

GOY-BLANQUET, Dominique

Richard III de Shakespeare : présentation

ARTICLE

[\(Voir aussi les Annexes\)](#)

Prises de pouvoir

Ici l'usurpation est double : Richard s'empare de la couronne, le personnage s'empare du plateau, au détriment des autres protagonistes. Ce rôle de composition séduit autant les acteurs que le public. Macbeth suit un parcours similaire d'ascension et chute sans susciter le même engouement complice. Principale différence, Macbeth est au départ un brave gentilhomme, Richard se déclare d'entrée « *a villain* », un scélérat prêt à tous les méfaits. Tous deux sont des guerriers réputés, et tous deux ont conscience d'être avancés si loin dans le sang qu'ils ne peuvent plus faire demi-tour. Sitôt le pouvoir conquis, il leur échappe : après une longue fièvre l'organisme contaminé se ressaisit, une coalition de leurs victimes – la forêt, les fantômes – expulse le mal par une ultime purification sanglante.

Macbeth ne suscite pas de grandes divergences critiques. Richard, si. Aucune autre pièce du canon n'a vu son interprétation autant varier depuis un demi-siècle. D'abord parce qu'elle a été longtemps jouée seule, bien qu'elle constitue le dernier épisode d'une longue séquence, la fin de la dynastie Plantagenet. Le personnage éponyme change beaucoup quand il n'apparaît plus comme un phénomène isolé mais à l'issue d'une série de violences et de transgressions. L'autre changement notoire vient des rôles secondaires, qui ont pris de l'épaisseur au cours des dernières décennies.

Shakespeare a dramatisé un siècle d'histoire médiévale en commençant par la fin : *Henry VI 1^{re}, 2^e et 3^e parties, Richard III* représentent les guerres des Roses qui aboutissent à l'avènement des Tudors. Ensuite il est remonté à l'origine de ces guerres dynastiques, *Richard II, Henry IV 1^{re} et 2^e parties, Henry V*. Le cycle conclut sur la victoire d'Azincourt – notre défaite –, mais un bref épilogue ferme la boucle : Henry V est mort jeune, son fils Henry VI couronné au berceau reperdra tout, « *Which oft our stage hath shown* », comme l'a souvent montré notre scène.

Au début des *Henry VI* la cour se dispute autour du cercueil d'Henry V, les divisions politiques affament l'armée et rendent ses prouesses inefficaces. Après la perte des conquêtes françaises, on assiste étape par étape à la faillite de l'institution monarchique. Les remparts du *commonwealth* tombent, le roi Henry VI est vertueux mais incapable d'enrayer la montée des ambitions, les forces d'anarchie finissent par produire son antithèse absolue, Richard III. Richmond arrive en sauveur, conforme au portrait traditionnel du prince chrétien. Mais si l'excès de vertu d'Henry VI a produit à terme l'excès de crime de

Richard, comment ce nouveau prince modèle pourra-t-il réussir là où ses prédécesseurs ont échoué, la pièce ne le dit pas. Il a tué un roi couronné, ce qui a en général des effets désastreux, mais il est entendu que Richard était un monstre et un tyran. L'arrivée des Tudors interdit de pousser plus loin la réflexion.

La deuxième Henriade repose la question du régicide et des troubles qui en résultent. Après la déposition de Richard II, le règne de l'usurpateur est agité par les rébellions de prétendants au titre. Son fils hérite d'un royaume déchiré qu'il reprend en main. Henry V résout le dilemme du prince chrétien par un divorce radical entre les vertus privées et publiques : il respecte la morale à titre personnel, donne l'exemple d'une conduite héroïque, et exerce la violence du pouvoir sans faiblesse, au nom de l'institution inhumaine que doit être la royauté. Comme disait Machiavel, « Il n'est donc pas nécessaire à un prince d'avoir toutes les qualités ci-dessus nommées », pitoyable, fidèle, intègre, humain, religieux, « mais de paraître les avoir. Et même, j'oserai bien dire que, s'il les a et qu'il les observe toujours, elles lui porteront dommage ^[1] »

Le dénouement de *Richard III* semble épouser la thèse officielle des vainqueurs : au lieu d'être un régicide de plus, la mort du tyran met un terme aux crimes de la guerre civile, les familles divisées s'unissent par mariage, l'ordre restauré reflète à nouveau l'ordre divin. Shakespeare adhère-t-il ou non à ce point de vue, la critique continue à en débattre, les historiens ne sont pas d'accord avec sa version des faits, encore moins avec le portrait de Richard, qu'il a trouvé chez Thomas More, le chancelier d'Henry VIII, mais c'est son personnage qui s'est imposé dans l'imaginaire anglais.

Histoire

Shakespeare écrit cent ans après les événements, sous le règne d'Elizabeth, la dernière de la dynastie qui a renversé Richard III. Les rébellions n'ont pas cessé sous les Tudors, elles se sont multipliées après la rupture d'Henry VIII avec Rome ^[2]. Depuis, chaque changement de règne impose au pays un changement de religion. La hantise de la guerre civile est toujours vive, et plus encore la crainte qu'elle n'encourage une invasion étrangère. La reine d'Ecosse Marie Stuart est détenue sur le sol anglais, au centre de complots papistes visant à la mettre sur le trône. Dans les débats parlementaires, on réclame sa tête et on cite les précédents historiques désastreux, l'Angleterre divisée entre deux rois qui se disputaient la couronne, sous Richard II, sous Henry VI. Après avoir longtemps hésité à faire tomber une tête couronnée, Elizabeth finit par s'y résoudre, Marie Stuart est jugée et décapitée en 1587. L'année suivante, l'invasion arrive, mais contre toute attente l'Invincible Armada est mise en déroute par la tempête. Les poètes célèbrent la victoire de Gloriana la souveraine.

John of Gaunt dans sa fameuse tirade de *Richard II*, « *This sceptered isle* », évoque une Angleterre idéale mais en péril, retranchée telle une forteresse derrière ses murailles marines. C'est dans ce climat de tensions que s'est développé le genre de la pièce historique. Qui en est l'inventeur, Marlowe, Shakespeare, il est impossible de le dire tant que subsistent des doutes sur les dates d'écriture de leurs œuvres. Le genre connaît vite une grande popularité chez les écrivains, à qui l'histoire nationale offre une source inépuisable d'enseignements moraux et d'intrigues dramatiques. Dans l'esprit humaniste, l'histoire enregistre le souvenir des actions glorieuses, la littérature leur élève des monuments d'éternité. Le fossé commence à se creuser à l'époque où Sir Philip Sidney dans sa *Defence of Poesie* prend parti pour la vérité imaginative de la poésie contre la vérité mesquine de l'histoire. Les premiers historiens, eux, à la suite de Jean Bodin, se déclarent de plus en plus rétifs aux ornements rhétoriques. Un style sobre, une langue correcte, voilà les outils appropriés

au service de la vérité ^[3].

Cette volonté de servir la vérité, les chroniqueurs Plantagenet et Tudor l'affirment tous avant de lui faire servir d'autres maîtres, et d'en changer quand le pouvoir change de mains ^[4]. L'enquête est rarement gratuite, l'histoire a tant de vertus qu'elle peut servir toute sorte de causes. Ce qui la rend dangereuse. Sir Walter Raleigh prévient le lecteur, en préface à son *History of the World*, « Celui qui court sur les talons de la vérité risque de prendre des coups de pied dans les gencives ^[5]. » La censure royale lui donne raison, plusieurs auteurs en font les frais quand ils s'abritent derrière la méthode très courue du miroir, parler du passé pour dénoncer les vices présents.

Shakespeare n'est pas plus soucieux que les chroniqueurs de l'exactitude des faits. Historiquement, Margaret avait été renvoyée en France après la défaite du parti Lancastre à Tewkesbury. Buckingham s'est rebellé bien qu'il ait obtenu tout ce qu'il demandait, y compris les terres qu'il réclame en vain dans la pièce. D'après ses récents biographes, Richard III n'a pas commis la moitié des crimes qu'on lui impute. Les visiteurs étrangers à sa cour ne rapportaient pas de difformités particulières, juste une épaule un peu plus développée par le maniement des armes. On sait maintenant que ses portraits peints ont été retouchés *post mortem* en accentuant cette disproportion pour en faire une bosse visible ^[6]. Cela dit, les rumeurs hostiles circulaient déjà de son vivant. La pièce en porte la trace, et le doute, quand le jeune York prétend tenir ces rumeurs d'une nourrice qui était morte avant sa naissance. Richard s'était aliéné l'opinion en écartant ses neveux de la couronne, mais loin d'être longuement médité, son plan avait tout de l'improvisation, sans doute provoqué par la maladie et la mort soudaines d'Edward IV. A en croire le chroniqueur Hall, toute la famille royale, y compris la mère et les sœurs des enfants, et toute la noblesse ont participé aux fêtes du couronnement de Richard.

Sources historiques

L'essentiel du matériau historique de Shakespeare vient de Polydore Vergil, Thomas More, Edward Hall. Les chroniqueurs Tudor utilisent encore les travaux et les méthodes de leurs prédécesseurs médiévaux, « *scissors-and-paste* », l'équivalent de notre copié-collé, qui consiste à assembler les meilleurs morceaux recueillis dans des récits divers. Le seul véritable historien du lot, et le moins partial c'est Vergil, un humaniste italien : Richard n'occupe qu'un chapitre d'une longue histoire de l'Angleterre depuis l'Antiquité. Guerrier loyal à sa famille, il maintient l'ordre dans le Nord quand la nouvelle de la mort du roi lui donne un ardent désir de la couronne et le pousse au crime.

More, lui, se concentre sur le seul Richard, et emprunte aux historiens latins leurs modèles de tyran, Néron, Tibère, Caligula. Il interrompt brusquement son récit quand Morton l'évêque d'Ely complotte avec Buckingham, sans doute parce que More craint lui aussi les coups de pied dans les gencives. Son personnage surgit tel le mal incarné dans un paysage serein, troublé seulement par une rivalité entre la famille de la reine et les frères du roi. Shakespeare lui emprunte un grand nombre de traits, et attribue en prime à Richard l'ironie et la verve du grand humaniste. Chez More, Richard parle peu et préfère agir en coulisse, par l'intermédiaire de ses comparses, alors que Shakespeare le place au centre de la scène et le montre acharné à subvertir tous les codes rhétoriques dont More se sert avec élégance pour ordonner son propre discours. La pièce, elle, démasque leur usage mensonger, quand Richard se confie au public en singeant ces effets de manche :

Femme fut-elle jamais courtisée de cette façon ?
Femme fut-elle jamais conquise de cette façon ?
et conclut sans fard :
Je l'aurai, mais je ne la garderai pas longtemps. (l. 2)

La chronique d'Edward Hall traite l'histoire des Plantagenets depuis la déposition de Richard II jusqu'au règne d'Henry VIII. Cette coïncidence avec la période dramatisée par Shakespeare va créer des malentendus, quand les critiques croieront retrouver chez lui le schéma providentialiste et les opinions de Hall, un serviteur enthousiaste d'Henry VIII. Hall a retranscrit à la suite les deux récits de More et Vergil sans chercher à les réconcilier. Shakespeare exploite leurs contradictions en construisant son personnage autour d'une rupture, à la mort du duc d'York, quand le clan familial éclate et que les frères de Richard donnent les premiers l'exemple de l'individualisme dont il va faire son credo.

Richard est-il un monstre contre nature, un libre penseur, ou l'agent d'une justice immanente ? Certaines sources font de lui l'Antéchrist, « *a scourge* », un fléau envoyé par Dieu pour punir les crimes anglais. Les chroniqueurs saluent chacun l'arrivée providentielle de Richmond, le triomphe de la morale et le juste châtement du coupable. Dans la pièce, c'est le vainqueur, Richmond, qui impose cette version de l'histoire en évoquant Armageddon et les moissons de l'Apocalypse.

Sources littéraires et dramatiques

Depuis saint Augustin, les théologiens peinent à expliquer l'existence du mal dans un univers créé par un Dieu qui serait à la fois toute puissance et toute bonté. Les voies du Seigneur sont impénétrables, mais les dramaturges, comme les chroniqueurs dont ils s'inspirent, cherchent une cohérence morale dans les leçons du passé : « Quand le méchant saigne, alors la tragédie est bonne », proclame Vindice ^[7]. Chez Shakespeare, le plus proche de l'*hamartia* grecque, la faute tragique peut être un défaut de vision, une erreur que la marche du temps interdit de corriger, thème fortement thématé dans la deuxième Henriade, mais Richard partage aussi des traits avec le héros vengeur élisabéthain, qui peut être l'instrument involontaire d'une justice supérieure : « *For this among the rest was I ordained* », dit-il au moment d'assassiner Henry VI, il a été ordonné pour accomplir cet acte. L'action obéit à des causes naturelles, tout en dessinant un arrière-plan de puissantes forces occultes.

Les théoriciens de la Renaissance insistent tous sur le propos moral et didactique de la tragédie, et assimilent la faute au péché biblique. La notion de *catharsis*, les principes d'unité, de vraisemblance, se retrouvent gauchis eux aussi dans les traités italiens, tant par les lois esthétiques que par la vision chrétienne. On a à l'époque peu accès aux œuvres dont parle Aristote. Un peu Euripide, par des traductions anglaises ou latines, et beaucoup Sénèque, qui va inspirer les tragédies de la vengeance, un genre illustré par le *Titus Andronicus* de Shakespeare et son banquet cannibale. On trouve aussi de nombreux ingrédients sénéquiens dans *Richard III*, crimes et représailles développés sur plusieurs générations, rêves prémonitoires, fantômes, maximes sentencieuses, protocoles rhétoriques et stichomythies, ces joutes verbales où Richard excelle.

Au croisement de l'histoire et de la littérature, les premiers traducteurs de Sénèque, de jeunes juristes des écoles de droit

londoniennes, ont composé *A Mirror for Magistrates* dont les leçons obliques s'adressent aux gouvernants. Cette suite de narrations intitulées « Tragedies » tire son matériau de la chronique de Hall et reprend le modèle du *De casibus virorum illustrium* de Boccace. « Tragedie » au sens où l'entendait Chaucer, une histoire ancienne écrite en vers qui rapporte la chute d'un haut personnage ^[8]. Les fantômes d'éminents hommes d'Etat britanniques racontent aux narrateurs du *Mirror* les circonstances qui ont entraîné leur chute, autant de prétextes à des leçons sur le bon et le mauvais gouvernement, car loin d'être des jouets de la fortune comme chez Boccace, ils avouent subir un châtement mérité pour leurs crimes. On les retrouve à peu près tous dans la distribution des *Henriades*, dans les aveux qui précèdent les exécutions des victimes de Richard et dans son cortège de fantômes. A quelques détails près, l'inspiration s'arrête là. La trame historique du recueil est mince, et sa poésie lourdement didactique.

De nombreux ouvrages retracent la multitude de sources, folkloriques et autres, de Richard ^[9]. Un ample bestiaire l'associe aux animaux les plus méprisés de la création, crapaud, basilic, serpent, porc, chien, limace, araignée... et un fonds archaïque de traits fabuleux. Comme les vampires, il est armé de dents précoces. L'inceste dont il menace sa nièce vient du sabbat des sorcières. Sa naissance les pieds devant, comme on entre dans la mort, est un signe d'inversion néfaste. Il y ajoute une dimension cosmique : né avant terme tant il était pressé de dévorer le monde, sans aucun trait de père ni mère, le bras comme un buisson flétri, le dos voûté sous une montagne, « *like to a chaos* », il est sorti des entrailles d'une terre bouleversée par un siècle de violences. Sa marche au pouvoir constitue le couronnement du crime. Au fil de la *Henriade*, on a vu l'espace de solidarité se resserrer, le *common weal* se réduire aux intérêts d'une faction, d'un clan, de soi. L'ennemi était d'abord étranger, puis anglais, bientôt c'est un cousin, un frère, jusqu'au « *I alone* » de Richard qui renie tous liens humains. Par touches rapides et sûres, Shakespeare dépeint la corruption méthodique de tous les organes du pouvoir : viol du sanctuaire, arrestation et exécution des opposants, simulacre de justice, démission des autorités religieuses, désinformation, parjure, mutisme de l'opinion, complicité du public.

Shakespeare ouvre l'éventail des archétypes, son personnage est à la fois héritier du Vice des moralités, de Judas, du tyran biblique Hérode le tueur d'enfants, du tyran sénéquien, et par un anachronisme délibéré de Machiavel, dont les Anglais ont fait un nom commun, « *a make-evil* ». Richard, ce condensé de traits archaïques, encore plus chargé de symboles que les véhicules thématiques des œuvres précédentes, nous séduit par sa modernité, là où ses rivaux sont handicapés par des superstitions, des croyances et des rites sociaux qu'il tourne en dérision. Des vagues successives ont porté au sommet puis abattu une foule de protagonistes réduits à quelques traits distinctifs. Cette fois le personnage fait son entrée, doté d'une personnalité originale, d'une cohérence psychologique et d'une amorce de vie intérieure. Aujourd'hui sa laideur paraît souvent un mobile suffisant pour haïr le reste du monde. En son temps elle était le signe visible de son âme noire. Sur scène, son visage est odieux à tous parce qu'il est le reflet de leurs crimes. Sa conscience s'éveille le temps d'un cauchemar, au seuil de la division tragique :

De quoi ai-je peur ? De moi-même ? Il n'y a personne d'autre ici ;
Richard aime Richard, à savoir Moi et Moi.
Y a-t-il un meurtrier ici ? Non. Si, moi ! (V.3)

Dramaturgie

Richard porte une succession de masques, qu'il soulève brièvement pour amuser la galerie. D'innombrables références au théâtre ponctuent la pièce, *act, scene, cue, part, plot, pageant, induction, show, shadow, paint, tragedy*. Thomas More qui avait un tyran en herbe sous les yeux a actualisé la métaphore du *theatrum mundi* par un jeu de mot sanglant : le peuple n'est pas dupe des comédies politiques qu'on lui joue, mais gare à celui qui dénoncerait l'imposture, car « *These matters be Kings' games, as it were, stage plays, and for the more part played upon scaffolds* », ce sont des jeux de rois, des pièces de théâtre qui se jouent pour l'essentiel sur des échafauds. Jeu de mot tristement prémonitoire dans le cas de More, quand son souverain Henry VIII rompt avec Rome.

Depuis cette rupture, l'Angleterre se méfie de tout ce qui vient d'Italie ou de France, et se replie sur son patrimoine. Les dramaturges montrent peu d'intérêt pour les théories néoclassiques, à l'exception d'un petit cénacle érudit autour de Sidney, qui déplore la barbarie de la scène anglaise. Barbarie, ou affichage délibéré de sa théâtralité ? Shakespeare va répondre à leurs critiques par la voix du Prologue de *Henry V* : nous sommes dans un théâtre, si l'action se transporte en France personne n'aura le mal de mer. Faites entrer le monde entier dans ce modeste O de bois, le Globe, demande-t-il au public, « *make imaginary puissance* », « *piece out our imperfections with your thoughts* » rapiéciez nos imperfections par vos pensées.

La scène élisabéthaine est sans équivalent en Europe, et elle n'aura qu'une courte vie. Cette singularité, cette liberté vont disparaître avec la fermeture des théâtres et la destruction du Globe sous le régime puritain de Cromwell. A la Restauration, on adopte le modèle des théâtres continentaux, les règles d'unité et l'effet de réel. Il faudra attendre le début du XX^e siècle pour redécouvrir les conditions de la dramaturgie élisabéthaine. Elle se joue à ciel ouvert, sur un plateau nu qui redevient neutre chaque fois qu'il se vide de ses personnages. Par convention tacite, les entrées et sorties marquent des transitions dans l'espace et dans le temps. La scène garde des traces de ses origines médiévales, mais n'utilise plus le décor multiple, où la maison de Judas était voisine du palais des évêques, un minimum de vraisemblance est respecté. La présence des deux tentes côte à côte à Bosworth est un archaïsme délibéré : les fantômes rejouent le combat des Vices et des Vertus dans les vieilles moralités que cite Richard, comme Faustus entre ses bon et mauvais anges dans la pièce de Marlowe. L'absence de quatrième mur, la forme en éperon favorisent les échanges directs avec le public.

Les lieux de l'action restent souvent vagues, sauf quand ils ont un sens historique ou dramatique précis. Ce qui compte d'abord c'est soit la fonction de ces lieux, cérémonielle, carcérale, festive, intime, soit ce qu'ils évoquent dans la mémoire des spectateurs élisabéthains, la Tour, Pomfret qui ont déjà connu tant de morts violentes, comme le rappellent les protagonistes, Bosworth qui intronise la dynastie Tudor.

Date de création

Les hypothèses varient, dans une fourchette entre 1590 et 1592. La pièce existe en deux versions, la première qu'on appelle Q, un in-quarto imprimé en 1597, et F, l'in-folio composé en 1623, après la mort de Shakespeare, par deux membres de sa troupe qui mettent en garde contre les plagiateurs. Il n'existe pas de copyright, ce sont les compagnies qui sont propriétaires

des textes. Aucun manuscrit de l'époque n'a survécu, pas plus ceux des confrères de Shakespeare que les siens. Si une pièce a du succès, ou si elle est menacée de piratage, les directeurs de compagnie l'inscrivent au Registre des Libraires et la font imprimer. Le texte fourni à l'imprimeur peut être aussi bien un brouillon de l'auteur, « *foul papers* », qu'une copie au propre, « *fair copy* », ou le manuscrit annoté du régisseur, « *prompt book* », littéralement, livre du souffleur. Pour *Richard III*, les éditions Q et F viennent de deux manuscrits différents, présentent plus de 2000 variantes mais offrent toutes les deux des garanties d'authenticité. Q a au moins un passage important, la prophétie de Rougemont, qui n'est pas dans F. La version la plus courte, celle de Q, a pu être reconstituée de mémoire par les principaux acteurs de la troupe, Shakespeare inclus, pour une tournée en province ^[10]. Elle appartient à une période particulièrement confuse de l'histoire des théâtres, réorganisation des compagnies avec transfert de manuscrits, épidémie de peste qui a imposé la clôture des théâtres de fin juin à fin décembre 1592, par les autorités municipales pour limiter les risques de contagion, tournées en province avec distribution réduite ^[11].

Sur la qualité des coupes, les éditeurs d'Oxford estiment que la plupart des variantes de Q améliorent la pièce sur le plan scénique, celui d'Arden les trouve « *unfortunate* », « *misguided* », malavisées. Quel est le bon texte, le « vrai », celui jailli de la plume de l'auteur, ou celui « qui a à la fois souffert et bénéficié du contact direct avec le théâtre ^[12] » ? L'œuvre de l'artiste solitaire, ou d'un collectif incluant tous ceux qui ont contribué à la création du spectacle ? Des arguments solides, des précédents plus ou moins heureux existent pour et contre les deux positions. L'épreuve de la scène est décisive, mais on a le droit de préférer les inventions de Shakespeare à celle de ses collaborateurs. Cette question très disputée est ranimée depuis quelque temps par divers ouvrages visant à démontrer que plusieurs textes dits « de Shakespeare » ont eux-mêmes été écrits en collaboration ^[13].

Histoire critique

L'intérêt pour la série historique commence avec Schlegel, qui aura une forte influence sur Coleridge en Angleterre, sur Guizot en France, mais la passion romantique pour Shakespeare va porter surtout sur les tragédies. En dehors de l'Allemagne, on s'intéresse peu aux *Henriades* avant la Deuxième Guerre mondiale. En 1944 Laurence Olivier filme *Henry V* pour soutenir le moral des Anglais, et le critique Tillyard traite la série complète comme une ample fresque qui met en scène le destin providentiel de l'Angleterre. Sous sa plume inspirée, l'ensemble des deux tétralogies devient un immense chant national, un hymne célébrant la monarchie Tudor qui a su rétablir la paix en unissant les deux branches rivales ^[13].

Au début des années '60, apparaissent les premiers doutes sur l'orthodoxie politique de Shakespeare. A. P. Rossiter argumente que le « mythe Tudor » est un cadre de pensée trop étroit, bientôt suivi par Philip Brockbank pour qui les *Henry VI* traitent la providence des chroniqueurs avec une ironie appuyée. La mise en scène brechtienne des *Wars of the Roses* par John Barton et Peter Hall connaît à son tour un immense succès, de même que le livre de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*. Pour le théoricien polonais, les pièces historiques résonnent de toute l'horreur du XX^e siècle. *Richard III* est notre guide au cœur des ténèbres, le visage humain du Grand Mécanisme de l'histoire.

Avec le quadricentenaire de la naissance de Shakespeare, 1964, les lectures critiques et les cycles théâtraux se multiplient,

avec un scepticisme croissant à l'égard du soi-disant « mythe Tudor ». Au lieu d'être un monstre surgi de nulle part, un être d'exception, Richard apparaît à la fin d'*Henry VI 2^e partie* comme un fils farouchement dévoué à la cause familiale, pas plus ni moins coupable de violences que ses frères ou ses ennemis, avant de concentrer dans sa bosse tous les maux qui ravagent l'Angleterre. Une rafale d'ouvrages déconstruit un à un tous les arguments théoriques de Tillyard. Shakespeare ne saurait être un chantre de la monarchie, au contraire, il tient un discours subversif face aux sermons de l'idéologie dominante, ces homélies qui prêchent l'ordre et la soumission chaque dimanche dans toutes les églises d'Angleterre par ordre du gouvernement royal. Certains chercheurs rejettent jusqu'à la notion de cycle, et préfèrent détacher les *Henry VI* de *Richard III*, dont le dénouement semble trop épouser la doctrine du pouvoir Tudor. Le nom même de tétralogie devient suspect, car trop wagnérien, voire nazi, malgré son impeccable origine grecque, d'où l'appellation plus neutre, *Henriades*.

Pendant une décennie la querelle fait rage. Ensuite elle porte plutôt sur la nature et l'efficacité des techniques de subversion, entre les tenants du matérialisme culturel qui croient à la force des transgressions populaires et ceux du *new historicism* comme Greenblatt qui jugent vaines ces tentatives de lutte contre l'idéologie dominante. Parmi les réticences hostiles exprimées au cours de ces polémiques, certains craignent que l'excès de théorie ne tue son objet et n'oblitére le texte. Les anglophones brandissent Foucault, Lacan, Althusser, Derrida, alors que leurs collègues français cherchent plutôt à fuir la dictature des idéologues et s'intéressent peu aux sujets qui les passionnent, comme *genre* et *gender*.

Au cours de la décennie suivante, nouvelle transformation radicale, les mises en scène se font l'écho des manifestations féminines contre les dictatures, Folles de la Plaza de Mayo, mères roumaines qui allument des bougies aux emplacements où leurs fils ont été tués, pacifistes de Greenham Common, et vont inspirer à leur tour les écrivains ^[14]. Les malédictions de Margaret, le chœur des reines, les enfants de Clarence deviennent des adversaires puissants de Richard, alliés aux fantômes qui lui rendent visite avant la bataille.

Histoire scénique

Une fois l'adversaire tillyardien terrassé, l'intérêt critique pour les *Henry VI* retombe, mais au théâtre leur succès se confirme avec une série de mises en scène de la première *Henriade*. Parmi les pionniers, il y a eu Barton et Hall, Giorgio Strehler, Jean-Louis Barrault, Peter Palitzsch, bientôt suivis par nombre d'autres, de Denis Llorca à Patrice Chéreau, et dernièrement Thomas Ostermeier, Ivo van Hove, Thomas Jolly. Le point de vue sur les personnages évolue. Henry VI, traité auparavant comme un incapable devient une figure exemplaire de non violence. Les femmes s'opposent et s'imposent avec de plus en plus de vigueur à Richard.

Ce sont elles qui ont le plus changé et fait changer la scène. La pièce étant l'une des plus longues du canon, il était d'usage de la couper pour finir avant la fermeture des pubs. Laurence Olivier réduisait les rôles féminins au minimum, et supprimait carrément le personnage de Margaret. Ian McKellen dans son film fait de même « à regret » avoue-t-il ^[15], Pacino limite les plaintes à quelques cris et menaces sans effet. Sur scène, au contraire du cinéma, l'architecture des malédictions et des châtements prend du relief. La visite du théâtre Rustaveli à Londres en 1980 a marqué un tournant : John Sturua postait Margaret en bordure de scène et lui faisait prononcer les didascalies du texte comme si elle commandait les exécutions. Sam Mendes lui redonne cette position à Stratford. Lavaudant confie le rôle à l'imposant Philippe Morier-Genoud. Chez

Michael Boyd, elle sème l'effroi en jetant sur le plateau un sac d'os qu'elle trie pour reconstituer le squelette de son fils assassiné.

Les micros et caméras de télévision s'invitent sur scène pour signifier le détournement des media par les politiciens. La victoire finale du bien paraît souvent trop simpliste à aux metteurs en scène et cinéastes, à leurs yeux le dénouement ne fait que remplacer un monstre politique par un autre. Le duel fait place à un sacrifice rituel ou une exécution collective, à moins que Richard ne tombe terrassé par les fantômes. Mais si ces visions sont un effet de sa conscience coupable, cela n'explique pas pourquoi Richmond les voit également. A la fin de la pièce, toutes les dettes sont réglées sans qu'on sache trop quelles forces occultes ont présidé au règlement des comptes. Depuis une vingtaine d'années un nouveau glissement, du politique à l'économique, fait du tyran un patron de multinationale, un avatar imprévu d'Arturo Ui, façon paradoxale de donner raison à Bertolt Brecht.

NOTES

[1]

Le Prince, trad. Jacques Gohory, Folio Gallimard, 2007, pp. 107-109.

[2]

Anthony Fletcher, *Tudor Rebellions*, 3rd ed., Longman, Harlow, Essex, 1983 (1968).

[3]

Voir D. Goy-Blanquet, *Shakespeare et l'invention de l'histoire* (3e édition augmentée), Classiques Garnier, Paris, 2014.

[4]

Voir Henry A. Kelly, *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1970.

[5]

The History of the World, ed. Thomas Birch, in *The Works of Sir Walter Raleigh* (1609), Oxford UP, 1829, vol. III, Preface, p. lxiii.

[6]

Pamela Tudor-Craig, *Richard III*, Catalogue of an exhibition held at the National Portrait Gallery, Londres, 1973.

[7]

Le héros de *The Revenger's Tragedy* (1606), III.5.199, longtemps attribuée à Cyril Tourneur, maintenant à Thomas Middleton.

[8]

Prologue au Conte du Moine dans les *Contes de Canterbury*.

[9]

Voir Richard Marienstras, « D'un corps monstrueux », in *Le Tyran : Shakespeare contre Richard III*, ed. Marienstras et D. Goy-Blanquet, Sterne, Université de Picardie, Amiens, 1990.

[10]

Sur cette tournée, voir Peter Davison, ed., *The First Quarto of King Richard III*, Cambridge UP, 1996, pp. 38-42.

[11]

Voir Andrew Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, Clarendon, Oxford, 1996.

[12]

Stanley Wells & Gary Taylor, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Clarendon Press, Oxford, 1987, p. 228.

[13]

Voir par exemple Biran Vickers, *Shakespeare Co-Author : A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford UP, 2004.

[14]

E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Chatto & Windus, Londres, 1969 (1944).

[15]

Normand Chaurette, par exemple, leur donne la prééminence dans sa réécriture de *Richard III*, *Les Reines*, Actes-Sud, 1992.

[16]

Ian McKellen with Richard Loncrane, *William Shakespeare's 'Richard III', A Screenplay*, Doubleday, Londres, 1996, p. 17.

POUR CITER CET ARTICLE

Dominique Goy-Blanquet, « *Richard III* de Shakespeare : présentation », SFLGC, Agrégation, publié le 2 Juin 2018, URL : <https://sflgc.org/agregation/goy-blanquet-dominique-richard-iii-de-shakespeare-presentation/>, page consultée le 11 Août 2024.