

Jean-Baptiste Sastre

Après des études au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, **Jean-Baptiste Sastre** signe en 1995 sa première mise en scène, *Histoire vécue du roi Toto*, d'après l'œuvre d'Antonin Artaud. Il montera par la suite des textes de Genet, Duras, Marlowe, Büchner, Marivaux, Labiche ou Coleridge. Son travail de metteur en scène ne consiste pas seulement à assurer la direction d'acteurs, mais aussi à créer avec ceux qui l'accompagnent, et plus particulièrement les poètes et les plasticiens dont il s'entoure, une esthétique propre à chaque spectacle. À partir de 2005, Jean-Baptiste Sastre, alors lauréat de la Villa Médicis hors les murs à Londres, débute un travail sur le théâtre élisabéthain et tout particulièrement sur *La Tragédie du roi Richard II* qu'il présentera cette année dans la Cour d'honneur, pour sa première participation au Festival d'Avignon.

Pour sa mise en scène de *La Tragédie du roi Richard II*, Jean-Baptiste Sastre s'appuie sur une nouvelle traduction de la pièce réalisée par **Frédéric Boyer**. S'intéressant d'abord à la littérature, à la philosophie et à l'exégèse, celui-ci publie à trente ans son premier récit, *La Consolation*. Il ne cessera alors d'écrire des romans, des essais, de la poésie, sans négliger des travaux de traduction. C'est à ce titre qu'il sera le maître d'œuvre du chantier qui aura permis, en 2001, l'édition d'une nouvelle version de la Bible par des écrivains contemporains, dont Olivier Cadiot, Jean Echenoz et Valère Novarina. Sa traduction de *La Tragédie du roi Richard II*, accompagnée de celle des *Sonnets*, est éditée chez P.O.L.

Plasticien invité dans le monde entier, installé en France depuis 1962, **Sarkis** accompagne Jean-Baptiste Sastre dans la création de *La Tragédie du roi Richard II*, après une première collaboration autour d'une installation sonore, visuelle et odorante à la Grande Mosquée de Paris, pour l'édition 2009 de la Nuit Blanche. Véritable sculpteur d'espaces, il travaille notamment sur la lumière, la vidéo et sur des objets chargés d'histoire, rencontrés au hasard de la vie, qu'il met en scène pour établir un pont entre présent et passé.

Entretien avec Jean-Baptiste Sastre et Frédéric Boyer

En choisissant *La tragédie du roi Richard II*, vous intéressez-vous au théâtre de Shakespeare ou bien à cette pièce en particulier ?

Jean-Baptiste Sastre : Comme toujours, les désirs sont d'origines diverses. Je me suis approché une première fois du théâtre élisabéthain en montant *Tamerlan* de Christopher Marlowe. Une bourse de la Villa Médicis hors les murs m'a permis de travailler à Londres sur le théâtre de l'époque d'Elisabeth I^{re}. Ensuite, la richesse du personnage de Richard II, qui n'est pas n'importe qui dans l'œuvre de Shakespeare, m'a séduit. Enfin, après un premier travail avec Denis Podalydès sur Labiche, nous avions envie de nous retrouver, et le rôle de Richard II l'intéressait beaucoup. À cela, il faut ajouter ma rencontre avec Frédéric Boyer qui me permettait d'envisager une nouvelle traduction et donc d'imaginer une nouvelle proposition concernant cette pièce.

Avez-vous le sentiment, avec cette pièce, d'être dans un théâtre biographique ?

J.-B. S. : La trame de l'œuvre suit évidemment la vie du roi Richard, en s'inspirant des chroniques historiques de son temps. Mais Shakespeare travaille cette matière originelle, il n'hésite pas à inventer, à transformer. Il crée une matière mouvante, faite de morceaux empruntés à différents auteurs ou historiens pour en faire son œuvre. Il y a donc une troublante ambiguïté sur le personnage-titre. Shakespeare écrit pour ses contemporains et ne cherche pas obligatoirement à restituer une vérité historique ; il construit un personnage universel autant avide qu'écoeuré du pouvoir.

En ce qui concerne la traduction, de quelle version êtes-vous parti ?

Frédéric Boyer : Il y a plusieurs *in-quarto* (formats de livres dont les feuilles sont pliées deux fois, courants aux XVII^e et XVIII^e siècles) mais ils varient relativement peu. J'ai privilégié les premiers, notamment la version la plus ancienne dite d'Oxford, en respectant, par exemple, l'orthographe des noms propres, avant l'unification décidée au XVIII^e siècle. Le texte était établi à partir des différentes représentations, on intégrait souvent les notes du souffleur, on corrigeait en fonction du jeu des acteurs.

Une scène avait été censurée, celle de la déposition ou de l'abdication du roi, pour ne pas déplaire à la reine Elisabeth. La pièce est-elle de ce point de vue une pièce plus politique ?

J.-B. S. : Dans une célèbre conversation, datée de 1601, avec William Lambarde (historien et gardien de la Tour de Londres), la reine Elisabeth, vieillissante et inquiète, fragilisée par le coup d'état manqué de son ancien favori, Essex, aurait lâché : « Richard II, c'est moi, vous ne savez pas ? »

F. B. : C'est d'ailleurs une des raisons du succès de la pièce, dès les premières représentations et jusqu'au XIX^e siècle. Elle était considérée comme une pièce subversive, troublante, mettant en scène la crise du pouvoir monarchique. Mais ce fut aussi une des raisons de son insuccès car par la suite, cette discussion sur le pouvoir a pu paraître dépassée. La pièce a été oubliée jusqu'à ce que Jean Vilar, en 1947, la crée pour la première fois en France, à Avignon, et la reprenne plusieurs années.

Entre le règne de Richard et l'écriture de la pièce, deux cents ans ont passé, mais visiblement, cette histoire parlait encore au public de Shakespeare. Quand Jean Vilar l'a présentée, il s'intéressait au théâtre comme lieu du pouvoir. Qu'est-ce qui vous pousse aujourd'hui à la mettre en scène ?

J.-B. S. : L'histoire racontée est celle d'un homme qui se « déprend » du pouvoir d'une façon très mystérieuse, abdication ou déposition. Le pouvoir politique, qu'il soit républicain, monarchiste ou autre, existe toujours et le thème de la prise ou de la perte du pouvoir reste un sujet essentiel. Avec Shakespeare, le corps du roi explose et fait exploser son pouvoir. Le roi s'aperçoit alors qu'il n'est qu'un homme, mais qu'il y a en lui « ce souverain qui est en tout homme », selon la phrase de Joseph Beuys. Le pouvoir, dans cette pièce, représente aussi un fantasma pour ceux qui ne l'ont pas, comme pour Henri Bolingbroke, fasciné par le roi Richard. Ce qui se traduit par des joutes verbales où se mêlent agression et séduction. Pour moi, à la fin de la pièce, c'est un homme que l'on tue et pas forcément un roi.

Établissez-vous la distinction de Kantorowicz sur « les deux corps du roi » dans la vision médiévale du pouvoir royal : le corps politique, divin, et le corps charnel, historique ?

F. B. : Dans la pièce, une gravité quasi enfantine et sauvage vient subvertir les poncifs théologico-politiques. *La Tragédie du roi Richard II* opère un subtil renversement de la théorie médiévale des « deux corps du roi », le pouvoir est pris au piège de son propre cauchemar sanglant. Les deux corps ne communiquent plus. Le corps divin devient fardeau, mystère, incompréhension. Le corps terrestre est affligé, mélancolique, violent... Mélancolie d'un monde dominé par la représentation d'une souveraineté malade de sa propre puissance. Ce roi injuste, tout puissant, ce roi dieu est aussi ce roi faible, ce roi amoureux, ce roi narcissique, ce roi mort toujours vivant. Personne ne tient plus la représentation traditionnelle du pouvoir et de la souveraineté sur le monde. Parce qu'il apparaît que cette conception archaïque de la puissance royale est elle-même un rêve (ou un cauchemar). Ce qui est vraiment sacrilège, si sacrilège il y a, c'est le pouvoir lui-même. L'exercer, c'est trahir. Le perdre, c'est ne plus pouvoir s'en débarrasser. S'en emparer, c'est êtreindre du vide.

Richard ne reste donc pas roi après la perte de sa couronne ?

J.-B. S. : Il reste roi, mais roi de ses douleurs.

F. B. : Exactement, il reste « roi non roi ». Littéralement, en anglais, dans la pièce : *king unkinged*. Un roi qui n'est plus fait roi.

J.-B. S. : Ce qui veut dire pour moi : je perds les attributs de mon pouvoir mais je reste le roi de mes douleurs.

F. B. : C'est ce qu'il répond à Bolingbroke quand celui-ci lui propose de se décharger de ses angoisses de roi : « Je te donne la couronne mais pas mes angoisses. » À ce moment-là, il y a tout un jeu sur les mots, un jeu sur le langage entre les deux protagonistes pour troubler l'ordre de la succession. Avec cette formule très énigmatique, dont je viens de parler, qu'on ne retrouve dans aucune autre pièce de Shakespeare, le « *king unkinged* », comme si la souveraineté était dans sa propre négation. Il y a quelque chose de *Bartleby* dans ce roi. Cette pièce, à mon avis, fait implorer toutes les représentations de la souveraineté et du pouvoir de l'époque. Ce « roi non roi » apparaît comme une sorte de survivant d'un ordre perdu, idéalisé. Face à lui s'annonce une nouvelle pratique du pouvoir : absolu, centralisé. Mais aujourd'hui, on peut avoir une vision très contemporaine de ce roi qui place sa souveraineté dans la négation de sa puissance, et en fait presque un lieu de résistance.

Richard est-il un roi qui produit son propre malheur ?

J.-B. S. : Shakespeare s'est inspiré, entre autres sources, des chroniques de Jean Froissart, l'un des plus importants chroniqueurs de l'époque médiévale, dont les écrits ont constitué l'expression majeure de la renaissance chevaleresque dans l'Angleterre et la France du XIV^e siècle. Or, dans ces chroniques, le monologue de Richard est plein de douceur et de tendresse, ce qui est un peu différent avec Shakespeare. Avec Froissart, le roi semble dire qu'il n'aurait pas même consommé son mariage avec sa femme et entretient un mystère sur leur relation. Je ne veux d'ailleurs pas avoir à tout expliciter. Je pense que Shakespeare laissait souvent ses pièces à l'abandon et je trouve ça très beau. D'autant qu'elles étaient un peu réécrites par les acteurs. D'après moi, on pourrait établir un parallèle avec la peinture à l'huile, car les pièces sont une matière mobile qui bouge très vite et les personnages aussi. Quand Frédéric Boyer parle de la résistance du roi dans sa négation, c'est vrai, mais il y a aussi une sorte d'absence totale et complète de résistance du roi. Un curieux mélange donc.

F. B. : Ce n'est peut-être pas totalement opposé. Quand je parle de résistance, je ne parle pas d'une résistance physique, d'une bagarre violente, mais plutôt de cette résistance moderne qu'on trouve chez Melville ou Beckett, où les personnages habitent la négation comme s'ils habitaient leur royaume. Richard a d'ailleurs essayé la résistance brutale avant de passer à un abandon qui n'abandonne rien aux autres...

J.-B. S. : C'est le mot « résistance » qui me dérange un peu. C'est vrai que dans *Fin de partie* de Beckett, il y a un abandon et en même temps un quelque chose qui se poursuit.

F. B. : Dans de nombreux passages de *La Tragédie du roi Richard II*, Bolingbroke et Northumberland sont piégés par cette forme étrange de résistance du roi. À la fin de la pièce, il n'y a plus de lieu du pouvoir puisque le roi est mort et que Bolingbroke part, se sentant coupable du sang versé. Quelque chose continue, mais on ne sait pas où l'on va.

Vous parlez beaucoup du langage comme d'une arme...

J.-B. S. : C'est le cœur du théâtre shakespearien.

Shakespeare décrit un pays en crise violente. Peut-on établir des parallèles avec notre époque ?

F. B. : L'Angleterre de Richard décrite par Shakespeare est une Angleterre ravagée, en proie aux guerres civiles, aux complots, à l'arbitraire.

J.-B. S. : Shakespeare a donné au cheval le nom de « barbarie », ce qui est une pure invention de sa part. Mais je ne crois pas aux parallèles de cette nature, qui cherchent à tout prix une correspondance avec la situation de notre monde contemporain. Le travail se fait autrement.

Est-il nécessaire de retraduire systématiquement les pièces de théâtre ?

F. B. : Il y a une absolue nécessité de retraduire. Antoine Vitez, dans *Le Théâtre des idées*, déclarait : « On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire. » Il faut revisiter les mots et poser un acte nouveau. Si on ne fait pas ça, on perd forcément quelque chose d'autant que la langue de Shakespeare nous oblige à renouveler aussi notre langue d'aujourd'hui, quitte à inventer des mots nouveaux.

J.-B. S. : Si j'avais voulu prendre une traduction, par exemple celle de François Victor Hugo, je n'aurais pas choisi les mêmes acteurs. J'ai choisi les acteurs en grande partie à partir du nouveau texte.

F. B. : Shakespeare a beaucoup été traduit en français. Il faut croire que c'est nécessaire.

Oui mais avant, il y avait une ou deux traductions par siècle. Maintenant nous avons presque autant de traductions que de mises en scène...

F. B. : Mais cette volonté de retraduction n'est pas propre au théâtre. On retraduit la Bible, *Don Quichotte*, Sophocle, James Joyce... Nous venons après un bon siècle d'études linguistiques comparées et d'interrogations littéraires et patrimoniales sur les œuvres et les langues. Le théâtre est un lieu privilégié dans ce mouvement, puisque les textes sont dits et les plus anciens sont ainsi convoqués à une réception vivante et contemporaine. En ce qui me concerne, la traduction fait intégralement partie de mon activité d'écrivain. Je veux faire entendre l'œuvre, non pas comme je l'aurais écrite mais, comme je la lis aujourd'hui, avec mes façons à moi de lire, d'écrire et de penser. Avec *La Tragédie du roi Richard II*, je revendique une vraie traduction et non une simple adaptation. Je cherche à faire des choix qui ne sont pas des équivalences. Il faut essayer de trouver les solutions dans notre propre écriture, dans notre propre syntaxe. Ce qui me passionne, c'est de rendre Shakespeare moins académique, plus direct et de faire entendre l'alternance de douceur et de violence, les incertitudes du texte. Il faut détruire l'image romantique qui a été véhiculée, trop souvent dans un langage enflé et ampoulé. Mais je ne suis pas le premier à avoir voulu me situer dans ce combat.

Avez-vous travaillé sur cette traduction en compagnonnage avec Jean-Baptiste Sastre ?

F. B. : Bien entendu, nous avons fait un travail à deux par des discussions incessantes entre nous.

J.-B. S. : Et tu as rencontré et entendu les interprètes.

F. B. : Cela a eu un impact, forcément.

J.-B. S. : Cela étant, la période de traduction, au même titre que la période de répétitions, doit être un peu secrète. Il est difficile de dire exactement comment tout cela se passe précisément. Cela fait deux ans que le spectacle se met en place et nous avons accumulé beaucoup d'expériences, de rencontres ; il devient difficile de dire raisonnablement comment ça s'est passé. Pour moi, mettre en scène est une pratique très mystérieuse. C'était vrai pour Christopher Marlowe, pour Georg Büchner, pour Jean Genet et ça l'est encore davantage pour ce *Richard II*. J'évolue aussi au fur et à mesure que je pénètre dans l'œuvre.

Pour en revenir une dernière fois à la traduction, il y a toujours le problème des jeux de mots dans les pièces de Shakespeare. Y avez-vous été confronté dans *La Tragédie du roi Richard II* ?

F. B. : Les jeux de mots sont ici moins difficiles à traduire que dans certaines comédies. Pour moi, il y a chez Shakespeare une vision du monde et du langage qui annonce Lewis Carroll. L'action des êtres sur le monde dépend de leur aventure avec le langage, avec les mots. Jean de Gaunt, la reine et Richard II sont les trois personnages de la pièce qui jouent avec le langage. Le thème du jardin, également, à la fois rêvé et craint, idéalisé et ravagé, annonce Carroll. La pièce semble en effet se jouer dans cet envers du monde que serait cette île-jardin, rêvée et perdue. Mais l'importance des jeux sur les mots est telle, dans cette pièce, que le roi Richard lui-même ironise à propos de Jean de Gand : « La maladie ne t'empêche de faire des jeux de mots. » Plus profondément, la douleur et le chagrin de la reine ne passent que dans une situation limite du langage, qui confine à l'inexprimable, l'obscurité. Au point que dans certaines versions de la pièce, le passage a purement et simplement été coupé. La reine arrive à une maîtrise incroyable du langage en refusant toute rhétorique pour arriver à un pur *non sense*. Par le langage, les personnages se confrontent, se mesurent les uns aux autres et Richard lui-même s'approche aussi beaucoup de ce lieu du *non sense* qui rappelle encore Lewis Carroll. Une chose que l'on retrouve particulièrement dans l'écriture des *Sonnets*.

Vous jouez dans la Cour d'honneur où a été créée la pièce en 1947. Cela a-t-il de l'importance pour vous ?

J.-B. S. : Honnêtement, non. À l'origine, je n'étais pas sûr de vouloir le jouer dans cet espace. J'en suis ravi maintenant, mais je pense que la Cour et le théâtre en général ont tellement changé en soixante-trois ans que tout rapprochement est un peu vain.

Vous avez demandé au plasticien Sarkis de travailler avec vous pour la scénographie. Pourquoi ?

J.-B. S. : Je suis artistiquement et amicalement très lié à Sarkis que je connais depuis quelques années déjà. Il entretient un

rapport extrêmement vivant et direct avec les œuvres du passé. Il intervient dans les espaces, les lieux, pour rendre une sorte de dignité mystérieuse à ce qui était oublié, méprisé. Je ne voulais pas de décor au sens traditionnel du terme, car la pièce se prête à cette incroyable verticalité et à cette non moins incroyable horizontalité. La Cour est le décor par excellence de la pièce. Et nous y sommes de passage, de façon éphémère.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

▣

LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

de **William Shakespeare**

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 2h45

création 2010

20 21 22 23 25 26 27 À 22H

mise en scène **Jean-Baptiste Sastre**

traduction **Frédéric Boyer** scénographie avec **Sarkis**

lumière **André Diot**

son **André Serré**

costumes **Domenika Kaesdorf**

vidéo **Benoît Simon**

assistanat à la mise en scène **Stefano Laguni**

mise en espace sonore **Ircam/Markus Noisternig**

conseillers scientifiques Ircam pour la WFS (Wave Field Synthesis) **Olivier Warusfel, Joseph Sanson**

avec **Axel Bogousslavsky, Pascal Bongard, Frédéric Boyer, Cécile Braud, Jean-Charles Clichet, Jérôme Derre, Bénédicte Guilbert, Yvain Juillard, Alexandre Pallu, Denis Podalydès** de la Comédie-Française, **Anne-Catherine Regniers, Nathalie Richard, Bruno Sermonne** (distribution en cours)

production Festival d'Avignon

coproduction France Télévisions, Les Gémeaux-Sceaux Scène nationale, Centre national de Création et de Diffusion culturelles de Châteauevallon dans le cadre d'une résidence de création, compagnie Ai, Théâtre de Nîmes, Le Phénix Scène nationale Valenciennes, Théâtre de la Place (Liège), Ircam-Centre Pompidou

avec la participation artistique du Jeune Théâtre national, de l'École nationale supérieure d'Art dramatique de Montpellier Languedoc-Roussillon, du Centre des Arts scéniques de la Communauté française de Belgique

avec le soutien de la Région Île-France, du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines Scène nationale, du CENTQUATRE Établissement artistique de la Ville de Paris

avec l'aide de MMA et de SCOR

Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production.

La traduction de Frédéric Boyer est éditée aux éditions P.O.L.

Le spectacle sera diffusé en direct sur France 2 le 23 juillet.



Lectures avec France Culture

LES SONNETS de **Shakespeare**

17 juillet - MUSÉE CALVET - 20h - entrée libre

La nouvelle traduction de **Frédéric Boyer** donnée à entendre par les acteurs de *La Tragédie du roi Richard II*.

Lectures d'écrivains (voir page 113)

TECHNIQUES DE L'AMOUR de **Frédéric Boyer**

22 juillet - MUSÉE CALVET - 11h - entrée libre

texte lu par l'auteur

LECTURE texte de **Pierre Michon**

24 juillet - MUSÉE CALVET - 11h - entrée libre

texte lu par un acteur

à la Chapelle du Miracle (lieu de la Région Île-de-France)

COMICS exposition de **Sarkis** - entrée libre (détails dans le *Guide du spectateur*)