

Cahierpédagogique

La tragédie du roi Richard II

de William Shakespeare

mise en scène de Jean-Baptiste Sastre



© Christophe Raynaud de Lage - Festival d'Avignon

22 >> 26.02.2011 20:15 Grande salle
Sauf mercredi 23/02 19:00

Théâtre de la Place // Liège

THEATRE DE LA
PLACE

www.theatredelaplace.be 04 342 00 00

Sommaire

Richard II d'Angleterre	3
Les drames historiques	4
Guerres civiles	6
La tragédie du roi Richard II	9
Résumé	9
Arbre généalogique	11
Extrait	12
Le Spectacle	
Note d'intention du metteur en scène	15
Le metteur en scène, Jean-Baptiste Sastre	17
Entretien avec Jean-Baptiste Sastre et Frédéric Boyer	18
Denis Podalydès, le rôle titre	23
Sarkis, le scénographe	25
Frédéric Boyer, le traducteur	26
Richard II en répétition	27
Avignon, un festival légendaire	30
Infos pratiques	32
Annexe	33
Scène d'exposition. Acte I/Scène 1	33
A faire en classe	38
Sources bibliographiques	29

La partie historique, concernant Shakespeare et le théâtre élisabéthain est disponible sur notre site www.theatredelaplace.be, sous le titre Le théâtre élisabéthain ainsi que sur demande au service pédagogique

Richard II d'Angleterre

Richard II d'Angleterre (6 janvier 1367, Bordeaux – 17 février 1400, Pontefract, Angleterre), duc de Cornouailles, est le huitième roi d'Angleterre de la dynastie des Plantagenêt. Il règne de 1377 à sa destitution en 1399, dans une période de grande instabilité au sein de la guerre de Cent Ans¹. L'Europe est divisée par le Grand Schisme d'Occident et les grandes nations utilisent la voie de fait pour faire financer par les deux papes des « croisades » soutenant leurs intérêts aux Pays-Bas, en Italie ou en Espagne. Le discrédit jeté sur la papauté permet aux prédicateurs lollards² de diffuser les idées égalitaires et réformistes de John Wyclif³ à travers l'Angleterre. La bourgeoisie ou la paysannerie aisée n'hésitent pas à remettre en cause le pouvoir royal et à contester l'impôt au parlement et même dans la rue. L'influence de puissants princes comme Jean de Gand ou Philippe le Hardi essaye de contrebalancer celle des rois, ce qui conduit les royaumes de France et d'Angleterre vers la guerre civile.

Fils d'Édouard de Woodstock dit le « Prince noir », Richard naît durant le règne de son grand-père Édouard III. Il lui succède à sa mort en 1377, alors qu'il n'est âgé que de dix ans. Durant les cinq premières années de règne de Richard, le gouvernement est confié à une série de conseils. Le premier élément marquant du règne de Richard est la révolte des paysans de 1381, que le jeune roi gère assez bien en jouant un rôle majeur dans l'arrêt de la rébellion. Cependant, les années suivantes, la dépendance du roi vis-à-vis de quelques-uns de ses courtisans crée un mécontentement qui aboutit à la reprise en main du gouvernement par un groupe de nobles connus comme les « Lords Appelants ». Le roi reprend le contrôle en 1389 et il s'ensuit huit années de règne sans accrocs avec ses opposants. Mais il prend sa revanche en 1397 et beaucoup des « appelants » sont exécutés ou exilés. Les deux années suivantes sont souvent qualifiées de « tyranniques » par les historiens. En 1399, après la mort de son oncle Jean de Gand, il déshérite le fils de ce dernier, Henri de Bolingbroke, qui avait été préalablement contraint à l'exil. En juin 1399, Henri de Bolingbroke entre secrètement en Angleterre avec une petite armée, qui grandit rapidement en nombre, avec la volonté de s'allouer la couronne. Ne rencontrant qu'une faible résistance, il réussit à vaincre et à capturer Richard II et parvient même à se faire couronner roi. Le Parlement reconnaît aussitôt son avènement, sous le nom d'Henri IV. Richard meurt en captivité l'année suivante, probablement assassiné.

[...] Moins enclin à la guerre que son père ou son grand-père, il cherche à mettre un terme à la guerre de Cent Ans qu'Édouard III avait entamée. Il cultive autour de lui une cour raffinée, qui privilégie les arts et la culture, contrastant fortement avec la cour fraternelle et militaire de son grand-père. Richard doit en grande partie sa réputation posthume à William Shakespeare qui, dans sa pièce Richard II, décrit les mauvais jugements du roi et sa déposition par Henri de Bolingbroke comme causes de la guerre des Deux-Roses⁴, laquelle marque plus tard le XVe siècle. Les historiens contemporains contestent cette interprétation, sans toutefois ôter à Richard sa part de responsabilité dans sa propre destitution. [...]

http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_II_d'Angleterre

¹ La guerre de Cent Ans couvre une période de cent seize ans (1337 à 1453) pendant laquelle s'affrontent sur le sol français deux dynasties, les Plantagenêt et la Maison capétienne de Valois lors de nombreux conflits, entrecoupés de trêves plus ou moins longues.

² Les Lollards sont les membres ou sympathisants d'un mouvement de contestation religieuse et sociale apparu en Angleterre au XIVe siècle.

³ John Wyclif (v. 1320-1384) était un théologien anglais et précurseur de la Réforme.

⁴ La guerre des Deux-Roses désigne une série de guerres civiles qui eurent lieu en Angleterre entre la maison royale de Lancastre et la maison royale d'York. La guerre prit fin en 1485, quand le dernier des rois Plantagenêt Richard III d'Angleterre mourut au champ d'honneur, et qu'Henri VII devint roi.

Les drames historiques

A la fin du XVI^e siècle, l'Angleterre, cette petite île de quelques millions d'habitants, est en pleine expansion politique, économique et artistique. [...] Le pape a beau excommunier Elisabeth, elle n'en consolide pas moins son Eglise anglicane, et gouverne avec de vrais hommes d'Etat.

Sur le plan littéraire, la turbulence créatrice fait que l'Angleterre rattrape avec éclat son retard sur les renaissances du continent. En bref, l'Angleterre prend conscience de son existence nationale et de ses valeurs humaines.

Et d'abord, c'est dans son histoire, au théâtre, qu'elle entend se regarder vivre un passé prometteur d'avenir. Le drame historique connaît alors une vogue considérable ; il n'est aucun dramaturge qui ne s'y essaye. On assiste aux complicités édifiantes de l'histoire et de la poésie, du mythe politique et de la moralité, du patriotisme qui n'a pas encore trouvé son nom et de la volonté de Dieu. Sans compter que le pouvoir, depuis l'avènement des Tudor (Henry VII, 1485) n'a pas cessé d'encourager les historiens patentés. La poésie s'empare de l'histoire avec *Miroirs pour hommes d'Etat* (*The mirror for Magistrates*, 1559), puis c'est le tour du théâtre qui moralise moins mais dramatise plus, en fait une chronique (chronicle play) ou un poème épique, en tire une doctrine (suprémie de l'ordre moral de la dynastie Tudor) ou une philosophie (la roue de la fortune), en magnifie les destinées royales (Henry VI, l'agneau sacrifié ; Richard II « le roi de ses douleurs »), en avilit les tyrannies sanglantes (Richard III).

Le public avide de mouvements, de discours, de batailles, est friand du spectacle de l'histoire théâtralisée qui lui offre un mélange indiscernable de faits, d'invention et de poésie qui comble son désir d'évasion, apaise sa curiosité et affermit sa confiance en soi. Il y a toujours un fondement de réalité dans la mémoire populaire, et les rois et les grands, qui ont façonné le destin national au prix de tant d'efforts et de sang versé, sont présents au cœur de chacun par leur visage, leurs hauts faits ou leur déchéance. On participe au drame historique [...]

Les pièces historiques de Shakespeare, qui dominent de si haut toutes celles de ses contemporains, sont exactement dans cette tradition. Elles couvrent une vaste période, qui s'étend du Moyen Age, où règne et capitule le roi Jean (début du XIII^e siècle), aux truculences gloutonnes de Henry VIII, le fondateur de l'Angleterre moderne. La composition des pièces ne suit pas le déroulement des faits historiques, mais on peut dégager une idée d'ensemble de la vision de l'histoire anglaise que nous offre Shakespeare, à défaut d'une doctrine politique authentique.

Shakespeare puise ses renseignements chez des historiens (Edward Hall et Raphael Holinshed) qui infléchissent l'histoire vers l'affermissement du mythe Tudor ; ceux-ci songeaient à provoquer l'horreur du désordre et la peur de la guerre civile, suite logique des erreurs (ou des crimes) des grands. [...] La cohorte des maux qui ont ravagé le pays est issue du crime majeur d'usurpation, commis par Bolingbroke, le futur Henry IV, au règne décidément fort troublé, contre Richard II, le roi du miroir brisé. Mais en même temps que se dégagent les concepts d'ordre, de justice et d'honneur, l'Angleterre prenait conscience de son destin national. [...]

Tout au long des conflits meurtriers qui nous sont contés percent le dégoût des indignités et la nostalgie des valeurs humaines que les princes ont reçu de Dieu mission de faire fructifier.

Ainsi, sur le fond de l'histoire surgissent des personnages diversement motivés dont la figure imaginaire ne se borne pas à l'existence de leurs seules actions. Ce ne sont point tant les bassesses, les palinodies⁵ les grandes actions ou les crimes des promoteurs de l'histoire qui les individualisent que leur réflexion, qui précède, accompagne ou suit l'action devant une situation historique donnée. [...] le personnage historique perd de sa facticité d'instrument du destin, il devient un être humain.

C'est ce qui donne du prix aux deux grandes tétralogies des Henry IV (Richard II, Henry IV 1^{ère} et 2^{ème} parties et Henry V) et des Henry VI (Henry VI, 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} parties et Richard III) où se déroule en ses épisodes les plus significatifs la geste sanglante qui verra l'élévation, puis la ruine, des maisons de Lancastre et d'York, pour aboutir à la réconciliation des deux maisons par intromission quasi divine en la personne de Henry Tudor⁶. C'est une histoire de famille, comme celle des Atrides, mais où le plus humble spectateur reconnaît un des siens, du roi au valet d'armes, de la princesse à la fille des bouges, où le prince héritier fréquente les truands sans rien perdre de sa qualité royale. Intrigues, chevauchées, batailles, rhétorique à grand fracas ou confessions pathétiques, ce monde de l'histoire est un univers quotidien qui n'a perdu ni ne perdra son extraordinaire force d'impact sur le spectateur moderne. Jamais l'histoire n'a été plus actuelle et plus vivante que dans ce miroir imaginaire que Shakespeare nous tend de la fin du XVI^e siècle.

Article de Henri FLUCHERE / Dictionnaire du théâtre
Encyclopædia Universalis / Ed. Albin Michel

⁵ Changement d'opinion

⁶ Henry VII, premier souverain de la dynastie des Tudor, grand-père d'Elisabeth I

Outre les historiens Edward Hall et Raphael Holinshed, qui ont donné à Shakespeare une matière historique, des études universitaires estiment que Shakespeare connaissait également les écrits poétiques du poète et historien anglais Samuel Daniel (1562-1619) sur les guerres civiles.

Extraits

Livre premier

Je chante le souvenir du règne de Richard le second. Je chante les terribles causes de cette guerre civile : l'orgueil de la famille royale, l'avidité des courtisans, la révolte de Gloucester et son meurtre. Hereford accusé, exilé et rappelé au pays. Qui prétend sauver ce que d'autres ont ruiné. Et le roi qui rentre précipitamment d'Irlande mais en vain. Pendant que d'étranges signes, d'atroces prodiges, prédisent un bain de sang.

Je chante les guerres civiles. Je chante la folie des brasiers, les factions sanglantes d'une terre puissante, l'orgueil d'un peuple fier de ses prises à l'étranger mais qui contre lui-même tourne sa main conquérante. Parents contre parents. Frère contre frère. Les enseignes s'affrontent. Les clans s'affrontent. Les armes s'affrontent. Couronne contre couronne. Chacun a le droit pour lui et le droit n'est plus rien.

Quelle furie, quelle folie vous emporte, peuple mon amour, à tant de sang versé ? Quel plaisir à tant de pertes et à une guerre sans ennemi ? Avec beaucoup moins de malheurs, votre puissance a conquis la France. Puissance qui jamais ne fut contestée des Pyrénées aux Alpes, de l'Aquitaine au Rhin.

C'est l'histoire de John, duc de Lancaster, si grand sujet devenu par de si grands exploits comme élevé au titre de roi, placé au-dessus des royaumes.

C'est l'histoire de Thomas de Woodstock, le plus violent d'entre tous. Le plus agité. Rebelle à l'ordre, à la paix et au repos. Sur son visage se lisait ce qu'il voulait cacher : une franche méchanceté et un cœur répugnant.

C'est l'histoire d'un lion qui a fui sa raison. Qui préfère errer dans les bois agités, sans jamais tenir en place. Cherchant querelle, toujours suivi de quelques putains. Cherchant à blesser par orgueil, sans besoin. Se glorifiant de sa force et de son pouvoir.

Oui c'est l'histoire d'un roi débridé et sans peur qui use de sa liberté avec sauvagerie. Ni la crainte ni le respect n'apprivoisent sa puissance. C'est l'histoire d'un roi qui viole toutes les lois. Rien ne l'arrête, il fait main basse sur tout. Sa jouissance, c'est le ravage. Son plaisir, ce sont les querelles, c'est négliger le droit.

Il croit que sa couronne l'autorise à faire le mal sans retenue, et selon ses moindres désirs. Mais il est prisonnier de cette course aux plaisirs. Pas d'ami pour le mettre en garde. Personne pour le retenir. Il court de mal en pire, ne se fiant qu'à lui-même et à ses crimes, ne se fiant qu'à ses ordres.

Ô rois malheureux qui n'ont jamais appris à se connaître eux-mêmes ni à reconnaître leurs fautes !

Et tandis qu'un terrible silence s'abat sur ce qui est fait, le courageux duc de Hereford, le fils valeureux du grand John de Gaunt, ose dire tout haut ce qu'il ne peut retenir. Et tient à Mowbray, duc de Norfolk, un bien triste discours sur le cours des événements. Expliquant que le meilleur service à rendre au roi serait de le mieux conseiller.

Le duc infidèle en tire avantage, et par insinuations tord la vérité. Transforme les bonnes intentions en sujets de haine. Le roi qu'on ne peut plus arrêter dans sa course folle prie le duc de Hereford, qui conteste ces paroles, d'accepter le combat avec son ennemi.

Le jour dit, les deux apparaissent sur le champ, chacun résolu à prouver sa bonne foi. Mais à l'instant même où le combat doit s'engager, le roi brusquement change d'idée. Il jette son bâton et suspend la cérémonie. Pensant qu'il y avait une meilleure façon pour lui d'assurer sa propre sécurité.

Oui, il sait bien que la victoire reviendrait à Hereford. Un homme beaucoup plus valeureux, un esprit noble, aimé de tous. Et qui serait d'autant plus célébré si une action de bravoure le justifiait en public. Oui, le roi a peur qu'il n'en devienne encore plus populaire.

Alors le roi décide de les bannir tous les deux. Pourtant l'un des deux a toujours eu, près de lui, sa faveur. Un homme qu'il a tant aimé mais qu'il doit perdre, avec tout ce qu'il a pu faire de bien. Le roi décide de perdre un ami pour se débarrasser d'un ennemi.

Mowbray est condamné à l'exil perpétuel. Hereford à dix ans seulement. Et après réflexion, le roi réduit de quatre ans sa peine et le condamne à six ans d'exil.

Quand Bullingbrook doit quitter sa terre, une foule immense lui témoigne un amour profond. Avec zèle et passion, la foule révèle enfin ce que tout le monde savait : combien le peuple l'aimait. La foule n'a plus peur de gronder contre le roi.

Souvent les rois sont plus aimants avant d'être rois. Leur amour n'est jamais acquis et varie au gré de leur désir. Ainsi ce grand duc a gagné le cœur du peuple. En l'aimant comme une mère, en prenant pitié de ses malheurs. Et la foule a cru qu'être bon et être un bon roi était une seule et même chose.

Ah pourquoi le laisser partir ? se lamente la foule. Pourquoi ne pas le retenir, lui, le pilier de notre État ? Pourquoi perdre le meilleur serviteur et non cette jeune pute efféminée ? Pourquoi ne pas asseoir l'honneur sur le trône, le meilleur sujet pour gouverner le royaume ? Oui, un jour, nous l'espérons, Bullingbrook notre amour, tu reviendras, et avec toi la justice qui nous manque.

[...]

Livre troisième - Poème de Richard

Regardez-moi, contemplez mon règne agité
étudiez le cours complet de ma vie gâchée
comparez mes courtes joies à ma longue peine
mes rares plaisirs aux sévices de mon chagrin
mon enfance a connu l'orgueil et le profit
ma jeunesse le danger, plus tard les conflits
j'ai pris de faux chemins, agi de mal en pire
mon honneur est ruiné, ma vie abandonnée

C'est moi, c'est tout le bien que me vaut ma couronne
c'est la vie qui a coûté aux hommes tant de sang
plus de sang encore qu'ils n'en avaient eux-mêmes
oh pourquoi n'ai-je pas été un autre moi-même
un homme de rien, vivant heureux, inconnu
pourquoi n'ai-je pas été berger plutôt que roi
qui trouve avec bêtise douceur à toute chose ?

Oh leur liberté prive les rois d'être libres
comme les avarès préfèrent prendre que donner
les rois ne peuvent déchoir et continuer à vivre
sauf à être rois de ne plus l'être, et devoir
survivre à leur autorité. Est-ce que j'ai peur ?
N'y-a-t-il que la mort comme unique chemin ?

d'après **Samuel Daniel**,
Civil Wars between the Two Houses of Lancaster and York (1595)
traduction et adaptation **Frédéric Boyer**

La tragédie du roi Richard II

*La figure de Richard est diffractée, éclatée en mille morceaux,
comme si l'homme portait en lui un chaos,
qui n'est pas tant un désordre intérieur que celui du royaume.*

In/Les Inrockuptibles (64^e édition du Festival d'Avignon)

Richard II est une fresque historique en vers écrite par William Shakespeare en 1595 inspirée par le règne de Richard II d'Angleterre (1377-1399). Bien que la pièce de théâtre ait pu être écrite indépendamment, une certaine doctrine soutient qu'elle constitue la première partie d'une tétralogie, qu'elle nomme Henriad. Alors trois pièces relatant la vie des successeurs de Richard II la suivraient : Henry IV, 1^{ère} partie, Henry IV, 2^{ème} partie, et Henry V.

L'histoire commence lorsque le duc de Lancaster, cousin et rival de Richard II, accuse le duc de Norfolk d'avoir pillé des fonds royaux et tué leur oncle, Thomas de Gloucester.

Richard II bannit à vie le duc de Norfolk et le duc de Lancastre (ou Lancaster) pour six ans, puis prépare une croisade en Irlande. Mais pendant son absence, Lancastre envahit l'Angleterre, et à son retour, Richard II est contraint d'abdiquer en faveur de son cousin, lequel devient Henri IV d'Angleterre. Celui-ci traverse Londres avec Richard II déchu dans sa suite. Il l'envoie ensuite en prison où Richard se fait assassiner.

Résumé

Acte I - Le bannissement

Richard II Plantagenêt, petit-fils d'Edouard III, celui-là même qui déclencha la guerre de Cent Ans, doit arbitrer un différend entre deux ducs : Thomas Mowbray, duc de Norfolk et son propre cousin, Henry Bolingbroke, duc de Lancastre. Ce dernier accuse en effet Mowbray de haute trahison et de l'assassinat du duc de Gloucester, son oncle et oncle de Richard II. Mais les deux ducs ignorent que c'est Richard qui est à l'origine du complot. Le roi tente en vain de les dissuader de se battre ; le duel aura bien lieu. Mais Richard l'interrompt et bannit les deux ducs. Pendant six ans pour son cousin Bolingbroke, à perpétuité pour Mowbray.

Acte II - La rébellion

Jean de Gand (ou John de Gaunt), père de Bolingbroke le banni et oncle de Richard, vient à mourir. Ancien régent du royaume avant l'accession au trône de Richard, c'est un homme riche. Richard décide de s'emparer de toutes ses possessions, qui devraient normalement revenir à Bolingbroke, afin de financer une guerre en Irlande. Profitant du départ de Richard pour l'Irlande et avec l'aide du comte de Northumberland, vieil ami de son père, Bolingbroke revient en Angleterre pour reprendre ses droits héréditaires spoliés. Il rallie la noblesse anglaise à sa cause, y compris le duc d'York, autre oncle de Richard et régent du royaume en son absence.

Acte III - La confrontation

Richard rentre de sa campagne d'Irlande et se retrouve confronté au soulèvement de Bolingbroke. Ceux qui lui sont restés fidèles ont été exécutés, en particulier ses favoris, les seigneurs Bushy et Greene. Après avoir traversé l'Angleterre de part en part, Bolingbroke rattrape enfin Richard. Face à la réalité des faits, de son infériorité numérique et de son impopularité, Richard se rend. La fragilité de sa situation dépasse celui qui, jusque-là, se croyait l'élu de Dieu.

Acte IV - L'abdication

Lord Bagot, un favori de Richard fait prisonnier, accuse le duc d'Aumerle, fils du duc d'York, cousin de Richard et de Bolingbroke, d'avoir participé à l'assassinat du duc de Gloucester. Le duc d'York intervient alors pour annoncer à Bolingbroke que Richard accepte d'abdiquer en sa faveur. L'évêque de Carlisle, fidèle de Richard, tente de l'en dissuader, mais est mis aux arrêts par Northumberland. Richard arrive alors et abdique en couronnant son cousin Bolingbroke Henri IV d'Angleterre. Scandalisés, Aumerle, l'évêque de Carlisle et l'abbé de Westminster décident d'organiser un complot contre Bolingbroke.

Acte V - L'exécution

Fait prisonnier, le roi échange ses derniers adieux avec son épouse, la reine Isabelle de Valois, sous la surveillance de Northumberland, qui envoie Richard à la prison de Pomfret, au nord, et renvoie la reine en France. Cependant, le duc d'York découvre le complot contre Bolingbroke dans lequel est impliqué son fils Aumerle. Il court prévenir Bolingbroke. Aumerle le précède et implore le pardon du nouveau roi⁷, avec l'aide de sa mère, la duchesse d'York. Le nouveau roi l'épargne, mais mate la rébellion dans le sang et se débarrasse des derniers partisans de Richard. Enfin, Lord Exton se charge d'éliminer Richard dans sa prison⁸.

Portail de la littérature Portail des arts du spectacle

Ce document provient de « [http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_II_\(Shakespeare\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_II_(Shakespeare)) ».

Catégories : Pièce historique de William Shakespeare | Pièce de théâtre du XVI^e siècle | [+]

Catégories cachées : Portail: Littérature/Articles liés | Portail: Spectacle/Articles liés

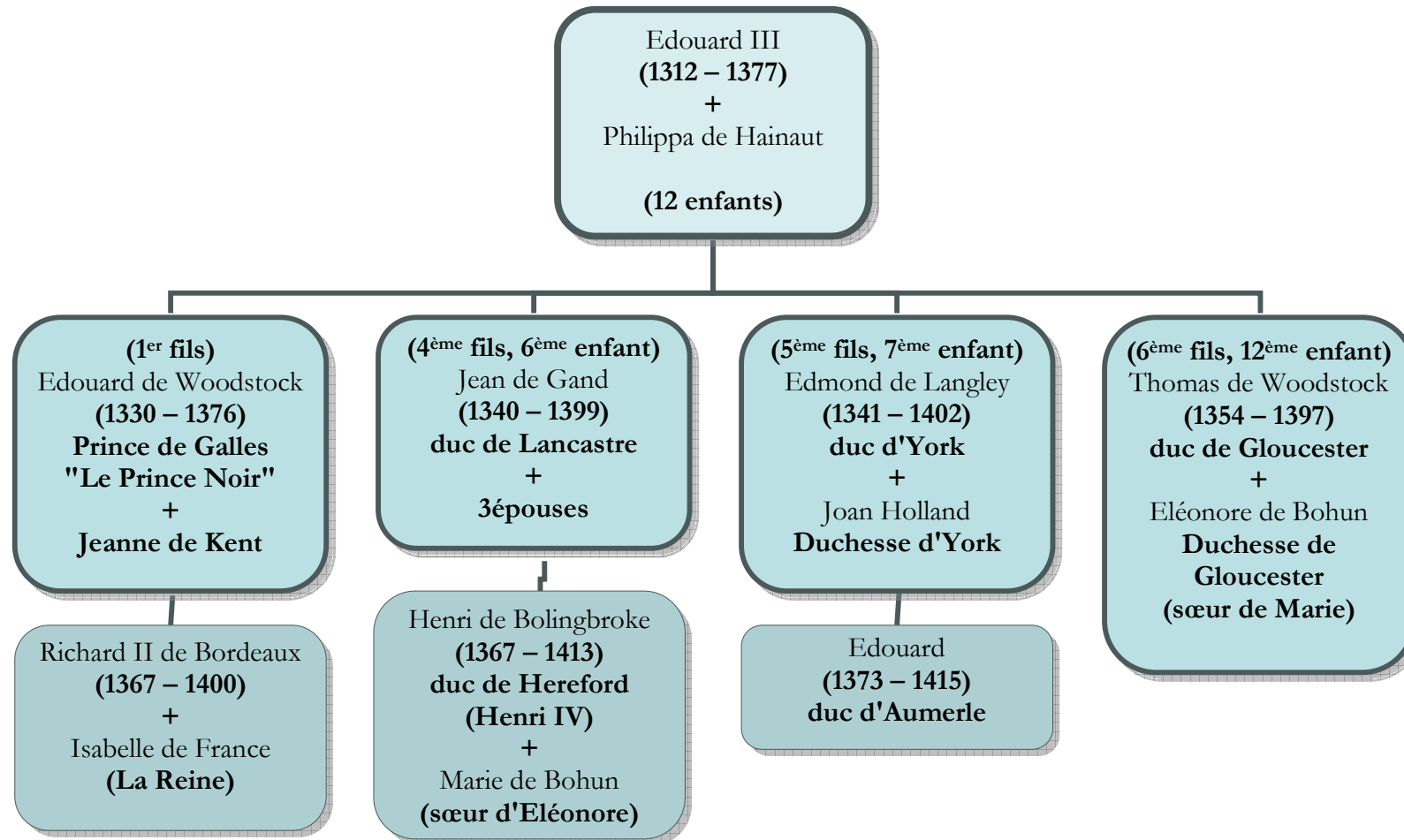
⁷ Henri IV ou Henry IV. Roi d'Angleterre, né en 1367, avait pour père le duc de Lancastre, troisième fils d'Édouard III.

Persécuté et exilé par Richard II, il profita des haines que la tyrannie de ce prince avait soulevées pour le faire déposer (1399), et pour s'emparer de la couronne, qui, au défaut de Richard, revenait à Roger Mortimer, petit-fils du duc de Clarence, deuxième fils d'Édouard III, et à Anne Mortimer, sa fille. Cette usurpation et le meurtre de Richard II excitèrent des révoltes qui furent réprimées par la sanglante bataille de Shrewsbury, en 1403, et suivies de cruelles vengeances. Henri IV, après avoir fait la guerre à l'Écosse et à la France, mourut détesté, en 1413.

⁸ Le nouveau roi Henry IV, regrettant cet assassinat qu'il n'a pas commandité, se morfond sur la tombe de Richard II.

Ce texte de Shakespeare a longtemps été considéré comme subversif. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que sera accordé à cette pièce un intérêt théâtral et littéraire, et non seulement politique.

La tragédie du Roi Richard II – Généalogie



→ Richard II succède à Edouard III (son père est mort avant son grand-père)

→ La guerre des 2 roses résulte d'une lutte entre les héritiers de 2 fils du roi Edouard, Jean de Gand (Lancastre) et Edmond de Langley (York)

Extrait
Acte V, scène 5

Entre Richard, seul.

Richard

J'ai longtemps cherché ce que cette prison où je vis pouvait avoir en commun avec le monde. Impossible. Le monde, lui, est peuplé. Ici pas d'autre créature que moi.

Mais j'y arriverai.

En prouvant que mon cerveau est la femelle de mon âme. Mon âme étant le père. Tous les deux enfantent une génération de pensées qui à leur tour se reproduisent.

Et toutes ces pensées peuplent ce monde miniature.

Peuple de pensées comparable au peuple de ce monde. Avec ses humeurs et ses différences.

Aucune pensée ne se suffit.

Les meilleures, comme les pensées du divin, sont traversées de doutes et opposent la parole à la parole. Exemple, d'un côté : « Laissez venir les petits », et de l'autre : « Il est aussi difficile de venir que pour un chameau de passer par le chas d'une aiguille. »

Et les pensées ambitieuses complotent d'inaccessibles prouesses. Comme mes pauvres ongles malades qui tentent de creuser un passage dans le silex des parois de ce monde si dur. Murs irréguliers de ma prison. Et comme c'est impossible, leur propre orgueil les tue.

Et à l'inverse les pensées sans ambition se consolent de ne pas être les premières esclaves du sort ni les dernières. Oh comme ces mendiants stupides cloués au pilori qui se consolent de leur malheur : tant d'autres y sont passés, tant d'autres y passeront. Et dans cette pensée trouvent une sorte de douceur. Et font porter leur propre malheur aux autres qui avant eux ont enduré le même supplice.

Voilà. A moi tout seul je joue plusieurs rôles.

Personne n'est content.

Je suis le roi. Mais je suis trahi et je voudrais être alors un mendiant.

Je le deviens. Mais je manque de tout et je finis par me dire que j'étais mieux en étant roi.

Et de nouveau je suis fait roi.

Mais peu à peu je me souviens : je suis fait non roi par Bullingbrook.

Retour à la case départ : je ne suis rien.

Qui que je sois, ni moi ni aucun homme, rien qu'un homme, ne sera jamais heureux jusqu'à la douceur de n'être rien.

Musique.

C'est de la musique que j'entends ?

Ha, ha. En rythme !

Pas en rythme, pas dans le temps : la douce musique devient si amère. Même chose pour la musique de l'existence.

J'ai pourtant l'oreille musicale. J'entends les cordes désaccordées qui cassent le temps. Mais dans le tempo de mon gouvernement et de mon état, je n'ai pas eu assez d'oreille pour entendre mon propre temps cassé.

Oui j'ai perdu le tempo et maintenant le temps me perd. Maintenant le temps a fait de moi son horloge comptable.

Mes pensées ? des minutes. Leurs soupirs animent le cadran de mes yeux. Cadran visible où mon doigt en essuyant mes larmes indique l'heure comme une aiguille. Et maintenant, monsieur, la sonnerie qui indique l'heure.

Ecoutez : ce sont les affreux gémissements de mon cœur battant.

Ecoutez : mon cœur sonne.

Ah soupirs, larmes et gémissements : minutes, temps et heures. Mais mon temps bat la campagne à la poursuite de la joie féroce de Bullingbrook.

Je fais l'idiot.

Je suis le petit sonneur de son horloge.

Cette musique me rend fou.

Suffit. Qu'elle s'arrête.

Elle a peut-être aidé des fous à retrouver l'esprit mais chez moi c'est le contraire : elle rendra fous les sages.

Mais béni soit le cœur qui me la donne. C'est bien une marque d'amour.

Et l'amour pour Richard est un étrange bijou dans ce monde de haine totale.

Entre un palefrenier.



Cerf Blanc, symbole de Richard II – The Wilton diptyc

Le spectacle



Denis Podalydès – Richard II © Christophe Raynaud De Lage pour le Festival d'Avignon

Note d'intention du metteur en scène

La pièce s'ouvre sur un royaume perdu. Un monde fini dont il ne reste que des traces, des empreintes. Pièce historique, dit-on. Prophétique plutôt, au sens où les prophètes s'attachent à dénoncer la catastrophe présente par une projection historique imaginaire. Le jardin harmonieux et protecteur n'est plus. De ce monde ancien et parfait, équilibré et vertueux, il ne reste que le roi comme l'image mélancolique d'une souveraineté dont on découvre que l'on est exclu. Lentement le roi lui-même exprimera sa propre impuissance. Tentera en vain de faire réapparaître le paradis comme de dire la Loi. Un autre voudra restaurer la puissance rêvée, l'harmonie, mais son rêve deviendra cauchemar.

Le poète a longuement observé les rois. *Richard II*, probablement jouée pour la première fois dès l'hiver 1595, raconte deux cents ans plus tôt, en Angleterre à la toute fin du quatorzième siècle, l'histoire d'une destitution pour actes de tyrannie et mauvais gouvernement.

Richard II a vingt ans en 1388. Il commence à s'intéresser personnellement aux affaires d'un royaume divisé, issu d'un passé glorieux et violent (celui du Prince Noir et d'Edouard II), mais à peine sorti de la terrible peste qui détruisit plus de la moitié de la population, et en pleine Guerre de Cent Ans, accompagnée d'une longue révolte paysanne qui contribua à défaire les liens féodaux ancestraux – révolte que le jeune Richard II matraqua avec violence.

L'intrigue de la tragédie est lancée par l'échec d'une tentative de jugement et de réconciliation royale, et par l'arbitraire royal qui impose, contre l'archaïsme féodal, de renoncer à la violence, à la mort. Le duel entre Harry Bullingbrook et Thomas Mowbray n'aura pas lieu. Le discours de Richard : « *votre violence ravagerait le royaume et la paix* ». Il leur oppose des images de douceur, un éloge de la douceur comme gouvernement de la terre et des âmes.

Mais immédiatement éclate l'ambivalence d'un tel jugement de paix. Il permet au roi d'accaparer les biens de John de Gaunt, le père défunt de Bullingbrook, condamné à l'exil définitif. Abus de souveraineté ? Acte déloyal sûrement. Arbitraire souverain au service d'un apaisement mais qui ne produit finalement que davantage de haine et sert le complot de la destitution.

L'Angleterre de *Richard II* est un pays imaginaire, fantasmé, un jardin rêvé comme un paradis perdu. L'exil, le bannissement et les Croisades décrivent alors le seul espace possible du présent. Ce monde rappelle à la fois l'Enfer de Dante et le monde merveilleux d'un jardin de Lewis Carroll dans lequel les apparences se renversent, les miroirs disent la vérité, le langage anime la Nature, les morts vivent, les vivants s'effacent, le roi est *non roi*, les traîtres trahissent par fidélité...

Le spectacle doit s'attacher à restituer l'étrangeté poétique de ce monde perdu, peuplé de morts, et dans lequel les survivants tentent d'échapper à leur destin. Un roi *non roi* persécuté par sa propre souveraineté, des rivaux aussi féroces qu'aimants, un félon incapable d'assumer le régicide, une jeune reine *résistante* et dont la parole fait basculer le drame dans le *non sense*.

D'où l'importance de tenter de sauver cette pièce austère et sombre des clichés habituels en faisant apparaître tout autant sa brutalité, sa douceur, sa mélancolie, sa tendresse.

Ce que propose aussi cette nouvelle traduction, dans une langue contemporaine, directe, en restituant la pièce comme un long poème en prose qui s'attache à faire entendre les paradoxes, les jeux de mots, les renversements du langage.

Une gravité quasi enfantine et sauvage doit venir subvertir les poncifs théologicolpolitiques.

Richard II opère un subtil renversement de la théorie médiévale des « deux corps du roi », le pouvoir est pris au piège de son propre cauchemar sanglant. Les deux corps ne communiquent plus. Le corps divin de la puissance devient fardeau, mystère, incompréhension. Le corps terrestre est affligé, mélancolique, violent...

Mélancolie d'un monde dominé par la représentation d'une souveraineté malade de sa propre puissance. Ce roi injuste, tout puissant, ce roi dieu est aussi ce roi faible, ce roi clown, ce roi amoureux, ce roi narcissique, ce roi mort toujours vivant...

Personne ne tient plus la représentation traditionnelle du pouvoir et de la souveraineté sur le monde, supposée nous protéger, nous et le monde entier, du désordre et de l'anarchie. Parce qu'il apparaît que cette conception archaïque de la puissance royale est elle-même un rêve (ou un cauchemar). Ce qui est vraiment sacrilège, si sacrilège il y a, c'est le pouvoir lui-même. L'exercer c'est trahir. Le perdre c'est ne plus pouvoir s'en débarrasser. S'en emparer c'est étreindre du vide. Il n'y a de roi qu'un homme devenu fou d'être roi. Et lui succéder c'est immédiatement prendre le deuil de cette royauté disparue.

Richard II est roi devenu *non roi*, et Bullingbrook félon devenu roi qui se retire littéralement de la scène, incapable d'accepter le régicide.

L'enjeu n'est pas tant la destitution de Richard que de dénoncer le dilemme d'une conception archaïque, injuste et théologique du pouvoir. Conception du pouvoir qui, à trop vouloir se protéger du désordre, de l'anarchie et de la mort, conduit à davantage de désordre, d'anarchie et de meurtres.

Une croyance s'effondre : celle qui identifiait le pouvoir à la vertu, la souveraineté au droit divin. Et avec elle la prétention du roi à être le vice-régent de Dieu, le vicaire du Christ sur la terre. Arbitre de la vie et de la mort de ses sujets. Le corps mortel du roi était la demeure précaire, temporaire, de son pouvoir immortel, corps politique, théologique et mystique. Cette noble croyance instituait un système hiérarchique de la vertu où la majesté et le pouvoir du roi étaient légitimés par leur capacité à maîtriser les pulsions du corps. Le contrôle exercé par le roi sur son propre corps lui donnait le droit symbolique de dominer tous les autres corps.

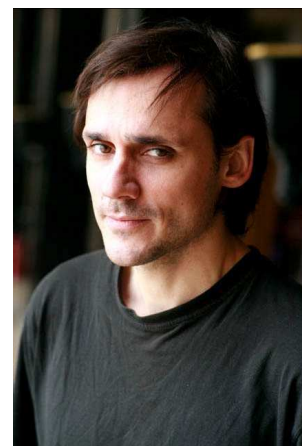
Shakespeare fait apparaître ce qui demeure encore aujourd'hui le long cauchemar de l'Occident sur l'anarchie politique et sa résolution par une autorité souveraine.

Le sujet profond de la pièce, c'est ce cauchemar théologico-politique qui annonce notre monde. Plus le pouvoir se fonde sur la peur du désordre, sur la domination des corps et des pulsions, plus ce pouvoir est susceptible de créer davantage de désordre, davantage de folie pulsionnelle. Mais la beauté de Richard II est de montrer et de faire entendre comme l'immense douceur aimante et désespérée qui vient perturber l'espace théologique et politique du pouvoir.

Richard II est à la fois roi et *anarchiste* (il devient peu à peu le roi du désordre, le roi d'un jardin dévasté, le roi perdu de lui-même...), cynique et mystique, protecteur et abandonnique. Tueur et victime...

*Jean-Baptiste Sastre
Juin 2009*

Le metteur en scène, Jean-Baptiste Sastre



Après des études au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, **Jean-Baptiste Sastre** signe en 1995 sa première mise en scène, *Histoire vécue du roi Toto*, d'après l'œuvre d'Antonin Artaud. Il montera par la suite des textes de Genet, Duras, Marlowe, Büchner, Marivaux, Labiche ou Coleridge. Son travail de metteur en scène ne consiste pas seulement à assurer la direction d'acteurs, mais aussi à créer avec ceux qui l'accompagnent, et plus particulièrement les poètes et les plasticiens dont il s'entoure, une esthétique propre à chaque spectacle. À partir de 2005, Jean-Baptiste Sastre, alors lauréat de la Villa Médicis hors les murs à Londres, débute un travail sur le théâtre élisabéthain et tout particulièrement sur *La Tragédie du roi Richard II* qu'il présentera cette année dans la Cour d'honneur, pour sa première participation au Festival d'Avignon.

Pour sa mise en scène de *La Tragédie du roi Richard II*, Jean-Baptiste Sastre s'appuie sur une nouvelle traduction de la pièce réalisée par **Frédéric Boyer**. S'intéressant d'abord à la littérature, à la philosophie et à l'exégèse, celui-ci publie à trente ans son premier récit, *La Consolation*. Il ne cessera alors d'écrire des romans, des essais, de la poésie, sans négliger des travaux de traduction. C'est à ce titre qu'il sera le maître d'œuvre du chantier qui aura permis, en 2001, l'édition d'une nouvelle version de la Bible par des écrivains contemporains, dont Olivier Cadiot, Jean Echenoz et Valère Novarina. Sa traduction de *La Tragédie du roi Richard II*, accompagnée de celle des *Sonnets*, est éditée chez P.O.L.

Plasticien invité dans le monde entier, installé en France depuis 1962, **Sarkis** accompagne Jean-Baptiste Sastre dans la création de *La Tragédie du roi Richard II*, après une première collaboration autour d'une installation sonore, visuelle et odorante à la Grande Mosquée de Paris, pour l'édition 2009 de la Nuit Blanche. Véritable sculpteur d'espaces, il travaille notamment sur la lumière, la vidéo et sur des objets chargés d'histoire, rencontrés au hasard de la vie, qu'il met en scène pour établir un pont entre présent et passé.

Entretien avec Jean-Baptiste Sastre et Frédéric Boyer (traducteur)

En choisissant La tragédie du roi Richard II, vous intéressiez-vous au théâtre de Shakespeare ou bien à cette pièce en particulier ?

Jean-Baptiste Sastre : Comme toujours, les désirs sont d'origines diverses. Je me suis approché une première fois du théâtre élisabéthain en montant *Tamerlan* de Christopher Marlowe. Une bourse de la Villa Médicis hors les murs m'a permis de travailler à Londres sur le théâtre de l'époque d'Elisabeth I^{re}. Ensuite, la richesse du personnage de Richard II, qui n'est pas n'importe qui dans l'œuvre de Shakespeare, m'a séduit. Enfin, après un premier travail avec Denis Podalydès sur *Labiche*, nous avons envie de nous retrouver, et le rôle de Richard II l'intéressait beaucoup. À cela, il faut ajouter ma rencontre avec Frédéric Boyer qui me permettait d'envisager une nouvelle traduction et donc d'imaginer une nouvelle proposition concernant cette pièce.

Avez-vous le sentiment, avec cette pièce, d'être dans un théâtre biographique ?

J.-B. S. : La trame de l'œuvre suit évidemment la vie du roi Richard, en s'inspirant des chroniques historiques de son temps. Mais Shakespeare travaille cette matière originelle, il n'hésite pas à inventer, à transformer. Il crée une matière mouvante, faite de morceaux empruntés à différents auteurs ou historiens pour en faire son œuvre. Il y a donc une troublante ambiguïté sur le personnage-titre. Shakespeare écrit pour ses contemporains et ne cherche pas obligatoirement à restituer une vérité historique ; il construit un personnage universel autant avide qu'écœuré du pouvoir.

En ce qui concerne la traduction, de quelle version êtes-vous parti ?

Frédéric Boyer : Il y a plusieurs *in-quarto* (formats de livres dont les feuilles sont pliées deux fois, courants aux XVII^e et XVIII^e siècles) mais ils varient relativement peu. J'ai privilégié les premiers, notamment la version la plus ancienne dite d'Oxford, en respectant, par exemple, l'orthographe des noms propres, avant l'unification décidée au XVIII^e siècle. Le texte était établi à partir des différentes représentations, on intégrait souvent les notes du souffleur, on corrigeait en fonction du jeu des acteurs.

Une scène avait été censurée, celle de la déposition ou de l'abdication du roi, pour ne pas déplaire à la reine Elisabeth.

La pièce est-elle de ce point de vue une pièce plus politique ?

J.-B. S. : Dans une célèbre conversation, datée de 1601, avec William Lambarde (historien et gardien de la Tour de Londres), la reine Elisabeth, vieillissante et inquiète, fragilisée par le coup d'état manqué de son ancien favori, Essex, aurait lâché : « Richard II, c'est moi, vous ne savez pas ? »

F. B. : C'est d'ailleurs une des raisons du succès de la pièce, dès les premières représentations et jusqu'au XIX^e siècle. Elle était considérée comme une pièce subversive, troublante, mettant en scène la crise du pouvoir monarchique. Mais ce fut aussi une des raisons de son insuccès car par la suite, cette discussion sur le pouvoir a pu paraître dépassée. La pièce a été oubliée jusqu'à ce que Jean Vilar, en 1947, la crée pour la première fois en France, à Avignon, et la reprenne plusieurs années.

Entre le règne de Richard et l'écriture de la pièce, deux cents ans ont passé, mais visiblement, cette histoire parlait encore au public de Shakespeare. Quand Jean Vilar l'a présentée, il s'intéressait au théâtre comme lieu du pouvoir.

Qu'est-ce qui vous pousse aujourd'hui à la mettre en scène ?

J.-B. S. : L'histoire racontée est celle d'un homme qui se « déprend » du pouvoir d'une façon très mystérieuse, abdication ou déposition. Le pouvoir politique, qu'il soit républicain, monarchiste ou autre, existe toujours et le thème de la prise ou de la perte du pouvoir reste un sujet essentiel. Avec Shakespeare, le corps du roi explose et fait exploser son pouvoir. Le roi s'aperçoit alors qu'il n'est qu'un homme, mais qu'il y a en lui « ce souverain qui est en tout homme », selon la phrase de Joseph Beuys. Le pouvoir, dans cette pièce, représente aussi un fantôme pour ceux qui ne l'ont pas, comme pour Henri Bolingbroke, fasciné par le roi Richard. Ce qui se traduit par des joutes verbales où se mêlent agression et séduction. Pour moi, à la fin de la pièce, c'est un homme que l'on tue et pas forcément un roi.

[...]

Richard ne reste donc pas roi après la perte de sa couronne ?

J.-B. S. : Il reste roi, mais roi de ses douleurs.

F. B. : Exactement, il reste « roi non roi ». Littéralement, en anglais, dans la pièce : *king unkinged*. Un roi qui n'est plus fait roi.

J.-B. S. : Ce qui veut dire pour moi : je perds les attributs de mon pouvoir mais je reste le roi de mes douleurs.

F. B. : C'est ce qu'il répond à Bolingbroke quand celui-ci lui propose de se décharger de ses angoisses de roi : « *Je te donne la couronne mais pas mes angoisses.* » À ce moment-là, il y a tout un jeu sur les mots, un jeu sur le langage entre les deux protagonistes pour troubler l'ordre de la succession. Avec cette formule très énigmatique, dont je viens de parler, qu'on ne retrouve dans aucune autre pièce de Shakespeare, le « *king unkinged* », comme si la souveraineté était dans sa propre négation. Il y a quelque chose de Bartleby dans ce roi. Cette pièce, à mon avis, fait implorer toutes les représentations de la souveraineté et du pouvoir de l'époque. Ce « roi non roi » apparaît comme une sorte de survivant d'un ordre perdu, idéalisé.

Face à lui s'annonce une nouvelle pratique du pouvoir : absolu, centralisé. Mais aujourd'hui, on peut avoir une vision très contemporaine de ce roi qui place sa souveraineté dans la négation de sa puissance, et en fait presque un lieu de résistance.

Richard est-il un roi qui produit son propre malheur ?

J.-B. S. : Shakespeare s'est inspiré, entre autres sources, des chroniques de Jean Froissart, l'un des plus importants chroniqueurs de l'époque médiévale, dont les écrits ont constitué l'expression majeure de la renaissance chevaleresque dans l'Angleterre et la France du XIV^e siècle. Or, dans ces chroniques, le monologue de Richard est plein de douceur et de tendresse, ce qui est un peu différent avec Shakespeare. Avec Froissart, le roi semble dire qu'il n'aurait pas même consommé son mariage avec sa femme et entretient un mystère sur leur relation. Je ne veux d'ailleurs pas avoir à tout expliciter. Je pense que Shakespeare laissait souvent ses pièces à l'abandon et je trouve ça très beau. D'autant qu'elles étaient un peu réécrites par les acteurs. D'après moi, on pourrait établir un parallèle avec la peinture à l'huile, car les pièces sont une matière mobile qui bouge très vite et les personnages aussi.

Quand Frédéric Boyer parle de la résistance du roi dans sa négation, c'est vrai, mais il y a aussi une sorte d'absence totale et complète de résistance du roi. Un curieux mélange donc.

F. B. : Ce n'est peut-être pas totalement opposé. Quand je parle de résistance, je ne parle pas d'une résistance physique, d'une bagarre violente, mais plutôt de cette résistance moderne qu'on trouve chez Melville ou Beckett, où les personnages habitent la négation comme s'ils habitaient leur royaume. Richard a d'ailleurs essayé la résistance brutale avant de passer à un abandon qui n'abandonne rien aux autres...

J.-B. S. : C'est le mot « résistance » qui me dérange un peu. C'est vrai que dans *Fin de partie* de Beckett, il y a un abandon et en même temps un quelque chose qui se poursuit.

F. B. : Dans de nombreux passages de *La Tragédie du roi Richard II*, Bolingbroke et Northumberland sont piégés par cette forme étrange de résistance du roi. À la fin de la pièce, il n'y a plus de lieu du pouvoir puisque le roi est mort et que Bolingbroke part, se sentant coupable du sang versé. Quelque chose continue, mais on ne sait pas où l'on va.

Vous parlez beaucoup du langage comme d'une arme...

J.-B. S. : C'est le cœur du théâtre shakespearien.

Shakespeare décrit un pays en crise violente. Peut-on établir des parallèles avec notre époque ?

F. B. : L'Angleterre de Richard décrite par Shakespeare est une Angleterre ravagée, en proie aux guerres civiles, aux complots, à l'arbitraire.

J.-B. S. : Shakespeare a donné au cheval le nom de « barbarie », ce qui est une pure invention de sa part. Mais je ne crois pas aux parallèles de cette nature, qui cherchent à tout prix une correspondance avec la situation de notre monde contemporain.

Le travail se fait autrement.

Est-il nécessaire de retraduire systématiquement les pièces de théâtre ?

F. B. : Il y a une absolue nécessité de retraduire. Antoine Vitez, dans *Le Théâtre des idées*, déclarait : « On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire. » Il faut revisiter les mots et poser un acte nouveau. Si on ne fait pas ça, on perd forcément quelque chose d'autant que la langue de Shakespeare nous oblige à renouveler aussi notre langue d'aujourd'hui, quitte à inventer des mots nouveaux.

J.-B. S. : Si j'avais voulu prendre une traduction, par exemple celle de François Victor Hugo, je n'aurais pas choisi les mêmes acteurs. J'ai choisi les acteurs en grande partie à partir du nouveau texte.

F. B. : Shakespeare a beaucoup été traduit en français. Il faut croire que c'est nécessaire.

Oui mais avant, il y avait une ou deux traductions par siècle. Maintenant nous avons presque autant de traductions que de mises en scène...

F. B. : Mais cette volonté de retraduction n'est pas propre au théâtre. On retraduit la Bible, *Don Quichotte*, Sophocle, James Joyce... Nous venons après un bon siècle d'études linguistiques comparées et d'interrogations littéraires et patrimoniales sur les œuvres et les langues. Le théâtre est un lieu privilégié dans ce mouvement, puisque les textes sont dits et les plus anciens sont ainsi convoqués à une réception vivante et contemporaine. En ce qui me concerne, la traduction fait intégralement partie de mon activité d'écrivain.

Je veux faire entendre l'œuvre, non pas comme je l'aurais écrite mais, comme je la lis aujourd'hui, avec mes façons à moi de lire, d'écrire et de penser. Avec *La Tragédie du roi*

Richard II, je revendique une vraie traduction et non une simple adaptation. Je cherche à faire des choix qui ne sont pas des équivalences.

Il faut essayer de trouver les solutions dans notre propre écriture, dans notre propre syntaxe. Ce qui me passionne, c'est de rendre Shakespeare moins académique, plus direct et de faire entendre l'alternance de douceur et de violence, les incertitudes du texte. Il faut détruire l'image romantique qui a été véhiculée, trop souvent dans un langage enflé et ampoulé. Mais je ne suis pas le premier à avoir voulu me situer dans ce combat.

Avez-vous travaillé sur cette traduction en compagnonnage avec Jean-Baptiste Sastre ?

F. B. : Bien entendu, nous avons fait un travail à deux par des discussions incessantes entre nous.

J.-B. S. : Et tu as rencontré et entendu les interprètes.

F. B. : Cela a eu un impact, forcément.

J.-B. S. : Cela étant, la période de traduction, au même titre que la période de répétitions, doit être un peu secrète. Il est difficile de dire exactement comment tout cela se passe précisément. Cela fait deux ans que le spectacle se met en place et nous avons accumulé beaucoup d'expériences, de rencontres ; il devient difficile de dire raisonnablement comment ça s'est passé. Pour moi, mettre en scène est une pratique très mystérieuse. C'était vrai pour Christopher Marlowe, pour Georg Büchner, pour Jean Genet et ça l'est encore davantage pour ce *Richard II*. J'évolue aussi au fur et à mesure que je pénètre dans l'œuvre.

Pour en revenir une dernière fois à la traduction, il y a toujours le problème des jeux de mots dans les pièces de Shakespeare. Y avez-vous été confronté dans La Tragédie du roi Richard II ?

F. B. : Les jeux de mots sont ici moins difficiles à traduire que dans certaines comédies. Pour moi, il y a chez Shakespeare une vision du monde et du langage qui annonce Lewis Carroll. L'action des êtres sur le monde dépend de leur aventure avec le langage, avec les mots. Jean de Gaunt, la reine et Richard II sont les trois personnages de la pièce qui jouent avec le langage.

Le thème du jardin, également, à la fois rêvé et craint, idéalisé et ravagé, annonce Carroll. La pièce semble en effet se jouer dans cet envers du monde que serait cette île-jardin, rêvée et perdue. Mais l'importance des jeux sur les mots est telle, dans cette pièce, que le roi Richard lui-même ironise à propos de Jean de Gand : « *La maladie ne t'empêche de faire des jeux de mots.* » Plus profondément, la douleur et le chagrin de la reine ne passent que dans une situation limite du langage, qui confine à l'inexprimable, l'obscurité. Au point que dans certaines versions de la pièce, le passage a purement et simplement été coupé. La reine arrive à une maîtrise incroyable du langage en refusant toute rhétorique pour arriver à un pur *non sense*. Par le langage, les personnages se confrontent, se mesurent les uns aux autres et Richard lui-même s'approche aussi beaucoup de ce lieu du *non sense* qui rappelle encore Lewis Carroll. Une chose que l'on retrouve particulièrement dans l'écriture des *Sonnets*.

Vous jouez dans la Cour d'honneur où a été créée la pièce en 1947. Cela a-t-il de l'importance pour vous ?

J.-B. S. : Honnêtement, non. À l'origine, je n'étais pas sûr de vouloir le jouer dans cet espace. J'en suis ravi maintenant, mais je pense que la Cour et le théâtre en général ont tellement changé en soixante-trois ans que tout rapprochement est un peu vain.

Vous avez demandé au plasticien Sarkis de travailler avec vous pour la scénographie. Pourquoi ?

J.-B. S. : Je suis artistiquement et amicalement très lié à Sarkis que je connais depuis quelques années déjà. Il entretient un rapport extrêmement vivant et direct avec les œuvres du passé. Il intervient dans les espaces, les lieux, pour rendre une sorte de dignité mystérieuse à ce qui était oublié, méprisé. Je ne voulais pas de décor au sens traditionnel du terme, car la pièce se prête à cette incroyable verticalité et à cette non moins incroyable horizontalité. La Cour est le décor par excellence de la pièce. Et nous y sommes de passage, de façon éphémère.

Propos recueillis par Jean-François Perrier



© Christophe Raynaud De Lage pour le Festival d'Avignon

Denis Podalydès, le rôle titre



Biographie

Sociétaire de la Comédie-Française
Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres

Au cinéma, en 2009, Denis Podalydès est à l'affiche de :

Huit fois debout, de Xabi Molia

Le Premier homme, de Gianni Amelio (prochainement)

Le long de la longue route, de Dominique Lienhard (prochainement)

Une affaire d'Etat, d'Eric Valette

Rien de personnel, de Mathias Gokalp

Neuilly sa mère !, de Gabriel-Julien La Ferrière

Bancs publics (Versailles rive droite), de Bruno Podalydès

Au théâtre, en 2009, Denis Podalydès joue dans *L'Avare*, de Molière, mis en scène par Catherine Hiegel, à la Comédie Française en 2010, il met en scène et interprète *Le Cas Jekyll*, de Christine Montalbetti.

Après des études au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Viviane Théophilidès, Michel Bouquet et Jean-Pierre Vincent, Denis Podalydès entre à la Comédie-Française en 1997 et est nommé sociétaire en 2000.

Comédien

2009 *La Grande Magie d'Edouardo de Filippo*, mise en scène Dan Jemmett

2008 *Figaro divorce* d'Ödön von Horváth, mise en scène Jacques Lassalle

2006 *Il campiello* de Carlo Goldoni, mise en scène Jacques Lassalle

2006 *Œdipe Tyran* de Sophocle, mise en scène Benno Besson

2006 *Le menteur* de Pierre Corneille, mise en scène Jean-Louis Benoit

2005 *La Forêt* d'Alexandre Ostrovski, mise en scène Piotr Fomenko

2005 *Platonov* d'Anton Tchekhov, mise en scène Jacques Lassalle,

2005 *Les Bacchantes* d'Euripide, mise en scène d'André Wilms

2004 *Le menteur* de Pierre Corneille, mise en scène Jean-Louis Benoit

2003 *Platonov* d'Anton Tchekhov, mise en scène Jacques Lassalle
 2003 *Présences* de Kateb Yacine, mise en scène Marcel Bozonnet, textes lus à plusieurs voix dans le cadre de Djazaïr, une année de l'Algérie en France
 2003 *La Forêt* d'Alexandre Ostrovski, mise en scène Piotr Fomenko
 2002 *La Bibliothèque de...* Jude Stefan, lecture
 2002 *Ruy Blas* de Victor Hugo, mise en scène Brigitte Jaques-Wajeman
 2002 *Lenz, Léonce et Léna* chez Georg Büchner, mise en scène Matthias Langhoff
 2001 *Un millénaire de cris : le chant des femmes afghanes*, lecture-spectacle
 2001 *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, mise en scène Philippe Adrien
 2001 *L'Âne et le Ruisseau* d'Alfred de Musset, mise en scène Nicolas Lormeau
 2000 *Le Misanthrope* de Molière, mise en scène Jean-Pierre Miquel
 1999 *Le Révisor* de Nikolai Gogol, mise en scène Jean-Louis Benoit
 1999 *Beaumarchais*, lecture dans le cadre des Salons littéraires
 1998 *Les Fourberies de Scapin* de Molière, mise en scène Jean-Louis Benoit
 1998 *Arcadia* de Tom Stoppard, mise en scène Philippe Adrien
 1998 *Chat en poche* de Georges Feydeau, mise en scène Muriel Mayette
 1998 *Le Legs* de Marivaux, mise en scène Jean-Pierre Miquel
 1998 *Olivier Cadiot*, lecture dans le cadre des Salons littéraires
 1997 *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev, mise en scène d'Andreï Smirnoff

Metteur en scène

2008 *Fantasio* d'Alfred de Musset, Salle Richelieu
 2007 *Le Mental de l'équipe* d'Emmanuel Bourdieu et Frédéric Béliet-Garcia, mise en scène Denis Podalydès et Frédéric Béliet-Garcia, Théâtre du Rond-Point Paris.
 2006 *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, Salle Richelieu
 2002 *Je crois ?* D'Emmanuel Bourdieu, Maison de la Culture de Bourges, Théâtre de la Bastille
 2000 *Tout mon possible* d'Emmanuel Bourdieu, Théâtre de la Commune Aubervilliers, Maison de la Culture de Bourges

Cinéma

Parallèlement à son activité théâtrale, il a tourné sous la direction notamment de Arnaud Desplechin, Bertrand Tavernier, Emmanuel Bourdieu, François Dupeyron, Michel Deville et joué dans ses propres réalisations.

Au cinéma, il réalise également plusieurs courts métrages, dont *Versailles Rive-Gauche*, César du meilleur court-métrage en 1992. Ainsi que des longs métrages : *Voilà* en 1994, *Dieu seul me voit (Versailles-Chantiers)* en 1998, *Liberté-Oléron* en 2001, *Le Mystère de la chambre jaune* en 2003, *Le Parfum de la dame en noir* en 2005, *Paris, je t'aime Montmartre* en 2006, *Dix films pour en parler* (campagne de courts métrages contre les violences conjugales) en 2007 et *Bancs publics (Versailles Rive-Droite)* en 2008.

Denis Podalydès est également lauréat du prix Fémina essai 2008 pour son livre *Voix*

Biographie

Sarkis est né à Istanbul en 1938 dans une famille modeste d'origine arménienne.

Il étudie au lycée français Saint-Michel et à seize ans, fasciné par *Le Cri* d'Edvard Munch il décide de devenir peintre.

En 1962, il émigre en France. À Paris, il décide d'utiliser son nom chrétien Sarkis dans sa vie artistique, qui débute par des collages et des peintures à base d'images d'actualité sur la Chine, l'Union soviétique, la Turquie, la Grèce...

Ces œuvres lui valent en 1967 le prix de Peinture de la Biennale de Paris.

Dès 1968 il mêle dans des installations savamment mises en scène par la lumière et la musique des matériaux aux charges évocatrices et émotionnelles très fortes : feutre goudronné, néons, résistances électriques, caisses de bois, cornières métalliques, pièces de mécano, objets aux provenances hétéroclites, œuvres d'art, artefacts, découverts au hasard de rencontres et chargés d'histoire.

En 1969, il est invité à l'exposition, désormais historique, *"Quand les attitudes deviennent forme"* (When attitudes becomes form) organisée par Harald Szeemann.

Dans les années 1980, il monte le Département de l'art à l'ESAD de Strasbourg et devient à la fin des années 1980 directeur de séminaire à l'Institut des hautes études en arts plastiques, à Paris (fermé en 1995).

Dans les années 1990, il fait l'objet de nombreuses expositions, dans le monde entier.

En 2001 il crée des vitraux pour l'abbaye de Silvacane.

En 2002, Sarkis présente *Le monde est illisible, mon cœur si*, une exposition en trois scènes au Musée d'art contemporain de Lyon, puis *Le voyage. Le soleil. L'obscurité* au Musée d'art moderne de Céret.

Devenu un maître dans le milieu artistique conceptuel, depuis les années 1980, Sarkis retourne souvent en Turquie afin d'exposer son travail. La dernière exposition de Sarkis en Turquie date de mai 2005 à la galerie d'art Akbank d'Istanbul. Le conservateur de l'époque, Ali Akay lui confie alors six étages de la galerie.

En dehors de la France et de la Turquie, l'œuvre de Sarkis est reconnue et exposée dans le monde entier, au États-Unis, en l'Allemagne, au Canada, en l'Australie, en Chine, au Japon, au Mexique ou encore au Brésil... Sarkis fut l'invité du musée du Louvre à Paris en 2007 à l'occasion de l'Année de l'Arménie en France.

En 2009, le musée d'Art moderne d'Istanbul présente une importante rétrospective de l'œuvre de Sarkis. Il est par ailleurs l'un des invités de la *Biennale de Lyon* et pour *Nuit Blanche 2009*, en collaboration avec Jean-Baptiste Sastre, Frédéric Boyer et André Serré, Sarkis présente l'installation sonore, visuelle et odorante *Litanies*, à la Grande Mosquée de Paris.

En 2010, l'œuvre de Sarkis sera présentée au *Centre Georges Pompidou à Paris* et au *MAMCO à Genève*.

Frédéric Boyer, le traducteur

Frédéric Boyer est né en 1961 à Cannes. Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, après des études de lettres, de philosophie et d'exégèse, il enseigne la littérature comparée à l'université et en prison.

Il publie son premier récit en 1991 (*La consolation*, P.O.L).

Obtient en 1993 le Prix du Livre Inter pour son roman *Des choses idiotes et douces* (P.O.L)

Tous ses livres sont publiés chez P.O.L : récits, romans, essais, traductions et poèmes.

De 1994 à 2001, il dirige le chantier de traduction de la Bible aux éditions Bayard, qui associe des spécialistes des textes bibliques à des écrivains contemporains.

En 2009, Frédéric Boyer publie chez P.O.L *Orphée*, récit et *Hammurabi, Hammurabi*, poème.

Pour *Nuit Blanche 2009*, il collabore avec Jean-Baptiste Sastre et André Serré à *Litanies*, installation sonore, visuelle et odorante de Sarkis à la Grande Mosquée de Paris.

La Nouvelle Traduction de la Bible paraît à l'automne 2001 (Bayard).

Traduit de l'anglais (U.S.A) des œuvres de Dennis Cooper (*Dream Police* et *Dieu junior*, P.O.L)

Les aveux, nouvelle traduction des *Confessions* de Saint Augustin (2008, P.O.L) obtient le Prix Jules Janin de l'Académie française.

Frédéric Boyer dirige également les éditions Bayard (sciences humaines et religions).

Richard II en répétition

Par PHILIPPE LANÇON Envoyé spécial à Avignon pour le journal *Libération*

Shakespeare le souffle haletant

Dans la cour d'honneur, Jean-Baptiste Sastre répétait fin juin «Richard II» dans une nouvelle traduction de Frédéric Boyer.

Depuis quelques jours, un violent mistral de nuit gèle les corps et recouvre les voix. Le 22 juin, malade, l'acteur qui devait jouer l'usurpateur Bolingbroke, le futur Henry IV d'Angleterre, quitte les répétitions de Richard II. Pascal Bongard vient sur scène une dernière fois et distribue des brins de lavande en disant adieu, comme son personnage envoyé en exil au début de la pièce : *«Trop peu de mots, hélas, pour me séparer de vous. Il en faudrait tant pour faire entendre les souffrances du cœur [...] Un temps sans joie est un temps de souffrance.»* Et un temps sans jouer est un temps sans joie. Bongard est remplacé par Vincent Dissez, frère, juvénile, encore sans habit, qui va et vient sur scène deux jours plus tard, récitant texte en main entre les costumes et les voix, comme un fantôme entre des humains. Des acteurs vivent le départ de Bongard aussi mal que, dans la pièce de Shakespeare, le père de Bolingbroke, Jean de Gand, celle de son fils. Il est vieux et il sait qu'il ne le reverra plus : *«Ma lampe éteinte. Ma lumière gâchée par le temps. Consumée par l'âge dans une nuit sans fin.»* Dans les loges, même combat : inquiétudes, découragement, énergies dispersées et concentrées sur scène : c'est le rôle du metteur en scène, Jean-Baptiste Sastre, de l'utiliser pour allumer Shakespeare et occuper, à partir du 20 juillet, la cour d'honneur du palais des Papes. L'œuvre date de 1595. Dans la nuit, chacun assiège son roi. Richard II, monarque déchu, c'est eux, c'est nous : la conscience folle de tout ce qu'on perd. Au crépuscule, les hirondelles criardes servent aux acteurs d'Erinyes.

Bûcheron. Sastre est aidé par Denis Podalydès, acteur à la puissance facétieuse et équilibrée. Son intelligence et sa curiosité ralentissent les frelons narcissiques. Il joue Richard II le soir, fait du vélo le matin, connaît son rôle dès les premières répétitions. Ses jambes tricotent la scène et le destin du roi, d'un bout à l'autre de cet espace infini, comme un galopin tragique sorti d'un film muet. Un projecteur descend jusqu'à lui, il dit en le fixant : *«Oh roi mortel, à l'intérieur de la couronne vide qui entoure ta tête, Dame la Mort tient sa cour. C'est elle, le clown. Elle se fout en riant de ton théâtre de gloire et de pouvoir.»* Quand la pièce commence, tout est joué. Richard II est la tragédie d'un roi qu'on dépiaute et qui ne peut plus agir. Il perd tout, commente et parodie sa perte. Le ton est entre rage, désespoir, ironie. Où ça ? *«Si on choisit, on est foutu»*, dit Sastre.

Richard II, roi puis «non-roi», devient sa dépouille et son bouffon. Un bouffon n'est jamais là où on l'attend. Sur scène, Podalydès approche la main du projecteur : «*Je ne vais pas me brûler ?*» «*Ne le touche surtout pas ! Fais simplement semblant...*» Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement. C'est ce que Richard II essaie de faire. Sastre bondit sur scène - corps solide, démarche légèrement bancal : un bûcheron saturé murmurant un flot d'indications à voix basse, avec de grands gestes suppliants, enthousiastes, incantatoires, comme débordé par ses propres émotions. On dirait qu'il implore. A dix mètres, on n'entend rien. Quand il est satisfait, il a un aboiement sec et violent : «*Superbe !*» Le départ de Bongard est le second de la troupe. L'écrivain Pierre Michon, l'auteur des *Vies minuscules* et de *Corps du roi*, devait jouer Jean de Gand. [...] Malade, il a disparu. Bruno Sermone le remplace : grand bonhomme à voix profonde, qui rappelle Alain Cuny. Quand il dit le mot «*honte*», on s'y noie.

La traduction*

Métaphores. Le spectacle est une triple défloration. Denis Podalydès, le roi, n'a jamais joué Shakespeare - «*même pas une scène au conservatoire*». Il se souvient du formidable *Richard II* monté par Ariane Mnouchkine en 1981, du théâtre No dans la traîne de Kurosawa. Jean-Baptiste Sastre n'a jamais mis en scène Shakespeare. *Richard II*, c'est quoi ? «*C'est l'histoire des adieux, d'un homme qui se dépiaute. C'est l'Épuisé de Beckett. C'est Fin de partie.*» Après François-Victor Hugo, Jean-Louis Curtis, Jean-Michel Déprats et quelques autres, l'écrivain Frédéric Boyer a traduit la pièce (et les Sonnets) dans un sens beckettien. Lui non plus n'avait jamais touché à Shakespeare. Il l'a fait au décapant. *Care*, souvent traduit par *souci*, devient *angoisse* : «*Souci, je n'entendais pas ce mot.*» On se traite de pute, de salaud, de minable : la violence actuelle tend une main sèche à celle d'antan. Grammaire et cœur sont mis à nu. Elimination des longues périodes, des subordonnées, des conditionnels, de toute ponctuation qui n'est pas point. Suppression de verbes, multiplication de phrases courtes, nominales. Fantaisies sonores de mots anglais conservés : *Farewell* (le mot le plus prononcé de la pièce), *Call back yesterday* (pour les Beatles), *Sweet Love* (Un homme parle à un autre : comment traduire par «Mon doux amour...»). Le sens est brutalisé, assombri, réécrit. Et, cependant, aucune perte. Du Shakespeare condensé, ramassé, accéléré, prenant des raccourcis syntaxiques, mais ni trahi ni coupé. Les métaphores sont là, mais rebattues, à coups de trique, violées en bien : Shakespeare devenu muet devient ce long poème au lyrisme intérieur, sec, que l'acteur doit ouvrir. Un exemple entre cent. Dans la traduction précise et littérale de Déprats pour la Pléiade, Richard dit : «*Ta sentence, qu'est-elle sinon la mort muette/ Qui dérobe à ma langue jusqu'au souffle natal ?*» Boyer traduit : «*C'est ta sentence/ Ne plus pouvoir parler, c'est mourir/ Arracher ma langue à son souffle natal.*» Podalydès : «*Ça permet des chutes en falaise, dans le ton. Grande liberté.*» Grande difficulté, aussi...

* La traduction de Frédéric Boyer est éditée aux éditions P.O.L.

La scénographie d'un lieu

Trois images ont guidé le travail de Sastre. Un fou qui chante, danse et qu'on arrête dans *Andrei Roublev*, le film de Tarkovsky : Podalydès galope beaucoup, il tire son roi vers le bouffon. Deuxième image : un verre peint par Chardin, «*trois traits pour donner le cristal et la transparence*». C'est la poutre longue de dix mètres qui envahit la scène, seul objet avec une table hexagonale sur laquelle sont collées des feuilles d'argent qui tiennent mal avec le vent.

La poutre sert de banc aux personnages. Ils tournent autour, montent dessus, Podalydès y joue le funambule. Elle fixe des limites, annonce des transgressions. Une extrémité est allumée chaque soir au chalumeau, se consume : feu de la conscience du roi, feu du royaume. Troisième image : le feutre qui emballe le piano de Joseph Beuys⁹ (*Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966¹⁰) : «*Quand le feutre vieillit*, dit Sastre, *on le change*.» L'artiste Sarkis a fait une peau de lumière pour les hauts murs qui entourent la scène. Projection gris bleu, seconde peau qui revêt de sépia la pierre papale, vit et bouge légèrement quand Richard s'inquiète, crie, rit : la peau de l'édifice tremble comme la conscience d'un homme, comme le royaume. Richard II, le roi, a régné de 1377 à 1399. Quand il abdique, le duc de York gémit : «*Un roi sacré en est réduit à cacher sa tête*.» Avant de le trahir, car le vieux sens du sacré, sous nos yeux, disparaît. Celui qui joue York est, avec Podalydès, l'acteur le plus saisissant de ces premières répétitions : Jérôme Derre. York est le vieillard faible, furieux, douloureux, fidèle au pouvoir en place quel qu'il soit. Il porte une grande robe de chambre bleue. Son interprète, c'est tout le théâtre : une faiblesse homérique et un charme au couteau. Sa gueule de forestier aux yeux clairs cherche sa réplique aveuglément, ne la trouve pas mais la sait, le récupère par le souffleur dans l'air de la nuit, ivrogne de voix, main en l'air, doigt au ciel, et la murmure et la crie comme à la sortie du bois.

Cour d'honneur du festival d'Avignon / Festival d'Avignon 2010
Critiques, portraits, interviews, reportages / Théâtre 06/07/2010 à 00h00

⁹ Joseph Heinrich Beuys, né à Krefeld le 12 mai 1921 et décédé le 23 janvier 1986 à Düsseldorf, est un artiste allemand qui a produit un nombre de dessins, de sculptures, de performances, de vidéos, d'installations et de théories, dans un ensemble artistique très engagé politiquement.

¹⁰ Installation artistique de Joseph Beuys

Avignon, un Festival légendaire

Le 4 septembre 1947, Jean Vilar, Sylvia Montfort, Jeanne Moreau, Béatrice Dussane, et toute la troupe, jouent Richard II de Shakespeare sur un plateau qui assemble des bidons d'essence, des rails de chemin de fer, des poutrelles et des madriers. Ce sont les trois coups de la « Semaine d'art ... »

Le Festival d'Avignon est un festival annuel de théâtre fondé en 1947 par Jean Vilar (1912-1971), acteur de théâtre et de cinéma, metteur en scène directeur de théâtre français, créateur du Festival d'Avignon et directeur du Théâtre National Populaire de 1951 à 1963. Ce festival fut créé à la suite d'une rencontre avec le poète René Char. Il a lieu chaque été en juillet dans la cour d'honneur du Palais des Papes, dans de multiples théâtres et lieux du centre historique d'Avignon (Vaucluse), ainsi que dans quelques lieux à l'extérieur de la « cité des papes ».



Naissance du festival

1947, la semaine d'art dramatique

Dans le cadre d'une exposition d'art moderne qu'ils organisent dans la grande chapelle du Palais des papes d'Avignon, le critique d'art Christian Zervos et le poète René Char demandent à Jean Vilar, acteur, metteur en scène et directeur de théâtre, une représentation de *Meurtre dans la cathédrale*, qu'il a créé en 1945.

Après avoir refusé, Vilar leur propose trois créations : *La Tragédie du roi Richard II*¹¹, de Shakespeare, une pièce méconnue en France, *La Terrasse de midi*¹², de Maurice Clavel, auteur alors encore inconnu, et *L'Histoire de Tobie et de Sara*¹³, de Paul Claudel.

Après accord de la municipalité, la Cour d'honneur du Palais des papes est aménagée, et une *Semaine d'Art en Avignon* se concrétise du 4 au 10 septembre 1947. 4800 spectateurs, dont 2900 payants, assistent dans trois lieux (la Cour d'Honneur du Palais des papes, le Théâtre municipal et le Verger d'Urbain V), à sept représentations des trois créations.

Jean Vilar revient l'année suivante pour *Une Semaine d'Art dramatique*, avec la reprise de *La Tragédie du roi Richard II*, et les créations de *La Mort de Danton* de Georg Büchner, et *Shéhérazade* de Jules Supervielle, qu'il met en scène toutes trois.

Il s'attache une troupe d'acteurs qui vient désormais chaque année réunir un public de plus en plus nombreux et de plus en plus fidèle.

Émergence du « off » et élargissement du « in »

1966 marque le début d'une importante ouverture. L'événement dure désormais un mois et accueille, outre les productions du TNP, deux créations du théâtre de la Cité de Roger Planchon et Jacques Rosner, labellisé troupe permanente, et neuf spectacles de danse de Maurice Béjart et du Ballet du XX^e siècle.

Mais le Festival est le reflet de la transformation du théâtre. Ainsi, en parallèle de la production des institutions dramatiques, théâtres et centres dramatiques nationaux, émerge, à partir de 1966 et l'initiative du Théâtre des Carmes, un festival « off », non officiel et indépendant. Seule et sans intention de créer un mouvement, la compagnie d'André Benedetto est rejointe l'année suivante par d'autres troupes.

En réponse, Jean Vilar fait sortir le festival de la Cour d'honneur du Palais des papes en 1967, et installe au Cloître des Carmes une deuxième scène. [...]

¹¹ *La Tragédie du roi Richard II*, de Shakespeare, avec Jean Vilar dans le rôle-titre, Léone Laisner, Germaine Montero, Jean Leuvrais, Bernard Noël, Jeanne Moreau...

¹² *La Terrasse de midi*, de Maurice Clavel, avec Dagmar Gérard, Jeanne Moreau, Michel Bouquet...

¹³ *L'Histoire de Tobie et de Sara* de Paul Claudel, mise en scène par Maurice Cazeneuve, avec Jean Vilar, Silvi31 Montfort, Béatrix Dussane, Jean Négroni, Alain Cuny, Bernard Noël, Jeanne Moreau.

Les autres centres dramatiques et théâtres nationaux présentent à leur tour leurs productions, [...] tandis que quatre nouveaux lieux sont investis dans la ville entre 1967 et 1971 (Cloître des Célestins, Théâtre municipal et chapelle des Pénitents blancs complètent le Cloître des Carmes), et le festival s'internationalise, à l'image des treize nations présentent lors des premières Rencontres internationales de jeunes organisées par les CEMEA, ou de la présence du Living Theatre en 1968.

Cet élargissement des champs artistiques du « in » se poursuit les années suivantes, via les spectacles jeunesse de Catherine Dasté du Théâtre du Soleil, le cinéma avec les avant-premières de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard dans la Cour d'honneur en 1967 et de *Baisers volés* de François Truffaut en 1968, le théâtre musical avec *Orden* par Jorge Lavelli en 1969, et la musique à partir de cette même année [...]

En 1968, à travers l'interdiction de *La Paillasse aux seins nus* de Gérard Gelas à Villeneuve-lès-Avignon, le « off » fait une entrée dans le « in », la troupe étant invitée par Maurice Béjart à monter bâillonnée sur la scène de la Cour d'honneur, et recevant le soutien du Living Theatre.

Vilar dirige le Festival jusqu'à sa mort en 1971. Cette année-là, trente-huit spectacles sont proposés en marge du festival.

C'est incontestablement (toujours à l'heure actuelle) la plus importante manifestation de l'art théâtral et du spectacle vivant en France par le nombre des créations et des spectateurs, et l'une des grandes manifestations artistiques décentralisées les plus anciennes.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_d'Avignon

Distribution

Mise en scène : *Jean-Baptiste Sastre*. Traduction : *Frédéric Boyer*. Scénographie avec *Sarkis*. Son : *André Serré*. Lumière : *André Diot*. Costumes *Domenika Kaesdorf*. Vidéo *Benoît Simon*. Assistanat à la mise en scène *Stefano Laguni*. Conception du système lumière : *Barthélémy Rabino*. Mise en espace sonore *Ircam/Markus Noisternig*. Conseillers scientifiques *Ircam* pour la WFS (Wave Field Synthesis) *Olivier Warusfel, Joseph Sanson*.

Avec : *Axel Bogousslavsky* Aumerie ; *Frédéric Boyer* Scroope, Le Palefrenier ; *Cécile Braud* Greene ; *Jean-Charles Clichet* Northumberland ; *Jérôme Derre* York ; *Florence Delay* de l'Académie Française, l'évêque Carlisle ; *Vincent Dissez* Bullingbrook ; *Bénédicte Guilbert* Thomas Mowbray, duc de Norfolk, une dame au service de la reine ; *Yvain Juillard* Bushy, le jardinier, le second jardinier, le gardien de prison ; *Alexandre Pallu, Denis Podalydès* de la Comédie-Française, Richard II ; *Anne-Catherine Regniers* la duchesse de Gloucester ; *Nathalie Richard* la reine, l'évêque ; l'évêque *Bruno Sermonne* John de Gaunt, Salisbury.

Création Festival d'Avignon 2010 – Cour d'honneur du Palais des papes

Production Festival d'Avignon

Coproduction : France Télévisions, Les Gémeaux-Sceaux Scène nationale, Centre national de Création et de Diffusion culturelles de Châteauevallon dans le cadre d'une résidence de création, compagnie Aï, Théâtre de Nîmes, Le Phénix Scène nationale Valenciennes, Théâtre de la Place (Liège), Ircam-Centre Pompidou.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre national, de l'École nationale supérieure d'Art dramatique de Montpellier Languedoc-Roussillon, du Centre des Arts scéniques de la Communauté française de Belgique.

Avec le soutien de la Région Île-France, du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale, du CENTQUATRE Établissement artistique de la Ville de Paris avec l'aide de MMA et de SCOR.

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

La traduction de Frédéric Boyer est éditée aux Editions P.O.L.

Rencontre avec l'équipe artistique

À l'issue de la représentation

Mercredi 23/02

Représentations au Théâtre de la Place

Mardi 22 > samedi 26/02/2011 20 :15

Sauf mercredi 23/02 19 :00

Durée du spectacle : 2h45

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège.

Bernadette Riga

04/ 344 71 79

b.riga@theatredelaplace.be

François Bertrand

04/344 71 64

f.bertrand@theatredelaplace.be

Cette annexe est extraite du dossier pédagogique *Pièce (dé)montée* n°108 édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : www.crdp-aix-marseille.fr.

Tous les dossiers *Pièce (dé)montée* sont accessibles sur le site : <http://crdp.ac-paris.fr>

La tragédie du roi Richard II de William Shakespeare, traduction de Frédéric Boyer.

Scène d'exposition.

Scène 1

Entrent le roi Richard, John de Gaunt, accompagnés d'autres nobles et serviteurs.

RICHARD

Vieux John de Gaunt, toi l'Ancien de Lancaster
lié par ton serment, es-tu venu ici avec Henry de
Hereford, ton fils
tête brûlée ?

Pour nous prouver ici sa dernière accusation fracassante,
que je n'ai pas eu encore l'occasion d'entendre,
contre le duc de Norfolk

Thomas Mowbray.

JOHN

Oui, Maître.

[...]

RICHARD

Eh bien ! Appelle-les devant moi.

Face à face.

Confrontation.

Je les écouterai parler librement
accusateur et accusé.

Ils ont l'estomac si bien accroché tous les deux.

Colère.

Enragés.

Sourds comme l'océan
rapides comme un feu.

Entrent Bullingbrook et Mowbray.

[...]

RICHARD

Hé ! cousin de Hereford, que reproches-tu au duc
de Norfolk

Thomas Mowbray ?

BULLINGBROOK

D'abord, c'est au Ciel d'enregistrer ma déposition
faite avec dévouement et amour.

Et avec le souci de ton absolue sécurité, sans haine

coupable, c'est en homme libre que je me fais accusateur
devant toi, mon prince.

Maintenant Thomas Mowbray, à ton tour.
Écoute-moi bien : je joue ma parole contre mon
corps sur cette terre.
J'en répondrai de mon âme au Ciel.
Traître et salaud.
Trop grand pour être qui tu es. Trop petit pour
rester en vie.
Dans un ciel de pur cristal, les nuages sont
atroces.
Et je dis pire encore, pour bien enfoncer le clou :
sale traître.
Avale ça et étouffe-toi avec.
S'il le faut, et si mon Maître y consent, je ne bougerai pas d'ici,
je prouverai l'épée nue ce que je viens
d'affirmer.

MOWBRAY

Non, si je réponds froidement, ce ne sera pas par
faiblesse.
Pour régler ça entre nous, pas besoin de se
chamailler comme des femmes ni pousser avec amertume
de tels cris perçants.
Un sang chaud, il faut le refroidir.
Mais ma patience ne s'apprivoise pas.
Je ne resterai pas muet pour autant, ni sans rien dire.
Le respect que je dois à mon si grand Maître
m'empêche de me lâcher, mais je pourrais bride
abattue faire ravalier à l'autre, et plutôt deux fois qu'une,
ses accusations de trahison.
Je me fous de savoir qu'il est de sang royal : il n'est plus le parent de
mon Maître.
Je veux le mettre au défi.
Je lui crache dessus.
C'est un lâche, un diffamateur, un salaud.
Pour preuve, je suis prêt à lui laisser le choix. Et
j'irai le chercher en courant, s'il le faut.
Jusqu'aux sommets glacés des Alpes.
N'importe où. Sur n'importe quelle terre inhabitée
où pas un Anglais ne s'est encore risqué.
En attendant, je défends mon honneur.
Je n'ai pas peur : l'autre ment atrocement.

BULLINGBROOK

Tu es blanc. Tu trembles.

Lâche.

Je te jette mon défi.

Regarde : je ne suis plus parent du roi, je n'ai plus de sang royal. Voilà. Le respect ne pourra plus servir d'alibi à ta peur.

Coupable à en crever. Et si tu as encore un peu de force pour relever le pari de mon honneur, alors relève ce défi.

Selon les lois de la chevalerie, je t'affronterai à armes égales.

Ce sera ma parole contre tes pires élucubrations.

MOWBRAY

Je prends ton défi.

Je jure sur l'épée de mon cher adoubement que je t'affronterai de toutes les façons possibles, ou dans les règles des chevaliers, dans un duel de braves.

Et de ma monture je ne redescendrai pas vivant si je suis traître ou mon combat déloyal.

RICHARD

Mais de quoi, mon cousin, accuses-tu Mowbray ?

Quoi de si grave contre moi qui pourrait nous faire penser à du mal en lui ?

BULLINGBROOK

Regarde. Je prouverai sur ma vie ce que j'affirme.

Pour payer les soldats de ton armée, Mowbray a reçu huit mille pièces d'or qu'il a utilisées à d'obscènes trafics comme un sale traître qu'il est, un moins que rien. Et j'ajoute – ce que je prouverai au combat ici et partout ailleurs, jusqu'au bout du monde que personne n'a jamais vu : pas une trahison depuis dix-huit ans, complot, révolte sur cette terre, qui ne fût inspiré et dirigé par le sale Mowbray.

Et pire encore, et que je soutiendrai encore au prix de sa vie impure et comme étant la pure vérité : il est responsable de la mort du duc de Gloucester. C'est lui qui a influencé des opposants trop naïfs et a provoqué – traître, lâche – la mort d'un innocent dans un bain de sang – le sang d'Abel victime qui, du fond des cavernes sans voix de la terre, me crie justice et châtement.

Alors, oui, au nom des exploits glorieux de ma famille, cette arme tranchera ou ma vie passera.

RICHARD

Détermination impressionnante.

Thomas, ta réponse ?

MOWBRAY

Oh mon souverain, ne tourne plus ton visage.

N'écoute plus. Deviens sourd un instant, le temps d'expliquer à celui qui a fait injure à son propre sang toute la haine qu'inspire à Dieu et aux hommes justes un menteur aussi abject.

RICHARD

Mowbray, j'observe et j'écoute sans prendre parti.

Il serait mon frère ou l'héritier de mon royaume, ce serait la même chose. Et il n'est que mon cousin.

Sur l'effroi de mon sceptre, je promets que même étant si proche de mon sang sacré, jamais il ne sera privilégié ni ne me fera oublier mon inflexible droiture, mon intégrité.

C'est un de mes sujets, Mowbray, comme toi.

Parle librement. Je t'y autorise.

MOWBRAY

Bullingbrook, ta sale gorge a vomi toute la bassesse de ton cœur.

Tu as menti.

Les trois quarts de l'argent reçu pour Calais ont été scrupuleusement versés aux troupes royales. Le reste, je l'ai gardé comme convenu avec mon maître souverain qui me devait tout cet argent pour avoir été en France chercher sa reine.

Voilà. Ravale ce mensonge !

Et pour la mort de Gloucester, non je ne l'ai pas tué.

[...]

Traître dégénéré.

Au prix de ma vie, je veux me défendre.

Et répondre à son défi en lui jetant le mien à ses pieds de traître délirant.

Et dans le sang le plus pur que contient sa poitrine, je prouverai ma loyauté.

Vite, je t'en supplie, Maître, fixe le jour de notre duel.

RICHARD

Ah incendie de la rage.

Jeunes fous, obéissez-moi.

Il faut vider cette passion sans verser une goutte de sang.

Je ne suis pourtant pas médecin mais c'est ma façon

à moi de vous soigner.

Trop de méchanceté fait couler trop de sang.

Oubliez. Pardonnez. Finissez-en et mettez-vous d'accord.

[...]

MOWBRAY

C'est moi que je jette à tes pieds, terrible Maître.

Oui ma vie t'appartient mais pas ma honte. Je te dois ma vie mais pas ma mémoire. Elle doit survivre à la tombe. Et outre la mort, tu ne l'auras pas pour la noircir dans le déshonneur.

Je suis sali, accusé, anéanti. Transpercé par la diffamation et son venin.

Seule guérison possible pour moi : verser le sang du cœur qui insuffla ce poison.

RICHARD

Ne jamais céder à la rage.

Rends-moi son défi.

Les lions domptent les léopards...

MOWBRAY

... mais ils n'effacent pas leurs taches.

Je te rendrai mon défi mais lave d'abord ma honte.

Maître mon amour.

Quel autre trésor dans cette vie mortelle qu'une réputation sans tache ? Sans elle, un homme n'est qu'un trésor de boue, un masque de poussière.

Mais le courage dans un cœur loyal, c'est un bijou dans un coffre à dix chiffres.

Mon honneur c'est ma vie. Ils ont grandi ensemble.

Prends mon honneur et je perds ma vie.

Laisse-moi défendre mon honneur.

Je vis pour lui et pour lui je meurs.

RICHARD

Cousin, abandonne ton défi. Fais le premier pas.

BULLINGBROOK

Dieu lui-même m'interdit ce crime : comment sous les yeux de mon père manquer de courage ?

Et comment m'accuser moi-même ? Peureux, minable et pleurnichard, devant cet incroyable lâche ?

Si ma langue attaquait mon honneur en choisissant cette ignoble injustice ou en prononçant une trêve indigne, je la déchirerais avec mes dents, cette petite esclave au service d'une peur renégate. Pour cracher ce lambeau sanglant à la figure honteuse de l'abject Mowbray.

John sort.

RICHARD

Je ne suis pas né pour discuter mais pour commander.
Et je n'arrive pas à vous rendre amis.
Soyez prêts à en répondre au péril de vos vies.
À Coventry le jour de la Saint-Lambert.
Vos armes seront les arbitres de ce conflit absurde
dans lequel vous a jetés votre haine tenace.
J'ai échoué à vous réconcilier. C'est donc au Jugement de Dieu
de désigner le vainqueur.
Marshall. Que vos officiers s'apprêtent à appeler
au combat chez nous.
Ils sortent.

Exercice à faire en classe

Entrer dans le vif du sujet : Lire la scène d'exposition, laisser surgir les premières réactions et demander à chaque élève de choisir deux mots pour qualifier la scène.

À la première lecture, les élèves entendent le conflit, la confrontation de deux hommes devant le roi. Avant même que nous ne sachions quel est l'objet du désaccord, la dispute est à son paroxysme. Le véritable enjeu du conflit est celui de la parole : qui ment ? Qui est sincère ? Il est probable que, face à un texte classique, les élèves soient surpris par la langue crue et violente. La parole, à travers les insultes, est une arme à part entière : « *Et je dis pire encore, pour bien enfoncer le clou : sale traître. Avale ça et étouffe-toi avec.* » On peut relever les différentes occurrences qui soulignent la fonction performative de la parole :

Bullingbrook : « *Écoute-moi bien : je joue ma parole contre mon corps sur cette terre* », « *Je te jette mon défi* », « *c'est lui qui a influencé des opposants trop naïfs et a provoqué la mort d'un innocent [...] qui me crie justice et châtiment.* »

Mowbray : « *Je prends ton défi. Je jure sur l'épée de mon cher adoubement...* », « *(au roi) Deviens sourd un instant, le temps d'expliquer à celui qui fait injure à son propre sang toute la haine qu'inspire à Dieu et aux hommes justes un menteur aussi abject* », « *ta sale gorge a vomi toute la bassesse de ton cœur* », « *ravale ce mensonge* », « *Je suis sali, accusé, anéanti. Transpercé par la diffamation et son venin.* »

Bullingbrook sort gagnant du duel : il commence et termine (premier et dernier mots/coups), il creuse la métaphore à l'extrême en dotant sa langue d'une vie autonome : « *si ma langue attaquait mon honneur en choisissant cette ignoble injustice ou en prononçant une trêve indigne, je la déchirerais avec mes dents, cette petite esclave au service d'une peur renégate. Pour cracher ce lambeau sanglant à la figure honteuse de l'abject Mowbray.* »

Cependant, en dernier lieu, c'est Richard qui est maître de la parole et qui pose ainsi sa souveraineté sur le plateau : après avoir interrogé (« *dis-moi* ») et distribué la parole entre les deux adversaires, il ordonne la réconciliation. Et s'il échoue (premier signe de sa prochaine destitution), il tranche néanmoins sans qu'on lui réplique : « *Je ne suis pas né pour discuter mais pour commander.* »

Ce qui est en jeu dès cette première scène, c'est le pouvoir de la parole, enjeu théâtral par excellence. Véritable joute verbale, c'est une pratique qui traverse les époques et qui est à nouveau très actuelle avec le slam, bien connu des élèves.

- *Exercice de diction : pratiquer une lecture expressive de la joute verbale entre Bullingbrook et Mowbray*

- *Exercice d'improvisation : inventer une situation de conflit pour une joute verbale devant un jury (la classe).*

Commencer à comprendre : who's who ?

Dans un second temps, pour le roi comme pour la cour (qui représente littéralement les spectateurs), il s'agit d'identifier de quelle trahison, de quel mensonge s'accusent les deux personnages : Bullingbrook accuse Mowbray de dilapider l'argent de la couronne et d'être responsable de la mort du duc de Gloucester. Cet argument est un fil ténu, presque inaperçu dans le flot du discours et, pourtant, il est un des fils rouges de la pièce, à nouveau convoqué dans l'acte V. Il signale surtout l'exposition *in medias res**. Pour comprendre les enjeux de cette pièce historique, il faut alors commencer à identifier qui sont les personnages en présence.

Dans la scène d'exposition, repérer toutes les informations données sur les personnages : leurs différents titres, leurs relations et leurs fonctions.

- **Le roi Richard**, cousin de Bullingbrook, neveu de John ;
 - **John de Gaunt**, Ancien de Lancaster, père de Henry de Hereford, oncle de Richard (en français, Jean de Gand) ;
 - **Henry/Harry de Hereford**, surnommé Bullingbrook (en souvenir de son lieu de naissance, le château de Bullingbrook), fils de John de Gaunt, cousin de Richard ;
 - **Thomas de Mowbray**, duc de Norfolk, a participé à la guerre à Calais, est allé chercher la reine en France.
- [...]

Pour comprendre que le roi est un représentant de Dieu, repérer dans la scène d'exposition tout ce qui relève du religieux et du sacré.

Bullingbrook : « D'abord, c'est au Ciel d'enregistrer ma déposition faite avec dévouement et amour », « J'en répondrai de mon âme au Ciel », « Dieu lui-même m'interdit ce crime : comment sous les yeux de mon père manquer de courage ? »

Mowbray : « Je jure sur l'épée de mon cher adoubement », « Deviens sourd un instant, le temps d'expliquer à celui qui a fait injure à son propre sang toute la haine qu'inspire à Dieu et aux hommes justes un menteur aussi abject. »

* *in media res* : Se dit d'un début de roman ou de toute œuvre de fiction dans lequel le lecteur ou le spectateur est immergé directement dans l'action.

Richard : « sur l'effroi de mon spectre, je promets que même étant si proche de mon sang sacré, jamais il ne sera privilégié ni ne me fera oublier mon inflexible droiture, mon intégrité »,
« J'ai échoué à vous réconcilier. C'est donc au jugement de Dieu de désigner le vainqueur. »

- ***L'ordalie ou le jugement de Dieu***

Au Moyen Âge, le serment est la parole la plus importante : il engage la personne tout entière, dans sa vie terrestre mais aussi par-delà la mort. Jurer, prêter serment est un acte grave.

Rompreson serment est par conséquent le « crime le plus atroce » (IV, 1). John de Gaunt est « *lié par son serment* ». L'allégeance au roi, représentant Dieu sur terre, est un serment fait lors de la cérémonie de l'adoubement du chevalier. Le roi lui-même fait allégeance à Dieu lors de son couronnement et doit représenter sa justice. C'est dans ce contexte que Bullingbrook et Mowbray viennent exposer leur dispute au roi, pour qu'il rende la justice. Or, ce que propose Richard est un retour à la paix et le pardon mutuel, en accord avec le message christique. Ce jugement est refusé par les deux adversaires, qui en appellent directement à Dieu : l'ordalie est prononcée. Cette coutume prend la forme d'un duel, où Dieu donne la victoire au juste et la défaite au coupable.

Sources bibliographiques

http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_II_d'An

http://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_de_Cent_Ans

Samuel Daniel, *Civil Wars between the Two Houses of Lancaster and York* (1595)
traduction et adaptation **Frédéric Boyer**

Article de Henri FLUCHÈRE / Dictionnaire du théâtre
Encyclopædia Universalis / Ed. Albin Michel

Portail de la littérature / Portail des arts du spectacle
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_II_\(Shakespeare\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_II_(Shakespeare))

La Tragédie du roi Richard II, traduction **Frédéric Boyer**, éditeur P.O.L.

Reportage de PHILIPPE LANÇON Envoyé spécial à Avignon pour le journal *Libération*
Cour d'honneur du festival d'Avignon / Festival d'Avignon 2010
Critiques, portraits, interviews, reportages / Théâtre 06/07/2010 à 00h00

http://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_d'Avignon

Pièce (dé)montée n°108 édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille.
www.crdp-aix-marseille.fr.

Annexe au cahier pédagogique

La Tragédie du Roi Richard II

Par Monsieur Jean-Louis Dumortier

Professeur à l'Université de Liège

Service Didactique du Français à la Faculté de Philosophie et Lettres.

Le Théâtre de la Place adresse ses plus vifs remerciements à Monsieur Dumortier.

LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

OU LA CHUTE DE L'EMPIRE DES MOTS

Pr. Jean-Louis DUMORTIER
Université de Liège
Service de Didactique du Français

INTRODUCTION

Dans la récente édition des « histoires »¹ de Shakespeare qu'ont dirigée Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet pour la « Bibliothèque de la Pléiade » (2008), Margaret Jones-Davies, auteure de la présentation et des notes critiques consacrées à la *Tragédie du roi Richard II*², a recensé cinquante-cinq livres, fragments de livres et — surtout — articles relatifs à cette seule œuvre. Si j'avais l'ambition d'ajouter une vaguelette personnelle à cette marée de commentaires, il conviendrait d'abord que je lise ce qu'ont écrit les spécialistes, ce qui me prendrait sans doute des semaines, sinon des mois. Il conviendrait en outre que je trouve, en défendant une interprétation personnelle, de quoi alimenter l'une des nombreuses controverses que cette pièce a suscitées. N'ayant ni le temps ni les moyens d'une telle ambition, je me bornerai ici à exemplifier, à propos de cette pièce de théâtre, trois recommandations que j'adresse aux futurs enseignants qui ne re-

¹ C'est le titre parfois donné aux pièces de Shakespeare dont la source sont les chroniques de la dynastie anglaise, en particulier la partie de ces chroniques consacrée aux faits de la guerre civile, dite « Guerre des deux roses », qui a sévi au XV^e siècle.

² Shakespeare a composé d'abord, vers 1591-1593, une tétralogie comprenant trois pièces intitulées *Henry VI* et une pièce intitulée *Richard III*. Le règne sanglant autant qu'éphémère (1483-1485) de ce dernier met un point final à l'affrontement de la famille des Lancastre, dont l'emblème était une rose rouge, et de celle des York, dont l'emblème était une rose blanche. Deux ou trois ans plus tard, vers 1595-1599, l'auteur dramatique écrit, entre bien d'autres pièces, une seconde tétralogie dans laquelle il revient en arrière, sur les faits qui ont déclenché la « Guerre des deux roses ». *Richard II* est l'œuvre initiale de cette seconde tétralogie qui compte, en outre, deux *Henry IV* et *Henry V*.

noncent pas à aborder en classe l'un ou l'autre chef-d'oeuvre du patrimoine littéraire mondial.

La première de ces recommandations est de présenter l'œuvre en se donnant pour objectif de réduire, autant que faire se puisse dans un bref laps de temps, l'écart entre le public destinataire de l'auteur — les Londoniens de la fin du XVI^e siècle — et le public institué que forment les élèves. La deuxième est de mettre en évidence des caractéristiques de l'œuvre en question qui devraient retenir l'attention d'un lecteur³ d'aujourd'hui porté à chercher des motifs d'appréciation personnelle et des arguments propres à étayer un jugement de valeur (Dumortier, 2006). La troisième est de se pencher, en guise d'« apéritif », sur un extrait — de quelques lignes à quelques pages — où peuvent s'observer des facteurs de l'espèce d'agrément qu'un « amateur éclairé » (Dumortier, 2005) escompte retirer de la lecture d'une œuvre comme celle-là.

PREMIÈRE PARTIE

Vers 1595, les habitants de Londres, friands de théâtre et formant, d'après les spécialistes de la scène élisabéthaine (Fluchère, 1966 ; Laroque, 1991, Suhamy, 1996), un public culturellement très hétérogène⁴, ont assisté à des représentations de *Richard II*. Ces gens, dont la mentalité collective s'était constituée au creuset d'une époque de grands bouleversements scientifiques, socio-économiques et politico-religieux⁵, étaient, certes, fort

³ Ces pages ne sont pas consacrées à une *représentation* de *La tragédie du roi Richard II* : elles portent sur une œuvre dramatique, pas sur un spectacle qui, comme nul ne l'ignore, procède toujours d'une interprétation de cette œuvre et a toujours une valeur artistique propre.

⁴ Les théâtres publics londoniens proposaient les places de parterre (places debout, autour de la scène) à un penny. Un ouvrier n'en gagnait alors qu'une douzaine par semaine, mais les divertissements étaient bien plus rares que de nos jours : noblesse, riche bourgeoisie marchande, communautés artisanales, soldats et marginaux de tout poil fréquentaient donc les mêmes salles de spectacle.

⁵ Songeons notamment à la nouvelle cosmologie qui prive l'homme de sa place centrale dans l'univers, aux conséquences des grandes explorations du globe sur la répartition des richesses matérielles et, surtout,

inégalement pourvus de connaissances, tant linguistiques qu'encyclopédiques⁶, mais si peu qu'en avaient certains, elles leur suffisaient pour apprécier cette sorte de pièces historiques, généralement riches d'actions violentes⁷, pour y trouver de quoi s'intéresser au spectacle, voire de quoi nourrir leur réflexion sur leur propre conduite comme sur la marche du monde. C'est que leur esprit n'était pas encombré d'informations de toutes sortes en provenance des quatre coins de la planète et quotidiennement renouvelées par des médias qui font rimer nouveauté et importance : ces gens-là connaissaient mieux leur histoire nationale que nous ne connaissons la nôtre et ils vivaient à une époque où la « société civile » — la communauté des citoyens telle qu'elle pouvait exister dans un grand centre urbain comme Londres — se sentait souvent directement concernée par les événements qui affectaient la sphère du pouvoir politique⁸.

Les mutations scientifiques, socio-économiques, politico-religieuses qui caractérisent le début du XXI^e siècle sont bien

aux séquelles sanglantes des schismes religieux. Si l'homme de la rue n'était pas affecté par la révolution copernicienne, il pouvait être sensible aux fluctuations de l'économie et il l'était à coup sûr aux dangers qu'entraînaient les changements de règne et les proscriptions religieuses liées à ces derniers. Henry VIII (roi de 1509 à 1547) avait rompu avec Rome et s'était autoproclamé, en 1534, chef de l'Eglise d'Angleterre : catholiques et protestants en avaient également souffert. Sa fille Marie, qui lui succéda en 1553, était une catholique fervente, elle persécuta les protestants à un point tel qu'elle fut surnommée Marie la Sanglante. Quand Elisabeth, fille d'une autre union d'Henry, monta elle-même sur le trône en 1558, elle s'attacha à apaiser les fanatismes religieux, mais ce ne fut pas sans répression des radicaux des deux bords.

⁶ Connaissances relatives aux mots et connaissances relatives aux choses. L'ampleur des unes ne va pas forcément de pair avec celle des autres ; on peut avoir, sur les choses, des connaissances étendues et ignorer les mots qui les désignent ; réciproquement, on peut connaître beaucoup de mots et, malgré cela, ne pas savoir grand-chose de ce à quoi ils réfèrent quand on les lit, les entend, les écrit ou les prononce.

⁷ Ce n'est toutefois pas le cas de celle-ci, à l'exception du régicide final.

⁸ Un changement monarchique, ce pouvait être — ç'avait été — une augmentation des impôts ; ce pouvait être — ç'avait été aussi — l'étincelle mettant le feu aux poudres des fanatismes religieux.

différentes de celles qui ont marqué l'époque élisabéthaine. La mentalité générale de la jeunesse contemporaine, ses connaissances, ses croyances, ses valeurs, ses normes de comportement ne la disposent généralement pas à entrer de plain-pied dans l'univers fictionnel (Pavel, 1988) de Shakespeare⁹ et à coopérer (Eco, 1985) avec l'auteur en mobilisant les connaissances requises par la compréhension de ses œuvres. D'où le risque d'un rejet (« Ringard, Shakespeare ! »), et la nécessité d'une diffusion¹⁰ de savoirs dont l'appropriation réduise ce risque-là.

Mais que retenir des flots d'érudition déversés par les spécialistes pour permettre aux adolescents d'accéder à « l'esprit du temps » de cette Angleterre de la fin du XVI^e siècle et, en particulier, pour les faire entrer dans l'univers de fiction de *Richard II* ? Peut-être d'abord des faits historiques, des faits qu'avait rappelés au public de Shakespeare une pièce jouée quelques années plus tôt et intitulée *Première partie du règne de Richard II, ou Thomas de Woodstock*¹¹.

⁹ L'intrigue des « histoires » est, pour l'essentiel, empruntée aux historiographes, que Shakespeare suit, parfois assez fidèlement (c'est plutôt le cas avec *Richard II*). Mais cela ne l'empêche pas d'inventer certains scènes qui se déroulent dans l'espace privé des grands du monde, ou des scènes dans lesquelles interviennent des gens du peuple ; sans cesse, le dramaturge brode des dialogues sur le canevas d'entretiens attestés par les chroniqueurs et, surtout, il jette sur des faits vieux d'un siècle ou deux — sur un vécu médiéval, donc — la lumière d'une réflexion inspirée par l'actualité, une réflexion que caractérise, entre autres, la conscience de grands changements survenus et la perspective de grands changements à venir. Aussi n'ai-je aucun scrupule à écrire « univers fictionnel ».

¹⁰ Mais si ! Nonobstant le crédit dont jouit actuellement la théorie socioconstructiviste de l'apprentissage, il faut, pour éviter les dérives de la « pédagogie active », oser dire aux élèves ce que la plupart d'entre eux ne pourraient trouver par eux-mêmes, ou ce qu'ils mettraient trop longtemps à trouver.

¹¹ L'œuvre est anonyme, ce qui tend à se raréfier au XVI^e siècle, mais ce qui était fort courant au Moyen Âge.

Richard de Bordeaux¹² (1367-1400) accède au trône d'Angleterre à l'âge de... dix ans. Il est le petit-fils du glorieux Edouard III, qui avait victorieusement entamé la guerre (dite « Guerre de cent ans ») contre le roi de France, Philippe VI, dont il revendiquait la couronne¹³. Edouard III eut sept fils. L'ainé, qui devait lui succéder — Edouard de Woodstock, prince de Galles¹⁴ —, décède peu avant son géniteur et, à la mort de ce dernier, c'est donc au tout jeune fils de ce prince, à l'enfant Richard, qu'échoit la royauté. Faut-il dire que les débuts de son règne sont sous la tutelle de ses oncles et qu'au fil des années, cette tutelle devint de plus en plus pénible à l'adolescent roi ? Richard finit par s'émanciper du pouvoir avunculaire. Il choisit ses propres conseillers dans l'entourage des flatteurs qui se pressent généralement autour d'un puissant en mal de témoignages de reconnaissance. Il accable la population d'impôts et il gaspille l'argent public pour financer ses plaisirs. Les remontrances des grands du royaume ne tardent pas à se faire entendre au Parlement¹⁵. Le roi fait face à une première salve d'accusations pour « mauvaise gouvernance », comme on dirait de nos jours. Quand il a vent d'une deuxième salve, il s'empare de l'un des meneurs, son oncle Thomas de Woods-

¹² Il était coutumier de désigner les personnes de haut rang soit par leur lieu de naissance, soit par un (de) leur(s) titre(s) de noblesse. Cela ne va pas sans créer des difficultés au spectateur et surtout au lecteur contemporain qui peut voir désigner un même personnage par deux noms différents. Ainsi, dans cette pièce, Bolingbroke et Hereford, Langley et York, Woodstock et Gloucester sont des couples de noms propres référant chaque fois à un être unique.

¹³ La mère d'Edouard III est Isabelle de France, fille de Philippe IV le Bel, dont la descendance directe mâle (les « rois maudits ») s'est éteinte : à la dynastie capétienne succède celle des Valois. Edouard III conteste le droit à la couronne de Philippe VI, fils d'un frère de Philippe le Bel, et il se prétend le légitime héritier du trône de France.

¹⁴ Surnommé le prince noir par les Français, qu'il terrorisait. L'héritier de la couronne anglaise a pour premier titre de noblesse celui de prince de Galles.

¹⁵ Le Parlement anglais, institué au XIII^e siècle, est composé de deux assemblées (la Chambre des Lords et la Chambre des Communes) dont l'aval était, en principe, nécessaire à l'effectivité des édits royaux et qui, au fil du temps, détiendront le pouvoir législatif.

tock, duc de Gloucester, il ordonne son emprisonnement, puis son assassinat en prison.

Voilà l'image que devait avoir le public londonien du personnage royal apparaissant dès la première scène de *Richard II*, scène où le monarque prend la pose du juge suprême, intègre, impartial, décidé à faire triompher la vérité. C'est un souverain légitime, certes, mais qui s'est entouré de conseillers pervers. C'est un souverain légitime, mais insoucieux du bien de son peuple, et que l'intolérance aux critiques a poussé au parricide¹⁶. C'est un souverain légitime, mais dont la parole et le geste relèvent de la mascarade.

Dans l'esprit des spectateurs de Shakespeare, cette conjonction de la légitimité et des défauts ou des crimes de l'occupant du trône constitue un problème majeur depuis l'abdication d'Edouard II. Ce dernier, qui régna de 1307 à 1327, fut forcé à renoncer à la couronne en raison de son homosexualité avérée et, surtout, de sa propension à confier à ses amants les rênes du pouvoir, au dam des grands féodaux¹⁷. L'acuité du problème s'accrut avec Richard II et durant la Guerre des Deux roses (1455-1485). Les démêlés d'Henry VIII avec Rome, de récente mémoire¹⁸, puis les difficultés liées à sa succession — le roi est mort sans héritier mâle — conférèrent une actualité brûlante à cette double question : le détenteur du pouvoir suprême le détient-il légitimement et l'exerce-t-il justement ?

Cette question-là en suscite bien d'autres : faute d'un souverain qui soit légitime et juste, un souverain illégitime et juste vaut-il

¹⁶ Le terme s'emploie pour désigner non seulement le meurtre du père, mais aussi celui d'ascendants proches.

¹⁷ Christopher Marlowe (1564-1593), dont l'étoile brilla sur la scène londonienne avant celle de Shakespeare et dont la mort prématurée profita au succès de ce dernier, avait consacré une pièce à ce souverain déchu, qui finit assassiné d'une manière horrible.

¹⁸ Henry VIII aurait voulu que le pape annulât son mariage avec Catherine d'Aragon pour pouvoir épouser légalement sa maîtresse, Anne Boleyn. C'est le refus pontifical qui le poussa à récuser l'autorité romaine et à signer, en 1534, l'Acte de Suprématie, fondateur de l'Eglise anglicane.

mieux qu'un souverain légitime et injuste ? Peut-on, à bon droit, déposer un souverain légitime et injuste ou un souverain juste et illégitime ? Si oui, qui le peut et qui est le garant du droit ? De telles interrogations hantent maintes pièces de Shakespeare parce qu'elles obsèdent l'esprit de ses contemporains, d'autant plus sans doute que la reine Elisabeth est sans descendance.

Naguère, dans un royaume comme l'Angleterre où le monarque régnait de droit divin et était censé gouverner selon les commandements de Dieu, il était possible, pour répondre à ces graves questions, d'en appeler à l'autorité pontificale. Cette possibilité n'existe plus depuis qu'Henri VIII s'est émancipé de Rome et proclamé chef de l'Eglise d'Angleterre. Par ailleurs, les idées de Machiavel (1469-1527) ont essaimé dans les milieux cultivés où l'on débat de politique : pour le philosophe florentin, pour l'auteur du *Prince* (1517), pour celui que l'on considère souvent comme le premier politologue moderne, le détenteur du pouvoir suprême n'a plus à se soucier du bien commun, comme le préconisait Aristote, il n'a plus à se soucier du salut des âmes, comme le préconisait saint Augustin : son unique soin est de perpétuer l'hégémonie qu'il a conquise par la force ou par la ruse, par l'argent ou par le mensonge, et, à pareille fin, tous les moyens lui sont également bons¹⁹.

¹⁹ « Premier politologue moderne », dis-je, car sa conception du pouvoir est aujourd'hui encore avalisée par la plus haute instance politique internationale. Qui siège à l'ONU ? Exclusivement les dirigeants démocratiquement élus et exerçant leur mandat dans le respect des principes de la démocratie ? Evidemment non : tout chef d'Etat, quelle qu'ait été la manière dont il a conquis le pouvoir et la manière dont il l'exerce.

DEUXIÈME PARTIE

Mais que nous importe les questions politiques qui intéressaient les citoyens de Londres à la fin du XVI^e siècle et que Shakespeare portait à la scène ? Si nos gouvernants, démocratiquement élus, ne nous donnent pas satisfaction, il n'est aujourd'hui que d'attendre les élections suivantes pour les remplacer... quitte à admettre, s'ils demeurent en place, que notre insatisfaction personnelle n'est pas majoritairement partagée.

Certes, un « citoyen du monde » peut estimer que le débat sur ces questions, tel que Shakespeare le représente, est susceptible de nourrir, à l'heure actuelle encore, la réflexion sur l'actualité politique internationale (nos principes démocratiques n'ayant évidemment pas cours partout), mais j'estime néanmoins que d'autres raisons sont prépondérantes s'il s'agit de motiver un jugement de gout ou d'argumenter un jugement de valeur — s'il s'agit d'expliquer pourquoi la lecture d'une œuvre comme *Richard II* peut procurer quelque agrément, à titre privé, ou pourquoi elle mérite d'être lue, selon des critères admis par cette partie du lectorat la plus habilitée à se prononcer sur la valeur relative des biens culturels.

La première de ces raisons c'est que *La tragédie du roi Richard II* donne à voir la pourriture latente d'un ordre social dont les principes sont bafoués par ceux qui, les premiers, devraient en exemplifier le respect. Dans l'œuvre de Shakespeare ici envisagée, c'est l'ordre médiéval qui se trouve miné, notamment par les velléités absolutistes d'un monarque insoucieux de ses responsabilités. Richard, longtemps soumis à ses oncles, s'abandonne, une fois libéré d'eux, à ses propres désirs et gouverne selon son bon plaisir. En se méconduisant, le roi déchaîne les ambitions contenues et il délie les fidélités sur lesquelles repose le régime féodal : désormais nul ne peut plus se fier à quiconque, l'intérêt personnel prime la parole donnée, on change de camp sans vergogne et on justifie la trahison sans difficulté. Bien des siècles plus tard, le cas n'a rien perdu de sa vertu exemplaire : aujourd'hui comme hier, dans les plus exiguës comme dans les plus vastes communautés humaines (de la famille à l'Etat en passant les Eglises, les partis, les institutions de toutes sortes), l'on peut constater que les

bases du vivre ensemble sont sapées lorsque les personnes les mieux en vue transgressent les normes collectivement admises dont elles sont officiellement les garantes ou dont elles devraient être le rempart officiels.

La deuxième raison est que cette pièce de théâtre donne à comprendre que les coutumes, les conventions, les routines de toutes sortes — en particulier les routines langagières — sauvegardent l'apparence de l'ordre secrètement ruiné, elles en masquent la décomposition et permettent qu'il se perpétue tant que chacun fait semblant d'y croire. En persistant à parler d'honneur, de loyauté, de justice, de courage, d'allégeance à Dieu et au suzerain, de respect des serments et d'attachement patriotique, on pallie la rapacité et la trahison, la lâcheté et la corruption, le mensonge et l'assassinat, l'ambition sans limite et l'absence de tout scrupule pour la réaliser. Ceci vaut qu'on s'y attarde un peu.

C'est surtout au premier acte et au début du deuxième que sont mises en évidence la duplicité et la vanité des discours où ronflent les mots de l'honneur médiéval. Ceux qui tiennent ces discours ont le verbe haut, mais leurs paroles sonnent creux.

La pièce s'ouvre par l'affrontement, devant le monarque, de deux représentants de la haute noblesse qui s'accusent réciproquement de trahison. Cette scène d'ouverture, susceptible de dérouter le spectateur contemporain qui attend une exposition de l'action en cours, ne devait pas manquer de pouvoir d'intéressement pour les contemporains de Shakespeare. Ils savaient, eux qui connaissaient les antécédents de l'histoire²⁰, que Bolingbroke, duc de Hereford, cousin du roi, et Mowbray, duc de Norfolk, avaient fait cause commune lors de la première conjuration nobiliaire qui avait mis en cause la manière de gouverner de Richard. Ils savaient que Mowbray s'était rallié à ce dernier et avait trempé dans le meurtre de Thomas de Woodstock, meneur des conjurés. Ils ne doutaient pas qu'en accusant Mowbray, Bolingbroke visait à atteindre indirectement Richard. Ils comprenaient pourquoi ce dernier tentait d'abord une réconciliation. Ils devinaient que le roi ne consen-

²⁰ Pour avoir assisté à la représentation de *La première partie du règne de Richard II ou Thomas de Woodstock*, notamment (cf. *supra*).

tait pas volontiers à ce qu'ait lieu un duel judiciaire, où Dieu est censé assurer le triomphe du bon droit.

Ce qu'un public non averti des tenants de l'affaire peut prendre pour une authentique querelle d'honneur, tant sont proclamées les valeurs chevaleresques, s'avère une hypocrisie dès la deuxième scène, où le roi — parce qu'il est absent, parce qu'il est possible de parler de Richard sans commettre un crime de lèse-majesté — est clairement désigné comme l'assassin de son oncle, Thomas de Woodstock. Le frère aîné de ce dernier, Jean de Gand, père de Bolingbroke, gouverneur du royaume durant la minorité de Richard, déplore l'impossibilité de faire justice dans laquelle il se trouve :

Puisque la punition est dans les mains du criminel que nous ne pouvons punir²¹, laissons à la volonté divine le soin de notre querelle. Quand Dieu verra que le moment en est venu sur terre, il fera pleuvoir le feu de la vengeance sur la tête des coupables.²²

Cet aveu d'impuissance attire au vieux féodal, pour qui la personne royale est sacrée, cette réplique cinglante de la veuve de Thomas de Woodstock :

N'appelle pas patience, Gand, ce qui est désespoir. En te résignant ainsi au massacre de ton frère, tu montres clairement la voie à ceux qui en veulent à ta vie, tu apprends à des meurtriers impitoyables comment t'abattre comme une bête.

Dans cette pièce, comme en bien d'autres écrites par Shakespeare, c'est dans la bouche des femmes que les mots collent aux choses, que la parole échappe à la faillite ou, du moins, qu'elle correspond aux sentiments éprouvés : les femmes s'expriment sincèrement parce qu'elles — tant qu'elles — ne se laissent pas prendre au jeu du pouvoir, où le mensonge est une carte maitresse ; les femmes s'expriment sincèrement aussi, car, souvent, leur dis-

²¹ C'est-à-dire le roi lui-même.

²² Traduction personnelle. Ici comme plus loin, je prends la liberté de traduire en négligeant la versification et en prenant, avec la syntaxe en particulier, les libertés nécessaires, à mon avis, pour que ce texte superbe passe aujourd'hui la rampe.

cours s'enracine dans leur souffrance. : celle du deuil, ici même ; celle de la séparation, de l'abandon ou de la trahison, ailleurs.

L'ordalie consentie par le roi a rassemblé la noblesse et elle donne aux deux parties une nouvelle occasion de jouter verbalement en brandissant l'écu chamarré du chevalier vertueux. Mais les choses n'iront pas plus loin ; l'épreuve physique n'aura pas lieu : Richard, qui en redoute l'incertaine issue, prononce, en prétextant son horreur des querelles civiles et en dénonçant l'orgueil des adversaires, une sentence de bannissement. Bannissement à vie pour Mowbray, qui l'a pourtant bien servi dans son entreprise criminelle ; exil de six années pour Bolingbroke, son cousin. Et ces iniquités, bien sûr, dans les blandices des formes traditionnelles :

Posez vos mains de bannis sur notre épée royale et jurez, sur ce que vous devez à Dieu (ce que vous nous devez, à nous, nous le bannissons avec vous) — jurez de respecter le serment que nous vous imposons. Jamais vous ne devrez vous lier d'amitié dans l'exil, ni vous voir en tête à tête. Jamais vous ne devrez correspondre par écrit, vous retrouver avec amabilité, ni apaiser la menaçante tempête qui a surgi ici même. Jamais vous ne devrez décider d'une rencontre pour projeter, arranger, comploter quoi que ce soit qui puisse nuire à nous-même, à notre autorité, à nos sujets ou à notre pays. Que Dieu et votre loyauté vous aident à tenir parole !

Remarquable train de mesures de prudence drapé dans un rituel qui ne trompe personne, mais auquel chacun se plie : les formes de la féodalité imposent toujours le respect et les hypocrites ont conscience que leur masque tient au respect de ces formes. Pas seulement leur masque, d'ailleurs : une bonne partie de leurs possibilités d'action. En effet, l'heure d'un changement de régime n'a pas encore sonné : pour que vive le roi, fût-il usurpateur, après que le roi est mort, pour que la couronne puisse changer de tête et l'épée de justice, de mains, il faut que l'épée, il faut que la couronne gardent leur pouvoir symbolique, ce à quoi servent les rites quand la foi a disparu. Feindre de croire à un ordre ruiné en révéran ses apparences, c'est préserver l'occasion de réaliser une ambition personnelle sans courir les risques d'une révolution...

À la scène 1 de l'acte II, Jean de Gand, à l'article de la mort, espère pouvoir donner au roi d'ultimes sages conseils. Il confie cet espoir à son frère, le duc d'York, qui lui ôte ses illusions :

— Ne mettez pas votre esprit à la torture et épargnez votre souffle : c'est en pure perte que les conseils atteignent son oreille.

— Oui, mais ne dit-on pas que les mots des mourants forcent l'attention comme le ferait une harmonie profonde ? Quand on parle peu, on parle rarement en vain, et c'est un souffle de vérité qui sort de la bouche des gens qui souffrent. On écoute davantage celui qui ne pourra plus rien dire que les conseils de ceux qui ont jeunesse et santé. (...)

L'agonisant s'efforce donc, malgré tout, de convaincre son royal neveu qu'il est en plus grand péril que lui-même, et il tente de susciter de sa part une saine réaction.

C'est toi [Richard] qui es en train de mourir, même si c'est moi qui suis le plus malade de nous deux. (...) Ton lit de mort ? Mais c'est ton pays tout entier, ce pays où tu gis, souffrant de ta mauvaise réputation. Mais tu es un malade bien trop peu soucieux de toi-même. Tu fais soigner ton corps — ce corps qui a reçu l'onction sacrée — par ceux-là mêmes qui l'ont infecté. Mille flatteurs ont pris place à l'intérieur de ta couronne. Il n'est pas plus large que ta tête, ce cercle de métal, mais, même enfermée dans d'aussi étroites limites, la désolation a toute l'étendue de ton pays. Si ton grand-père avait été prophète, s'il avait prévu que le fils de son fils détruirait sa famille, il aurait fait en sorte que tu évites la honte : il t'aurait privé du trône et, en t'en dépossédant, il t'aurait évité d'être possédé par la fureur de t'en priver toi-même (...)

Face à cette diatribe prophétique — le moment est proche où le roi perdra sa couronne —, Richard réagit en se drapant dans la dignité monarchique :

(...) Tu oses me sermonner avec des mots glaçants qui font pâlir mes joues, des mots qui chassent furieusement mon sang de roi de sa résidence native. Ah, je te le jure sur la haute majesté de mon trône royal, si tu n'étais pas le frère du grand Edouard, cette langue qui tourne si bien en rond dans ta tête ferait valser

ta tête de tes épaules insolentes.

À l'image de lui-même que lui renvoient les ultimes paroles de son oncle, Richard oppose l'écran du discours royal : c'est un crime de lèse-majesté qu'a commis Jean de Gand en le sermonnant. Il est le roi, le roi que l'on ne peut accuser, pas plus qu'on ne peut accuser Dieu, qui l'a placé sur le trône. Il est le roi, pas le petit-fils indigne de son glorieux grand-père, pas le méchant neveu disposé à se laisser chapitrer par son vieil oncle, celui-ci fût-il agonisant. Il est le roi, et c'est en tant que souverain maître qu'il consent à excuser un parent irrespectueux.

Mais à peine Jean de Gand a-t-il rendu son dernier soupir que Richard s'empresse de confisquer ses biens, privant par ce fait Bolingbroke de son héritage. C'est vainement que son oncle York essaie de le dissuader de commettre une injustice qui ne peut qu'attiser l'animosité et qu'aviver la méfiance des grands du royaume. Le roi fait la sourde oreille et part guerroyer en Irlande, confiant à York, qu'il tient pour fidèle, le gouvernement de l'Angleterre, et comptant sur ses favoris pour veiller à ses intérêts. Richard n'est pas sitôt parti que sa décision de spolier Bolingbroke met le feu aux poudres accumulées depuis qu'il a pris le pli de remplir ses coffres en affermant le pays tout entier²³ et en obligeant la noblesse à lui prêter l'argent de ses plaisirs. Plusieurs féodaux entrent en rébellion, ils sèment la panique chez les favoris et accueillent en héros Bolingbroke revenu d'exil bien avant terme. Ce dernier se hâte de faire décapiter les ministres de Richard, compromettant de manière habile ses partisans dans cette exécution. Quand le roi, averti des événements, accoste en Angleterre, il refuse d'abord de croire à la débandade de ses fidèles et oppose à son infortune l'arme dérisoire d'un long discours où se mêlent l'amour de la patrie, l'appel aux forces de la nature pour lutter contre les traîtres, la conviction d'être toujours le souverain du royaume et l'assurance d'une intervention céleste en faveur de sa royale personne.

²³ C'est-à-dire en vendant le droit de collecter l'impôt à ceux qui peuvent lui avancer des liquidités.

(...) Je pleure de joie en mettant à nouveau les pieds dans mon royaume. Ma terre chérie, que des rebelles meurtrissent du sabot de leurs chevaux, je te salue de la main. (...) Ne nourris pas les ennemis de ton roi, ma douce terre (...). Et vous, seigneurs, ne vous moquez pas de moi si je m'adresse à des choses insensibles : bien sûr qu'elle éprouvera des sentiments, cette terre, bien sûr que ces pierres se mueront en armée avant que leur souverain légitime ne plie sous les coups de l'infâme rébellion. (...) Toute l'eau des tempêtes ne peut enlever le baume par lequel un roi a été sacré. Le souffle des hommes ne saurait chasser du trône celui que Dieu a choisi pour le représenter. Pour chaque homme que Bolingbroke a recruté afin de lever l'acier du meurtre contre l'or de notre couronne, Dieu, pour son Richard, a, là-haut, enrôlé un ange glorieux ; et lorsque les anges participent au combat, les faibles hommes succombent forcément, car le Ciel est toujours le garant du droit.

Un tel déni de la réalité peut porter à penser que Richard aux abois connaît un moment de démente. C'est plus subtil que ça : il se crispe sur ce qui lui a jusqu'ici permis de ne pas s'enliser complètement dans le marécage de l'égoïsme, de l'hédonisme, du crime et du mensonge. Il s'agrippe à la planche de salut d'un discours conventionnel, tissé de formules dont la vertu de signifier est conditionnée par le respect de valeurs qu'il a depuis longtemps bafouées lui-même. Faute de s'être conduit en roi digne de ce nom, il s'accroche au nom de roi :

(...) Ne suis-je pas le roi ? Debout majesté qui tremble ! Debout majesté qui dort ! Est-ce que le nom de roi ne vaut pas celui de vingt mille hommes ? Aux armes ! Aux armes, mon nom ! Un moins que rien de sujet s'en prend à ta grande gloire. (...)

Nous touchons ici à un thème qui peut constituer un troisième motif d'agrément potentiel, dans le cadre d'une conduite esthétique (Schaeffer, 1996), ou un troisième argument sur lequel appuyer un jugement positif, dans le cadre d'une controverse sur la valeur de l'œuvre. Ce thème, intimement lié à celui de la ruine d'un ordre social par ses garants les plus en vue et à celui du rôle des rituels dans une collectivité où l'intérêt personnel prime le souci du bien commun, — ce thème est celui de la crise d'identité sus-

ceptible d'affecter ceux qui usent d'une monnaie verbale dont le cours se perpétue alors qu'elle a perdu toute valeur.

N'ayant presque plus rien à opposer à l'armée de Bolingbroke que l'étendard de ses discours, Richard, après être passé plusieurs fois de la velléité de rendre les armes à celle de combattre, finit par s'abandonner :

En royal esclave du malheur, au malheur j'obéirai royalement. Licenciiez mes troupes et laissez-les partir ensemençer une terre où le grain peut germer. Moi j'ai perdu espoir : que plus personne ne dise rien pour changer ceci ; les conseils sont inutiles. (...) Celui dont les mots adoucissent mon sort ajoute blessure à la blessure. Que mes partisans se tiennent quittes envers moi et qu'ils passent de la nuit de Richard au grand jour de Bolingbroke.

Lorsque l'auteur d'un drame ou d'un roman historique s'écarte de ses sources historiographiques, lorsqu'on sait — comme on le sait dans le présent cas — qu'il néglige sciemment le récit des chroniqueurs ou des historiens chez qui il puise pour raconter les faits à sa façon (Jones-Davies, 2008, pp. 1428-1434), on peut soupçonner que l'altération de la vérité historique sert la vérité poétique. Que racontent les chroniqueurs ? En un mot, que Richard a abdiqué sous la contrainte. Que donne à voir Shakespeare ? Un roi qui, non sans avoir déployé une dernière fois l'armée des mots contre Northumberland, l'émissaire de Bolingbroke, abandonne *volontairement* sa couronne au rebelle qui n'en demandait pas tant. Il s'agit d'un abandon par étapes, dont la première est un court soliloque où Richard constate que sa parole a cessé de faire autorité et aspire à une sorte d'anéantissement spirituel :

Mon Dieu ! Mon Dieu est-il possible que ma langue qui a prononcé une terrible sentence de bannissement contre cet homme orgueilleux doive l'effacer avec des mots d'apaisement ? Pourquoi ne suis-je pas à la hauteur de ma peine ou pourquoi suis-je plus petit que le nom que je porte ? Pourquoi est-ce que je ne parviens pas à oublier celui que j'ai été ou à ne plus me rappeler ce que maintenant je dois être ?

La deuxième étape est une longue rêverie de dépouillement où, en présence de Northumberland, porteur d'une invitation à des pour-

parlers, et d'Aumerle, un fidèle du dernier carré, Richard évoque le troc des biens liés à la personne royale contre le minimum dont se contentent ceux qui vivent en ermites :

(...) Je donnerai mes bijoux pour un chapelet (...), mon sceptre pour un bâton de pèlerin (...), mon vaste royaume pour une petite tombe, une toute petite tombe, une tombe qui ne se remarque pas (...)

Richard se parle à lui-même plus qu'à ceux qui l'écoutent comme s'il avait perdu la raison, et il conclut :

(...) Je vois bien la futilité de ce que je dis, et que vous vous moquez de moi. Très puissant prince, mon seigneur Northumberland, que dit le roi Bolingbroke ? Sa Majesté consentira-t-elle à laisser vivre Richard jusqu'à ce que Richard meure ?

Remarquables formules : devant des tiers, le roi légitime donne le nom de roi au prince rebelle et, se désignant lui-même par son prénom, il remet entre les mains de ce dernier moins la survie de sa personne que celle de ce dangereux prénom qui fut royal.

Non moins remarquable est la rencontre avec Bolingbroke. Celui-ci, quoiqu'il ait pour lui le pouvoir des armes, traite Richard comme un vassal doit traiter son suzerain : il s'agenouille pour lui rendre hommage, perpétuant ainsi le rite féodal à l'abri duquel l'ambition personnelle se donne libre cours. Mais Richard dénonce les simagrées qu'il a longtemps faites lui-même et il énonce la loi nouvelle :

Nous ne pouvons rien faire d'autre que ce que la force exige que nous fassions.

Cet aveu d'impuissance face à Bolingbroke jouissant de la supériorité militaire, cette reconnaissance de la vanité du titre de roi, de l'inanité de la fonction royale, n'est pas le dernier stade du délabrement que subit l'identité de Richard II d'Angleterre, délabrement intime qui constitue le pendant de la décomposition de l'ordre féodal. Le comble de la dérélition et l'ultime étape de l'effondrement personnel seront atteints au cours de la cérémo-

nie publique d'abdication²⁴, où, une fois de plus, le souverain dépossédé puise dans un arsenal de mots de quoi se représenter en nouveau Christ, de quoi conserver une dérisoire parcelle de majesté, de quoi nier l'acte qu'il pose et, enfin, de quoi niveler tout le monde en faisant passer chacun sous la même toise de trahison :

J'ai bonne mémoire des faveurs que j'ai accordées à ces gens-là. N'étaient-ils pas mes gens ? Ne me criaient-ils pas « Salut à toi » il y a peu de temps encore ? Le salut de Judas au Christ ! Mais le Christ a eu onze apôtres sur douze qui lui sont restés fidèles. Moi, aucun sur douze mille. (...) Vous pouvez me priver de ma gloire et de mon statut, vous ne pouvez pas me dépouiller de mes chagrins. Je suis toujours le roi de mes chagrins. (...) Moi, non, je n'abdique pas. Ce n'est pas moi qui abdique. Je n'abdique pas car je suis forcé de n'être plus rien, et, toutefois, oui, j'abdique en te cédant la place. (...) Mes yeux sont remplis de larmes, je n'y vois plus. Pourtant l'eau salée de mes pleurs ne m'aveugle pas au point que je ne puisse voir ici une bande de traîtres. Et si je regarde en moi-même, c'est un traître comme les autres que je vois, puisque, ici même, j'ai consciemment accepté de me dépouiller de mon glorieux corps royal (...)

On est ici tout proche de l'acmé de cette tragédie dont le personnage principal incarne la ruine de la parole publique. Richard est la cause la plus évidente de cette ruine et c'est lui qui, le plus évidemment, en subit les conséquences. Il tenait un discours royal sans se tenir lui-même comme il sied à un roi. Il tenait en place grâce à son seul discours et tant que ce discours ne suscitait pas de contestation qu'il ne puisse rapidement étouffer. Il a suffi d'un mot de trop — celui par lequel Richard a spolié Bolingbroke — suivi d'un inopportun silence — celui qu'a entraîné l'expédition militaire de Richard en Irlande — pour que surgisse la contestation latente, pour qu'une autre voix fasse entendre non pas un autre

²⁴ Les cent soixante-quatre vers correspondant à cette cérémonie, que Shakespeare situe au Parlement alors qu'en réalité elle a eu lieu à la tour de Londres, avec moins d'éclat et de publicité, ont été censurés sur ordre de la reine Elisabeth. Comme Richard lui-même, celle-ci laissait le trône sans héritier direct et elle sentait souffler le vent de la sédition. (Jones-Davies, 2008, pp. 1430, 1444 et 1481), Autoriser que sur la scène d'un théâtre soit représentée l'abdication d'un roi, c'était rendre visible ce que les séditieux pensaient possible.

discours, mais exactement celui qui continuait à avoir cours alors qu'il avait perdu toute valeur. Nous le constaterons : Bolingbroke use de la même langue de bois que Richard, mais c'est Bolingbroke, celui que les gens déçus par Richard croient momentanément capable de vivifier cette langue en disant ce qu'il fait et en faisant comme il dit. En attendant voici le summum du pathétique...

Le fait a toujours pour cadre la cérémonie de l'abdication. Richard est pressé par Northumberland de donner lecture d'un document où il reconnaît avoir agi contre le bien commun et avoir ainsi mérité sa déposition. Confessant cela, le roi légitime son éviction et son remplacement. Mais en attendant, il est toujours le roi et Northumberland s'adresse à lui selon les formes :

— Mon Seigneur...

— Je ne suis pas ton seigneur, pas ton seigneur à toi, qui me traites de haut, ni le seigneur de personne. Je n'ai pas de nom, je n'ai pas de titre, et même le prénom de mon baptême je le porte sans y avoir droit. C'est un bien triste jour qu'aujourd'hui, où je ne sais même plus de quel nom m'appeler, moi qui ai passé tant d'hivers. Tant d'hivers... tiens ! voilà ce que je devrais être : un risible roi de neige, dressé face au soleil de Bolingbroke, un roi qui fond, un roi qui disparaît en gouttes d'eau. Bon roi, grand roi, roi qui ne fut pas grandement bon, si mon discours a encore cours en Angleterre, qu'il ordonne qu'on m'apporte ici un miroir, un miroir qui montrera la tête que j'ai depuis que cette tête a perdu sa couronne.

C'est l'ultime bataille de mots que livre Richard, plus contre lui-même que contre un interlocuteur écarté d'entrée de jeu. Sur le terrain, face à face, celui qui voudrait n'être plus rien tant lui est amère la pensée de n'être plus ce qu'il a été, et celui qui porte toujours le nom de roi tant qu'il n'a pas formellement reconnu qu'il ne méritait pas de le porter. En demandant un miroir, en réclamant l'intervention d'un tiers garant de la vérité, Richard interrompt l'affrontement intime comme il a mis fin, au début de la pièce, à la querelle entre Bolingbroke et Mowbray par la décision d'un duel judiciaire. À Northumberland, qui, en attendant qu'on apporte le miroir, insiste une fois de plus pour que Richard lise la confession publique qui devrait satisfaire les représentants du peuple à la Chambre des Communes, le roi répond :

J'en lirai suffisamment quand je pourrai voir le livre original où tous mes péchés sont écrits, autrement dit quand je pourrai me voir moi-même. (*Quelqu'un entre avec un miroir.*) Donnez-moi ce miroir, c'est là-dedans que je veux lire. Elles ne sont pas plus marquées que ça, mes rides ? La douleur a donné tant de coups à ce visage sans y creuser de blessures plus profondes ? Tu me flattes, miroir, tu me trompes comme le faisaient les gens de ma suite au temps de ma prospérité. Est-ce là le visage de celui qui chaque jour, sous on toit, prenait soin de dix mille hommes ? Est-ce là le visage de celui qui, comme le soleil, faisait baisser les yeux ? Est-ce là le visage de celui a envisagé tant de folies pour finalement faire piètre figure devant Bolingbroke ? Il y a, brillant sur ce visage, une gloire qu'on peut casser. Et comme on peut casser la gloire, on peut casser le visage. (*Il brise le miroir.*)

C'est le comble de la perte d'identité : dans son reflet, Richard ne se reconnaît pas. Son image n'est pas celle d'un homme torturé par la souffrance, pas celle du Christ trahi qu'a récemment forgée son discours. Cette image n'est pas non plus celle du souverain impérieux autant que fastueux qu'il se souvient d'avoir été. Et ce n'est pas davantage celle d'un roi qui, il en convient, s'est égaré sur les routes qui mènent à la perte de toute considération. Pour comble, l'image demeure comme auréolée de « gloire », c'est-à-dire de bonne renommée publique tenant à de remarquables mérites : héritage du titre royal, que Richard a dilapidé. Que faire d'autre que fracasser ce miroir qui ne lui montre pas ce qu'il voudrait voir, ce miroir où il ne peut pas lire ce qu'il a dit, ce miroir qui semble se moquer de lui-même en faisant briller sur son visage la gloire qu'il a ternie ?

À ce suicide symbolique, qui constitue le point culminant et quasi la fin de l'acte IV, fait pendant l'assassinat de Richard, qui, à peu de chose près, clôt l'acte V. Mais ce peu de chose n'est pas chose de peu d'importance. S'y manifeste en effet, de manière particulièrement évidente, la singularité de cette tragédie : la disparition du protagoniste n'entraîne pas un retour à l'ordre que celui-ci a perturbé, mais un renouveau du désordre dont il a été le maître d'œuvre en donnant l'exemple de la dissociation entre le dire et le faire, entre la forme et le sens.

Le meurtrier de Richard, Pierce d'Exton, a entendu le nouveau souverain, Bolingbroke devenu Henri IV, répéter, à propos du souverain détrôné, cette question dont le caractère oratoire est rien moins que flagrant :

N'ai-je pas un ami qui me débarrasserait de cette peur bien vivante ?

et, tenant la question pour la demande indirecte qu'elle était fort probablement étant donné les facteurs non verbaux de la communication...

En prononçant ces mots, il m'a regardé de manière insistante comme pour dire : « Je voudrais que ce soit toi, l'homme qui libérera mon cœur de cette peur-là. »

Exton est passé à l'acte. Au cours de la scène finale, où les partisans du nouveau souverain viennent lui annoncer que sont tombées les têtes de ses adversaires et où Henry prononce lui-même une sentence de bannissement en justifiant sa clémence par « l'honneur » du banni, le meurtrier fait déposer devant le trône le cercueil où git la dépouille de Richard et il reprend, pour désigner celui-ci, le mot même dont s'est servi le roi :

Grand roi, dans ce cercueil, je te fais présent de ta peur — de ta peur ensevelie.

Le souhait d'Henry est réalisé, mais celui-ci refuse de le reconnaître. Henry refuse la conséquence de ses paroles. Henry, dont le règne commence dans un bain de sang, a compris que sa couronne tient au traditionnel respect du porte-couronne. Si le pli se prend d'assassiner les rois, sa propre vie ne vaut pas cher. S'il cautionne le meurtre de Richard, il légitime les coups sous lesquels il pourrait lui-même succomber. Aussi renie-t-il celui qui l'a servi, répétant l'acte d'ingratitude de Richard envers Mowbray, au début de la pièce :

Je ne te dis pas merci, Exton : ta main malheureuse a commis une action dont l'ignominie couvre ma propre tête et ce glorieux pays tout entier. (...) Si j'ai souhaité qu'il [Richard] meure, je hais son assassin et je l' [Richard] aime assassiné. (...) Va-t'en, avec

Caïn, rôder dans les ténèbres de la nuit et ne montre plus ta tête à la lumière du jour. Seigneurs, je vous l'assure, mon âme est remplie de tristesse quand je pense à moi comme à une fleur qui ne grandirait que si on l'arrose de sang. Venez pleurer ce que je pleure et prenez le deuil sans attendre. Je ferai le pèlerinage de Terre Sainte pour laver ces mains ensanglantées et coupables. Suivez-moi dans la tristesse, faites honneur à mon deuil en suivant avec des larmes ce précoce cercueil.

« Words, words, words ! », comme dira Hamlet. Mots de circonstance, paroles obligées, montre d'affliction pour dissimuler une satisfaction intime, peut-être même inavouable dans le for intérieur. Le nouveau règne commence fort mal, mais il commence dans le plus strict respect des formes.

TROISIEME PARTIE

Il est parfois difficile de découper, dans une œuvre littéraire, un fragment emblématique qui permette au lecteur de se faire une idée du tout et lui donne l'envie de le lire. Ce n'est assurément pas le cas ici même : à la scène 2 de l'acte III, soit à peu près au milieu de la pièce, figure un soliloque presque aussi célèbre que le monologue d'Hamlet, un soliloque qui non seulement résume la *Tragédie du roi Richard II*, mais annonce rétrospectivement le *fatum* présidant à toute la série des *historical plays*²⁵, un soliloque qui, en outre, exemplifie les deux facettes de l'écriture shakespearienne : écriture dépouillée, d'une part, dont l'impact tient au choix de mots à fort potentiel affectif, écriture chantournée, d'autre part, dont le pouvoir de séduction tient à l'audace des images. Qu'on en juge.

Richard chancelle sous les annonces répétées des calamités entraînées par le retour d'exil de Bolingbroke : ses ministres ont été exécutés ; la majorité des nobles s'est ralliée au rebelle ; ne reste plus, autour de lui, rempart dérisoire contre la puissance de ses adversaires, qu'une poignée de fidèles. C'est à eux que le sou-

²⁵ Rappelons que *Richard II* n'est pas la première des pièces consacrées par Shakespeare aux souverains d'Angleterre, mais que la déposition du roi peut être considérée comme l'acte donnant le branle à la longue querelle dynastique qui va ensanglanter l'Angleterre.

verain déchu s'adresse d'abord, c'est à eux qu'il s'adressera pour finir, se laissant aller, entre ce début et cette fin, à une mélancolique rêverie sur le destin royal.

(...) Que personne ne me réconforte. Parlons de tombes, de vers de terre et d'épithètes. Avec nos yeux en larmes, sur la poussière devenue papier, gravons notre tristesse dans le sein de la terre. Choisissons des exécuteurs testamentaires et disons leur nos volontés. Mais qu'est-ce que je raconte là ? Que pouvons-nous laisser en héritage si ce n'est, à la terre, notre corps destitué ? Nos domaines, notre vie, tout est devenu la propriété de Bolingbroke et il n'est rien que nous puissions dire nôtre, excepté la mort — la mort et cette petite forme de terre stérile qui sert de pâte et de vêtement à nos os. Pour l'amour de Dieu, asseyons-nous. Asseyons-nous à même le sol et racontons la triste histoire de la mort des rois. Les uns ont été déposés, les autres tués à la guerre, d'autres encore ont été hantés par les spectres de ceux qu'ils avaient déposés. Certains ont été empoisonnés par leurs femmes, certains frappés dans leur sommeil. Tous ont fini assassinés. Car au creux de la couronne qui encercle les tempes mortelles d'un roi, c'est la mort qui tient sa cour et trône en bouffonnant. Elle se moque du statut de celui qui règne ; elle considère sa pompe en ricanant ; elle lui accorde le temps d'un souffle, le temps d'une petite scène pour jouer au roi, pour se faire craindre, pour terrasser d'un regard ; elle lui inspire une vaine satisfaction de sa misérable personne, comme si cette chair qui nous protège était une forteresse d'airain. Puis, quand elle en a assez de se jouer de lui, elle arrive avec une petite épingle, elle transperce la paroi du château, et c'en est fait du roi... Non, n'ôtez pas vos couvre-chefs ! Ne vous moquez pas de ce qui est chair et sang avec de solennelles révérences, envoyez au diable le respect, la tradition, les formes et l'étiquette. Vous vous êtes trompés tout le temps : je vis de pain, comme vous, comme vous j'éprouve le manque, comme vous je ressens la douleur, comme vous j'ai besoin d'amis. Comment pouvez-vous m'appeler roi alors que je suis dans un tel état de dépendance ?

Ce qui a été dit dans la deuxième partie dispense d'un long commentaire de cet extrait, représentatif d'une tendance du personnage éponyme à s'exprimer plus qu'il ne communique dès lors que sa parole a perdu sa légitime vertu performative. Richard en majesté ne dit pas publiquement ce qu'il pense, mais son dire équi-

vaut à un faire. Richard en perdition parle vrai mais le plus souvent sans grand souci d'être entendu : privé de la prérogative de façonner le monde au moyen des mots, il se réfugie chaque fois qu'il le peut dans le soliloque où il ne s'expose pas au risque de la contradiction.

La fin de celui-ci est une claire dénonciation des rituels servant d'étai à l'édifice branlant de la monarchie féodale. Sans ces manifestations de reconnaissance de l'éminence royale, le roi n'est plus qu'un homme comme les autres. Comme les autres ? Pas en tout point, car, spolié de sa puissance, il acquiert une plus vive conscience de la misérable condition humaine. C'est cela même *La tragédie du roi Richard II* : l'histoire d'un souverain qui s'est cru à l'abri des rites, des formes, des formules consacrées, et qui découvre qu'il habitait un château de cartes. Mais c'est aussi l'histoire d'un changement aussi inutile que couteux en vies humaines : avec Henry IV se perpétue le règne du mensonge et de l'illusion.

BIBLIOGRAPHIE

- Dumortier, J.-L. (2005). *Tout petit traité de narratologie buissonnière à l'usage des professeurs de français qui envisagent de former non pas de tout petits (et très mauvais) narratologues, mais des amateurs éclairés de récits de fiction*. Namur : Presses universitaires de Namur.
- Dumortier, J.-L. (2006). Conduite esthétique, jugement esthétique et écriture de soi. *Repères*, n°34.
- Eco, U. (trad. fr. 1985). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- Fluchère, H. (1966). *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*. Paris : Gallimard.
- Jones-Davies, M.-T. (2008). Présentation et notes de *La tragédie du roi Richard II*, dans Shakespeare, *Histoires*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Laroque, F. (1991). *Shakespeare. Comme il vous plaira*. Paris : Gallimard.
- Pavel, T. (1988). *Univers de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard.
- Suhamy, H. (1996). *Shakespeare*. Paris : Éditions de Fallois.