



HAL
open science

La représentation de la monarchie dans quelques mises en scène de Richard II de Shakespeare

Carole Guidicelli

► **To cite this version:**

Carole Guidicelli. La représentation de la monarchie dans quelques mises en scène de Richard II de Shakespeare. Richard II : une œuvre en contexte, Isabelle Schwartz-Gastine, Nov 2004, Caen, France. hal-03807067

HAL Id: hal-03807067

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03807067v1>

Submitted on 9 Oct 2022

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

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

La représentation de la monarchie dans quelques mises en scène de *Richard II*

par Carole Guidicelli

« Dans *Richard II*, écrit Jan Kott, Shakespeare a détrôné non seulement un roi, mais l'idée du pouvoir monarchique ».¹

La monarchie, selon la conception médiévale, c'est le pouvoir d'un seul, désigné pour cette fonction par toute une généalogie, dans le respect des règles de la succession, et marqué par Dieu grâce à l'onction. Le monarque fait le lien entre le Ciel et la terre, entre Dieu et les hommes. Sa fonction est rassemblée dans un ensemble de signes : le sceptre, la couronne, le trône, qui rappellent le statut hors pair du souverain. Or *Richard II* est une pièce qui pose problème en ce qu'elle est marquée par la dualité, le dédoublement ne serait-ce qu'à cause de la présence de deux rois, Richard et Henri. C'est une pièce anamorphose où chaque fois derrière le roi on voit apparaître un autre roi, dont Richard paraît être l'image inversée voire déformée. Dans le visage de Richard II se dessine le visage du Prince noir, grandiose, guerrier héroïque dont Richard paraît n'être, pour ses oncles, que l'image dégradée. Ensuite, Bolingbroke serait doté des qualités qui font défaut à Richard et auprès duquel celui-ci passe pour une caricature de roi.

Montrant la crise de la représentation monarchique, la pièce historique *Richard II* a pu être utilisée par le passé comme un miroir tendu à chaque monarque ; parce qu'elle exhibe les mécanismes de la représentation, elle est aussi un miroir tendu au théâtre et au metteur en scène qui choisit, pour deux des mises en scène concernées, de jouer le rôle de Richard.

Nous allons examiner comment la représentation de la monarchie et du personnage du roi à travers les mises en scène de Patrice Chéreau (1970), de Deborah Warner (1995) et de Thierry de Peretti (2004) engage une relecture du texte de Shakespeare, et met en avant la théâtralité du pouvoir ainsi que de la figure royale en mobilisant tous les ressorts du théâtre.

***Richard II* par Patrice Chéreau ou les rouages du pouvoir monarchique**

Patrice Chéreau commence par relire *Richard II* dans une perspective socio-historique, mais teintée de brechtisme, ce qui lui évite de verser dans la fresque en costumes d'époque². Cette relecture impose une forme de réalisme qui, selon Brecht, « dévoile la causalité complexe des rapports sociaux ; qui dénonce les idées dominantes comme les idées de la classe dominante ; [...] qui est concret tout en facilitant le travail de l'abstraction ».³

En ramenant la pièce à une épure qui fait apparaître une mécanique avec des étapes très nettes, il est question de mettre à jour des rapports de classe au sein d'un système monarchique en crise. Pour Patrice Chéreau, *Richard II* nous dévoile une « esquisse d'une

¹ Kott J., *Shakespeare notre contemporain* (1962), Payot, Paris, p. 45.

² Spectacle créé le 9 janvier 1970 à Marseille au théâtre du Nouveau Gymnase et repris à Paris au Théâtre de l'Odéon en février 1970. Patrice Chéreau assume le rôle-titre, met en scène la pièce et conçoit le décor avec Richard Peduzzi. Gérard Desarthe joue Bolingbroke, Daniel Emilfork interprétant le duc d'York et dirigeant Chéreau.

³ Brecht B., *Sur le réalisme. Ecrits sur la littérature et l'art 2*, Paris, L'Arche, 1970, cité dans *les Voies de la Création Théâtrale* n° 14 : *Chéreau*, Etudes et textes réunis par Odette Aslan, CNRS Editions, Paris, 1986, p. 41.

théorie du pouvoir »⁴, où le roi Richard apparaît comme un traître à sa classe sociale. Chéreau entreprend de nous montrer comment la classe sociale dominante, en l'occurrence l'aristocratie, se débarrasse d'un monarque qui, non seulement ne défend plus ses intérêts, mais encore constitue pour elle une menace de plus en plus grande⁵. Confronté à son usurpateur, le monarque devient le jouet de la logique inéluctable d'un processus historique.

Dès lors *Richard II* est à lire comme « une dialectique du changement de pouvoir »⁶ en quatre étapes. La première étape (rassemblant les deux premiers actes) consiste à dénoncer les faiblesses objectives de la monarchie (tant dans les domaines des finances que de la diplomatie) qui motivent les désirs subjectifs de changement. L'impopularité du monarque est grandissante et le mécontentement touche toutes les classes sociales. La deuxième étape (actes II et III) voit la victoire du parti rebelle soutenu par un mouvement général d'opinion, victoire due à l'emploi d'une force réelle (l'armée et l'argent). La troisième étape (acte IV) vise à légitimer le coup d'état dans le respect de l'ordre religieux et national d'abord par un plébiscite populaire⁷, ensuite par la réunion du Parlement, enfin par un rituel d'abdication. La quatrième étape repose sur la nécessité d'éliminer les représentants de l'ancien ordre monarchique en arrêtant les opposants, en exécutant les conspirateurs et en assassinant l'ancien roi. Le pardon accordé au seul Aumerle, futur duc d'York, correspond simplement à une autre nécessité : celle de la survie du clan.

Mais, à peine en place, le pouvoir du nouveau roi Henri IV s'use, et déjà une future branche d'usurpateurs voit le jour : celle des descendants d'Aumerle. Le mécanisme, inexorable, ne s'arrête jamais, semblable à la roue du destin ou de l'Histoire.

Patrice Chéreau se sert de l'idée de mécanisme historique pour concevoir, avec Richard Peduzzi, la machinerie scénique du spectacle qui traduit le fonctionnement du système monarchique. Si au départ l'idée du décor est bien la cour d'un château féodal, la cage de scène de béton et de bois rappelle plutôt les machines rêvées par Léonard de Vinci. Le décor unique de ce château, envahi par une machinerie aux énormes rouages, matérialise « l'image du Grand Mécanisme »⁸ de l'Histoire en même temps qu'il se prête, par une série de transformations, à la figuration de tous les lieux traversés par Richard et Henri.

Selon la conception du pouvoir monarchique décrit dans la pièce, le décor semble en perpétuelle transformation. Les ponts-levis se baissent ou remontent à chaque scène et les passerelles qui se font ou se défont au gré des entrées ou des sorties des acteurs miment les jeux politiques. Les treuils et poulies qui s'actionnent rappellent les groupes de pression qui oeuvrent au sein de ce monde pour favoriser Bolingbroke, « opportuniste et aventurier politique »⁹ qui rassemble les insatisfaits et cristallise les désirs de changement. Dans ce dispositif agressif, le roi se trouve bientôt pris au piège. Le château se fait prison qui enferme

⁴ Titre du texte de Patrice Chéreau pour le programme de *Richard II* au Théâtre de l'Odéon. Texte partiellement reproduit dans *les Voies de la Création Théâtrale* n° 14, pp. 23-24.

⁵ *Richard II*, II,1, 238-245. Toutes les références au texte anglais renvoient à l'édition bilingue de *Richard II* présentée par Margaret Jones-Davies dans la traduction nouvelle de Jean-Michel Déprats, Gallimard, collection « Folio Théâtre », Paris, 1998.

⁶ Patrice Chéreau, programme du spectacle représenté à l'Odéon et reproduit partiellement dans *les Voies de la Création Théâtrale* n° 14, pp. 23-24.

⁷ Selon le récit du duc d'York, l'arrivée triomphale d'Henri tandis que Richard subit les huées de la foule a la valeur d'un plébiscite en faveur du futur roi Henri IV (V, 2, 3-17).

⁸ Kott J., op. cit. p. 17.

⁹ Patrice Chéreau cité par Colette Godard : « Patrice Chéreau présente à Paris *Richard II*, qu'il a monté à Marseille », *Le Monde*, 30 janvier 1970.

les personnages dans sa verticalité écrasante. Au château de Flint¹⁰, quand Richard II se trouve entre les mains de Bolingbroke, c'est une grue qui dépose le roi dans la cour sablonneuse devenue fosse aux lions. En effet, le sol sablonneux ne peut manquer d'évoquer l'arène et prépare l'imagination du spectateur à la violence des combats de coqs, de gladiateurs ou... de catcheurs (c'est cette dernière option que choisit Chéreau : les catcheurs du clan Bolingbroke se préparent avec ardeur à affronter leurs adversaires). Le dispositif scénique transforme donc l'espace monarchique en lieu de combat. Véritable machine de guerre qui envoie parfois du sable sur les spectateurs, c'est une machine à renverser les rois, de même que Don Juan, dans une précédente mise en scène de Chéreau¹¹, était anéanti par ce que le metteur en scène avait appelé une « machine à tuer les libertins »¹².

Les rouages du pouvoir se font roue du destin en mettant en branle un mécanisme qui ressemble fort à un redoutable engin de torture. Le spectateur a ainsi sous les yeux le mécanisme qui inflige à Richard un supplice qui, tout intérieur qu'il soit, le métamorphose en roi de ses « chagrins »¹³.

A l'image de la crise qui dérègle le système monarchique dès le début de la pièce, la terre est ravagée. Le sable qui recouvre le plateau représente une terre désolée, stérile, une surface tragique. Cette terre de poussière ne porte aucune végétation. Elle recouvre des caisses remplies d'argent ou d'armes et à la fin elle laisse apparaître le cercueil du roi Richard. Cette terre autrefois fertile, comme le dit Jean de Gand, est désormais une « terre gaste », « a waste land ». Dans l'imaginaire médiéval, la « terre gaste » est une terre autrefois fertile mais frappée de stérilité à la suite des violences qui lui ont été infligées. Signe d'un monde en proie au désordre, trop longtemps abreuvée de sang, elle demande, chez Chrétien de Troyes notamment, à voir sa fertilité restaurée à l'issue d'une quête spirituelle. Or, dans *Richard II*, la violence dont est victime la terre est loin d'être terminée. Cette terre, d'abord pervertie par une violence qui relève davantage des jeux du cirque que de la guerre, sera vouée à boire le sang des Lancastre et des York.

Cette terre de malheur est le miroir du roi Richard qui, sous les traits de Patrice Chéreau, a le visage tout blanc, symbole d'un « pouvoir exsangue »¹⁴, selon Bernard Dort. *Richard II* est une pièce dénuée de personnage de bouffon ; il semble donc que Chéreau ait voulu associer la figure du roi à celle du bouffon. D'abord ce roi ne conserve presque rien du caractère sacré de sa personne si ce n'est sa façon de se déplacer. Le roi ne foule pas le sol de son pied mais se déplace sur un trône à porteurs ou bien son pied se pose sur des passerelles mises en place à cet effet. Le roi doit rester immaculé. Or, Patrice Chéreau choisit de faire mourir le vieux Gand sur scène, permettant ainsi à Richard de le recevoir dans ses bras et d'être donc souillé par la mort. Le cadavre, élément impur, porte atteinte au corps sacré du roi. C'est comme si le monarque n'allait pas se remettre de cette souillure, comme si, désormais, il n'était plus immaculé.

¹⁰ Cf. Schéma 1 : le dispositif scénique à l'acte III, scène 3 : au château de Flint.

¹¹ *Dom Juan* de Molière mis en scène par Patrice Chéreau en janvier 1969 au Théâtre du 8^e à Lyon et a été par la suite repris au Théâtre de Sartrouville, en banlieue parisienne.

¹² Propos de Patrice Chéreau cité par Raymonde Temkine dans *Mettre en scène au présent II*, La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne, 1979, p. 106.

¹³ *Richard II*, op. cit., IV, 1, 191-192 : « You may my glory and my state depose, / But not my griefs. Still am I king of those. »

¹⁴ Dort B., « Patrice Chéreau ou le piège du théâtre », in *Théâtre réel*, Seuil, Paris, 1971, p. 110.

D'ailleurs, Richard n'a de cesse de détourner les symboles de la royauté. Il traite le sceptre, la couronne et le trône avec désinvolture. Il entre notamment en scène juché sur un trône transformé en chaise à porteurs mû par ses gitons à qui il impulse le mouvement d'une légère claque ou dont il caresse parfois la nuque comme on flatte sa monture. Pour le plaisir de transgresser le respect dû à un mourant, il joue à se dérober aux remontrances de son oncle en ordonnant à ses porteurs des mouvements incessants d'esquive obligeant son oncle, à l'agonie sur sa litière, à entamer avec lui une course poursuite grotesque.

Le sceptre et la couronne sont en outre utilisés comme de simples accessoires ludiques. Richard interrompt le duel entre Mowbray et Bolingbroke en jetant son sceptre à terre, dans le sable de l'arène, comme un enfant capricieux qui en aurait assez de ce jeu et lancerait un vieux jouet pour le faire cesser. De même, une fois déchu, avant l'abdication forcée, il cherche à s'enfuir, court pieds nus dans le sable, sa couronne dans un panier à pique-nique en osier, comme un joujou que l'on sort, que l'on essaie, que l'on range dans sa boîte et que l'on emporte partout avec soi.

Ce roi resté enfant, cet adolescent veule, est une sorte de Néron qui trouve parfois refuge dans le giron de sa reine –mère. Pierre Leyris, dont la traduction a été choisie par Chéreau, lui reproche d'avoir transformé Richard en « larve enfarinée »¹⁵. Perversi par un pouvoir qu'il a dû exercer très jeune, ce roi a refusé de grandir. Or, le pouvoir entre les mains d'un enfant s'avère un jouet redoutable qu'il faut lui confisquer. La distribution volontairement jeune du spectacle (Chéreau a seulement vingt-six ans, par exemple) accentue la cruauté tragique propre à l'enfance.

Avec ses cheveux un peu longs et pailletés, ses paupières maquillées et son fard blanc sur le visage, le roi se change en clown triste. Ce personnage est affecté d'une théâtralité exacerbée qui se manifeste notamment par la diction particulière de Chéreau avec ses pauses particulières au sein du vers, mais aussi ses entrées en scène soulignées par le chant de la Callas ou bien un tango des Années Vingt. Le roi et ses favoris offrent au public le spectacle d'une fin de monde, agonie d'un roi sans descendance. Il préfère être acteur plutôt que guerrier qui se bat pour conserver son trône. Jusqu'au bout il jouera son rôle : il accepte de n'être que théâtre : il assume sa théâtralité jusqu'au bout. La monarchie est une forme vide dans laquelle il se contente d'exhiber les signes du pouvoir. Richard II serait-il pris au piège de la théâtralité, comme le suggère Bernard Dort ? Richard II face à Bolingbroke, c'est selon Dort, le pouvoir du théâtre (pouvoir du paraître et des signes) contre le pouvoir de « la force ».¹⁶

Dans cette perspective, la mise en scène fait de la scène de déposition le point d'orgue de la pièce. Richard y est une figure grimaçante, pleine de désarroi. Lorsqu'il demande de quoi contempler son visage pour voir s'il porte les stigmates de sa souffrance, c'est un grand cadre vide plus grand que sa propre silhouette qu'on lui apporte¹⁷. Cette psyché disproportionnée mais vide n'est plus soudain qu'un cadre, peut-être débarrassé du portrait en pied d'un grand homme qu'il entourait. Par le jeu adopté, cet objet devient un cadre de scène qui sert à entourer la propre silhouette du roi comédien. A ce moment-là, Richard sait qu'il joue son rôle pour la dernière fois. En se plaçant face au public, il renverse le rapport regardants / regardés : le roi acteur, objet de spectacle et centre de tous les regards, devient spectateur à son tour. En traversant cette immense psyché vide d'un petit saut, Richard cesse symboliquement d'être roi. D'un bond, il n'est plus rien et rien ne se passe. D'un bond, le

¹⁵ Lettre de Pierre Leyris adressée au quotidien *le Monde* et publiée le 3 février 1970.

¹⁶ Op. cit. chapitre cité, p. 110.

¹⁷ Cf. Schéma 2 : Richard (Patrice Chéreau) en contrebas devant la psyché vide, Bolingbroke (Gérard Desarthe) surplombant et observant Richard.

sacrement de l'onction est annulé et la foudre divine ne frappe pas les coupables. Dans ce petit saut se trouve toute la parabole grotesque du roi déchu. Un roi sans titre ni couronne n'est plus qu'un cadre vide. *Richard II* est proche du *Roi Lear* de ce point de vue. La pantomime exécutée par Chéreau fait écho à celle que Shakespeare suggère au moment où le vieux Gloucester, aveugle et misérable, désire mourir en se jetant du haut d'une falaise. Son fidèle fils Edgar, sous l'identité d'un mendiant, prétend le guider jusqu'au sommet de cette falaise. Croyant sauter dans le vide et trouver la mort, le vieillard ne saute en fait que de sa propre hauteur et se relève de sa culbute : il ne s'est rien passé. Et Kott d'assimiler *le Roi Lear* à *Fin de partie* de Samuel Beckett où la perte de toute forme de transcendance fait passer la pièce du tragique au grotesque.

Richard II seul roi de ses douleurs prend lui aussi une dimension beckettienne. Le pouvoir fait de tout monarque un enfant et un pitre. Être roi, c'est être en représentation, perpétuellement. Quand il ne l'est plus, il meurt. Hors de la représentation, hors de la scène du monde, c'est la mort. Le passage d'un roi à un autre n'y change. Henri est lui aussi contaminé par la théâtralité du pouvoir. Son visage fardé de blanc, à la fin, nous rappelle que le personnage de roi n'est qu'un simulacre, un masque sans visage.

***Richard II* par Deborah Warner : « a non man » passionné**

L'originalité de la mise en scène découle en grande partie du choix de l'actrice Fiona Shaw pour interpréter le rôle de Richard¹⁸. Pour Deborah Warner, aucun obstacle majeur ne s'oppose à ce que le roi soit joué par une femme¹⁹. Selon le metteur en scène, le monarque n'est impliqué dans aucune intrigue amoureuse ; il n'est pas non plus présenté comme un guerrier. Il n'est enfin doté d'aucune caractéristique exclusivement masculine. Loin cependant de vouloir féminiser le personnage royal pour faire ressortir une prétendue homosexualité ou encore une faiblesse congénitale, Deborah Warner et Fiona Shaw prennent le parti de créer un personnage asexué. Avec humour et en guise de provocation, Fiona Shaw déclare : « I suppose I'm playing into the notion that this pupa has been so fed royal jelly that it has no beard, is soft and female from a life of never having to function as a human – either male or female ».²⁰

La vision de la monarchie qui est proposée repose sur le concept du roi comme « non-man »²¹, décliné de plusieurs manières selon les moments du spectacle.

Tel un enfant dont pas plus les caractéristiques sexuelles que la personnalité ne seraient encore tout à fait fixées, Richard est souvent facétieux et changeant. En détournant la gravité de la situation, il voit le monde comme un jeu d'enfants. Dans la scène initiale, le roi paraît trouver un certain amusement aux accusations que Bolingbroke adresse à Mowbray et inversement. L'accusation disproportionnée d'Henri : « That all the treasons for these

¹⁸ *Richard II* a été créé le 2 juin 1995 au Cottesloe Theatre (production du Royal National Theatre) avant que le spectacle n'aille en tournée notamment à la MC93 de Bobigny en janvier 1996. Deborah Warner a filmé le spectacle, hors public, en gardant quasi à l'identique la distribution et la mise à scène. Ce film a été diffusé dans le cadre de la « BBC2's Performance season » le 22 mars 1997. En France, il a été programmé par Arte.

¹⁹ Cf. Photo 5 : Fiona Shaw en Richard II.

²⁰ Christian Tyler interviewing Fiona Shaw in the *Financial Times*, 9 décembre 1995. <http://website-archive.nt-online.org/archive/productions/richardii-1995.html>

²¹ « Portrait of the Actress as a Non-man » Interview by Richard Covington, p. 2. <http://www.salon.com/11/features/shaw1.html>

eighteen years / Complotted and contrived in this land / Fetch from false Mowbray first their head and spring »²² provoque même le rire du roi et des courtisans. Cependant, la plaisanterie tourne court lorsque l'assassinat du duc de Gloucester est évoqué.

Sans cesse, le roi joue à l'enfant moqueur ou tapageur. Il met les rieurs de son côté aux dépens de la reine en lui parlant par gestes et en exagérant son articulation comme si elle était sourde et muette ou totalement idiote, alors qu'elle n'est qu'étrangère.

A plusieurs reprises, Richard retrouve les gestes des jeux de son enfance. Pour la scène 3 de l'acte III que le texte situe au château de Flint, le roi est juché pour le spectacle sur une passerelle haute. A Northumberland, il répond « Down, down I come, like glistering Phaëton »²³, puis il enjambe la passerelle et fait glisser sa couronne le long de son écharpe blanche jusqu'à ce qu'elle puisse tomber sans risque sur le sol. C'est comme s'il s'agissait d'un jeu avec Bolingbroke à qui il envoie cette couronne pour qu'il l'attrape. La scène de déposition est l'occasion d'un autre jeu avec la couronne. Richard veut jouer à celui qui attrapera le premier la couronne posée par terre.²⁴ Lorsqu'ils la tiennent tous les deux, ils esquissent une ronde sur un air de comptine que Richard fredonne sur quelques vers²⁵. Richard cherche à restaurer la complicité de ses jeux d'enfant avec son cousin Henri, moments de bonheur et de tendresse mutuelle, sans doute. Malheureusement, l'enfance a été balayée et la valeur performative de la parole de l'enfant s'est effacée tout comme celle du roi. Il ne reste plus que le constat amer de l'adulte : « That bucket, down and full of tears, am I, / Drinking my griefs whilst you mount up on high. »²⁶.

Même lorsqu'il possède encore les pleins pouvoirs et qu'il est entouré de ses favoris, Richard voit même parfois la plaisanterie se retourner contre lui de manière outrageante. Il espère jouer une ultime plaisanterie au vieux Gand à l'agonie en mettant tout en œuvre pour arriver trop tard et ainsi échapper au discours moralisateur du mourant. Il a même prévu un brassard noir en signe de deuil et une couronne mortuaire qu'il a juste le temps de dissimuler à la vue de son oncle. La joyeuse bande qui entre dans la chambre du soi-disant mort est donc amené à se contenir. Lorsque le mourant multiplie les attaques à son égard, Richard saisit la couronne mortuaire et la passe insolemment autour du cou de Gand pour l'inciter à mourir plus vite²⁷. Mais Gand (joué par Graham Crowden), retenant par la force le bras de Richard, le contraint à rester près de lui et ponctue sa malédiction: « These words hereford thy tormentors be »²⁸ du baiser vassalique. Le roi manque s'étouffer sous la pression de ce baiser qui cherche à le saisir et à l'emporter dans la mort. Richard tousse, reprend son souffle, s'essuie la bouche plusieurs fois comme si une marque invisible s'était apposée sur lui pour l'éternité de façon à sceller la prophétie. Le vieux Gand s'est fait plus bouffon que le roi et lui a infligé la morsure de la mort.

Pour Deborah Warner, il ne s'agit pas seulement de postuler que le personnage du roin'appartient pas plus à l'un ou à l'autre des deux genres sexuels ou au monde des adultes mais de mettre en cause son appartenance même au genre humain. Fiona Shaw expose ici la ligne directrice de son personnage : « I am a non-man playing somebody who perceives

²² *Richard II*, Gallimard, Coll. « Folio Théâtre », I, 1, 95-97.

²³ III, 3, vers 178.

²⁴ IV, 1, vers 181-182.

²⁵ IV, 1, vers 183-186.

²⁶ IV, 1, vers 187-188.

²⁷ II, 1, vers 122-123 : « This tongue that runs so roundly in thy head / Should not run thy head from the unreverent shoulders ».

²⁸ II, 1, vers 136.

himself to be a non man. [...] I think he thinks he's a god.»²⁹ Richard se croit invincible dès qu'il apparaît avec les attributs de sa souveraineté : la couronne, le sceptre et le globe. Dès la première scène de la pièce, le roi vêtu de blanc est assis sur son trône en pleine possession de sa souveraineté et reçoit les hommages de ses vassaux qui lui demandent l'arbitrage de leur querelle. Deborah Warner a soin de replacer la scène dans un contexte médiéval qui permet aux spectateurs, selon un dispositif bi-frontal, d'assister à la scène comme membres de cette cour, en apercevant d'autres spectateurs dans les gradins d'en face. Dans ce décor de bois, où les entrées se font soit par deux grandes portes latérales soit par de petites galeries partageant chacun des deux grands gradins, le spectateur a, tour à tour, l'impression d'être transporté dans une salle du trône, dans une lice de tournois, dans la Chambre des Communes ou dans la galerie d'un château, c'est-à-dire majoritairement dans des lieux liés à l'exercice de la fonction régaliennne. Le costume royal est constitué essentiellement d'une tunique blanche et d'un pantalon / collant blanc, orné d'un manteau blanc ou jaune selon les scènes, dont les formes et les couleurs rappellent les miniatures du Moyen-Age. Conformément à la conception médiévale de la personne royale, c'est le caractère sacré du roi qui est mis en avant par le spectacle. Pour arbitrer le Jugement de Dieu, Richard II fait une entrée majestueuse. Debout sur un plateau à porteurs, le monarque apparaît en pleine lumière, vêtu d'une longue tunique jaune doré et d'un manteau d'apparat. Son sourire est toute sérénité et son regard, apaisé, semble passer au-dessus du public. Comme auréolée de gloire, sa progression est ponctuée de chœurs féminins qui saluent son passage comme des anges rendant hommage à une sainte figure. Il va ensuite s'installer sur un piédestal qui le sépare des combattants et, après avoir lu à haute voix les règles du combat dans un grand livre sacré, trace une croix à l'eau bénite sur le front de chacun des deux adversaires.

A travers une gestuelle simple mais fortement symbolique, Deborah Warner s'attache à distinguer le corps de chair, individuel, du roi et son corps sacré lorsqu'il remplit les fonctions de souverain. Quand elle joue l'autorité, Fiona Shaw ne se débarrasse en aucun cas de sa couronne ; au contraire, pour laisser entrevoir la personne privée du roi, elle ôte la couronne et la garde sous le bras et se trouve ainsi libre d'exprimer sensibilité et intimité. En principe, les deux domaines ne doivent en aucun cas interférer l'un par rapport à l'autre. D'ailleurs, dans l'exercice du pouvoir, le roi rappelle clairement son objectivité : « impartialis are our eyes and ears ».³⁰ Pourtant, avant de commencer le combat contre Mowbray, Bolingbroke (David Threlfall) demande à embrasser le roi. Alors que retentit le court chant choral qui accompagnait son entrée en scène, le roi couronné descend de son piédestal pour donner l'accolade à Henry en lui disant « Farewell my blood... »³¹. Bolingbroke répond par quelques vers, Richard se détourne alors de son cousin et fait deux pas pour regagner sa place quand Henri reprend la parole pour ajouter : « My loving lord, I take my leave of you »³². Ce dernier vers, resté en suspens, fige Richard sur place et le pousse ensuite à se retourner vers Bolingbroke. Le roi ôte alors sa couronne pour la placer sous son bras et, le visage trahissant son émotion, vient étreindre Henri et poser sur ses lèvres un baiser vassalique qui se transforme en tendre baiser d'adieu. Le roi est si ébranlé par cet instant que ponctue la tension entre les combattants et la clameur du public qu'il se bouche les oreilles des deux mains pour ne pas entendre, puis ferme les yeux de toutes ses forces. La tête lui tourne et, comme égaré, il jette son sceptre au milieu de la lice. Quand il reprend ses esprits, il s'aperçoit que le combat s'est interrompu. Dans la confusion où il était, il a laissé tomber sa couronne, et c'est tête nue

²⁹ « Portrait of the Actress as a Non-man » Interview by Richard Covington, p. 2.

<http://www.salon.com/11/features/shaw1.html>

³⁰ I, 1, 115.

³¹ I, 3, 57-58.

³² I, 3, 63.

qu'il quitte les lieux, suivi de ses favoris. Tout se passe comme si le baiser vassalique, détourné de sa fonction, ébranlait la couronne et préparait sa chute. Ce baiser d'amour, tel un poison violent, est définitif et sans remède. Richard n'a pas réussi à rester impartial face à Bolingbroke. Ne pouvant supporter l'idée de la mort de son cousin, il a malgré lui laissé ce qui est d'ordre privé, intime, humain, prendre le pas sur ce qui est sacré et il est contrevenu au jugement de Dieu. Dès lors, Richard ne va pas cesser de témoigner de la tendresse envers Henri Bolingbroke. Assiégé au château de Flint, lorsqu'il remet son destin entre les mains de son cousin, Richard lui prodigue des gestes d'affection en le faisant son héritier. C'est en passant les bras autour du cou d'Henri et en lui déposant un baiser sur les cheveux que Richard prononce d'une voix douce mêlée de larmes des paroles qu'il pourrait adresser à son véritable enfant : « What you will have I'll give, and willing to »³³.

Même dans le moment le plus humiliant de sa déposition, Richard tente de trouver tendresse et réconfort sur l'épaule de son cousin le roi, comme si en étreignant Henri il se raccrochait à la seule personne capable de lui dire qui il est : « [...] I have no name, no title ; / [...] ; Oh that I were a mockery king of snow, / Standing before the sun of Bolingbroke / To melt myself away in water drops »³⁴. Henri reste figé sur place et n'esquisse pas un mouvement, pas un geste : seules les larmes qui ruissellent sur le visage du nouveau roi trahissent son émotion. Quant à Richard, il se fait pur amour qui accepte l'idée de sa disparition pour l'amour d'un autre être. Dans cette perspective, le don de la couronne devient la métonymie du don du cœur. Pour Fiona Shaw, « Richard gives his crown away to the person he loves most in the world. He also has to hate him most. »³⁵. Cet amour atteint une dimension christique en ce qu'il est accepté comme un sacrifice et qu'il est vu comme le désir de fondre au contact de Bolingbroke, cette lumière rayonnante et destructrice à la fois.

Toutefois, Deborah Warner s'est efforcée de souligner également les sentiments d'Henri pour Richard. Dès la scène 1 de l'acte I, le spectateur sent bien que les expressions telles que « My most loving liege »³⁶ employées par Bolingbroke pour s'adresser au roi ne sont pas purement conventionnelles mais constituent des marques d'affection authentiques auxquelles Richard fait bon accueil. Par ailleurs, il suffit que Bolingbroke tourne son regard vers Richard qui vient de prononcer son exil pour que ses paroles trahissent son affection pour ce roi dont il sera éloigné : « You will be done ; this must be comfort be, / That sun that warms you here, shall shine on me, / And those his golden beams to you here lent / Shall point on me and gild my banishment »³⁷. Enfin, le dernier adieu du roi Henri IV au feu roi Richard dans son cercueil est simple et en même temps symboliquement fort. Le nouveau roi ôte sa couronne pour déposer un baiser qui effleure à peine les lèvres de Richard comme s'il ne souhaitait pas réveiller ce beau visage endormi, puis il remet sa couronne. La pièce vue comme un apprentissage du pouvoir et de la condition de roi pose la nécessité de tuer ceux qu'on aime. L'amour et le pouvoir sont incompatibles. Richard a-t-il été perdu par ses sentiments ? Henri, lui, en tuant celui qui l'aime et qu'il aime, doit étouffer sa sensibilité. Peut-être avec le dernier baiser à Richard mort, Henri IV fait-il la seule concession à l'affectif de son règne, mais sans témoin, juste pour son tendre cousin.

³³ III, 4, 205.

³⁴ IV, 1, 254-260.

³⁵ Fiona Shaw, « Portrait of the Actress as a Non-man », art. cit, p. 2.

³⁶ I, 1, 21.

³⁷ I, 3, 144-147.

LA MONARCHIE SELON THIERRY DE PERETTI : UN SYSTÈME PERÇU À TRAVERS LE PRISME CORSE ?³⁸

« C'est un spectacle qui se perçoit à travers l'âme corse » déclare Patrice Spinosi, dramaturge de Thierry de Peretti³⁹. Dans cette interprétation, certaines caractéristiques de la monarchie anglaise sont rapprochées de certains traits fondamentaux de la société corse, sans volonté démonstrative cependant.

Dès le début du projet, De Peretti lie *Richard II* à la Corse : les répétitions en plein air avec les montagnes pour décor rehaussent la violence de la pièce et attirent notre attention sur l'importance de la terre, sur l'insularité, sur les liens du sang. Il met l'accent sur les relations familiales dans leur rapport avec la violence et le pouvoir : l'appartenance des personnages à une même famille et les liens d'attachement à celle-ci déterminent des attitudes en adéquation ou en réaction avec le clan, selon un code de l'honneur bien déterminé. Tout se passe comme si la pièce nous montrait un rite corse.

La scène initiale de *Richard II* a été transformée en une sorte de banquet qui se tient derrière le grand talus : on y voit des personnages en tenue sombre et très habillée. Les chandeliers, répartis çà et là sur le plateau créent une atmosphère distinguée et solennelle. Les acteurs, en tenue sombre, dans cette ambiance nocturne ont plutôt l'air de sortir de films comme le *Parrain*⁴⁰ ou *les Affranchis*⁴¹ que d'un château du Moyen-Âge. Les costumes de ville noirs et bien coupés, sobres, sont assez similaires d'un personnage à l'autre : leur ressemblance montre en fait l'appartenance de ces personnages au même clan. Seul le roi porte un pardessus de couleur claire et une couronne dorée, ce qui le distingue d'emblée comme chef du clan⁴². Ce rassemblement a des allures d'enterrement mafieux. Lors de cette réunion de famille, une querelle éclate. Tout se joue sur des signes imperceptibles : un regard qui en évite un autre ou au contraire un regard insistant et plein de sous-entendus. Toute attaque exige d'être lavée dans le sang. Le code d'honneur de la féodalité rappelé par Mowbray (Benjamin Baroche) prend la forme d'un face à face de deux hommes munis d'une arme à feu. Sur le talus, les deux adversaires se sont débarrassés de leur veste et ont ouvert leur chemise : sous le côté policé du costume de soirée, la violence de la nature gronde.

Tout comme dans le western ou dans le film mafieux (deux références données comme des codes de jeu aux acteurs par Thierry de Peretti), la violence, conditionnée par la rudesse de l'environnement, éclate dès le départ. Les montagnes corses à la tombée du jour lors des répétitions et des trois premières représentations fournissent un cadre propice au déclenchement soudain de la force brute, au point que la terre et la nuit ont été, en quelque sorte, transposées dans la scénographie de Rudy Sabounghi pour la salle fermée du Théâtre de la Ville.

Dans cette optique, le roi, en tant que personnage de pouvoir, a un rôle politique très marqué. Ce roi qui cherche à s'affirmer politiquement est le représentant de la jeune

³⁸ *Richard II* a été répété et joué deux ou trois fois en Haute-Corse en juillet 2003 puis le spectacle a été créé dans une deuxième mouture au Théâtre de la Ville à Paris en janvier 2004. Une nouvelle traduction de la pièce en décasyllabes a été faite pour l'occasion par André Markowicz. Elle a été publiée aux éditions des Solitaires Intempestifs à Besançon en 2003 sous le titre : *La Vie et la mort du roi Richard II*.

³⁹ Entretien personnel avec Patrice Spinosi le 24/11/2004.

⁴⁰ *Le Parrain (The Godfather)*, trilogie cinématographique de Francis Ford Coppola, Paramount pictures, 1972-1990.

⁴¹ *Les Affranchis (Good fellas)*, film de Martin Scorsese, Warner Bros, 1990.

⁴² Photo 1 : Coventry.

génération arrivée après un âge d'or de la monarchie dont Gand, puis York, expriment la nostalgie⁴³ à travers la référence au roi Edouard III et à son fils le Prince de Galles, respectivement grand-père et père de Richard. Thierry de Peretti a choisi de souligner la difficulté qu'éprouve Richard à trouver sa place dans le clan des descendants d'Edouard et de s'affranchir de la tutelle d'oncles qui, comme Gloucester, peuvent se montrer de redoutables adversaires. Sur la suggestion de Margaret Jones-Davies qui a participé à la dramaturgie, le metteur en scène a d'ailleurs envisagé de faire précéder la représentation de *Richard II* d'un prologue constitué de scènes tirées de la pièce *la Première partie du règne de Richard II ou Thomas de Woodstock*⁴⁴ et traduites spécialement par André Markowicz. La pièce montre de quelle manière Thomas Woodstock, duc de Gloucester et oncle de Richard II a comploté avant d'être finalement arrêté et assassiné sur ordre du roi. L'idée d'un prologue emprunté à *Woodstock* a finalement été abandonnée, essentiellement pour une question de durée de représentation. Cependant, elle a contribué à orienter durablement le travail des acteurs et du metteur en scène sur l'œuvre de Shakespeare. De Peretti ne perçoit pas Richard II comme un monarque faible et incompetent, mais un souverain qui cherche à assurer sa survie politique (en ce sens l'assassinat de Gloucester le comploteur paraît justifié). C'est un roi attaqué de toutes parts, livré à des ennemis aussi bien extérieurs qu'intérieurs au clan, puisque déjà dans *Woodstock*, Richard doit faire face à une rébellion organisée par Lancastre pour venger son frère. Dans *Richard II*, à peine le roi se félicite-t-il d'avoir écarté un danger grâce au double bannissement de Bolingbroke et de Mowbray qu'on lui signale que la révolte gronde en Irlande.⁴⁵ Il semble bien que ce roi ait le don d'exacerber les rivalités hors du clan comme à l'intérieur du clan, alors que Henry IV, lui, aura plutôt tendance à les écraser. Le prologue muet joué en définitive est, à cet égard, explicite. Il met en scène trois enfants en robe de chambre, les trois cousins, dont l'un est coiffé d'une couronne dorée qui rappelle celle des gâteaux de rois. Ces enfants jouent aux billes, deux d'entre eux dont le roi se prennent à la gorge devant le troisième, qui ne sait quel parti prendre et dans quel camp se ranger, au point de devenir un enjeu supplémentaire entre les deux petits rivaux. D'où l'idée de faire endosser le rôle d'Aumerle, le cousin le plus tendre, déchiré entre Henri et Richard, par une jeune actrice (Céline Millat-Baumgartner). Ainsi la rivalité mimétique s'enracine-t-elle dans l'enfance et se développe-t-elle jusqu'à ébranler la structure monarchique. Dès lors un mécanisme est mis à jour : lorsque la violence ne se déchaîne pas à l'extérieur (du pays, du clan) de façon à créer une coalition autour du monarque, cette même violence se déchaîne à l'intérieur du pays ou du clan. C'est ainsi que l'on peut analyser la politique d'Edouard III et de son fils le Prince Noir, une politique fondée sur la guerre et l'expansion territoriale, donc garante de paix intérieure. Au contraire, Richard a choisi la voie de la diplomatie⁴⁶, à commencer par son mariage avec Isabelle princesse française, qui prend le sens d'un gage de paix donné à l'ancien ennemi de l'Angleterre. Or, cette voie est jugée comme une faiblesse par le vieux Gand (Albert Delpy), ardent défenseur des exploits guerriers.⁴⁷ En somme, la pièce ne cesserait de nous démontrer que l'homme a un besoin constitutif de violence.

En outre, les rivalités sont également signifiées par le lancer de couronne au moment de la scène de déposition. C'est un jeu cruel, une façon de tourner en dérision le roi mais aussi de montrer le fonctionnement clanique : Bolingbroke a la couronne parce qu'il domine les autres. En revanche, Aumerle est le mâle dominé : la mise en accusation d'Aumerle par les

⁴³ II, 1, notamment vers 171 à 181.

⁴⁴ Il s'agit d'une pièce anonyme, jouée probablement par Shakespeare, qui daterait des années 1591-1594.

⁴⁵ I, 4, 32 à 41.

⁴⁶ II, 1, 251 à 254.

⁴⁷ II, 1, 51-55 ; vers 65

partisans de Bolingbroke (IV, 1) se transforme en scène de bizutage où le plus faible subit une série d'humiliations sous les yeux indifférents de son cousin Henry et finalement de son père. Il est chahuté, il est maquillé et déguisé en femme et doit danser devant cette cohorte abreuvée d'alcool. Chaque gant qu'on lui jette dans le texte est transformé en action scénique brève mais offensante pour Aumerle. Substitut du roi, Aumerle se voit infliger ce que le clan ne peut pas (encore) faire subir à Richard.

Enfin, Thierry de Peretti insiste sur le rapport en miroir inversé des deux cousins rois. L'un est roi par essence, l'autre par ses actes. Dans la conception médiévale religieuse du monde, chacun est à la place que Dieu lui a assigné.⁴⁸ Le nom, la personne et le pouvoir du roi ne font qu'un, si bien que Richard n'a plus besoin de l'objet-sceptre : il lui suffit de lever le bras pour que le duel entre Mowbray et Bolingbroke s'interrompe.

Plus le personnage de Bolingbroke s'affirme politiquement, plus il gagne en alliés et en force armée, plus le personnage de Richard gagne en profondeur poétique. Au château de Flint⁴⁹, la supériorité dérisoire du souverain juché sur un escabeau en haut du talus devient métaphore de la condition humaine. Au contraire, Bolingbroke (Alban Guyon), vêtu d'un long manteau de cuir, a une démarche sûre et guerrière. Lors de la scène finale, devenu Henry IV, il a chassé toute sensibilité de lui. Quand Exton (Benjamin Baroche) entre sur scène en tirant le cercueil de Richard pour le lui présenter, il ne manifeste aucune émotion et passe sous silence le pèlerinage en terre sainte. Pour de Peretti, le personnage de Bolingbroke est un « animal politique contemporain »⁵⁰, c'est-à-dire un manipulateur, un calculateur. Henry IV a ouvert une brèche : la couronne appartient à celui qui sait l'attraper quand elle passe à sa portée. A cet égard le lancer de couronne est emblématique du sens politique de la pièce qui montre le triomphe de la notion d'arbitraire par rapport au pouvoir. Richard II a lui-même joué avec l'arbitraire. En interrompant le Jugement de Dieu, il a montré que la décision arbitraire d'un roi pouvait l'emporter sur ce qui revient à Dieu. Il a ainsi mis fin, sans le vouloir, au caractère sacré qui le protégeait. Dès lors, le roi suit une autre voie qui prend la forme d'un parcours initiatique.

Si le roi de la mise en scène de Thierry de Peretti devient un personnage initiatique, c'est d'abord parce la personne royale, roi ou reine, assume une fonction cosmique. La reine Isabelle (Marina Hands) n'y échappe pas. En s'appuyant sur certains indices textuels⁵¹, De Peretti la dote d'une sorte de préscience par rapport aux événements. Lors du jugement de

⁴⁸ Ainsi Richard est-il « God's substitute », « His deputy anointed in His sight » (I, 2, vers 38-39). Personne ne peut donc le toucher sans s'attaquer à Dieu directement ; donc il revient à Dieu de punir le roi si celui-ci faute, et non à un être humain (I, 2, 40-41). Par ailleurs, le conseil du duc d'York à Bolingbroke est le suivant : « Take not, good cousin, further than you should / Lest you mistake. The heavens are o'er our heads. » (III, 3, vers 16-17). Aucun ne doit sortir du rôle que Dieu lui a assigné et usurper ce qui ne lui serait pas dû.

⁴⁹ Photo 2 : Flint castle.

⁵⁰ Programme du Théâtre de la Ville.

⁵¹ II, 2 à Bushy qui lui reproche d'éprouver du chagrin pour des raisons purement imaginaires (24-27), la reine invoque le pressentiment d'un malheur certain, d'une catastrophe imminente (28-32 et 35-40). Également dans la même perspective on peut faire référence à l'acte III, scène 4 (4-5 ; 8 ; 13-18 ; 28). La reine sent l'approche d'un malheur, d'abord de manière très vague et sans justification véritable : « the world is full of rubs » (III, 4, 4). On ne peut s'empêcher de penser ici au « there is the rub » prononcé par Hamlet (III, 1, 64). Le « rub », ce presque rien, cet écueil, ce léger rattachage, traduit une dissonance intervenue dans le monde. Puis la reine ressent le malheur de manière un peu plus précise. Tout se passe comme si ce malheur arrivait à grands pas au fur et à mesure que les pas des jardiniers se rapprochent.

Dieu qui oppose Bolingbroke à Mowbray, elle se met soudain à saigner du nez, comme si elle pressentait les déchirements futurs du royaume. Le rêve éveillé de la reine emprunte une fois quelques phrases de *Woodstock* qui complètent sa courte tirade sur le chagrin (II, 2) au moment où les favoris lui annoncent l'arrivée de Bolingbroke, ce qui lui confère presque un don prophétique. En outre, la reine semble en rapport avec les forces du cosmos. A la scène 4 de l'acte III, dans la pénombre, seule sa silhouette féminine accroche véritablement la lumière. C'est une silhouette inquiète, aux mouvements incessants et dont les pieds nus semblent presser, pétrir la terre. Comme somnambule, échevelée, en chemise de nuit blanche, elle interroge les jardiniers et se change en figure tragique, envahie par l'énergie tellurique sous ses pieds pour proférer sa malédiction⁵².

Le roi Richard emprunte lui aussi au divin et au cosmique. Il est le lien entre la terre et le ciel, deux éléments omniprésents dans cette mise en scène. A travers la pénombre, le ciel sans étoiles est difficile à distinguer et la nuit, quasi permanente au cours du spectacle, semble être descendue sur le plateau tandis que la terre, elle, a envahi une grande partie du vaste espace de jeu du Théâtre de la Ville. En interrompant l'épreuve du jugement de Dieu, dont il a été lui-même à l'initiative, le roi se coupe du divin ; il ôte à Dieu la part qui lui revient, en quelque sorte. Cet acte a des conséquences cosmologiques terribles puisqu'il montre que l'arbitraire humain peut prendre le pas sur l'ordre divin. A la scène 4 de l'acte II, le discours du capitaine rend manifeste ce dérèglement :

« The bay trees in our country are all withered
And meteors fright the fixed stars of heaven.
The pale faced moon looks bloody on the earth,
And lean looked prophets whisper fearful change. [...]
These signs forerun the death or fall of kings ».⁵³

La nuit perpétuelle dans laquelle baigne le plateau est le signe d'un temps déréglé, hors de ses gonds.

A travers cette mise en scène, *Richard II* dépeint l'itinéraire d'un roi qui passe de la politique à la spiritualité, des caprices de la jeunesse au renoncement lucide. Avec le projet initial du prologue emprunté à *Woodstock* puis le prologue muet retenu, Thierry de Peretti a cherché à dessiner la trajectoire d'un être humain depuis l'enfant roi capricieux et tyrannique à l'homme pleinement adulte et responsable. Au cœur de la pièce se trouvent pour De Peretti la question de l'engagement et celle du renoncement. Parce que la pièce met en scène une crise du pouvoir qui provoque le chaos à l'intérieur du pays (avant le retour à l'ordre), tout apparaît soudain possible. Les personnages sont libres : le roi Richard II est en Irlande et son royaume est laissé à la tutelle bien faible du duc d'York. Chaque personnage dispose alors de sa liberté de choix. Thierry de Peretti nous montre comment les choix de certains engagent toute une vie, voire tout un royaume.

⁵² III, 4, 100-101.

⁵³ *Richard II*, III, 4, 8-15. La traduction d'André Markowicz, en décasyllabes, souligne la dimension prophétique du passage :

« Tous les lauriers, chez nous, se sont fanés,
Les météores dans le ciel effraient /
Les astres fixes, ici-bas la lune /
Paraît en sang et les prophètes hâves /
Murmurent de terribles changements. [...]
Ces signes-là sont les annonciateurs /
De la ruine des rois ou de leur mort. »

(*La Vie et la mort du roi Richard II*, op. cit., p. 71.)

Richard, dans l'œuvre de Shakespeare relue par Peretti, entre vraiment dans la vie d'adulte lorsqu'il fait l'expérience de ses limites et a la révélation de sa condition d'être humain : « I live with bread like you, feel want, / Taste grief, need friends. Subjected thus, / How can you say to me I am a king ? »⁵⁴

Le souverain déchu prend conscience de la vacuité du monde. La faillite du système s'accompagne d'un constat amer sur l'existence : il n'y a pas d'au-delà, Dieu est mort. Richard, tel un Christ sans Père, sans Dieu est sacrifié à la horde primitive.

⁵⁴ III, 2, 175-177.