

Richard III, un tueur en série shakespearien

Fanny LALANDE (metteure en scène, Compagnie des Trois Arènes-Lyon/Théâtre du Sycomore-Tournon)

Parler de transfert dans le cadre théâtral, c'est faire référence à diverses actions : celle effectuée par le dramaturge dans son exercice d'écriture, celle qui consiste en la traduction d'une pièce dans une autre langue et enfin, celle réalisée par le metteur en scène qui interprète la pièce et la transfère physiquement sur scène. Cet article se propose d'étudier de façon concrète la notion de transfert vers le texte de théâtre, à travers l'adaptation et la mise en scène de la tragédie *Richard III* de Shakespeare par la Compagnie des Trois Arènes. Le processus de création illustre le transfert du concept moderne de tueur en série sur le personnage shakespearien et soulève la question des langages utilisés, à savoir, à quels jeux de signes ce mode de transfert fait appel. Cette étude s'attache à analyser les rouages d'un transfert par « copier/coller » : à partir d'un texte écrit il y a plusieurs siècles, de nouvelles formes de langages, qui sont autant de formes esthétiques, permettent un accès au texte plus spontané chez le spectateur du XXI^e siècle.

Richard III, un drame historique inscrit dans son temps

La première édition complète des œuvres de Shakespeare, parue après sa mort en 1623 en trois *in-folio*, classe ses pièces en trois catégories : les tragédies, les comédies et les drames historiques, ou « Histories ». *Richard III* appartient à cette dernière. Shakespeare s'est en effet attaché à dramatiser la chronique du Royaume, genre qui offre la matière de sa première tétralogie (les trois parties de *Henry VI* et *Richard III*). Comme source de cette histoire, Shakespeare se serait inspiré des travaux de l'historien Edouard Hall, et peut-être surtout de *L'Histoire de Richard III* de Thomas More (Marienstrass 122), parue en 1543. Dans cette pièce, il est aisé d'identifier les

différents protagonistes du récit comme autant de personnages historiques.

Il faut souligner que la Renaissance est fortement marquée en Europe par des générations de philosophes, d'historiens et d'hommes politiques qui développent leurs réflexions sur l'histoire et sur le pouvoir, tels que Machiavel (*Le prince*), Guichardin (*Histoire de l'Italie*), Jean Bodin (*La Méthode de l'histoire*) (Garin 407). Au théâtre aussi, cette tendance se vérifie par le succès du genre des *Histories* et les dramaturges adoptent cette mode en dramatisant l'histoire. De plus, le choix du sujet historique correspond à la réalité de l'Angleterre élisabéthaine puisque la dernière scène de *Richard III* correspond au moment où le roi est renversé lors de la bataille de Bosworth, par le Comte de Richmond, futur Henry VII, premier roi de la dynastie des Tudors. Or, lorsque Shakespeare crée cette pièce vers 1592, Elisabeth I qui appartient à cette même lignée, est encore sur le trône : cette pièce, acceptée par la censure, reçut un accueil favorable de la souveraine. C'est d'ailleurs Richmond qui clôt le dernier acte sur un monologue à la gloire des Tudors, légitimant cette dynastie qui, du moins avec Henry VII, apporte la paix sur la scène nationale :

L'Angleterre longtemps folle se déchirait elle-même ; le frère versait en aveugle le sang de son frère ; le père, furieux, égorgeait son propre fils, et le fils, par représailles, devenait le boucher de son père[...] Oh, maintenant que Richmond et Elisabeth, les vrais héritiers de chaque maison royale, s'unissent par un heureux décret du seigneur et puissent leurs successeurs enrichirent les temps à venir de la paix au visage serein, de la riante abondance et des beaux jours de la prospérité ! [...] Enfin, nos plaies civiles se referment et la paix renaît. Dieu Veuille qu'elle vive ici longtemps !

Richmond, Acte V, scène 5. (Shakespeare 373)

Ces derniers mots, pour les contemporains de Shakespeare disposés à reconnaître la légitimité de la reine et son action de pacification du royaume, peuvent évoquer le règne de la souveraine de l'Angleterre¹.

Les limites du transfert politico historique

La pièce s'inscrit dans l'histoire et les spectateurs peuvent comprendre les événements relatés, le règne de Richard appartenant alors à une mémoire collective. Toutefois, *Richard III* ne se résume pas à une intrigue politique ; et l'objet de cette étude n'est pas d'analyser comment l'auteur a transféré une série d'événements historiques vers le récit dramatisé (Pavis 295), ni de rechercher toutes les incohérences historiques de la pièce. Notre ambition est seulement de mettre en lumière ces signes concrets mis en place par Shakespeare : ils ne composaient pas l'essentiel de la tragédie, mais ils en facilitaient certainement l'accès. Les différentes références historiques étaient autant de signes visibles qui permettaient un transfert plus aisé du spectateur vers la scène, et ainsi la compréhension du drame.

Aujourd'hui, ce transfert politico-historique peut au contraire desservir la compréhension de la pièce et la rendre complexe, voire hermétique. Le spectateur contemporain est-il capable non seulement d'appréhender dans l'immédiateté du spectacle l'arbre généalogique de la monarchie anglaise mais, également, de percevoir les enjeux de l'époque mentionnés par le dramaturge. Vouloir transférer, sur une scène contemporaine, ces références à l'histoire anglaise ne paraît pas souhaitable dans la mesure où elles peuvent devenir un écran opaque entre le public et l'intrigue. Toutefois, force est de constater que cette pièce connaît un franc succès, dépassant alors les barrières chronologiques... ainsi que l'a démontré le réalisateur Al Pacino dans son film documentaire *Looking for Richard*, en 1996 : comme si la fable et l'intrigue (Pavis 178) se révélaient être une forme modulable énonçant l'adaptation choisie par le metteur en scène, cachant et révélant tout à la fois un fond atemporel, une sorte d'essence de la pièce. Ainsi, l'adaptation soulève la question importante des nouveaux signes à mettre en place pour permettre l'accès à ce fond, quelque quatre siècles après la première création de la pièce.

Richard III et la notion de tueur en série

Le choix du transfert à opérer sur la pièce n'est peut-être pas toujours le résultat d'un acte pleinement conscient dans les premières étapes de l'adaptation, comme si le transfert commençait à s'effectuer malgré nous. D'une part, nous échappons aux signes anciens choisis par l'auteur, et d'autre part, nous sommes prisonniers de l'évolution d'une société qui a créé ses propres codes, ses propres signes que nous utilisons pour décoder ce qui nous entoure.

Ainsi, la violence des pièces shakespeariennes peut être perçue à l'aide de concepts qui n'existaient qu'à l'état latent à l'ère des Tudors : la psychiatrie a permis de qualifier des pathologies. La criminologie a élaboré une typologie des formes de violence. Nous ne disons pas que les différentes formes de crime n'existaient pas : elles n'étaient pas conceptualisées et cataloguées comme elles le sont aujourd'hui. Le concept de tueur en série est une notion qui aurait peut-être convenu à Shakespeare, mais elle était tout simplement absente de ses références culturelles et sociales : ainsi le transfert était-il pour lui impossible si l'on admet (en excluant toute référence au génie ou à l'intuition) que l'on ne peut transférer que ce que l'on connaît. Mais aujourd'hui, cette notion inonde les médias : un réseau de signes nous est en permanence communiqué, par la télévision, et la technologie numérique. À la fin des années 1970, le FBI invente le « serial killer » (expression de l'agent R. Ressler), à une époque de recrudescence de meurtres violents, répétés et sans motif apparent. (Bourgoin 503) Rapidement, cette réalité est transférée dans la fiction puisqu'en 1990 paraît *Le silence des agneaux*, premier film sur ce thème, et qu'en 1991, le roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho*, devient à son tour une référence. Depuis le début des années 1990, on dénombre plus de huit mille films mettant en scène un tueur en série, sans compter la multiplication des séries comme les *Experts*, *Dexter* (2006), *Esprits Criminels* (2005), et autres *Profilers*. Ces références littéraires, cinématographiques, médiatiques ont fourni aux créateurs du « Richard tueur en série » des outils pour comprendre une pièce, et qui agissent comme autant de clés permettant au spectateur d'accéder rapidement à la problématique².

A propos de notre lecture de *Richard III*, nous avons pris conscience que le transfert de la notion de tueur en série, dans le processus de création que nous avons lancé, nous avait d'abord échappé : c'était comme si nous l'avions effectué inconsciemment. Puis nous avons décidé d'explorer cette piste avec soin. Le phénomène de transfert s'est progressivement manifesté et nous avons choisi de l'assumer : nous avons endossé le rôle de profilers et nous avons ainsi dressé le profil psychologique de Richard.

Processus de re-crédation

Dans cette première phase de transfert, il a fallu décider quels réseaux de signes devaient être élaborés pour rendre le transfert possible. Délaissant volontairement l'aspect purement politique du monarque, nous nous sommes concentrés sur la personnalité de Richard, en nous aidant des grilles d'analyses du comportement du tueur en série élaborées par le FBI. (Bourgoin *passim*) Il a été nécessaire de nous familiariser avec la « victimologie », les « processus opératoires », les « troubles psychiques », autant pour nous éclairer sur la personnalité de Richard que pour la mettre en relief. « Une enfance rageuse, un écolier terrifiant, sauvage, furieux, une jeunesse hardie, aventureuse, et à ta majorité ? Fier, malin, assoiffé de sang, traître »³ : la mère de Richard nous offrait là l'explication du comportement de Richard adulte, c'était un trouble qui avait pris racine dans l'enfance. C'est ce qu'il convient d'appeler par référence à la saga *Hannibal Lecter*, en suivant l'univers médiatique du tueur en série, les origines du mal. Une scène en particulier nous a donné la possibilité de voir en Richard un roi schizophrène : il s'agit de la tirade qui suit l'apparition des spectres des victimes de Richard III, située à l'Acte V, scène 3, 177-206. Richard se parle à lui-même et semble vivre un dédoublement de la personnalité qui fait naître un sentiment de culpabilité :

My conscience hath a thousand several tongues,
And every tongue brings in a several tale,
And every tale condemns me for a villain. (193-195)

Ce personnage que nous qualifions de tueur en série a une conscience dotée de plusieurs voix, nous pouvons le peindre en

personnage schizophrène pour justifier ce qui devient des passages à l'acte répétés.

Les opérations de transfert : 1) Des ciseaux pour disséquer

Commence alors la deuxième phase du transfert : retravailler le texte. Pour adapter la pièce à notre interprétation, nous avons adopté le mode opératoire d'un tueur en série : nous avons éliminé une longue liste de personnages, nous avons tranché dans le texte, coupé, disséqué... toutefois sans culpabiliser. Nous avons imaginé Patrick Bateman, dans son costume Armani, tenant sa hache et lisant cette définition de l'adaptation : « [...] Il a donc fallu tailler, resserrer, formater, calibrer, faire en sorte que le prétexte à spectacle soit adapté pour la scène » (Pierron 622). Le texte d'origine a de ce fait été modifié pour en créer un nouveau, mais sans ajout extérieur direct : le texte s'est nourri de lui-même. Nous n'avons pas modifié la traduction que nous avons choisie comme base de travail, nous n'avons pas changé le vocabulaire, ni ajouté des termes spécifiques, tel que « victimes » ou « tueurs en série ». Nous n'avons pas importé de citations, ni créé du texte. Nous avons seulement supprimé des répliques et répété ou déplacé des citations présentes dans le texte *Richard III* que nous a confié J-P Guille, pour donner naissance à un nouveau texte.

En tant qu'imitateurs de tueurs en série, l'arme que nous avons utilisée était une paire de ciseaux. Nous avons effectué notre transfert selon la double méthode du « couper/coller » et du « copier/coller ». Ce mode de transfert par « couper/coller » est un emprunt conscient à l'esthétique punk du DIY, plus particulièrement à l'univers des fanzines. Selon le « Do It Yourself », l'action ne nécessite pas de moyens particuliers, car à partir de matériaux déjà présents, l'on peut créer son propre moyen d'action et d'expression (Colegrave & Sullivan 399). Dès les années 1970, la réalisation des fanzines s'est développée selon cette méthode : il en ressort un caractère brut, souvent non soigné, mais porteur de sens puisqu'il suggère de nombreuses références – tracts découpés, pochettes de vinyles, artwork de CD, badges photocopiés, etc. Il est remarquable de noter qu'aujourd'hui encore des fanzines, bien que

réalisés avec des moyens informatiques plus sophistiqués tels que des logiciels de publication et des photographies de bonne qualité, conservent cette esthétique grossière du « découper/coller », imitant le graphisme des fanzines réalisés manuellement (Étienne). Et ce caractère hétéroclite et découpé forme l'esthétique du fanzine que nous avons utilisée pour donner naissance à cette version de *Richard III*.

Avec la dématérialisation des supports, et le développement de l'utilisation du traitement de texte sur ordinateur, notre mode de transfert a été très simplifié. Grâce à la facilité de l'action « ctrl+c, ctrl+v », la méthode offre une grande liberté de mouvement, à l'intérieur du texte. Elle permet le retour en arrière et favorise les expérimentations. Ensuite, ce mode opératoire a permis de créer un média entre le texte et les apprentis dramaturges. Et cela a créé un effet bénéfique de distanciation par rapport au texte d'origine : nous avons constaté qu'il est plus facile de 'trancher' dans le texte de Shakespeare lorsque l'on est face à un écran d'ordinateur. Ce dernier semble offrir une forme de dématérialisation du texte, qui prend le statut d'objet d'expérimentation, une sorte de matériau virtuel à mettre en forme.

Les opérations de transfert : 2) Profil et victimologie

Le transfert vers la notion de tueur en série a engendré des transformations dans le texte de la pièce. Pour découper, recoller ou supprimer des séquences, il a fallu saisir la personnalité de Richard. Son caractère présumé schizophrène nous a permis de contourner des difficultés rencontrées. La disparition calculée de la plupart des personnages, et de leur texte, a tout d'abord posé des problèmes de compréhension de l'intrigue. Ces manques ont pu être compensés par l'élaboration d'un texte qu'on pourrait qualifier de schizophrène, où un seul personnage est capable de faire les questions et les réponses. Shakespeare a dessiné les contours du dédoublement chez Richard, nous l'avons mis en relief pour faire naître des dialogues entre Richard et lui-même et faire ainsi avancer l'intrigue tout en préservant la mise en tension. Le mode opératoire utilisé a donc pu convenir au concept de tueur en série. Cette adaptation ne se

contente pas de le mettre en scène, comme un simple cadre contextuel : elle est née de ce concept et de ce processus.

Le choix des personnages que nous avons conservés dans le récit répond à la même logique. Nous avons fait des victimes puisque seuls ont survécu Richard, la duchesse, Anne, Margaret et Elisabeth. Les choix ont été guidés par le caractère sociopathe de Richard et non pour les besoins de l'intrigue politique mise en scène par Shakespeare. Le héros éponyme a un réel mépris pour les femmes, ainsi qu'une volonté de domination, parfois sexuelle, comme dans sa relation avec Anne. Le fait de nous concentrer sur les personnages féminins nous a permis d'apporter la notion de collection (un même profil de victimes) commune aux tueurs en série. Tour à tour outils de son ascension sociale, accessoires de sa soif de domination, et enfin collection du tueur en série, les femmes de cette pièce offrent un éclairage puissant du rôle du redoutable Richard.

Bien que de nombreux personnages aient été supprimés, faire apparaître les victimes de la pièce, utiles à l'intrigue, est apparu souhaitable, dans un mélange de signes anciens (du texte d'origine) et de signes récents. Sur scène, la longue liste des victimes de Richard est donnée à voir sous la forme d'une succession de portraits, en une fresque de sept mètres de long, composée de huit tableaux. Ils retracent la généalogie royale mise en scène par Shakespeare et, pour le spectateur, ils sont références à une galerie des rois dans un château. Ils représentent aussi la collection de trophées fièrement conservés du tueur en série. Pour réaliser ces portraits, nous avons fait appel à un graphiste et photographe grenoblois, Olli Mighty⁴, qui réalise des affiches en sérigraphie. Cette technique est encore, pour le spectateur, un signe rappelant le caractère sériel de ce Richard, troisième du nom. Le travail d'Olli Mighty crée sur scène un effet de copier/coller graphique, comme si nous avons construit notre scène en faisant des découpages dans divers univers, pour créer un nouveau monstre. La participation d'Olli Mighty, qui réalise également des affiches de concerts, était enfin un moyen de faire un rappel de l'univers esthétique punk, des artworks très codifiés indissociables de la scène rock (King 191).

Les opérations de transfert : 3) Mettre en scène la double personnalité du tueur

Richard est une création chez qui l'hypocrisie est essentielle, ce qui le rattache à l'acteur masqué, conscient qu'il joue un rôle et que la distance entre l'être et le paraître est irréductible. C'est cette particularité qui fait de lui un être à la fois détestable et attachant : il envoûte le public car chacun sait que l'on ne peut vivre sans tenir des rôles qui dissimulent la véritable personnalité. Richard III est sans doute la première étude sérieuse du dédoublement. (Marienstrass 122)

Après les étapes du transfert sur le texte, commence la dernière phase de l'adaptation, à savoir, la mise en scène du transfert. Le mode opératoire de Richard doit être simple : il observe, il intellectualise, il annonce ce qu'il va faire et il le fait, sans remords, sans empathie, ce qui est le propre des meurtres exécutés par des tueurs en série. La scénographie se doit de faire apparaître ce côté calculateur et inhumain : par conséquent, le choix est arrêté sur un décor unique, sans changement de lieu, qui évoque avant tout ce qui se déroule dans la tête de Richard. Il n'y a pas de place pour le réalisme, avec des lieux humanisés qui feraient appel à la notion de morale, de culpabilité, dans l'antre du tueur en série, là où la fin justifie les moyens : la seule règle est celle du tueur. Ce décor unique, esthétiquement simple, est dénué de signes de vie humaine pour qu'il puisse accueillir les calculs d'un monstre froid.

Les signes visuels ont été choisis pour plonger les spectateurs dans la tête d'un assassin obsédé en délimitant trois espaces : la galerie de trophées, l'antre du tueur avec ses plans et ses armes, et enfin, un espace de drame où Richard passe à l'action. La lumière est elle-même porteuse de sens, puisque l'éclairage est directement géré depuis la scène, véritable lieu de calculs et d'action. Des néons industriels rappellent l'univers inhumain et cru de Richard. Par la multitude de choix sémiotiques qui s'offre au théâtre, les opérations de transfert se construisent faisant appel à tout un réseau de signes différents, qui dépassent le langage textuel, pour construire un psychodrame (Pavis 276).

Richard n'est pas qu'un monstre froid : il s'enfonce dans une logique meurtrière (« Mais je suis si avant dans le sang que le crime appelle le crime »)⁵, il perd tout contact avec la réalité. D'un point de vue scénographique, la difficulté était de faire apparaître cette dualité, le passage rapide du calcul à la folie, de la réflexion à l'action. La violence de cette pièce est telle que nous avons éprouvé le besoin d'introduire une autre forme de langage pour les scènes de crime : la musique. L'esthétique punk a été le recours adéquat : les musiciens de No Guts No Glory⁶, groupe de hardcore, a permis la rencontre entre deux esthétiques spectaculaires : la musique « live » et le théâtre. La méthode du « couper/coller » fonctionne encore ici car l'univers numérique fait qu'aujourd'hui on peut aussi « couper/coller » des fichiers d'images et de sons. La scène peut alors s'envisager comme le lieu de rencontre de ces éléments textuels, graphiques et sonores.

En transposant le concept de tueur en série, nous avons marqué notre intérêt pour le contemporain : nous voulions la même logique pour la musique. Le hardcore est né dans les années 1970 aux États-Unis, à la même époque que le concept de tueur en série, et aujourd'hui, c'est une musique très underground, qui fonctionne via des réseaux mondiaux très performants, mis en place par des passionnés, avec une frange engagée, développant des sites, des fanzines, des webzines, des festivals. C'est aussi un univers qui a ses propres codes esthétiques tels que les tatouages, les piercings, ou les groupes. Le hardcore est une musique qui dégage une grande énergie, que d'aucuns jugent violente avec raison, car elle se caractérise par une batterie très forte, une guitare et une basse amplifiées, et un chant hurlé. C'étaient là autant d'éléments qu'il semblait intéressant d'apporter à la réalisation de Richard, tueur en série : la musique pousse les acteurs à la confrontation.

Richard confère une importance capitale à l'action, car c'est une période d'oisiveté qui enclenche son processus criminel : mettre les musiciens sur scène avec les comédiens, relève de la performance artistique. L'action, dans le sens de *drama*, est manifestement en train de se dérouler sur scène.

Il nous sera certainement reproché d'avoir opéré un carnage sur le texte de Shakespeare. Mais nous assumons ce choix de montrer Richard III sous les traits d'un tueur en série, et de l'avoir imité dans le (mauvais) traitement du texte initial. Mais traduire, adapter, interpréter une pièce de théâtre ne peut que susciter cette interrogation : ne dénaturons-nous pas cette pièce ? Louis Jovet nous sert de paravent : « Mettre en scène, c'est, avec patience, avec modestie, avec respect, avec angoisse et délectation, aimer et solliciter tous les éléments animés ou inanimés, êtres et choses, qui composeront le spectacle. »⁷

Il sera plus pertinent de s'interroger sur l'efficacité de notre transfert du concept de tueur en série sur le héros sanguinaire de cette pièce. Loin de chercher à réaliser ce transfert en iconoclastes dévastateurs, nous avons envisagé le texte de Shakespeare comme une partie d'un tout, comme un langage textuel, là où nous avons fait appel à des langages graphiques et musicaux. Dans notre transfert sur scène par « copier/coller » de ces différents signes, il y a une prise de risque évidente : les opérations de transfert mises en œuvre doivent, sur scène, s'enchaîner les unes aux autres pour produire une émotion chez le spectateur. Ce qui revient à dire que l'essentiel de l'opération se déroule sur scène, au moment de la représentation (Pavis 302) où le transfert se joue.

BIBLIOGRAPHIE

BOURGOIN, Stéphane. *Serial Killers, enquête sur les tueurs en série*. Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2003.

COLEGRAVE, Stephen & SULLIVAN, Chris. *Punk. Hors limites*. Philippe Paringaux (trad.). Paris, Seuil, 2002.

ÉTIENNE, Samuel. « 'First & Last & Always' : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative ». *Copyright Volume ! Autour des Musiques Populaires*. 2003. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009705>, visité le 22 juillet 2013.

GARIN, Eugenio (dir.). *L'Homme de la Renaissance*. Paris, Seuil, 2002 (réédition 1990).

KING, Dennis. *Le Mini art du rock*. Paris, Éditions du Panama, 2007.

MARIENSTRAS, Richard. *Shakespeare au XXI^e siècle – Petite introduction aux tragedies*. Paris, Éditions de Minuit, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du theater*. Paris, Le Robert – VUEF, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Richard III – Roméo et Juliette – Hamlet*. François-Victor Hugo (trad.). Paris, Garnier Flammarion, 1979.

VERGÈS, Jean-Pierre. *Les tueurs en série – Grands criminels, enquêtes, profils*. Paris, Hachette Livres, 2007.

1 William Shakespeare, *Richard III, Roméo et Juliette, Hamlet*, François-Victor Hugo (trad.). Cf. la notice de *Richard III* de Germaine Landré.

2 Jean-Pierre Vergès, *Les tueurs en série, Grands criminels, enquêtes, profils*, Hachette Livres, 2007, p. 261. Cf. le chapitre intitulé « Des Serial Killers Superstars ».

3 Extrait de la traduction-adaptation de Jean-Pierre Guille (traducteur « maison » au Théâtre du Sycomore), sur laquelle nous avons travaillé. Texte non publié.

4 Pour voir le travail d'Olli Mighty : www.myspace.com/ollimini.

5 William Shakespeare, *Richard III*, IV, 2, 65-66 : « But I am in / So far in blood that sin will pluck on sin ».

6 Voir le site www.myspace.com/nogutsnoglorihxc.

7 Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, 1948, cité par Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, p. 622.