

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

La Lamentable Tragédie de Titus Andronicus

Traduit par A. Markowicz

La Vie et la Mort du roi Richard II

Traduit par A. Markowicz

La Tempête

Traduit par A. Markowicz

Le Songe d'une nuit d'été

Traduit par F. Morvan et A. Markowicz

La Vie de Timon d'Athènes

Traduit par A. Markowicz

Troïlus et Cressida

Traduit par A. Markowicz

La Tragédie d'Othello, le Maure de Venise

Traduit par A. Markowicz

Macbeth

Traduit par A. Markowicz

Mesure pour mesure

Traduit par A. Markowicz

Hamlet

Traduit par A. Markowicz

WILLIAM SHAKESPEARE

Le Roi Richard III

Traduit de l'anglais par
André Markowicz

Préface
Margaret Jones-Davies

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

PRÉFACE

RICHARD, UN SOLEIL

Richard, duc de Gloucester, le futur roi Richard III d'Angleterre (1452-1485), dont on ne saura sans doute jamais s'il fut l'ombre maléfique que Shakespeare a vue en lui¹, apparaît pour la première fois dans la troisième partie d'*Henry VI* (1590-1591). Cela fait six ans que la guerre des Deux-Roses a commencé. La bataille fait rage ce jour de février 1461 entre les Lancastres et les Yorks à Mortimer's Cross, dans les marches galloises. Bien que le Richard historique n'ait eu que huit ans lors de l'événement, Shakespeare le met en scène à égalité d'âge avec ses deux frères, Edward et George. Ce jour-là, ils vengent par leur victoire la mort de leur père, Richard le duc d'York, sauvagement assassiné par la redoutable Margaret d'Anjou, la reine d'Henry VI à la bataille de Wakefield quelques mois auparavant (*Henry VI*, 3^e partie, I, iv). Dans le ciel lumineux de Mortimer's Cross, en ce jour de victoire, trois soleils apparaissent dans le ciel, symboles trinitaires de l'union entre les trois frères (*Henry VI*, 3^e partie, II, 1, 25-40). Ce soleil que fut d'abord Richard s'obscurcit

1. Jeremy Potter, *Good King Richard ? An Account of Richard III and His Reputation, 1483-1983*, Constable, Londres, 1983. Voir aussi les biographies de Paul Murray Kendall et de Charles Ross.

dans *Richard III* (1592). Voici pourtant qu'il est là, au premier vers de la pièce, soleil de l'été de la paix, soleil d'Edward d'York enfin roi, enfin victorieux. Mais dans ce temps du présent apaisé, Richard, son frère, ne supporte pas l'été glorieux et bientôt va s'étendre le royaume de l'ombre.

Nous sommes en 1483, l'année de la naissance de Luther. En 1592, lorsque Shakespeare écrit *Richard III*, il s'est écoulé un peu plus d'un siècle depuis la mort du dernier roi Plantagenêt à la bataille de Bosworth en 1485. La nouvelle dynastie des Tudors est arrivée au pouvoir avec Richmond – le futur Henry VII – réunissant par son mariage les deux roses ennemies. Élisabeth I (1558-1603) est sa petite-fille. La mémoire de la fin de la guerre des Deux-Roses est encore bien vivante dans l'enfance de Shakespeare qui a pu en entendre des récits de première main. On raconte que son arrière-grand-père avait obtenu une récompense de la main d'Henry VII « pour sa bravoure et sa fidélité² ».

Les rois Plantagenêts, nous dit Jacques Le Goff, se réclamaient d'une origine diabolique et s'en vantaient³. Mais l'image de la naissance monstrueuse de Richard III ne naît pas d'une légende surnaturelle propre à créer l'émerveillement. Elle est l'invention de la machine de propagande Tudor. Toutes les sources sont contaminées, de John Rous au xv^e siècle à Polydore Vergil (1534-1555), à Harding (1534), à Hall (1548) et à Holinshed (1577, 1587)⁴. Celle dont Shakespeare s'est le plus servi, le récit en prose de 1513 *The History of King*

*Richard III*⁵, de l'auteur de l'*Utopie*, Sir Thomas More, chancelier d'Henry VIII, est un exemple du genre. More, qui sera lui-même victime de la tyrannie des Tudors puisqu'il sera exécuté en 1535 pour avoir pris le parti du pape contre le roi devenu chef de l'Église d'Angleterre, s'était inspiré de la chronique de John Rous⁶. Dans son *Historia Regum Angliae*, Rous parle de l'épaule gauche de Richard qui était plus haute que la droite : More parle de l'épaule droite. Sans doute veut-il corriger une « erreur » de Rous en se référant au portrait (collection royale de Windsor) grossièrement modifié pour faire apparaître la difformité en question. Il était difficile de connaître l'étendue réelle de la tyrannie de Richard III dans un tel contexte d'opportunisme politique. En 1984, la télévision anglaise mit en scène un procès de Richard III dans les règles de l'art et le verdict des « jurés » fut « non coupable »⁷ ! Depuis 1997, deux faux procès eurent lieu aux États-Unis, avec comme acteurs des juges de la Cour suprême, et Richard fut acquitté.

Shakespeare déforme le corps de Richard, déforme l'histoire car il s'agit avant tout pour lui de commenter l'histoire contemporaine de la Renaissance, ensanglantée par les guerres de Religion. Quel meilleur moyen de dénoncer la tyrannie des Tudors qu'utiliser contre eux la caricature qu'ils firent eux-mêmes du tyran médiéval ?

2. Peter Ackroyd, *Shakespeare : The Biography*, Vintage Books, Londres, 2006, p. 18.

3. Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Âge, le saint et le roi*, Gallimard, Paris, coll. « Quarto », 2004, p. 1100.

4. Dominique Goy-Blanquet, « Le miroir des historiographes », in William Shakespeare, *Richard III*, Didier-Érudition, Paris, 1999, p. 27-32.

5. St. Thomas More, *The History of King Richard III*, éd. Richard S. Sylvester, Yale University Press, New Haven, 1976. Voir aussi *Moreana*, n° 87-88, éd. Germain Marc'hadour, p. 175-176, et Germain Marc'hadour, *Thomas More ou la Sage Folie*, Seghers, Paris, 1971, p. 94.

6. Pour John Rous, voir Alison Hanham, *Richard III and His Early Historians : 1483-1535*, Clarendon Press, Oxford, 1975.

7. Richard Drewett et Mark Redhead, *The Trial of Richard III*, Alan Sutton, 1984. Voir la comparaison de deux portraits de Richard III, l'un modifié, l'autre pas, p. 104-105.

Le Richard historique n'était pas difforme, sa femme l'aimait sincèrement, il eut un fils – mais les chroniqueurs à la solde d'Henry VII lui fabriquèrent un dos tordu, un bras flétri, des jambes de longueur inégale. Il serait resté deux ans dans le ventre de sa mère ou au contraire, selon l'hypothèse choisie par Shakespeare, serait né prématurément, « mis avant l'heure / dans le monde vivant » (I, 1, 20), avec des dents (*Henry VI*, 3^e partie, V, vi, 53-54)⁸. La première allusion à sa naissance est l'expression d'une jalousie par rapport à son frère aîné Edward qui vient d'être couronné roi. « L'amour m'a abandonné dans le sein de ma mère » (*Henry VI*, 3^e partie, III, ii, 153). Sa difformité physique accompagne une noirceur d'âme, un ressentiment malsain, un manque d'amour qui briseront l'harmonie initiale des trois soleils de Mortimer's Cross. Désormais nous dit-il, « Je n'ai pas de frère, je ne suis comme aucun frère » (V, vi, 80). Il ne se reconnaît dans aucun membre de sa famille car le mot « amour » ne l'habite pas : « Ce mot "amour" que les vieux sages trouvent divin, / Appartient à ceux qui se ressemblent, / Mais pas à moi : je suis moi-même comme nul autre » (*Henry VI*, 3^e partie, V, vi, 81-83).

8. Richard Marienstras, « D'un corps monstrueux », in *Le Tyran : Shakespeare contre Richard III*, dir. D. Goy-Blanquet et R. Marienstras, Presses de l'Université de Picardie, Amiens, coll. « Sterne », 1990, p. 1-26.

Les références aux vers sont celles de l'édition de Antony Hammond (*King Richard III*, Methuen, Londres, coll. « The Arden Shakespeare », 1981), basée sur le Folio de 1623. L'édition de John Jowett (Oxford World's Classics, Oxford, 2000) est fondée sur le Quarto I (1597).

La haine de soi s'étend au monde avec lequel il n'a pas de relation. Richard ne se reconnaîtra plus que dans l'ombre de lui-même qu'il voit dans un miroir (I, ii, 267). Il est littéralement devenu l'ombre de lui-même. Lorsque menacé de mort par Richard, Henry VII avait qualifié de « masse difforme et indigeste » (*Henry VI*, 3^e partie, V, vi, 51), il s'inspirait de la description que fait Ovide du chaos informe au début du monde dans le livre I des *Métamorphoses*⁹. Désormais Richard s'appliquera à faire ressembler le monde à la difformité de son corps. La tragédie de *Richard III* est celle d'un être condamné à n'être jamais lui-même, instable comme la matière informe du monde avant que Dieu n'y ait mis de l'ordre, « inachevé » (I, 1, 20), en manque de substance parce qu'en manque de reconnaissance. Le poète Philip Larkin utilise ce même adjectif pour parler des « *tense unfinished faces* »¹⁰ des névrosés à la recherche d'un lien avec le monde. Mais ce manque de substance identitaire, décrit aussi par saint Augustin comme le résultat d'une séparation de l'homme d'avec Dieu¹¹, était au Moyen Âge un phénomène absurde et risible faisant de tels êtres des personnages de comédie. Shakespeare voulait que l'on rie de ses scélérats¹².

9. Voir note 51, p. 138 de l'édition de *Henry VI* (3^e partie) de Andrew S. Cairncross, Methuen, Londres, coll. « Arden », 1969.

10. Philip Larkin, « Neurotics », 1949 : « visages tendus et inachevés ».

11. Saint Augustin, *Les Confessions*, Garnier, Paris, 1950, X, 30, p. 124 : « *inconsummatus sum* ».

12. Charlotte Spivack, *The Comedy of Evil on Shakespeare's Stage*, Associated University Presses, Londres, 1978, en particulier p. 20 : la définition par saint Thomas du mal comme manque de substance. Certaines mises en scène n'hésitent pas à souligner l'aspect clownesque de Richard : le jeu de David Troughton dans la mise en scène de Steven Pimlott au Royal Shakespeare Theatre, à Stratford en 1995, ou de Philippe Torreton dans la mise en scène de Philippe Calvario, au théâtre des Amandiers à Nanterre, en 2005.

L'homme qui n'a pas atteint sa complétude est un grotesque et subit de cruelles métamorphoses, descendant l'échelle hiérarchisée des êtres, s'éloignant de plus en plus de son humanité : Richard devient un crapaud bossu, « ce crapaud contrefait et venimeux » (I, III, 246 ; *Henry VI*, 3^e partie, III, II, 157), une « araignée gibbeuse » (I, III, 242), un chien aux dents de venin (I, III, 289), un sanglier (III, II, 9), son emblème héraldique signifiant le courage du guerrier dont il corrompt la symbolique en le réduisant au cochon qui déracine tout (I, III, 228) et étripe la terre au lieu de la féconder (V, II, 7-12). Il est le cacodémon (I, III, 144)¹³. Plus d'un siècle après la publication du *Prince* (1513), on trouvait cette même insulte au pied des bûchers où l'on brûlait l'effigie de Machiavel¹⁴. La dernière métamorphose serait celle qui effacerait son identité : s'il devait pouvoir prétendre à l'amour d'Elizabeth d'York, il devrait cesser d'être lui-même : « Ou montre-toi sous la forme d'un autre / Et ne sois pas Richard qui fit cela » (IV, IV, 286-287).

LE CAVALIER SANS CHEVAL DES FORÊTS DE LA FUREUR

La pièce, comme *Titus Andronicus* (écrite à la même époque), est une réflexion sur « l'espace de la monstre¹⁵ », pleine de « bruit et de fureur » (*Macbeth*, V, v, 26-28). Pour créer son personnage, Shakespeare

recherche des portraits d'hommes habités par la fureur. Il y a Hercule, à la fois héros et monstre. Le Moyen Âge le classait parmi les monstres dans des catalogues où apparaissaient les enfants à six doigts, les centaures, les monstres à trois têtes ou les cyclopes¹⁶. Dans *Hercule furieux* de Sénèque, Shakespeare trouve un exemple d'une fureur qui pousse le héros à tuer femme et enfants. Pour les stoïciens, la fureur est l'expression d'un destin tragique dont l'âme est prisonnière. Dans le *Roland furieux* de l'Arioste (1516), dont la traduction anglaise de Sir John Harington est publiée en 1591, les images de la fureur sont inspirées d'un platonisme christianisé : la fureur est le déchaînement de la passion coupable que la raison ne gouverne plus. L'un des chevaliers de Charlemagne, Renaud, amoureux éconduit d'Angélique, est présenté errant, perdu dans la forêt à la recherche de son cheval (chant I, strophe 32). La dernière scène de *Richard III*, où le roi, comme Renaud, recherche désespérément son cheval, s'interprète à la lumière du *Phèdre* (246 b) de Platon, où l'âme est un cocher qui doit diriger un attelage ailé constitué de deux chevaux, la volonté et l'intellect. Malheur au cocher qui perd le contrôle de son attelage. La volonté que ne contrôle plus la raison fait des ravages dans les forêts de la fureur¹⁷. Comme les chevaliers désarçonnés de l'Arioste, Richard supplie qu'on lui trouve un cheval, symbole de la raison qui l'a abandonné : « Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! » (V, IV, 7).

13. Voir l'adaptation de Bernard Chartreux, *Cacodémon Roi*, Dérides-Solin, Malakoff, 1984, mise en scène Alain Milianti, La Salamandre, Lille, 1984.

14. Claude Lefort, *Le travail de l'œuvre Machiavel*, Gallimard, Paris, 1972, 1986, p. 87. La formule concernant Machiavel était « *cacodaemonis auxiliator* ».

15. André Markowicz, in William Shakespeare, *La lamentable Tragédie de Titus Andronicus*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003, p. 12.

16. *Libro delle mirabili diffornità*, éd. Corrado Bologna, Bompiani, Milan, 1977, p. 47.

17. Robert Pogue Harrison, *Forests : The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 94 : l'auteur fait le rapprochement entre Platon et l'Arioste.

Robert Cecil (1563-1612), fils de William Cecil, Lord Burghley, secrétaire d'État de la reine Élisabeth, commença sa carrière politique dans les années 1590. Il était petit, bossu¹⁸, mal aimé, mais il allait devenir à la suite de son père l'un des puissants du royaume. Son cousin, Sir Francis Bacon, s'inspira de lui pour écrire son essai *Of Deformity* (1612) où il est question de l'influence de la difformité physique sur la vie morale. Ses ennemis, surtout les catholiques persécutés par lui, eurent vite fait d'assimiler Richard et Robert, les deux « RR », bossus sanguinaires, objets de chansonnettes irrévérencieuses¹⁹. Richard Wilson resitue *Richard III* dans ce contexte. Comment se fait-il que Shakespeare ait pu suggérer une telle assimilation entre ces deux bossus du vivant de Robert Cecil ? C'est qu'à ce moment-là, il était protégé par plus fort que lui. À l'époque de la composition et de la production de *Richard III*, Lord Strange, Ferdinando Stanley, dirigeait la troupe d'acteurs à laquelle Shakespeare se joignit. Cet héritier catholique des comtes de Derby, dont le quatrième avait épousé une arrière-petite-fille du premier Tudor, était le mieux placé dans l'ordre de la succession au cas où Elizabeth décéderait. *Richard III*

18. *Elizabeth : The Exhibition at the National Maritime Museum*, éd. Susan Doran, Chatto and Windus, Londres, 2003, p. 247 : la gravure de Robert Elstrack.

19. B. N. De Luna, *Jonson's Romish Plot : A Study of « Catiline » and its Historical Context*, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 151. Cité par Richard Wilson, « A Sea of Troubles : the Thought of The Outside in Shakespeare's Histories », in *Shakespeare's Histories and Counter-histories*, éd. D. Cavanagh, S. Hampton-Reeves, S. Longstaffe, Manchester University Press, Manchester, 2006, p. 102.

fut donc écrit à un moment où Shakespeare bénéficiait de l'appui de l'aristocratie catholique qui avait encore l'espoir d'accéder au pouvoir. Robert Cecil commençait tout juste son ascension. Il était encore possible de glorifier au théâtre les comtes de Derby, comme Shakespeare le fait en soulignant le rôle déterminant de l'un des ancêtres de Lord Strange, Stanley, premier comte de Derby, à la bataille de Bosworth (V, III, 84-103). Il devait permettre à Richmond, le futur Henry VII, de remporter la victoire. Que le bossu Richard III fasse penser au bossu Robert ne pouvait que réjouir l'aristocratie catholique dont Robert Cecil était l'ennemi. Bientôt Robert aurait sa vengeance, lorsqu'un complot catholique serait tenté en 1594 pour faire de Lord Strange l'héritier du trône. On apprit la mort mystérieuse par empoisonnement de cet héritier à la couronne si gênant pour la faction protestante, et on a pu supposer que Robert Cecil avait joué un rôle dans cette tragique affaire²⁰.

LE LIBRE ARBITRE D'UN MONSTRE

Hercule n'était pas libre. La folie monstrueuse qui l'amena à tuer Mégare et ses enfants était le résultat de la jalousie de Junon, l'épouse de Jupiter, furieuse qu'il l'ait trompée avec Alcmène. Le monstre Hercule était victime d'un destin funeste. Il en est tout autrement de Richard qui considère, certes, sa monstruosité physique comme une injustice de la nature – « Floué par la Nature, l'hypocrite » (I, 1, 19) – mais qui affirme sa volonté monstrueusement libre de faire

20. Richard Wilson, *ibid.*, p. 101-113 ; p. 129-130.