseau d'anti-paradis paré de plumes, se faisant ovationner par le public au terme d'une tétralogie tératologique (sa mise en scène couronnait, c'est le cas de le dire, une intégrale des trois parties de Henry VI), star dans un stade, debout dans le tournoiement des lumières télécommandées, pour nous donner une leçon techno-télévisuelle de manipulation médiatique des foules qui dialoguait implicitement avec celle, tout oratoire, qu'offre

magistralement Marc Antoine dans Jules César. Mais « mon » Richard de référence, celui auquel je reste sentimentalement attaché et le premier dont je vois le visage quand je songe à l'œuvre, s'appelle Ariel Garcia-Valdès. Pourtant, je ne l'ai jamais vraiment vu. Je n'étais pas assis dans la cour d'honneur du palais des Papes en 1984 pour l'applaudir dans la mise en scène historique de Georges Lavaudant. Je n'étais pas non plus à Grenoble en 1979 lors de la création de La Rose et la Hache, leur lecture personnelle de l'adaptation-réinvention de Richard III par Carmelo Bene, qui leur servit en quelque sorte de prototype avant d'aborder le texte shakespearien dans toute son ampleur. Mais cette Rose, plusieurs fois recréée, s'est jouée plus d'une centaine de fois en quarante ans, et j'ai aussi vu le film (jamais distribué) que Raoul Ruiz tourna en 1985 avec la troupe originale de Lavaudant¹, dans les costumes dessinés pour le spectacle par Jean-Pierre Vergier. Ce Richard-là avait la beauté du diable. Tous les témoins

1. Ariel Garcia-Valdès (Richard III), Charles Schmitt (Georges, duc de Clarence; un messenger; Henri VII), Jean-Marie Boëglin (Sir Robert Brackenbury; Sir Thomas Vaughan), Michel Ferber (Lord Hastings; 3^e messenger), Marie-Paule Trystram (Lady Anne), Annie Perret (la reine Élisabeth, épouse d'Édouard IV), Denis Termat (Lord Rivers; Sir James Blount), Patrice Usseglio (Lord Grey; 2^e messenger), David Bursztein (le marquis de Dorset; 1^{er} messenger), Gilles Arbona (le duc de Buckingham), Louis Beyler (Lord Stanley; le greffier), Philippe Morier-Genoud (la reine Margaret, veuve du roi Henry VI), Patrick Zimmermann (premier assassin; Sir Richard Ratcliff), Jean-Claude Wino (deuxième assassin; l'archevêque d'York; Sir James Tyrrel; le comte d'Oxford), Marc Betton (Édouard IV; Sir William Catesby), Christiane Tissot (la duchesse d'York), Bouzid Allam (le jeune duc d'York), Monique Brun (le jeune prince de Galles), René Royannet (le Lord maire de Londres; le duc de Norfolk), Raoul Marche (l'évêque d'Ely).

de l'époque le répètent, et il existe pour le vérifier à loisir un recueil de photographies en noir et blanc de Fernand Michaud entièrement consacré au travail d'Ariel dans son rôle¹. Comme on pouvait s'y attendre, il savait rire, montrer les crocs, grimacer jusqu'à la convulsion. Mais il semblait aussi parfois pensif. Quelles pensées, quels souvenirs pouvaient le hanter, c'était à nous de le deviner. Au fond, à quel jeu jouait-il?

Un roi s'amuse

Richard joue d'abord au grand jeu machiavélien, très à la mode sur les scènes anglaises dans la dernière décennie du XVI^e siècle, depuis que Machiavel lui-même, métamorphosé en Prologue de théâtre, avait fait une apparition spectrale au début du Juif de Malte (composé par Christopher Marlowe peu d'années avant Richard III) et déclaré entre autres que la religion n'était pour lui qu'« un jouet d'enfant » (a childish toy). Ce jeu réservé aux adultes, c'est-à-dire au petit nombre d'êtres pleinement libérés de l'ignorance enfantine (seul vrai péché aux yeux du Machiavel marlowien), suit des règles simples : pour le dire vite, absolument tous les coups y sont permis, puisque qui veut vraiment la fin doit vouloir tous les moyens. En particulier, morale et religion ne fournissent aucun principe d'après lequel déterminer ses choix, mais plus d'un moyen commode de tromper les naïfs. Elles ne sont que des armes parmi d'autres, rangées dans l'arsenal où l'homme d'action puise librement.

1. Fernand Michaud : *Mon royaume pour un cheval*, Maison de la culture de La Rochelle et du Centre-Ouest, 1988.

Richard ne se fait pas faute d'y recourir, notamment dans l'épisode, soigneusement mis en scène avec la complicité de Buckingham et de Catesby, où il apparaît devant le Lord Maire et une foule de Londoniens, un livre de prières à la main et flanqué de deux évêques, pour faire mine de refuser la couronne qu'il finit évidemment par accepter (III, VII).

Par où l'on voit que le jeu machiavélien touche au jeu théâtral, car l'un et l'autre ont en commun d'user de l'apparence pour produire, au moins ponctuellement, certains effets réels. Gloucester, sur la route du pouvoir, fait preuve de ses talents de comédien à plus d'une reprise (il n'est pas seulement diabolos, mais hypocrites). Certaines des premières photographies de Michaud montrent Ariel dans sa loge, en train de se faire maquiller avant d'observer dans deux miroirs superposés sa face aux sourcils prolongés d'un trait noir, aux lèvres qu'on devine sanglantes qui se détachent sur un masque poudré. Difficile de dire à quel instant l'acteur s'est effacé derrière le personnage; il est même permis de douter qu'il le fasse jamais tout à fait, puisque le personnage étant lui-même un formidable acteur, Gloucester aurait tout intérêt à ne jamais tenir Ariel trop à distance. Le seul critère permettant de distinguer entre eux, ou au moins de déterminer quelles proportions de l'un ou de l'autre dominant, serait de se fier au costume: tant que la prothèse orthopédique n'aurait pas été chaussée, tant qu'il n'aurait pas enfilé ses gants noirs, Ariel ne serait pas encore entré tout à fait dans la peau de Richard, faute de disposer des accessoires lui permettant de le jouer. Car pour « être » Richard, il faut l'incarner – davantage, il faut l'incorporer. Non pas se contenter d'imprégner vaguement sa propre chair de l'ombre de son âme perverse, mais lui donner corps,

ce qui est beaucoup plus précis : débusquer la bête de scène, trouver sa façon de bouger, de marcher – sa claudication un peu hésitante, louvoyante, ce balancement presque dansé ponctué d'arrêts brusques, de torsions, de pivotements saisissants, entraînant tout un monde dans son déséquilibre.

*Jean Schlumberger a noté un jour que chacun des personnages de Shakespeare, avant même d'être façonné selon un type, « avant de posséder aucune autre caractéristique, [...] a un corps, une physiologie – et les corps sont infiniment plus variés que les combinaisons réalisables avec les ressources limitées de notre vocabulaire psychologique¹ ». Ariel semble être parti de cette « physiologie », de cette nature de Richard, pour bâtir à partir d'elle sa présence scénique, composant une « psychologie » plurielle et insondable, hors des prises du lexique, au lieu de se fonder sur le portrait-robot que le seul texte de Shakespeare ou la tradition critique inviterait à en dresser. Ce qui se dit du corps vaut pour la voix. Le timbre d'Ariel, sa diction parfois murmurée, parfois emphatique, modulés par embardees imprévisibles entre la truculence brutale du clown et la sourdine du poète élégiaque, créaient par moments des mixtes sonores inouïs, voix de chimères où personnage(s) et acteur cohabitaient plus ou moins fugacement (dans *La Rose et la Hache*, son Richard assis seul devant la table de banquet tendue de velours noir répétait inlassablement, soit quête du ton juste, soit pur plaisir de la variation virtuose, pareil à un comédien s'essayant à différentes attitudes : « Monseigneur d'Ely, la dernière fois*

1. Jean Schlumberger : « Sur les personnages de Shakespeare », *Le Théâtre élisabéthain*, Les Cahiers du Sud, José Corti, Paris, 1940, p. 41.

que j'étais à Holborn, / J'ai vu de belles fraises dans votre jardin; / Je vous en supplie, envoyez en chercher quelques-unes», III, IV, v. 31-33).

Le corps musculaire ou vocal de ce Richard-là, si intentionnellement présent, paraissait souvent engagé en même temps dans une seconde histoire parallèle et informulée, qui se jouait sur une autre scène entrevue de lui seul; et cette façon de paraître un peu ailleurs, de se tenir légèrement à distance de l'action, par une contradiction qui n'est qu'apparente, ne faisait qu'ajouter à sa présence en accentuant son mystère. Ce corps de Richard, on sentait qu'il lui avait toujours fallu le porter comme sa croix, dès avant la naissance; qu'à cause de sa difformité, en effet, il lui avait fallu renoncer à « courtiser un amoureux miroir » pour se contenter de « passer le temps » dans la solitude en épiant son « ombre au soleil » (I, I, v. 15, 25 et 26). Ariel nous donnait à voir qu'un petit garçon avait dû relever le défi de cette difformité, la réinventer, en faire l'accessoire de ses distractions ou un childish toy, jouet d'un enfant laissé à lui-même ou arme de sa séduction paradoxale, pour tirer de sa souffrance de quoi battre les autres à leur propre jeu. Shakespeare a pris soin de ménager cette possibilité d'enfance à son interprète en plaçant, à l'acte IV, scène IV, un échange étonnant entre Richard et sa mère, où la duchesse d'York résume devant lui ce que fut à ses yeux l'existence de son fils : « Tu es venu sur terre pour faire de la terre mon enfer. / Ce fut un lourd fardeau pour moi que ta naissance, / Coléreuse et rebelle fut ta petite enfance; / Tes jours d'école furent terribles, désespérants, sauvages et furieux; / Ta jeunesse effrontée, hardie et aventureuse; / Ton âge mûr arrogant, perfide, sournois et sanguinaire [...]. / Quelle heure de joie peux-tu citer / Que j'aie jamais goûtée en

ta compagnie?» (v. 166-174)¹. S'agit-il là d'une description ou d'une malédiction? Ces mots sont-ils un effet de ce qu'est Richard, ou en trahissent-ils la cause? Ils justifient en tout cas que derrière la violence, la cruauté et le sarcasme de l'adulte, puisse être encore présente une ombre du mal-aimé qu'il fut avant même de naître, toujours en butte à l'horreur qu'il n'avait pas demandé à incarner aux yeux des autres, dans les ténèbres de laquelle ils ne cessent de le rejeter. Si Richard a pu déclarer « Je suis trop enfant, trop innocent pour ce monde (I am too childish foolish for this world, I, III, v. 140), ce n'est peut-être pas pure ironie.

Richard est un Machiavel, un acteur, un enfant. Il est un démon; il est un animal aussi, ou plutôt toute une horrible ménagerie. Richard est un loup, un sanglier, un tigre, un chien. Une araignée, un crapaud, un hérisson, un porc. Rarement pervers aura été aussi littéralement

1. Voir aussi *La Troisième Partie d'Henry VI*, V, VI, v. 44-56, où le roi captif décrit à Gloucester l'heure de sa fatale venue au monde: « Le hibou fit entendre son cri à ta naissance – présage de malheur; / Le corbeau nocturne croassa, pour annoncer des temps de calamité; / Les chiens hurlèrent et une effroyable tempête abattit les arbres; / La corneille se percha sur le haut de la cheminée; / Et les pies bavardes lancèrent leurs notes discordantes et lugubres. / Ta mère éprouva plus que les douleurs d'une mère, / Et pourtant mit au monde moins que l'espoir d'une mère; / À savoir, une masse difforme et hideuse, / Qui n'avait rien du fruit d'une souche si belle. / Tu naquis la bouche déjà pourvue de dents, / Pour indiquer que tu venais dévorer le monde. / Et si tout ce que j'ai entendu dire est vrai, / Tu vins au jour... » Sur ces mots, Gloucester interrompt Henry, le frappe de son épée et conclut: « C'est pour ceci, entre autres, que je fus conçu » (v. 58). On retrouve là ce geste caractéristique de Richard: repousser la malédiction qui paraît le définir, et en même temps l'assumer en réalisant le programme qu'elle constitue.

polymorphe. Il est tout ce qu'il doit être pour que son histoire puisse être jouée. Réciproquement, son histoire lui tient lieu d'être. C'est elle qui lui permettra enfin de songer à « faire la dépense d'un miroir, / Et entretenir une vingtaine ou deux de tailleurs / Pour étudier les modes qui embelliront mon corps! » (I, II, v. 259-261). Cette histoire est celle d'une brillante victoire, condamnée à ne pas durer. On se souvient que Richard, ayant séduit Lady Anne, reste ébloui devant ses propres talents oratoires: « Femme fut-elle jamais conquise de cette façon? » (I, II, v. 232). Si la réponse est assurément non, alors même le démon qu'est Richard devrait sentir que ce qui vient de se jouer là est aussi une sorte de miracle, qui lui vaut de gagner « Tout un monde contre rien » (v. 241). Or Richard ne l'envisage pas ainsi – ce qui confirme sa part démoniaque. La main que Lady Anne lui a tendue était peut-être réellement (et non pas rhétoriquement) angélique. Mais plutôt que de la saisir, Richard pense déjà à la suite: « je ne la garderai pas longtemps » (v. 233). Aussitôt séduite, aussitôt liquidée. La rédemption n'aura pas lieu. Sans reconnaître la grâce qui lui est offerte, Richard attribue orgueilleusement à sa personne – et le sarcasme ici confirme la profondeur de son désespoir – le mérite d'« être rentré en grâce » avec lui-même (v. 262). Si Lady Anne a pu découvrir en lui « un homme prodigieusement beau », ce ne peut être que l'effet d'une faiblesse trop humaine, et non pas d'une charité surnaturelle. La beauté d'une identité nouvelle qui ne serait plus infernale reste inconcevable pour Richard: la séduction de Lady Anne ne fait que lui révéler qu'à l'aide de costumes et de « menus frais » (v. 263), il est en mesure de rivaliser avec tous ces amants du temps de paix qui suscitaient tout à l'heure sa haine satirique, et qui se plaisent à « pavaner devant une impudique nymphe

minaudière» (I, 1, v. 19). Lui aussi a droit à un miroir, même s'il ne s'y reflète que la face noire du narcissisme. Tout se ramène à une affaire de garde-robe: l'être n'est pas touché. Nous pouvons rire avec lui, être éblouis avec lui, nous moquer de Lady Anne au lieu d'éprouver terreur et pitié. Nous pouvons saluer le génie de Richard (et de Shakespeare) inventant ce mélange polyphonique et détonnant des émotions tragiques et comiques. Nous pouvons entrer dans le jeu, mais nous savons bien qu'il ne pourra être joué jusqu'au bout: ce personnage hors normes ne se construit sous nos yeux que pour être détruit.

Diviser, régner

Richard instaure le règne de la division même. Elle monte avec lui sur le trône. Elle devait n'être qu'un instrument dans le grand jeu machiavélien: Richard l'a introduite partout. Ce n'est pas un hasard, par exemple, s'il fait tenir «deux conseils» qui pourraient faire regretter à certains «d'être dans l'autre» (III, II, v. 12-14). Hastings, qui ne voit pas pourquoi il devrait «craindre ces conseils séparés» (v. 20), paiera son aveuglement d'une autre séparation: «Je ferai trancher cette couronne-ci de mes épaules / Avant de voir la couronne si indignement mal placée» (v. 43-44). La division est à tel point au fondement du *modus operandi* diabolique de Richard que les exceptions apparentes confirment la règle: s'unir à Lady Anne, s'est l'arracher au camp des Lancastre; après la mort d'Édouard, il importe moins de réunir ses enfants (qui au fond ne représentent qu'une seule et même menace) que de les éloigner de leur mère, et c'est bien à quoi leur oncle s'emploie en les enfermant ensemble dans la Tour de Londres.

Mais pourquoi la division ne fragmenterait-elle que le camp adverse? Comme l'observait Machiavel, la grande difficulté du jeu politique tient à ce que les qualités requises pour la conquête du pouvoir s'opposent diamétralement à celles qu'il faut déployer pour le conserver. Car le pouvoir, pour se maintenir durablement en place, doit susciter autour de lui un désir d'union. Or le style d'action démoniaque de Richard, si brillant soit-il, n'étant jamais que la guerre continuée par d'autres moyens, celle-ci se poursuit après sa montée sur le trône. Mais faire la guerre au roi Richard revient à vouloir détruire le personnage qu'il a construit dans la première partie de la pièce. Telle est l'expérience risquée que Shakespeare me semble avoir voulu tenter: ne pas seulement livrer un personnage royal (Richard II ou Henry VI, par exemple) à une destruction subie plus ou moins passivement, mais faire précéder celle-ci d'une construction complexe, puis défaire cette construction pièce à pièce en retournant contre elle son propre mécanisme. Ce qui ne signifie pas que Richard soit battu à son propre jeu: il ne se heurte pas à plus malin ou plus pervers que lui. Le détraquement auquel nous assistons est de nature plus fine.

C'est à l'instant même où Richard peut enfin se proclamer roi que cette identité royale si durement conquise commence à lui échapper – comme si la maîtrise signait la perte du maître, et que cette perte était le prix à payer pour ouvrir la voie à une tout autre sorte de triomphe. Avec une superbe audace, c'est de ce point de bascule que Carmelo Bene paraît être parti, afin de témoigner à Shakespeare, comme il le disait lui-même, « l'infidélité qui lui est due ». Bene, en quelque sorte, offrait à son Richard sa pleine et entière liberté théâtrale en le dispensant de toute servitude dramatique. Poussant donc, non sans

ironie, la logique de Shakespeare à son terme extrême, plutôt que d'exterminer l'un après l'autre les adversaires de Gloucester, Bene les vouait d'emblée au néant et laissait le héros affronter seul les forces féminines de la pièce : trois reines (Marguerite, Élisabeth, Lady Anne) et trois mères, dont la sienne (la duchesse d'York). Peu lui importait le détail de la trame politique. Il en effectuait l'ablation à peu près complète (Gilles Deleuze a donné de cette chirurgie soustractive une interprétation magistrale¹), pour n'en conserver que quelques comparses avec lesquels Richard puisse jongler – son complice Buckingham, par exemple (à vrai dire, l'exception qu'il constitue est plus apparente que réelle, puisqu'il intervient sous les traits d'une femme de chambre). Soulevé au-dessus des méandres de l'intrigue shakespearienne, le personnage découvrait en scène le moyen de parvenir à son pur être-théâtre. Mais il accédait aussi bien par là, et simultanément, à sa propre disparition. Chez Shakespeare, c'est le mouvement d'ensemble qui est affecté d'un apparent renversement ; ce renversement, dans la lecture de Bene, est à la fois intériorisé, dialectisé et affolé : la construction / destruction de Richard constitue désormais sa substance la plus intime. Bene isole, dans l'histoire que raconte Richard III, son protagoniste comme événement théâtral pur, qui ne peut se mettre en scène sans du même coup s'« ôter de scène » (pour reprendre une expression chère au réalisateur d'Un Hamlet de moins). Chez Shakespeare, Richard réalise son rêve de royauté ; chez Bene, « Richard » (qu'il qualifie d'ailleurs, dans son adaptation publiée, de « situation » et non de personnage) est lui-même un rêve de théâtre,

1. Carmelo Bene, Gilles Deleuze : *Superpositions. Richard III*, suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979.

occupé sous nos yeux à se rêver lui-même, à susciter le monstrueux désir de « Richard », et à s'éteindre en assouvissant le désir même auquel il doit son existence. Tel est le biais par lequel Bene dégageait en 1977 les virtualités « actoriales » de Richard, duc de Gloucester. Ces possibilités presque opératiques, il en donnait encore à voir le développement successif dans son spectacle, notamment au moyen d'un agencement complexe d'accessoires : avec leur aide, la situation-Richard devait y travailler sans cesse à se maintenir en scène et en jeu, œuvrant à la mise au point expérimentale de son mécanisme de séduction, délicat et constamment menacé.

Richard, une fois sur le trône, s'y trouve à la fois désœuvré et inquiet. Désœuvré : maintenant qu'il a atteint son but, que peut-il inventer encore « pour passer le temps » ? Inquiet : pour assurer sa sécurité, l'idéal serait que ce temps ne passe plus, que toute évolution soit désormais suspendue. Or il passe quand même. Déjà de dangereux rivaux grandissent dans l'ombre, dont seule la mort permettrait de faire obstacle au passage du temps. Si la paix constitue la seule garantie d'un règne durable, comment ce contempteur de toute paix qu'est Richard pourrait-il espérer assurer le sien ? Mais sans la paix, comment pourrait-il jouir de la couronne ? Pour reprendre les termes de Machiavel, Richard (comme Macbeth après lui) n'a aucune des qualités du fondateur. Quand il tente de pallier ce manque, il est trop tard. Tuer les fils des autres, tout en tentant peut-être de fonder une lignée ? En passant du meurtre d'adultes au meurtre d'enfants, Richard franchit un degré dans l'outrance devant lequel Buckingham lui-même, son complice de toujours, finit par hésiter — hésitation qui vaut recul, recul qui vaut rupture avec le monstre couronné (mais pour Buckingham

aussi, la rupture intervient trop tard et signe sa perte). La scène II de l'acte IV est à cet égard comme la ligne de crête de toute l'action politique. Richard y tend la main à son « cousin Buckingham » puis lui pose la question cruciale, à la seconde même où il monte enfin sur le trône : doit-il « porter ses splendeurs » royales « un seul jour, / Ou doivent-elles durer, et nous, nous en réjouir ? » (v. 5-6). À peine cent cinq vers plus tard, Buckingham a déjà compris qu'il lui faut fuir au plus vite « tant que [s]a tête menacée est encore là ». À nouveau le mouvement du contraire au contraire – mais cette fois-ci au détriment de Richard, qui vient de décider l'assassinat de ses jeunes neveux.

Sympathy for the G.

Shakespeare ne peut « sauver » son personnage. Il s'agit bien d'un portrait de damné. Ce damné, pour une bonne part, confirme lui-même la condamnation que tous ont prononcée. En l'assumant, il se retourne contre le monde, mais souscrit du même coup à son jugement. Il l'annonçait déjà dans La Troisième Partie d'Henry VI : « Eh bien, puisque les Cieux ont ainsi façonné mon corps, / Que l'enfer fasse mon âme difforme pour y répondre ! » (V, VI, v. 78-79). L'enfer finit donc par le rattraper, car Richard ne peut être longtemps de ce monde. Ici-bas, il arrive que l'on franchisse des limites ; tel est le cas des criminels ordinaires, qui restent capables de reconnaître qu'ils sont allés trop loin. Ainsi de l'un des deux exécuteurs de Clarence (I, IV, v. 261-268), de Tyrrel après l'assassinat des fils d'Édouard par Dighton et Forrest (IV, III, v. 1-21), ou encore de Buckingham (V, 1), lequel énonce explicitement la règle de la justice divine (qui se confond

ici avec la justice poétique) : « Dieu, qui voit tout, et dont je me jouais, / A fait retomber (turn'd) ma feinte prière sur ma tête, / Et offert pour de bon ce que je mendiais pour rire. / Ainsi il force l'épée du méchant / À retourner (turn, je souligne) sa pointe contre la poitrine de son maître » (v. 21-24). Mais il n'y a pas de limites pour Richard. S'il fait mine d'envisager leur existence, c'est uniquement pour en tirer parti contre ses adversaires, qui pour leur part y croient si bien qu'ils ne peuvent pas même envisager de les transgresser : en machiavéliens débutants, ils s'interdisent de jouer certains coups. Fatal manque d'imagination, que Richard ne se fait jamais scrupule de retourner contre eux tel un sinistre démiurge parodiant la justice divine : s'il est un être dont on peut vraiment dire qu'il est capable de tout, c'est bien lui.

Un tel être « illimité » appelle, ou doit appeler, sur lui la destruction. Son mouvement même doit l'épuiser – il le faut –, car le monde créé ne peut le contenir. Si « l'épée du méchant » et ses parjures se retournent contre lui, à plus forte raison l'énergie destructrice, l'élan démoniaque de Richard sont voués à refluer vers leur source. Shakespeare, à l'acte V, scène III, nous montre Richard se débattant dans un cauchemar prémonitoire (comme jadis Clarence). Mais ce cauchemar n'en est peut-être pas un, et ne nous est plus transmis dans un simple récit. Nous voyons les fantômes des victimes de Richard apparaître sur scène, formant un véritable catalogue récapitulatif de ses crimes depuis La Troisième Partie d'Henry VI : le prince Édouard, fils d'Henry VI, son royal père, Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, les deux jeunes fils d'Édouard IV (dont l'absence dans ce défilé spectral mérite d'être relevée), Lady Anne et Buckingham se succèdent dans l'ordre chronologique de leur disparition pour vouer Richard à la

mort et au désespoir. Shakespeare n'a plus qu'à apporter la touche finale : pour conclure la liste, il lui ajoute le nom de Richard lui-même. Dans un étrange monologue, sorte de Song of Myself désespéré où la formalité rhétorique et la méditation intime se télescopent tandis que Richard, sans paraître y songer, fredonne une dernière fois « des variations sur [s]a propre difformité » (avec laquelle il achève ici de s'identifier), le héros se partage lui-même entre son besoin de pitié et son incapacité à la ressentir, son désir et son refus de se fuir, son effort pour affirmer une identité garantie par l'amour de soi (« Richard aime Richard, à savoir, je suis moi [I am I], v. 186) et l'impossibilité de maintenir l'intégrité d'une conscience dotée de « mille langues différentes, / Et chaque langue raconte une histoire différente, / Et chaque histoire me condamne comme scélérat » (v. 201-203). Ballotté entre affirmation et négation (« Y a-t-il un meurtrier ici? Non. Si, moi! [...] Hélas! j'aime moi-même. Pourquoi? / Pour m'être fait du bien à moi-même? / Oh! non. Hélas! je me déteste plutôt [...]. / Je suis un scélérat; non, je mens, je n'en suis pas un. / Bouffon, de toi-même parle honnêtement. Bouffon, ne te flatte pas », v. 190-192, 194-198), c'est bien l'être même de Richard qui se biffe et se rebiffe, se déchire et se retourne contre lui-même, comme pour donner tout son sens à la proclamation d'un orgueil satanique qu'il avait laissé échapper à l'instant du régicide : « Je suis moi-même unique », mais aussi bien « je suis moi-même seul », absolument coupé de tout monde commun : I am myself alone (La Troisième Partie d'Henry VI, V, VII, v. 83).

Il ne peut ni ne veut s'en repentir. En se refusant à soi-même toute pitié, il contresigne le suprême verdict : il est ce qu'il est, et cet être même se confond avec son châ-timent (de toutes les chaînes de la damnation, celle-là est

peut-être la plus infrangible). La statue est fêlée; la boucle est bouclée. Place à la dynastie Tudor. Gloucester redevient guerrier et retourne au néant; en s'acquittant ainsi du prix des plaisirs inavouables qu'il nous a procurés, le dernier souverain anglais à être mort sur le champ de bataille nous évite d'avoir à nous diviser contre nous-mêmes. Il y gagne de devenir un nom mémorable, la figure d'un destin singulier: toujours répété, jamais reproduit. L'ordre règne et justice est faite, car il y a – encore – un ordre et une justice (par la suite, comme on sait, Shakespeare compliquera un peu les choses). Et puis, après tout, ce n'était qu'un rêve, joué sur une scène où tout ou presque est permis, pourvu qu'à la fin ce ne soit jamais Machiavel qui gagne. Mais Richard ne disparaît pas sans laisser de traces (même son modèle historique aura fini par en laisser: ses ossements ont été retrouvés sous un parking à Leicester, et leur identification confirmée le 4 février 2013 par l'équipe scientifique chargée des fouilles – la scoliose du souverain mal-aimé lui aura au moins rendu ce service). Il nous reste le souvenir d'un joyau noir serti dans un écrin dont la sévérité funèbre – traversée, tout de même, de quelques éclats d'humour démoniaque – exalte la couleur onirique et nocturne. Au sein de l'« horrible nuit d'un homme de guerre » (l'expression est de Bene) qui résume sa vie dramatique et lui tient lieu de fidèle miroir, Richard reprendra sans fin les fragments d'un destin scellé dès sa conception, faute « d'autre plaisir pour passer le temps ». Georges Lavaudant a su mieux que quiconque saisir cette suspension mélancolique d'un éternel retour qu'on dirait digne de Raymond Roussel s'il n'était hanté par l'ombre de cette âme enfantine et maléfique, toujours avide de rejouer la partie perdue-gagnée qui lui tient lieu d'être et de refermer autour d'elle le même cercle d'enfer. Cette

espèce de vision secrètement rétrospective dont le protagoniste est sous nos yeux à la fois le sujet et l'acteur halluciné, et qu'il revit instant après instant comme à partir de sa propre fin, enfermé dans cette chambre mentale qu'est devenue la scène, ce retour en arrière et cette retraversée de ce qui aura été vécu étaient sans doute déjà à l'œuvre chez Bene. Dans La Rose et la Hache, cette infernale mise en panne du temps conférait à chacun des instants du spectacle une intensité très particulière, une sorte de densité toxique, coupante et froide, charnelle et spectrale à la fois, à laquelle le metteur en scène, l'interprète du premier rôle et une troupe exceptionnelle donnèrent toute son ampleur au festival d'Avignon.

Finissons sur un rêve: que la rencontre d'un grand acteur avec ce grand rôle évoque à nouveau un jour une saveur temporelle aussi profonde et aussi rare. Et qu'à chaque fois que sera repris le cérémonial de l'invention de Richard, dès ses premiers gestes, immémorial, revenu de très loin, le redoutable duc ressurgisse aussitôt dans l'immortalité du personnage, now, avec une présence d'une évidence et d'une force telles que même ceux d'entre nous qui n'avons pas eu la chance de le voir à Londres vers 1593, à Rome en 1977 ou en 1984 au festival d'Avignon – oui, même nous, avec la même jubilation, nous l'aurons aussitôt reconnu.

DANIEL LOAYZA

30 juin 2021

« PARCOURS SENSIBLE »

Lorsque, il y a quarante ans, nous avons créé La Rose et la Hache d'après le Richard III de Shakespeare, en hommage à Carmelo Bene¹ et à Cioran, nous ne savions pas vraiment ce que nous étions en train d'accomplir. Nous avons déjà abordé Shakespeare à travers Le Roi Lear, mais notre connaissance et notre maîtrise de son œuvre demeuraient bien approximatives. Accueillis dans une Maison des jeunes de Grenoble, nous avons récupéré quelques costumes du Hamlet mis en scène par Daniel Mesguich au Centre dramatique national des Alpes. En une quinzaine de jours — bien soutenus par The Residents et la bande-son de The Secret Life of Plants de Stevie Wonder — joyeux, festifs, intenses, nous avons inventé cette cérémonie baroque et dérisoire avec l'aide de

1. Spectacle créé en 1979 et repris en 2004 et 2019, avec l'acteur Ariel Garcia-Valdès, adapté de l'ouvrage de Carmelo Bene, *Superpositions. Richard III*, suivi d'*Un manifeste de moins* par Gilles Deleuze (1978), Minuit, 1979. Georges Lavaudant, avec le même acteur, a également mis en scène *Richard III* de Shakespeare, dans la traduction de Jean-Michel Déprats, au festival d'Avignon, en 1984 (voir plus loin, l'Historique de la mise en scène, p. 434-435).

Jean-Claude Gallotta, venu régler quelques mouvements dansés. Il y avait déjà les micros HF et le stroboscope, les coquilles d'huitres et les centaines de verres remplis de vin rouge (pas de sirop, s'il vous plaît). Il y avait déjà le cadavre du roi Henry VI charrié dans une poussette et nous jaillissions des lumières latérales qui nous faisaient flotter en apesanteur dans la boîte noire — apparitions fantomatiques dans cette nuit épaisse et gluante nappée de mandolines énervantes et kitsch, portée par l'imagination de Carmelo Bene (Ariel Garcia-Valdès venait de découvrir son film Notre-Dame des Turcs — je n'avais rien vu — et son jeu d'acteur écorché rebelle cabotin, fait de borborygmes et d'onomatopées, d'éruclatations et de chuchotements dans le micro, regard fardé de noir, lèvres rouges, gestes répétitifs de hachischin).

Plus tard, ce fut la Cour d'honneur en Avignon. Il fallait tout recommencer — élargir et amplifier, mais sans renoncer à ce noyau dur que nous avons extirpé de la pièce à travers notre version de La Rose et la Hache. L'inscrire sur ce grand plateau, cette scène mythique. Passer de quatre acteurs à une vingtaine. Trouver une identité pour les personnages que nous avons éliminés de la version primitive. Pari risqué. Arrivèrent alors les deux assassins, espèces de Dupont et Dupond, clowns brechtiens en costumes élisabéthains à paillettes. Et puis Clarence, interprété par l'inoubliable Charly Schmitt, innocent et apeuré avant d'être noyé dans son tonneau de malvoisie ; et les deux enfants frondeurs ; et les deux faux chevaux du duel final, s'élançant des extrémités du plateau. Nous avons abandonné les micros HF, Ariel surgissait d'une trappe aménagée dans le sol aux carreaux blancs, mi-palais mi-abattoir, tel un diable de carnaval : « Ores voici l'hiver de notre déplaisir / Changé en glorieux été par ce

soleil d'York¹ », et immédiatement la magie opérait, se prolongeant jusqu'à : « Un cheval! Un cheval! Mon royaume pour un cheval² ! » Ariel Garcia-Valdès se tenait en parfait équilibre sur la corde raide du rôle, déjouant les clichés, entre émotion et grotesque, séduction et horreur : « N'avoir aucun ami pour soutenir ma cause, / [...] / Et pourtant la gagner? Tout un monde contre rien³ » — et je l'entends encore prononcer ce « contre rien! ».

Nous comprenons tous que Richard souhaite se venger de sa laideur et de sa difformité. Mais au lieu de cacher ces tares physiques, il les exhibe et en joue. Sa virtuosité verbale et son absence de sens moral (« Je suis trop enfant, trop innocent, pour ce monde⁴ » : Ariel prétendait que c'était cette phrase qui lui avait donné la clef de son interprétation) l'aident à se libérer de ce corps chaotique qui l'entrave mais le force à inventer des postures inédites et une danse à laquelle personne ne résiste, et surtout pas les femmes. Régicide, fratricide, infanticide, meurtrier réel ou par procuration de sa femme Anne, Richard se transforme à vue en bouffon d'un opéra de vengeance et de mort : « J'ai l'air d'un saint au moment même où je joue le plus le diable⁵. »

Féroce conquête du pouvoir — certes!

Mais parvenu au sommet — rien n'est résolu. « Ha! suis-je roi? Oui; mais Édouard vit. / [...] / Oh! amère conclusion! / Qu'Édouard vive encore vrai noble prince⁶. » Il se trouvera donc toujours quelqu'un sur votre chemin

1. *La Tragédie de Richard III*, I, I, v.1-2.

2. V, IV, v. 13.

3. I, II, v. 239, 241.

4. I, III, v. 140.

5. I, III, v. 339.

6. IV, II, v. 15-16.

pour dénoncer vos méfaits et contester votre légitimité. Donc il faut éliminer, éliminer et éliminer encore. Même vos plus proches, même ceux qui vous ont aidé à conquérir la couronne. Éliminer, jusqu'à ce qu'on se retrouve à l'aube, après une nuit hantée de spectres (car il faudrait tuer les morts), dégrisé, abattu, face à votre propre visage qui lui aussi, dans le miroir fêlé, vous fait horreur et vous crie : « Assassin ! »

Maintenant il ne vous reste plus qu'à basculer dans le vide après avoir gravi toutes les marches de ce grand escalier de l'Histoire cher à Jan Kott — comme tous les tyrans des temps passés confondus, Caligula, Mussolini, Idi Amine Dada, les époux Ceaușescu, et ceux à venir, traînés derrière des chevaux, pendus par les bretelles ou déchiquetés dans la piscine où s'ébattent vos crocodiles.

Tyrans en pantoufles, mi-mafiosos mi-névropathes, fils d'assassins n'engendrant que d'autres assassins dans une implacable et minable vendetta — « J'avais un Édouard, un Richard l'a tué ; / J'avais un époux, un Richard l'a tué¹ [...] » La ronde de l'horreur où tous les noms se confondent, psalmodiés par le chœur des veuves voilées de noir. Les lignées se superposent et s'entrecroisent — bâtardise et consanguinité — frères, sœurs, mères, oncles, cousins — allez, « tous à la trappe », comme dit le père Ubu.

Les grandes pièces sollicitent toujours de grands acteurs. Ce sont ces acteurs qui hantent nos nuits, et qui permettent que l'on pense que le théâtre est un art noble et irremplaçable — mais aucune version, si belle soit-elle, n'est jamais définitive : un jour se présentera un Richard en costume trois pièces et imperméable, ne claudiquant qu'à peine,

1. IV, IV, v. 40-41, etc.

froid, lucide, agaçant, économe, gris et chirurgical comme le Samourai de Melville — demain peut-être...

Le soir de la dernière en Avignon, lorsque la Cour d'honneur se fut lentement, très lentement vidée de ses derniers spectateurs, les techniciens allumèrent un petit feu d'artifice. L'ai-je rêvé?

GEORGES LAVAUDANT

3 janvier 2020

The Tragedy of
RICHARD THE THIRD :
with the Landing of Earl Richmond,
and the Battle at Bosworth Field

LA TRAGÉDIE DE
RICHARD III,
AVEC LE DÉBARQUEMENT
DU COMTE DE RICHMOND,
ET LA BATAILLE DE BOSWORTH

THE NAMES OF THE ACTORS

RICHARD, Duke of Gloucester, later King Richard III.

KING Edward IV, his brother.

George, Duke of CLARENCE, their brother.

Earl of RICHMOND (afterwards King Henry VII).

PRINCE Edward, Prince of Wales, elder son of Edward IV.

Duke of YORK, younger son of Edward IV.

Clarence's children, a BOY and a GIRL.

QUEEN ELIZABETH, wife of King Edward IV.

Queen MARGARET, widow of King Henry VI.

THE DUCHESS OF YORK, mother of Richard III, Edward IV and Clarence.

Lady ANNE, widow of Prince Edward (Henry VI's son), then wife of Richard III.

Lord HASTINGS, the Lord Chamberlain.

Duke of BUCKINGHAM.

Lord STANLEY, Earl of DERBY.

Duke of NORFOLK.

Earl of OXFORD.

Earl of SURREY.

Lord RIVERS, Queen Elizabeth's brother.

Lord GREY, Queen Elizabeth's son (of her first marriage to Sir John Grey).

Marquess of DORSET, Queen Elizabeth's elder son (of her first marriage to Sir John Grey).

Sir Thomas VAUGHAN.

Sir William CATESBY.

Sir Richard RATCLIFFE.

Sir James BLUNT.

Sir Walter HERBERT.

William Shakespeare

La Tragédie de Richard III

(La scène est en Angleterre.)

Dans cette pièce composée vers 1594, Shakespeare s’em-
pare du court règne (juin 1483-août 1485) du dernier roi
de la dynastie des Plantagenêt. Richard III vient clore une
lignée qui eut à subir – ou à faire jouer à son profit – cette
« violence / Frénétique et contre-nature » que fut la guerre
des Deux-Roses entre les York et les Lancastre, jetant
« frère contre frère, / Sang contre sang, soi contre soi ».
Richard, duc de Gloucester, est né laid et boiteux. Il se
veut roi d’Angleterre, même si plusieurs degrés dans
l’ordre de succession le séparent de la couronne et s’il lui
faut pour cela assassiner ou réduire à l’impuissance tous
les prétendants au trône : « Je suis déterminé à être un
scélérat. »

Usant de la ruse ou de la force, multipliant les masques et
les mises en scène, Richard sculpte peu à peu son chef-
d’œuvre : lui-même, ce personnage tout-puissant, enfin
vengé de sa difformité.

RICHARD

**« Ma conscience a mille langues différentes,
Et chaque langue raconte une histoire différente. »**

Acte V, scène III



Richard III
William Skakespeare

Cette édition électronique du livre
Richard III de William Skakespeare
a été réalisée le 7 octobre 2021 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070467662 – Numéro d'édition : 292503).
Code Sodis : N77963 – ISBN : 9782072641091.
Numéro d'édition : 292505.