

CHAPITRE I – LES ROIS - EXTRAITS

Quoi, vous tremblez ? Vous avez tous peur ? Hélas, je ne vous blâme pas, car vous êtes mortels...
(*Richard III*, I, 2)

I

Il n'en faut pas davantage. Il suffit d'examiner attentivement la liste des personnages de *Richard III* pour voir à quelle matière historique Shakespeare avait puisé, voulant montrer combien il était de son temps et peuplait la scène de personnages réels. Ici, dans l'une de ses premières pièces, ou plutôt dans sa matière première historique même, se dessine déjà l'ébauche de toutes les grandes tragédies ultérieures : *Hamlet*, *Macbeth*, *Le Roi Lear*. Si l'on veut déchiffrer le monde de Shakespeare comme un monde réel, il faut commencer la lecture par les chroniques historiques et, en premier lieu, par les deux *Richard*.

Commençons donc par cette liste des personnages :

Le roi Edouard IV. Il a détrôné Henry VI, dernier souverain de la dynastie des Lancastre. Il l'a emprisonné dans la Tour où celui-ci a été assassiné par les frères d'Edouard : Richard et le duc de Clarence. Quelques mois plus tôt, à la bataille de Tewkesbury, le fils unique de Henry VI avait été poignardé par Richard. Edouard, prince de Galles, fils d'Edouard IV, par la suite roi sous le nom d'Edouard V, assassiné dans cette même Tour au bord de la Tamise, à l'âge de douze ans, sur l'ordre de Richard. Richard, duc d'York, second fils d'Edouard IV, assassiné dans cette même Tour lugubre, gothique, toute de pierres blanches, sur l'ordre de Richard, à l'âge de douze ans. George, duc de Clarence, frère d'Edouard IV, assassiné dans cette même Tour gothique sur l'ordre de Richard. Le fils du duc de Clarence, que Richard emprisonne le jour de son couronnement. La fille de Clarence, donnée en mariage, encore enfant, à un simple gentilhomme, afin qu'elle ne puisse devenir mère de rois. La duchesse d'York, mère de deux rois, grand-mère d'un roi et d'une reine. Son mari et son plus jeune fils sont tombés ou ont été assassinés au cours de la guerre des Deux-Roses. Son cadet a été poignardé dans sa prison par des assassins à gages. Son troisième fils, Richard, a fait assassiner ses deux petits-fils. De toute sa descendance, seuls un fils et une petite-fille mourront de mort naturelle. La reine Marguerite, veuve d'Henry VI ; son mari a été assassiné dans la Tour, son fils tué sur le champ de bataille. Lady Anne, femme de Richard III, lequel avait tué son père à la bataille de Barnet, son premier mari à la bataille de Tewkesbury, et avait donné l'ordre de faire exécuter son beau-père dans la Tour. Elle est emprisonnée par Richard au lendemain de ses noces. Le duc de Buckingham, confident de Richard et son bras droit dans la lutte pour la couronne. Décapité par l'ordre de Richard l'année même du couronnement. Le comte Rivers, frère de la reine Elisabeth ; Lord Grey, fils de la reine Elisabeth ; Sir Thomas Vaughan, tous trois exécutés à Pomfret, sur ordre de Richard, encore avant qu'il ne soit couronné. Sir Richard Ratcliff, organisateur de la tuerie de Pomfret et du coup d'État, meurt deux ans plus tard à la bataille de Bosworth. Lord Hastings, baron, partisan des Lancastre, arrêté, libéré, arrêté de nouveau et exécuté par Richard qui l'accuse d'avoir fomenté un coup d'État. Sir James Tyrrel, qui a assassiné dans la Tour les enfants d'Edouard IV, exécuté à son tour.

Nous approchons de la fin de cette effroyable liste de personnages, ou plutôt de la fin de cette comptabilité historique. Il y a encore Sir William Catesby, exécuté après la bataille de Bosworth, et le duc de Norfolk, qui meurt pendant cette bataille. Encore quelques lords et barons qui réussissent à sauver leur tête en émigrant. Et les trois dernières lignes. Des personnages anonymes. Je recopie : « Lords, courtisans, gentilshommes, un messager d'État, un prêtre, un greffier, bourgeois, assassins, messagers, soldats, spectres. La scène est en Angleterre. »

Shakespeare est semblable au monde, ou à la vie même. Chaque époque y trouve ce qu'elle cherche ou ce qu'elle veut y voir. Le lecteur du milieu du XX^e siècle déchiffre *Richard III* ou bien regarde comment on le joue sur scène, à l'aide de son expérience propre. Et il ne peut ni le lire ni le voir autrement. Et c'est pourquoi l'atrocité shakespeareenne ne l'effraye pas, ou plutôt ne l'étonne pas. Il suit la lutte pour le pouvoir et la façon dont les héros de la tragédie s'entretuent beaucoup plus tranquillement que ne le firent maintes générations de spectateurs et de critiques au XIX^e siècle. Plus tranquillement et, en tout cas, avec une compréhension plus réelle. Il ne considère pas que la mort effroyable de la plupart des personnages soit une nécessité esthétique, ni une règle obligatoire en tragédie, qui apporte la *catharsis*, ni même un trait spécifique du génie

inquiétant de Shakespeare. Il est plutôt enclin à considérer la mort atroce des principaux héros comme une nécessité historique, ou comme une chose tout à fait naturelle. Même dans *Titus Andronicus*, que Shakespeare a probablement remanié ou écrit la même année que *Richard III*, le spectateur d'aujourd'hui décèle bien davantage qu'une accumulation caricaturale et grotesque d'atrocités inutiles, comme le clamait la critique du xixe siècle. Et lorsque *Titus Andronicus* est mis en scène par Peter Brook, disons, il est prêt à applaudir la scène du carnage général du cinquième acte avec le même enthousiasme que le faisaient les chaudronniers, les tailleurs, les bouchers et les soldats du temps de Shakespeare. Alors, c'était un succès théâtral considérable. Le spectateur contemporain, en retrouvant dans les tragédies de Shakespeare sa propre époque, se rapproche souvent, de façon inattendue, de l'époque shakespeareenne. En tout cas, il la comprend bien. Cela vaut avant tout pour les chroniques historiques [...]

Chacune de ces grandes tragédies commence par la lutte pour conquérir ou renforcer le trône ; chacune s'achève par la mort du monarque et un nouveau couronnement. Dans chacune des chroniques, le souverain légitime traîne derrière lui une longue chaîne de crimes, il s'est aliéné les grands féodaux qui l'avaient aidé à conquérir la couronne, il a massacré d'abord ses ennemis, ensuite ses anciens alliés, il a fait périr les héritiers et les prétendants au trône. Mais il n'est pas parvenu à les exterminer tous. Un jeune prince revient d'exil : fils, petit-fils ou frère des victimes, il défend le droit violé ; autour de lui se groupent les grands, repoussés par le roi ; il personnifie l'espérance dans un ordre nouveau, il atteste de la justice. Mais chaque pas vers le pouvoir continue à être marqué par le meurtre, la violence et le parjure. Aussi, lorsque le nouveau prince est déjà parvenu tout près du trône, traîne-t-il derrière lui une chaîne de crimes tout aussi longue qu'il y a peu de temps encore le souverain légitime. Lorsqu'il coiffera la couronne, il sera tout aussi haï que l'autre. Il tuait ses ennemis, maintenant il tuera ses anciens alliés. Et un nouveau prétendant au trône fera son apparition, au nom de la justice violée. Le cycle est bouclé. Un nouveau chapitre commence. Une nouvelle tragédie historique [...]

Au nom du Ciel, asseyons-nous à terre, et disons la triste histoire de la mort des rois : les uns déposés, d'autres tués à la guerre, d'autres hantés par les spectres de ceux qu'ils avaient détrônés, d'autres empoisonnés par leurs femmes, d'autres égorgés en dormant, tous assassinés ! (*Richard II, III, 2*)

Dans chacune des chroniques historiques, il en est quatre ou cinq qui épient le regard du monarque qui s'éteint, qui suivent le tremblement de ses mains. Ils ont déjà ourdi un complot, déjà ils ont concentré dans la capitale les troupes qui leur sont fidèles, déjà ils se sont entendus avec leurs hommes liges. Ils ont donné des ordres aux tueurs à gages, la Tour de pierre attend de nouveaux prisonniers. Ils sont quatre ou cinq, mais un seul peut survivre. Chacun a un autre nom et un autre titre. Chacun, un autre visage. L'un est rusé, le second courageux, le troisième cruel, le quatrième cynique. Ce sont des hommes vivants, car Shakespeare est d'abord un narrateur. Nous nous souvenons de leurs visages. Mais lorsque nous finissons un chapitre et commençons le suivant, lorsque nous lisons les chroniques historiques en entier, l'une après l'autre, pour nous les visages des souverains et des usurpateurs s'estompent peu à peu [...]

Et voici que de plus en plus, par-delà les traits individuels des rois et des usurpateurs, se dégage des chroniques historiques de Shakespeare l'image même de l'histoire. L'image du Grand Mécanisme. Chacun des chapitres successifs, chacun des grands actes shakespeareiens n'est qu'une répétition :

Le prologue flatteur d'une horrible parade : atteindre au sommet, c'est rouler dans l'abîme. (*Richard III, IV, 4*)

Elle s'impose à nous avec force, cette image de l'histoire, maintes fois répétée par Shakespeare. L'histoire, c'est un grand escalier que monte sans trêve un cortège de rois. Chaque marche, chaque pas vers le faîte est marqué de meurtre, de parjure et de trahison. Chaque marche, chaque pas vers le sommet rapproche du trône, ou le consolide.

C'est une marche que je dois franchir, ou alors trébucher... (*Macbeth, I, 4*)

La dernière marche n'est plus séparée de l'abîme que d'un pas. Les souverains changent. Mais l'escalier est toujours le même. Et les bons, les méchants, les courageux et les poltrons, les vils et les nobles, les naïfs et les cyniques continuent de le gravir [...]

VI

Au théâtre, l'histoire n'est le plus souvent rien d'autre qu'un grand décor. Une toile de fond ; et les héros aiment, souffrent ou haïssent, vivent leur propre drame, tranchent leurs questions personnelles. Parfois, il peut se faire qu'ils y soient directement mêlés. L'histoire leur complique la vie, mais même alors elle ne cesse pas d'être un costume plus ou moins incommodé : une perruque, une crinoline, une épée qui se prend dans les jambes. Evidemment, ce n'est là que l'historicisme des apparences. Mais il est des pièces où l'histoire n'est ni toile de fond, ni décor, où elle est jouée sur scène, ou plutôt répétée, par des acteurs déguisés en personnages historiques. Ils connaissent l'histoire, ils l'ont apprise par cœur

et sortent très rarement de leur rôle. Schiller est un classique de ce genre. Marx appelait ses personnages les porte-voix des idées de l'époque. Les héros interprètent l'histoire, étant donné qu'ils en connaissent le dénouement. Parfois ils peuvent même représenter les aspirations véritables des forces sociales et leurs conflits réels. Pourtant, même alors, ce n'est pas l'histoire qui est mise en drame. Seul un manuel d'histoire l'a été. Ce manuel peut être idéaliste, comme chez Schiller ou chez Romain Rolland, ou matérialiste comme dans certains drames de Brecht, mais il ne cesse à aucun moment d'être un manuel.

L'historicisme de Shakespeare diffère des deux genres ici décrits. L'histoire se joue sur la scène, mais elle n'est jamais une copie. Elle n'est ni une toile de fond, ni un décor, ni une grande machinerie. Elle est en elle-même le héros de la tragédie. Mais de quelle tragédie ?

Il existe deux façons fondamentales d'envisager le tragique de l'histoire. A la base de la première existe la conviction que l'histoire a un sens, qu'elle accomplit ses tâches objectives, tend dans une direction déterminée. Elle est raisonnable, rationnelle, ou, du moins, il est possible de la comprendre. Ce qui est tragique alors, c'est le prix de l'histoire, le prix du progrès, que l'humanité doit payer. Alors atteint aux dimensions du tragique chaque résistance à l'histoire, qui en freine ou pousse en avant l'impitoyable rouleau compresseur; qui, en raison précisément de son inadéquation à l'histoire, de son opposition ou de son caractère précurseur, doit être écrasée. Telle était la conception du tragique de l'histoire défendue par Hegel. Elle resta chère au jeune Marx, même après qu'il eut remplacé le développement objectif de l'Idée hégélienne par le développement tout aussi objectif des forces productives.

Bien dit, vieille taupe ! avances-tu si vite sous terre ? Quel digne pionnier ! (*Hamlet*, I, 5)

La taupe est inconsciente, mais elle creuse la terre dans une direction déterminée. Elle a ses rêves de taupe, qui ne sont que pressentiment confus du soleil et du ciel ; ce ne sont pas les rêves qui décident du sens de la marche, mais le mouvement des pattes et du groin qui inlassablement fouillent la terre. La taupe ne sera tragique que si elle est enfouie vive avant de reparaître à la surface de la terre.

Il est une seconde façon de ressentir le tragique de l'histoire. Elle naît de la conviction que l'histoire n'a pas de sens et demeure sur place, ou bien répète sans cesse son cycle atroce. Qu'elle est une force élémentaire, tout comme la grêle, l'orage ou le cyclone, comme la naissance et la mort. La taupe creuse la terre, mais jamais elle ne ressortira à la surface. Sans fin naissent de nouvelles générations de taupes ; elles fouillent la terre en toutes directions, et toujours la terre les enfouit. La taupe a ses rêves de taupe. Longtemps, elle a eu l'illusion d'être le maître de la création, que la terre, le ciel et les étoiles avaient été créés pour elle, qu'il existait un dieu des taupes qui avait créé les taupes et leur avait promis une immortalité de taupes. Mais, soudain, la taupe a compris qu'elle n'est qu'une taupe, que ce n'est pas pour elle que la terre, le ciel et les étoiles ont été créés. Elle souffre, sent et pense, mais ses souffrances, sentiments et pensées sont incapables de changer sa destinée de taupe. Elle continuera à fouiller la terre, et la terre continuera de l'ensevelir. C'est alors que la taupe a compris qu'elle est une taupe tragique.

Cette seconde façon de comprendre le tragique de l'histoire convient le mieux à Shakespeare, me semble-t-il, non seulement à l'époque de *Hamlet* et du *Roi Lear*, mais pendant toute sa vie, depuis les chroniques historiques et *Richard III*, jusqu'à *La Tempête*.

Car dans le cercle même de la couronne qui entoure les tempes : mortelles d'un roi la Mort tient sa cour ; là, trône la farceuse, raillant le pouvoir du roi, ricanant de sa pompe, lui accordant un souffle, une petite scène pour jouer au monarque, se faire craindre et tuer d'un regard. [...] Puis, après s'être ainsi amusée, elle en finit avec une fine épingle, elle perce ce rempart, et... adieu le roi ! (*Richard II*, III, 2)

Dans ces considérations, nous sommes partis de la métaphore sur le grand escalier de l'histoire. C'est sur ces larges marches désertes que Leopold Jessner jouait *Richard III* dans la célèbre mise en scène du Schauspielhaus de Berlin. Cette métaphore comporte des conséquences philosophiques et possède une fécondité dramatique. Il n'y a pas de bons et de mauvais rois, il n'y a que des rois sur les divers degrés de cet unique escalier ; les noms des rois changent, mais toujours un Henry renverse un Richard, ou un Richard un Henry. Les chroniques historiques de Shakespeare sont les *dramatis personae* du Grand Mécanisme. Mais qu'est-il, ce Grand Mécanisme qui commence aux pieds du trône et dont dépend tout le royaume, dont les grands seigneurs et les assassins à gages sont les rouages, qui accule à la violence, au viol, aux atrocités et à la trahison, qui exige sans fin des victimes, dans lequel la voie vers le pouvoir est simultanément la voie vers la mort ? Pour Shakespeare, ce Grand Mécanisme est l'ordre de l'histoire, dans laquelle le roi est l'oint du Seigneur :

Toutes les eaux de la mer orageuse et rude ne sauraient laver du front d'un roi Fonction sacrée. Le souffle des humains ne saurait déposer le lieutenant élu par le Seigneur. (*Richard II*, III, 2)

Le soleil tourne autour de la terre et, avec lui, rangées en un ordre hiérarchique, les sphères, les planètes et les étoiles. Il est dans l'univers un ordre des éléments, un ordre des chœurs angéliques et, sur la terre, l'ordre des états lui répond. Il y a les seigneurs et les vassaux des vassaux. Le pouvoir royal vient de Dieu, et tout pouvoir sur la terre n'est que le reflet du pouvoir du roi.

Les cieux eux-mêmes, les planètes et notre terre, leur centre, sont soumis à des lois régulières de degré, de priorité, de rang, de régularité, de direction, de proportion, de saison, de forme, d'attribution et d'habitude, qu'ils observent avec un ordre invariable. Et voilà pourquoi le soleil, cette glorieuse planète, trône dans une noble éminence parmi les autres sphères ; son regard salutaire corrige le sinistre aspect des planètes funestes, et s'impose souverainement, tels les ordres d'un roi, aux bons comme aux méchants. Mais pour peu que les planètes osent s'égarer dans une coupable confusion, alors que de fléaux ! que de monstruosités ! que de séditions ! Quelles fureurs agitent la mer ! Que de tremblements, la terre ! Quelles commotions, les vents ! Les catastrophes, les changements, les horreurs renversent et rompent, arrachent et déracinent l'unité et le calme des Etats de leur harmonieuse fixité. Oh ! quand la hiérarchie est ébranlée, elle qui sert d'échelle à tous les hauts desseins, l'entreprise est bien malade ! (*Troilus et Cressida*, I, 3)

La tragédie de *Richard II* s'est jouée sur la dernière marche de l'escalier. Les principales scènes de *Richard III* se déroulent sur sa première moitié. Sans conscience, le tragique de l'histoire n'existe pas. La tragédie commence au moment où le roi remarque le fonctionnement du Grand Mécanisme. Cela peut survenir au moment où il en tombe victime, ou bien lorsqu'il est le bourreau. Ce sont précisément les situations où Shakespeare se livre à ses grandes confrontations entre l'ordre des valeurs et l'ordre de l'histoire.

Richard III se compare à Machiavel ; véritablement, il est le Prince. Il est en tout cas un prince qui a lu *Le Prince*. La politique est pour lui pratique pure, un art dont le but est de régner. Elle est amorphe, comme l'art de construire les ponts ou une leçon d'escrime. Les passions humaines en constituent la glaise. Et les hommes sont de l'argile dont on peut faire ce que l'on veut. Le monde entier est un énorme morceau de glaise qui se laisse pétrir dans la main. Richard III n'est pas seulement le nom d'un des rois qui se sont engagés sur le grand escalier. Richard III est l'intelligence du Grand Mécanisme, sa volonté et sa conscience. Pour la première fois, Shakespeare a montré le visage humain du Grand Mécanisme. Il est effroyable par son chuchotement et son affreux rictus. Mais il est fascinant.

VIII

[...] Pour la dernière fois, nous devons en revenir à la métaphore shakespearienne du grand escalier. Richard II grandit avec la tragédie. Sur la première moitié de l'escalier, il n'est qu'un nom de roi ; sur la dernière marche seulement se produit ce fort grossissement tragique. Il a reconquis son visage humain. L'optique dramatique de *Richard III* est inverse. Dans la première partie de la tragédie, Richard est l'intelligence du Grand Mécanisme, le démiurge de l'Histoire, le Prince de Machiavel. Mais Shakespeare est plus impitoyable que l'auteur du *Prince*. Richard III, au fur et à mesure qu'il monte le grand escalier, rapetisse de plus en plus. Comme si le Grand Mécanisme s'en était emparé et l'avait dévoré. Il devient peu à peu l'un de ses rouages. Il a cessé d'être bourreau, il est devenu victime. Il a été pris dans l'engrenage.

Le Prince créait l'histoire. Le monde entier était pour lui un morceau de glaise qu'il pétrissait de ses mains. Mais voici que lui-même, à présent, est un morceau de glaise que quelqu'un d'autre pétrit. Dans les chroniques historiques, ce qui me stupéfie toujours, c'est la façon dont Shakespeare note l'instant précis où l'histoire accule dans une impasse le prince jusqu'alors tout-puissant. Lorsque celui qui créait l'histoire, ou s'imaginait la créer, n'en est plus que le jouet. Lorsque le Grand Mécanisme se montre plus fort que celui qui l'avait mis en branle.

Dans le dernier acte de la tragédie, Richard III n'est plus que le nom d'un roi aux abois. La scène se transporte de champ de bataille en champ de bataille. On le poursuit. Il fuit. Il est de plus en plus faible. Ils l'ont déjà rattrapé. Il ne peut plus que sauver sa tête.

Un cheval ! Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! (*Richard III*, V, 4)

Ainsi, tout ne valait pas plus que cela. Ainsi, tel est le véritable prix du pouvoir, le prix de l'histoire, le prix de la couronne de l'oint du Seigneur. Un bon cheval vaut davantage que tout le royaume. C'est le dernier mot du grand cycle des chroniques historiques de Shakespeare.

Si l'on veut dans le monde de Shakespeare déchiffrer notre propre époque, il faut rejeter les analogies historiques et les ressemblances extérieures, seraient-elles des plus criantes et flagrantes. La lutte pour le pouvoir revêt souvent les mêmes formes. Nous avons entendu le rire de Richard, nous avons vu les courbettes du Lord maire, nous nous souvenons de la

voix de lord Hastings qui a rendu contre lui-même un arrêt de mort. Mais, plus contemporain que les analogies externes est le regard tragique de l'homme de la Renaissance, qui a commencé à édifier le monde à la mesure de ses propres rêves et qui n'a vu soudain, dans tout l'ordre social, dans toutes les formes du pouvoir, qu'un mécanisme atroce, dépouillé de toute idéologie. Un cheval pour un royaume ? Le prix est juste...

X

En 1958, dans une Maison de la Culture de Varsovie, Woszczerowicz nous avait joué, non, nous avait montré, assisté de quelques acteurs, trois ou quatre scènes de *Richard III*. La salle était comble, le petit îlot de l'estrade semblait faire naufrage dans la foule. L'éclairage était normal, pas le moindre accessoire. Woszczerowicz ôta son veston : il était en gros chandail noir à col roulé montant jusqu'au menton. Il retroussa sa manche gauche ; le moignon de Richard apparut. Il portait une grosse bague à l'index droit. Rien de plus. Lady Anne portait une robe de tous les jours. L'homme en chandail noir avait assassiné son père et son mari. Maintenant, il exigeait qu'elle couche avec lui. Le chandail noir dissimulant une partie du menton était semblable à une cuirasse. Mais faut-il une armure, pour assassiner ? Jamais encore je n'avais vu un pareil Shakespeare. Aussi dense. Depuis, j'attendais Woszczerowicz dans le rôle de Richard. Enfin, au début de l'hiver 1960, il l'a joué à 1' « Atheneum » de Varsovie.

Il fait rapidement quelques pas, en traînant légèrement la jambe. Puis il s'immobilise. Il commence à rire. Il dit que la guerre est finie, que la paix est là, qu'enfin il peut déposer son épée ébréchée. Des barreaux descendant des cintres. Une fois, une seconde fois, puis une troisième fois, une quatrième enfin. Richard s'adresse à lui-même, non à nous. Il rit une fois encore, de lui-même, non de nous. Il a le visage large, les cheveux emmêlés, il porte un manteau sale et chiffonné. Woszczerowicz aurait tout aussi bien pu attaquer ainsi le rôle de Sganarelle ; avec le même masque, dans le même ton, avec le même rire. Il vient d'écartier son manteau, on voit pendre le moignon du bras gauche.

Laurence Olivier, dès le début, fascinait. L'infirmité n'était qu'à peine indiquée ; il était magnifique et terrible, il était le frère du roi. Woszczerowicz, sur un fond de rires, parle de paix. Ce nabot infirme commence par bouffonner. C'est là la première découverte et le premier choc. Il est plus petit que tous les autres, il doit tendre le cou pour les regarder dans les yeux. Il sait qu'il est comique. Il le sait, il sait tout.

Au XIX^e siècle, Richard était joué dans le style tragique par des tragédiens. Ils en faisaient un malade, un grand criminel, un « surhomme ». Woszczerowicz est le premier à construire le personnage de Richard en recourant à tous les moyens de l'acteur comique. Son Richard est outré, il tombe à genoux, singe la pitié et la colère, la bonté d'âme, la rage et le désir, même la cruauté. Son Richard domine toutes les situations, il ne s'identifie pas à elles, il ne fait que les jouer. Il n'est pas ; il fait semblant, rien de plus. Woszczerowicz est un grand acteur. Mais son Richard est un plus grand acteur encore. Un acteur au sens littéral, c'est celui qui joue et qui gagne. En jargon judiciaire, l'acteur est le demandeur, jamais le défendeur. On parle dans les mêmes termes des grands acteurs de l'histoire. Ils la jouent et la gagnent. Ils n'ont pas honte de faire les pitres. Du reste, ils n'ont jamais honte. De même qu'un acteur n'a honte d'aucun des rôles qu'il doit jouer. Car il ne fait que les jouer. Il est au-dessus de ses rôles. S'il est metteur en scène, il choisit son propre rôle et impose la situation. Alors, tout pour lui est théâtre. Il a « roulé » tout le monde. Lorsqu'il est tout seul sur le sol nu, il peut bien rire. Il peut même admettre qu'il est un bouffon. Un superbouffon.

Shakespeare aimait énormément à comparer la vie à un théâtre. La comparaison est antique, mais il a fallu Shakespeare pour qu'elle acquière profondeur et acuité. Le « *Theatrum Mundi* » n'est ni tragique, ni comique. Il renferme tous les acteurs, les tragiques et les comiques. Quel est dans ce théâtre le rôle du tyran ? Richard est aussi impersonnel que l'histoire. Il est conscience du Grand Mécanisme et intelligence du Grand Mécanisme. Il met en marche le rouleau compresseur de l'histoire, ensuite celui-ci l'écrase. Richard n'est même pas cruel. Aucune psychologie ne saurait le cerner. Il n'est que l'histoire même. L'un de ses chapitres incessamment répétés. Il n'a pas de visage.

Mais l'acteur qui joue Richard doit avoir un visage. Le Richard de Woszczerowicz a le visage large, et il rit. Ce rire est bouleversant. Le plus effroyable des tyrans est celui qui considère qu'il est un bouffon. Et que le monde entier n'est qu'une grande bouffonnerie. De tous les interprètes, Woszczerowicz est le premier à avoir déchiffré ainsi Shakespeare. Merveilleusement, à mon avis. Il commence le rôle en bouffon et fait de sa bouffonnerie la matière même du rôle. Tous les gestes sont dans ce registre. Les gestes rusés et les gestes cruels, les gestes amoureux et les gestes impérieux. Mais la bouffonnerie ne se réduit pas aux gestes. Elle est une philosophie. Elle est la forme la plus achevée du mépris. Du mépris absolu.

Richard a été couronné roi. A présent il porte sur ses épaules le manteau royal. Qui a été cousu en l'espace de quelques heures. Les autres peuvent bien se parer ; lui n'a pas besoin d'atours. Il se hâte sans cesse. Les autres ont du temps pour des futilités, lui n'a pas le temps. On vient d'apporter le trône sur la scène vide. Lequel est semblable à une potence faite de

planches clouées. Ce nabot, le voilà haut perché, maintenant, telle une araignée. Il tient en main les insignes royaux. Il les méprise comme le reste. Il roule le sceptre sous son pied. Qu'est-ce que le sceptre ? Un bâton d'or. Richard sait le prix de ce bâton.

Au dernier acte, pas avant, il cesse de faire le bouffon. Jusqu'à présent, il avait mimé les accès de rage et les accès de folie, il avait mimé la dévotion, la peur même. A présent, il a peur pour de bon. Auparavant, il choisissait les rôles et les dominait. Maintenant, il n'est plus que lui-même : un homme qu'on veut assassiner. Ce rôle, Richard ne veut pas l'accepter, mais il le doit. Il ne rit plus. Il n'est qu'un lourd nabot infirme. Dans un instant, il va être saigné comme un porc. On arrachera la couronne de la tête d'un cadavre. Un nouveau roi, tout jeunot, à son tour parlera de paix. Des barreaux descendront des cintres. Une fois, une seconde, une troisième fois encore, une quatrième enfin. Henry VII parlera de paix, de miséricorde, de justice. Mais soudain il aura le rire dément de Richard ; pendant l'éclair d'une seconde, la même grimace lui tordra la face. Les barreaux descendant. Le visage du nouveau roi est de nouveau rayonnant.