

***Richard III***  
**William Shakespeare**  
**Commentaire de la scène I, 2**

**Jean-Jacques Chardin**

*Richard III* (1592-3) forme avec les trois parties d'*Henry VI* la première tétralogie des drames historiques de Shakespeare. Les quatre pièces constituent un ensemble cohérent qui enchaîne des événements allant de l'accession au trône d'Angleterre du jeune roi Henry VI, après la disparition de son père en 1422, jusqu'à la mort de Richard III tué par Richmond à la bataille de Bosworth en 1485. L'essentiel du matériau historique est fourni par la guerre fratricide que se livrent les deux familles héritières du roi Edward III, les York et les Lancaster, auxquelles appartiennent respectivement Richard et Lady Anne.

Shakespeare s'appuie sur plusieurs hypotextes pour composer sa pièce, principalement les ouvrages d'historiens du XVI<sup>e</sup> siècle comme les *Chronicles* d'Edward Hall (1548) ou celles plus tardives de Raphael Holinshed (dont la deuxième édition date de 1587). Étonnamment, la rencontre entre Richard et Lady Anne ne figure pas dans les textes sources, ce qui m'amène à interroger les effets qu'une telle confrontation induit sur la lecture de l'œuvre dans son ensemble et le rapport complexe que le spectateur entretient avec le personnage éponyme.

### **Temps et histoire**

Le passage s'ouvre sur les lamentations de Lady Anne qui pleure la mort du roi Henry VI et celle de son fils, Edward, Prince de Galles, tué à la bataille de Tewksbury<sup>1</sup>. Il s'agit d'une oraison funèbre assez conventionnelle où se mêlent expression de la douleur et panégyrique du défunt, selon les lois du genre élégiaque. Par sa symbolique appuyée (le sang qui s'écoule des

---

<sup>1</sup> Le meurtre est rapporté dans *Henry VI*, pièce qui précède *Richard III* dans la tétralogie.

plaies du cadavre) et son potentiel visuel fort (comme l'a bien montré la mise en espace à laquelle nous avons assisté), cette scène n'est pas sans évoquer les déplorations sur la mort du Christ dont l'iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance présente de nombreux exemples.

Pour Lady Anne, le roi défunt n'est plus qu'une poignée de cendres (v. 5-7), référence qui inscrit la scène dans la tradition des *memento mori* et des tableaux de vanité. Mais il est surtout un corps troué, un résidu voire un rebut, l'exemple même de ce que Kristeva appelle l'abject<sup>2</sup>, qui sollicite le regard et exerce sur Lady Anne un étrange pouvoir de fascination (v. 53-55). Peut-être est-il possible de déceler derrière l'ostentation du cadavre, qui signale une sensibilité esthétique pré-baroque à laquelle des dramaturges comme John Webster souscriront pleinement quelques années plus tard, une sorte de mise à distance, voire une contestation, de la théorie des deux corps du roi, si finement analysée par Ernst Kantorowicz dans un ouvrage déjà ancien<sup>3</sup>. Selon la conception médiévale de la monarchie, le roi possède un corps physique périssable, mais il est aussi le représentant de Dieu sur terre et fait corps avec son royaume et avec son peuple. À l'inverse du corps physique, cet autre corps communément qualifié de 'politique' ou de 'mystique' ne meurt jamais et se réincarne dans la succession dynastique. Comme l'a montré Kantorowicz, cette double nature du corps du roi, à la fois humaine et souveraine, présente une dimension christologique. Dans l'extrait de *Richard III* qui nous occupe, la présence du cadavre ensanglanté indique sans doute que le dramaturge cherche, par des éléments visuels à la charge symbolique et émotionnelle puissante, à se démarquer de l'idéologie monarchique dominante attachée encore à la mystique du pouvoir. La même mise à distance perce aussi dans *Richard II* où le monarque, dans un beau passage d'introspection, découvre qu'il n'est qu'un corps fait de chair et de sang, capable de pleurer comme n'importe lequel de ses sujets<sup>4</sup>. *Richard III* et les autres pièces des deux tétralogies historiques questionnent ainsi la conception théologique du pouvoir, prédominante encore au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans l'éthos de la Renaissance, le tyrannicide est perçu comme attentatoire à l'ordre de la nature selon lequel le Roi est le lieutenant de Dieu et son royaume, avec lequel il se confond, un miroir en réduction de la grande harmonie cosmique. Si le cadavre d'Henry VI horrifie tant, c'est qu'il figure l'effondrement d'un ordre et il est significatif, à cet égard, que Lady Anne déplore dès le vers 4 la chute prématurée du roi (« the untimely fall of virtuous Lancaster »).

---

<sup>2</sup> Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 9-39.

<sup>3</sup> Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study on Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

<sup>4</sup> Voir *Richard II*, IV,1, v. 206-22.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, époque pétrie de spéculation religieuse, la chute est un concept lourd de sens qui rappelle la désobéissance commise par Adam et Eve et leur expulsion hors du jardin d'Eden. Ainsi la mort d'Henry, comme celle de Clarence ou celle plus atroce encore des deux jeunes princes à la Tour, réitère-t-elle de façon symbolique la chute de l'homme orchestrée par un criminel dont le rapport à la nature et à l'ordre du temps est problématique.

Dès le monologue liminaire, Richard se présente comme un avorton contrefait, arrivé au monde avant terme (I,1,20) et qui tient de sa naissance à contre temps une difformité physique qui le rend repoussant. Richard appartient à la contre nature et agit donc en scélérat : « I am determined to prove a villain » (v. 30), confie-t-il au spectateur. L'ambiguïté sémantique de cette expression, qui signifie à la fois 'prédestiné' à être un scélérat et 'décidé à agir en scélérat, en dit long sur le rapport complexe que le personnage entretient avec le temps. Les agissements de Richard procèdent-ils d'un déterminisme du temps auquel le personnage ne saurait échapper ou sont-ils le fruit d'un libre arbitre exercé en pleine conscience contre l'ordre du temps ? Si la question demeure évidemment sans réponse, il n'en demeure pas moins qu'agir en scélérat revient à s'opposer au cours naturel du temps. À l'époque moderne, le temps est conçu comme un continuum organisé et structuré par les desseins de la Providence. Orienté, pour paraphraser Hamlet, par une divinité qui façonne notre destin (« There's a great divinity that shapes our ends », *Hamlet*, V,2,10), le temps est linéaire et son commencement et sa fin correspondent au parcours mythique de l'humanité, des origines jusqu'aux fins dernières promises par l'eschatologie chrétienne. Ce temps providentiel contre lequel se dresse Richard est rappelé dans la pièce de façon prophétique par les imprécations de la reine Margaret, personnage hiératique qui apparaît à la scène suivante (I,3) comme une ombre sénéquienne pour annoncer la vengeance du ciel (I,3,136). Margaret est la voix d'un ordre immuable du temps, « d'une nécessité dans l'Histoire », selon l'heureuse expression de Gisèle Venet<sup>5</sup>, qui finira par avoir raison de Richard. La mort du tyran à la fin du drame apparaît à Richmond comme la manifestation d'une justice divine (V, 5, v. 15-41) et signale, au même titre que celle de Macbeth dans la tragédie écossaise, la restauration de l'ordre naturel du temps.

La plainte de Lady Anne nous rappelle ainsi que les crimes de Richard sont des offenses à l'ordre du temps et au schéma providentiel de l'Histoire, et les accusations portées à l'encontre du meurtrier sont d'autant plus véhémentes qu'elles mobilisent une rhétorique de l'excès censée frapper l'adversaire aussi fortement qu'elle impressionne le spectateur.

---

<sup>5</sup> Gisèle Venet, *Temps et vision tragique chez Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, p. 131.

## Les mots et les épées

La confrontation entre Anne et Richard est une joute verbale où les deux personnages croisent le verbe avec autant d'acuité que s'ils maniaient des fleurets, comme en témoignent les nombreux passages en stichomythie qui traduisent l'intensité de l'échange. Mon argument repose ici sur l'anagramme si courante dans l'anglais du XVI<sup>e</sup> siècle entre « words » (les mots) et « sword » (l'épée). Sans vouloir entrer dans des détails historiques hors de propos ici, on pourrait tout de même rappeler l'importance de la rhétorique dans l'éducation des jeunes gens à l'époque moderne. La rhétorique fait partie du *trivium*, avec la grammaire et la dialectique, et bien que les pratiques pédagogiques élisabéthaines se soient assez grandement différenciées de celles qui prévalaient à l'époque médiévale, la rhétorique continue d'être enseignée dans les *grammar schools* anglaises, principalement par l'apprentissage du latin et la traduction des textes anciens. Par ailleurs, l'Angleterre produisit à l'époque moderne de nombreux manuels de poétique inspirés fortement des traités de rhétorique de l'Antiquité.

La rhétorique de Lady Anne, outrancière et pourtant moins habile que celle Richard, est marquée au sceau du psittacisme et du ventriloquisme. Les répétitions nombreuses dont son discours est émaillé (v. 53-56) traduisent certes une émotion difficile à contenir mais n'ont d'autre efficacité que de réitérer un sens déjà là, sans jamais assurer la germination de significations neuves. Il n'y a guère de poétique de la répétition dans le discours de Lady Anne, qui hésite, trébuche, cahote, ratiocine et se reprend, comme si le personnage avait du mal à formuler clairement sa pensée. L'accumulation de références au bestiaire monstrueux pour dépeindre Richard<sup>6</sup> s'apparente à une forme de *copia* improductive qui contrairement à la pratique recommandée par les rhétoriciens de la Renaissance et de l'Antiquité, ne contribue pas même à la variété du discours. Les paraphrases bibliques qui abondent dans ses imprécations<sup>7</sup> attestent semblablement que Lady Anne est plus parlée qu'elle ne parle. Incapable d'inventer la langue, elle se contente d'imiter celle des autres, et lorsqu'elle abandonne cette langue d'emprunt, c'est pour calquer son discours sur celui de Richard dont elle reproduit jusqu'aux structures syntaxiques et rythmiques, comme aux vers 134-7 ou 146-7, dans un tragique effet d'écholalie qui signe à son insu sa défaite et sa soumission.

---

<sup>6</sup> Richard est un porc-épic (v. 102), un vil crapaud (v. 147) à qui elle prédit un sort plus funeste que celui réservé au loup ou à l'araignée (v. 19). Le bestiaire monstrueux est le signe du blasphème maléfique.

<sup>7</sup> Lady Anne paraphrase l'évangile de Matthieu (10 :28) lorsqu'elle clame que Richard ne peut posséder l'âme d'Henry (v. 48-49), et l'image de la terre qui ouvre sa gueule pour boire le sang du roi défunt (v. 63-67) semble tirée droit du livre des Nombres (16 :32).

Peut-être faut-il ici pousser l'argument un peu plus loin et s'interroger sur la raison pour laquelle Lady Anne s'interdit de prononcer le mot par lequel Richard accepterait, du moins le fait-il croire, de se tuer (v. 190-2). Dire le mot ('kill') serait prononcer un arrêt de mort, ce qu'elle ne peut se résoudre à faire, car il semble que pour Lady Anne le mot soit l'équivalent de la chose signifiée. Ces vers révèlent en creux une conception particulière de la relation entre les mots et les choses : pour Lady Anne, la langue ne peut être que la traduction fidèle ou la représentation exacte du réel. C'est pourquoi elle refuse que Richard prétende ne pas être le meurtrier d'Henry, car cela est inexact, ou qu'il affirme ne pas avoir tué Edward, puisque ce dernier est bien mort (v. 89). Le discours de Lady Anne hérite d'un legs de cratylisme sur lequel certaines théories de la langue étaient encore fondées à l'époque moderne. Dans sa 53<sup>e</sup> thèse, Pic de la Mirandole affirme par exemple que la position de Cratyle sur la justesse des noms est exacte<sup>8</sup> et plusieurs critiques ont bien souligné que dans la tradition néoplatonicienne de la Renaissance, le principe d'une motivation naturelle des signes avait valeur de dogme<sup>9</sup>. Le discours de Lady Anne évoque ces théories rigides qui ne peuvent penser la langue que dans un rapport d'icônicité avec le réel. Anne récuse ainsi les associations incongrues ou les rapprochements qui défient la raison. Lorsque Richard lui offre la bague, elle accepte sans pour autant donner son consentement : prendre n'est pas donner, prendre est même le contraire de donner et vouloir faire signifier l'un par l'autre est absurde. Toutefois, malgré ses emportements et ses objurgations, Lady Anne finit par capituler et son refus de planter le poignard dans le cœur de Richard constitue l'aveu symbolique de la pauvreté de son discours et signe son incapacité à vaincre par le verbe celui auquel elle ne peut que se soumettre. Il n'est pas interdit de considérer que la défaite de Lady Anne constitue une façon pour le dramaturge de mettre en perspective ces conceptions surannées de la langue qui ne résistent pas à une rhétorique plus affinée, plus complexe et sans doute plus productrice de sens, comme l'est celle de Richard.

Richard sait magnifiquement jouer des codes linguistiques afin d'enjôler son auditoire. C'est ainsi qu'il pastiche les clichés de la poésie d'amour et parodie le discours pétrarquiste. Il courtise Lady Anne, dès le début de la scène, en l'assimilant à une sainte (v. 49), et proclame que sa beauté divine rayonne tel un soleil au firmament (v. 75, v. 129-30). Le discours amoureux procède par fragments qui se colorent de réminiscences néoplatoniciennes sur lesquelles le

---

<sup>8</sup> « En ce qui concerne les noms, il est connu de tous qu'ils possèdent une force naturelle. Ils possèdent cette force non parce qu'ils signifient par convention mais parce qu'ils ont certaines choses naturelles en eux [...] Platon l'admet dans le *Cratyle* », Pic de la Mirandole, *Conclusiones nongentae*, Rome, 1532 (1486) p. 42-43 (je traduis). Texte cité en anglais par Keir Elam dans *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 123.

<sup>9</sup> Voir Keir Elam, *op. cit.*, p. 123.

pétrarquisme renaissant avait échafaudé une vision de la beauté physique conçue comme écho affadi de la beauté spirituelle. Tout l'art de Richard consiste à recourir à une poétique éculée dont il devine l'effet qu'elle va produire sur son interlocutrice et le pétrarquisme n'est pour lui qu'une stratégie efficace pour gagner Lady Anne.

Aux vers 121-4, Richard associe une hyperbole pétrarquiste à un écho parodique de l'image biblique du sein d'Abraham, tirée de la parabole de Lazare et du mauvais riche (Luc, 16:22). Le trope démétaphorise le sens de l'image biblique et le sein de Lady Anne ne renvoie qu'aux plaisirs de la chair dont Richard cherche à profiter. Richard vide le langage biblique de son contenu symbolique codifié pour proposer un sens désacralisé et purement physique.

Plus pervers encore est le jeu de mots, impossible à rendre en français, auquel il recourt lorsqu'il annonce à Lady Anne que le seul endroit où il souhaite se trouver est sa chambre à coucher (« So will it, Madam till I lie with you », v. 112-3). « To lie with » signifie bien coucher avec, mais Richard combine sournoisement à ce sens évident celui de mentir ou plutôt de ne pas mentir (ainsi soit-il jusqu'à ce que je vous mente). Il instille ainsi dans l'esprit de Lady Anne l'idée que ses propos sont honnêtes et que l'amour qu'il lui porte est sincère, ce dont elle se persuade au point de céder à ses avances.

La rhétorique telle que la pratique Richard relève d'une forme de poétique enjôleuse et maléfique qui s'apparente pourtant à un travail vivant sur le matériau linguistique. Richard rémunère la langue et resémantise des tropes devenus stériles à force d'être répétés presque mécaniquement. Cette langue séduit Lady Anne tout autant qu'elle subjugué le spectateur et la scène transforme le discours cynique du scélérat en objet d'admiration esthétique.

## **La fascination pour l'horrible**

Baudelaire explique dans *Fusées* qu'il a trouvé la définition de son beau dans la figure du Satan miltonien : « c'est quelque chose d'ardent et de triste [...] je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du malheur »<sup>10</sup>. Ce faisant, Baudelaire pose le problème de l'attrance éprouvée par le lecteur ou le spectateur pour une incarnation du mal, comme Satan ou Richard. Le personnage est monstrueux et ingénieux, scélérat et victime, poison et bouc émissaire, association hybride du *pharmakos* et du *pharmakon*. Il est construit par le dramaturge comme un agrégat de facettes multiples, une opale, pour reprendre l'image que Feste, le fou de *La Nuit*

---

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Fusées*, in *Curiosités esthétiques, Journaux intimes* (1868), Paris, Garnier, 1990, p. 530-1.

*de Rois*, utilise pour qualifier l'esprit du Duc Orsino : « Que le Dieu de la mélancolie vous protège et que votre tailleur vous coupe un pourpoint de taffetas chatoyant car votre esprit n'est rien d'autre qu'une opale » (IV,2,77)<sup>11</sup>. Et ce qui est vrai de Richard l'est aussi de beaucoup des autres personnages de la pièce, tous, à quelque degré que ce soit, compromis dans le crime, tous bourreaux mais aussi tous victimes dans un univers cruel où l'abjection est partagée par les deux familles rivales. Le spectateur est travaillé par des émotions contraires et ne peut s'identifier complètement à aucune des figures du drame, pas plus qu'il ne peut les rejeter toutes au motif qu'elles appartiendraient sans distinction au seul registre du mal. Ceci est d'autant plus vrai de Richard qui, dans l'extrait qui nous occupe, paraît particulièrement sincère lorsque, dans la belle tirade en pentamètres iambiques quasi réguliers des vers 153 à 163, il rappelle les crimes atroces dont sa famille a été victime. Shakespeare se saisit de la trame historique de la Guerre des Deux Roses pour brouiller les distinctions entre les bons et les méchants et poser une interrogation métaphysique sur les rapports ambigus que le bien entretient avec le mal.

De surcroît, la rencontre entre Richard et Lady Anne conjugue la présentation de la mort à un exercice de séduction tissé d'allusions érotiques appuyées qui active chez le spectateur le plaisir trouble de la transgression. Si l'on a un peu pratiqué Georges Bataille, on sait bien que la transgression est un suspens de l'interdit, c'est à dire de tout ce qui structure le monde où règnent l'ordre et la loi. La transgression ne supprime pas l'interdit, elle le relègue, ou le met à distance, et fait entrer, l'espace d'un instant, dans le monde de l'excès. Juxtaposer sur scène le macabre et l'érotique, c'est permettre au spectateur d'éprouver une jouissance transgressive, goûtée comme une volupté éphémère.

Cette jouissance est partagée avec le personnage éponyme, dont le monologue final (v. 239-263) exprime le plaisir solipsiste de celui qui contemple, presque incrédule, le succès de son entreprise. Richard se construit un théâtre du verbe où il est à la fois acteur et spectateur et grâce auquel il rejoue par le discours la situation antérieure pour jouir à nouveau du spectacle de sa victime déconfite. À l'instar de ce passage, tous les monologues de Richard sont autant de confessions adressées au spectateur qui devient alors complice des machinations ourdies contre les victimes. Par le jeu de l'ironie dramatique, le spectateur a toujours l'avantage sur les personnages dont la connaissance des événements demeure plus limitée. L'ironie dramatique a pour effet de désamorcer toute forme de suspens ou plutôt de donner au suspens une coloration particulière. Le spectateur attend avec une certaine fébrilité que ce qui a été annoncé se produise afin de vérifier l'exactitude des prédictions. Et le scélérat qu'est Richard se double ainsi de la

---

<sup>11</sup> « Now, the melancholy god protect thee, and the tailor make thy doublet of changeable taffeta, for thy mind is a very opal », William Shakespeare, *Twelfth Night*, IV,2,77.

figure du metteur en scène dont les agissements délétères œuvrent comme des mimodrames auxquels le spectateur apporte son adhésion sans pour autant consentir à leur immoralité.

## Conclusion

Cet extrait de *Richard III* si célèbre et si bien interprété par les comédiens étudiants qui se sont produits devant nous fournit le cadre éthique dans lequel s'inscrit toute la démarche contre nature du roi Richard. Il nous présente aussi les stratégies rhétoriques et les capacités histrioniques auxquelles se livre le meurtrier. Mais parce qu'elle possède un potentiel visuel très fort, soulignée par la procession funèbre qui va de St Paul jusqu'au monastère de Chertsey, la rencontre entre Richard et Lady Anne nous rappelle que tout ici est théâtre. Le théâtre est un art du voir qui repose sur la construction d'une illusion référentielle et le spectateur accepte, par un acte délibéré de sa volonté, de croire à la fiction qui lui est présentée (c'est le célèbre « willing suspension of disbelief » théorisé par Coleridge dans sa *Biographia Literaria* en 1817). Mais si le théâtre dénuce ses mécanismes et dévoile son *modus operandi*, l'illusion qu'il s'ingénie à construire se dissout brutalement. Le plaisir esthétique, dont nous avons il y a un instant esquissé les contours, ne résiderait-il pas alors dans cette dialectique du crédible et de l'illusoire par laquelle le spectateur se laisse sciemment abuser par ce qu'il voit pour se faire rappeler que tout est jeu d'ombres, construction et artifice ? *Richard III*, comme *Hamlet* ou *Le Songe d'une nuit d'été*, confirme bien que le sujet principal des pièces de Shakespeare, qu'elles soient historiques, tragiques ou comiques, est bien le théâtre lui-même.