



La reconnaissance (*anagnorisis*) comme passage dans *Le Roi Jean*, *Périclès* et *Le Roi Lear* de William Shakespeare

Yves THORET

(Département de psychologie, Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Dans *La Poétique*, Aristote décrit la reconnaissance (*anagnorisis*) comme un processus qui permet le passage d'un état à un autre selon trois dimensions¹ : cognitive (passage de l'ignorance à la connaissance), affective (passage de la haine à l'amitié ou, au contraire, de l'amitié à la haine), destinale (assignant une forme de destin, du malheur vers le bonheur ou du bonheur vers le malheur). Étant médecin psychiatre avec une formation psychanalytique, je vais proposer une approche clinique de ce processus dans trois pièces de Shakespeare, dont chacune illustre l'un de ces trois modes de passage ou de transformation.

I. Le désespoir de la Princesse Constance dans *Le Roi Jean* (II.ii.)

Quand le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion meurt, son héritier légitime par la loi de primogéniture est le fils du frère cadet de Richard, Arthur. Orphelin de père, il est protégé par sa mère, la princesse Constance, car c'est encore un enfant. Cependant, le dernier frère de Richard, Jean sans Terre, revendique la couronne en brandissant un testament en sa faveur de Richard. Au début de la pièce, Constance est assurée par le serment du roi de France, Philippe Auguste, de sa protection. Devant la ville d'Angers, le roi tance Jean, présent à la tête de son armée, de violer la loi de succession :

Mais tu es si loin d'aimer l'Angleterre
Que tu as renversé son roi légitime,
Tranché le fil de sa succession,
Bravé la majesté enfant, et violé
La vierge vertu de la couronne. (*Le Roi Jean*, II.i.94-98)²

¹ Aristote, *Poétique*, trad. et notes J. Hardy, 8^e édition, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 1452 a, p. 44 : « La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié, ou bien de l'amitié à la haine chez des personnages destinés au bonheur ou au malheur ».

² Les citations des traductions françaises des pièces de Shakespeare seront celles de Jean-Michel Déprats, sauf exception. William Shakespeare, *Vie et mort du roi Jean*, trad. Jean-Michel Déprats, notes d'Yves Peyré, édition bilingue, dans Shakespeare, *Histoires*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.

Le héraut de la ville d'Angers où se place cette confrontation entre les deux armées, recommande avec succès aux souverains de choisir l'amour plutôt que la guerre, réalisant un compromis de paix en unissant leurs deux maisons par un mariage. Tandis que la cérémonie se prépare, un messager vient informer Constance de ce revirement complet. C'est au cours de cette scène (acte II, scène ii) que nous allons suivre les étapes de la reconnaissance que Shakespeare présente au public de la pièce.

1. La reconnaissance dans l'annonce à Constance de la trahison de son protecteur

- La méconnaissance ou le déni du changement de situation

La première réaction de Constance est de nier la nouvelle récente, de récuser ce passage de l'ignorance à la connaissance :

*Gone to be married! gone to swear a peace!
False blood to false blood join'd! gone to be friends! [...]
It is not so; thou hast misspoke, misheard; [...]
Believe me, I do not believe thee, man :
I have a king's oath to the contrary. (II.ii.1-2, 4, 9-10)³*

Partis se marier ? Partis se jurer la paix !
Un sang félon uni à un sang félon ! Partis pour être amis ! [...]
Ce n'est pas vrai ; tu as mal rapporté, mal entendu : [...]
Crois-moi, je ne te crois pas, l'ami,
J'ai le serment d'un roi qui me dit le contraire. (II.ii.1-2, 4, 9-10)

- L'effritement de la conviction par des signes non verbaux

Toute à son désir de nier la trahison de son protecteur, Constance s'interroge tout de même devant des signes de tristesse que le messager manifeste sans ajouter de paroles ; elle constate ces signes (*What ...*) et s'interroge aussitôt sur leur source (*Why...*) :

*What dost thou mean by shaking of thy head?
Why dost thou look so sadly on my son?
What means that hand upon that breast of thine?
Why holds thine eye that lamentable rheum,
Like a proud river peering o'er his bounds?
Be these sad signs confirmers of thy words? (II.ii.19-24)*

Que veux-tu dire à hocher ainsi la tête ?
Pourquoi regardes-tu si tristement mon fils ?
Que veut dire cette main sur ton cœur ?
Et pourquoi dans tes yeux ces larmes de pitié,
Comme un fleuve orgueilleux qui submerge ses rives ?
Ces tristes signes confirment-ils tes paroles ? (II.ii.19-24)

- La prise de conscience de sa fragilité

Constance rappelle qu'elle est fragile et sujette à des peurs, des tourments, des faiblesses de femme et de veuve.

- Le passage de l'ignorance à la connaissance

Quand Salisbury, le messager, affirme que ses informations sont vraies, il évoque le moment où ceux qui l'ont trahie révéleront combien ils ont été faux vis-à-vis d'elle. Dès

³ William Shakespeare, *King John*, éd. Ernest A. J. Honigmann, Londres, New-York, The Arden Shakespeare, Routledge, (1967) 1986.

lors, pour Constance, c'est aussi passer du bonheur au malheur, car ses pulsions de vie et de mort se désintriquent et s'affrontent dans un combat à outrance, tant cette nouvelle alliance se fait aux dépens de sa sécurité et de celle de son fils :

O, puisque tu m'enseignes à croire à ce chagrin,
Enseigne à ce chagrin à me faire mourir, [...]
Louis, épouser Blanche ? O, mon garçon, alors que deviens-tu ?
France amie d'Angleterre, qu'advient-il de moi ? (II.ii.29-30, 34-35)

La violence de ce processus de reconnaissance la conduit à maudire, avec le message, le messenger lui-même ; elle le chasse dès qu'il ne peut confirmer la culpabilité du roi de France : « *Tell me, thou fellow, is not France forsworn ?* » (« Dis-moi, toi, bonhomme, France n'est-il pas parjure ? » (II.ii.62).

Le passage de l'ignorance à la connaissance, du bonheur au malheur, se fait dans l'opposition entre deux scènes primitives clivées radicalement en figure du bien (la conception de son fils) et figure du mal (la Fortune, la destinée, fornique avec le roi Jean, avec le roi de France comme maquereau, pour usurper le droit légitime et héréditaire de son fils Arthur à la couronne).

Ce passage de la scène est la meilleure illustration de ce que Terence Cave⁴ souligne dans la définition de *l'anagnorisis* : la reconnaissance est un scandale. Ce sens plein est inclus dans l'origine étymologique grecque du mot français « scandale » : « un piège, une chausse-trappe ». Le verbe latin « *scandere* » signifie aller, monter, se mouvoir⁵. On peut concevoir que la reconnaissance associe la retrouvaille de la connaissance qui échappait au sujet jusqu'alors, avec un sens troublant (« *disquieting*⁶ »), comparable au choc que l'on ressent quand le piège se referme sur sa victime, quand le moment décisif révèle l'apogée (*climax*) de la tension émotionnelle de la pièce, devant la révélation brutale et irréversible de la connaissance nouvelle d'une situation qui affirme « *the change of fortune* » impliquant *le tournant du destin* du bonheur vers le malheur, dans le retournement massif du bonheur au malheur, dans le mécanisme radical et clivant décrit par Aristote sous le terme de *metabasis*, « *usually translated as 'change of fortune'* » : « L'intrigue est tordue, repliée sur elle-même, formant ainsi un élégant syllogisme selon lequel elle prouve le contraire de ce qu'elle semblait impliquer à son début⁸ ».

Le mot « Fortune » implique ici son sens de destin, devenir, destinée, quand Constance s'adresse à son enfant :

Mais tu es beau, et à ta naissance, cher enfant,
Nature s'est unie à Fortune pour te faire grand ;
Des dons de la Nature tu peux t'enorgueillir
Tout autant que le lys ou la rose à peine éclore. Mais la Fortune, hélas !
On l'a corrompue, pervertie, retournée contre toi ;
Elle fornique à toute heure avec ton oncle Jean,
Et de sa main dorée elle a incité France
À fouler aux pieds le respect dû à la souveraineté.
Elle a fait de sa majesté la maquereau de la leur.

⁴ Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics*. Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 1.

⁵ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 6, Paris, Gallimard-Hachette, 1958, p. 1965.

⁶ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 494.

⁷ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 29.

⁸ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 32 : « *The plot is twisted, folded back on itself (peplegmenos), like an elegantly designed syllogism that proves the opposite of what the premisses seemed to imply* ». Les passages de l'ouvrage de Terence Cave sont traduits par mes soins.

France est le maquereau de la Fortune et du roi Jean,
De cette pute de Fortune, de cet usurpateur de Jean !
Dis-moi, toi, bonhomme, France n'est-il pas parjure ? (II.ii.53-62)

Plus rien ne peut sauver Constance et son fils de ce malheur absolu : elle exprime, sous la tente du roi de France, un sentiment de désespoir de type mélancolique que rien ne peut compenser et qui paradoxalement va se retourner en un triomphe maniaque de « reine de ses douleurs » comme le constatait Richard II (IV.i.191-193⁹). Constance trouve dans le désespoir la force de résister à son triste sort ; c'est sous la tente du roi de France qu'elle attend la visite du souverain :

Vers moi et vers la majesté de ma grande douleur
Que les rois se rassemblent ; car ma douleur est si grande,
Qu'aucun soutien, hormis la terre immense et ferme,
Ne peut la supporter : moi et mes chagrins siégeons ici ;
Voici mon trône, dites aux rois de venir s'incliner devant lui. (II.ii.70-74)

Dès lors, on peut dire que la reconnaissance est bien effective selon ses trois plans : Constance découvre la vérité de la trahison de ses protecteurs, elle passe de l'amitié envers eux à la haine, et cette nouvelle situation la voue, elle et son fils, au pire malheur. Toutefois, il me semble intéressant de voir que, dans cette pièce, Shakespeare va plus loin que le modèle décrit par Aristote comme spécifique de la tragédie.

2. Les trois paliers de la dépression de Constance

La souffrance psychique de Constance peut être décrite en trois paliers successifs, la détresse, la folie délirante (qu'elle récuse) et le désespoir.

- La détresse

C'est un conflit entre des forces de vie, entre déception et colère, que la princesse mobilise pour se défendre, quand elle accuse de félonie son ancien protecteur :

Vous m'avez abusée avec un simulacre
Qui ressemble à la majesté, mais qui, à l'épreuve de la pierre de touche,
S'avère sans valeur : vous êtes parjure, parjure ! [...]
Une veuve s'écrie : « O Ciel, sois mon mari !
[...] avant que le soleil se couche,
Jette la discorde armée entre ces rois parjures ! »
Entends-moi, oh! entends- moi! (III.i.25-27, 34, 36-38)

- La folie délirante

Philippe Auguste constate que la princesse Constance est effondrée et ressemble à une âme en peine, « *a grave onto a soul* », « le tombeau d'une âme », une tombe venant chercher une âme (III.iii.17). Elle se sent attirée vers la solution de la folie, vers la création d'une néo-réalité délirante qui viendrait soulager sa douleur comme un baume, mais elle s'interdit de céder au délire, à cette illusion démissionnaire :

Je ne suis pas folle : ces cheveux que j'arrache sont les miens,
Mon nom est Constance ; j'étais la femme de Geoffroy ;
Le jeune Arthur est mon fils, et il est perdu.

⁹ William Shakespeare, *King Richard II*, éd. C. R. Forker, Londres, The Arden Shakespeare, 2002.

Je ne suis pas folle : plutôt au Ciel que je le fusse !
Car alors à coup sûr, je m'oublierais moi-même ! [...]
Si j'étais folle, j'oublierais mon fils,
Ou, follement, prendrais pour lui une poupée de chiffon. (III.iii.45-49, 58-59)

Constance se cramponne pour conserver une vision claire et réaliste de la situation, qui est une impasse tragique pour elle et pour le jeune prince, mais la reconnaissance ne masque pas la situation, elle récusé la décompensation délirante :

*My name is Constance; I was Geoffrey's wife ;
Young Arthur is my son, and he is lost!* (III.iii.46-47)

Mon nom est Constance, j'étais la femme de Geoffroy :
Le jeune Arthur est mon fils et il est perdu !

- Le désespoir mélancolique, avec une conviction de damnation éternelle
Shakespeare nous montre Constance restant lucide sur le tragique de sa situation mais anticipant même sur sa propre mort, comme cela a été décrit par un psychiatre français du XIX^e siècle, Jules Cotard¹⁰, avec des idées de damnation, de négation d'organes et d'éternité :

Non, je rejette tout conseil, toute réparation,
Hormis ce qui met fin à tout conseil, la vraie réparation :
La mort, la mort ; ô aimable, délicieuse mort ! [...]
Et j'embrasserai tes ossements affreux,
Et mettrai mes prunelles dans tes orbites creuses,
Et de tes vers familiers ferai une bague à ces doigts,
Et obstruerai ce conduit du souffle de poussière fétide
Et serai une charogne, un monstre comme toi.
Viens, ricane, et je penserai que tu souris,
Et je te bécoterai comme si j'étais ta femme. (III.iii.23-25, 29-35)

Jacques Lacan commente ainsi le choc profond sur Hamlet de la mort de son père :

Le deuil, qui est une perte véritable, intolérable à l'être humain, provoque chez lui un trou dans le réel. [...] La dimension à proprement parler intolérable qui est offerte à l'expérience humaine, ce n'est pas l'expérience de votre propre mort, que personne n'a, mais celle de la mort d'un autre, quand il est pour vous un être essentiel¹¹.

3. L'anagnorisis se transmet d'une génération à l'autre

Comme l'a décrit Terence Cave dans son ouvrage¹², le processus de reconnaissance peut passer d'un personnage à un autre, ou d'une génération de personnages à une autre ; la

¹⁰ Jules Cotard, « Perte de la vision mentale dans la mélancolie anxieuse », *Archives Neurologiques*, Mai 1884, vol.7, n°2, p. 291-293.

¹¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VI. Le désir et son interprétation, Paris, Éditions de la Martinière, 2013, p. 397.

¹² Terence Cave, *Recognitions...*, p. 224-225 : « A taxonomy of recognition structures would presumably first rehearse and elaborate the moves Aristotle makes in *Poetics* 14, that is to say distinguish between the sequences by means of which a moment of recognition is reached and the different outcomes thus effected. It would determine the extent to which a major and critical recognition scene may be prepared (or even replaced) by a succession of secondary recognitions marking the progression of the plot. » (« Une taxinomie des structures de reconnaissance commencerait sans doute par répéter puis élaborer les mouvements qu'Aristote décrit dans *Poétique* 14, c'est-à-dire distinguer les séquences qui permettent d'arriver à un moment de reconnaissance et les différentes conséquences que cela implique. On déterminerait à quel point une reconnaissance majeure et

Princesse Constance se meurt « dans une crise de délire » (« *in a frenzy* », IV.ii.122) car son fils est prisonnier de leur pire ennemi et rival, le prince Jean. L'enfant va maintenant devenir l'objet de la haine du roi car il représente, en tant que prétendant légitime à la royauté, un obstacle majeur à l'ambition de Jean. Cette répétition du processus correspond au préfixe grec « ana » qui implique le renouvellement à l'identique d'une figure du destin.

L'édition de la collection Arden de la pièce éditée par Ernest A. J. Honigmann¹³, mentionne comment à l'époque du roi Jean, on empêchait un rival d'accéder au trône, d'après la chronique de Robert de Coggeshall, en ces termes : « *Ut nobilis adolescens oculis et genitalibus privaretur* », « afin que le noble adolescent soit privé de ses yeux et de ses organes génitaux ». Dans la pièce, le roi ordonne à son serviteur Hubert de brûler les yeux de l'enfant avant de le mettre à mort. La première scène de l'acte IV reproduit sous nos yeux la menace des supplices que Constance redoutait pour son fils. Hubert et ses hommes de main viennent, décidés à infliger à l'enfant le supplice prévu. Mais le malheur qui s'annonçait ne se réalise pas car Arthur parvient à attendrir Hubert et, selon E. A. J. Honigmann, « Hubert cède à la reconnaissance (*recognition*) lente et réticente d'un conflit qui l'implique personnellement, en dépit de sa mission officielle, changement qui pour Shakespeare pourrait offrir une issue favorable à cette scène essentielle¹⁴ » ; Hubert prend sur lui de renoncer à cette action cruelle. Le spectateur peut alors penser que la reconnaissance en jeu à ce moment de la pièce, va opérer un passage inverse, de la haine à l'amitié, du malheur du jeune Arthur à son bonheur ou tout au moins à son salut.

C'est compter sans la *péripétie* qui intervient au moment où l'on croyait que l'enfant échapperait au danger. Il s'évade du château où il était retenu prisonnier et saute du haut des remparts. La péripétie imprévue est sa chute mortelle sur une pierre mal placée. Comme sa mère frappée par le destin tragique, l'enfant ne pourra trouver place dans le royaume des morts. Avant de mourir, l'enfant a juste le temps de dire :

Malheur à moi ! L'esprit de mon oncle est dans ces pierres :
Le Ciel prenne mon âme et mes os l'Angleterre ! (IV.iii.9-10)

Un chevalier découvre le corps de l'enfant avec ces mots : « Ô mort, enorgueillie d'une beauté pure et princière ! / La terre n'avait pas de trou pour cacher ce crime » (IV.iii.35-36). Le sinistre roi Jean le suivra bientôt dans la mort, empoisonné par un moine, et les brûlures qu'il ressent sont comme la destruction de tous les écrits qui le maintenaient en vie :

Je ne suis plus qu'une forme griffonnée à la plume
Sur un parchemin, et je me racornis
À ce feu. (V.vii.32-34)

II. La réconciliation de Lear avec Cordélia

Dans la scène (acte IV, scène vii) où Cordélia recueille son père épuisé et malade¹⁵, la reconnaissance vient laisser espérer un retour de l'ignorance à la lucidité, de la haine à

critique peut être préparée (voire remplacée) par une série de reconnaissances secondaires qui marquent la progression de l'intrigue »).

¹³ Robert de Coggeshall, Appendice A de *King John*, éd. E. A. J. Honigmann, p. 163-167, p. 163.

¹⁴ *King John*, éd. E. A. J. Honigmann, Introduction, p. xxxvii.

¹⁵ William Shakespeare, *King Lear*, éd. R. A. Foakes, Londres, The Arden Shakespeare, 1997. William Shakespeare, *Le Roi Lear*, trad. Jean-Michel Déprats, notes de Robert Ellrodt, édition bilingue dans

l'amour et du malheur au bonheur. Toutefois, cette pièce nous montre deux versions préalables de la reconnaissance qu'il convient de rappeler pour en comprendre la complexité.

1. La colère du roi devant l'échec de sa toute-puissance (acte I, scène i)

Lear voulait terminer son règne par un coup d'éclat, une abdication triomphante avec partage de tous ses biens entre ses trois filles, mais la préférée, Cordélia, refuse de proclamer devant la cour son amour infini pour un père si généreux, elle préfère rester silencieuse et secrète.

Cette péripétie, qui démontre à tous le caractère artificiel de ce sentiment d'amour entre père et fille, mis comme condition pour hériter de ses biens, replace le roi dans l'artifice de sa démarche. Il a beau solliciter à nouveau, puis menacer Cordélia, celle-ci reste dans sa position de réserve et de vérité.

LEAR. Si jeune, et si peu tendre ?

CORDELIA. Si jeune, mon seigneur, et si vraie.

LEAR. Soit, que ta vérité soit donc ta dot. (l.i.107-109)

Cette configuration passionnelle est évoquée par Terence Cave quand il aborde la question de savoir si la reconnaissance est toujours selon la formule d'Aristote, « le passage de l'ignorance à la connaissance ». Il décrit ce qu'on pourrait appeler « une méconnaissance absolue » quand le personnage impose à son entourage une relation frauduleuse d'autoritarisme, sinistre et sur-dramatisée (« *lurid and over-dramatic*¹⁶ »), quand il choisit, comme thèmes de la reconnaissance, la tyrannie et la loi de l'arbitraire, en réclamant de façon insistante, séduisante et violente l'adhésion d'autrui au simulacre d'ordre qu'il requiert. Terence Cave évoque ainsi la forme mégalomaniaque de la reconnaissance qui n'est plus le passage de l'ignorance à la connaissance mais l'inverse :

On peut lire alors la reconnaissance comme un jeu de pouvoir, voué à imposer un certain ordre à n'importe quel prix ; [...] La tyrannie et la loi arbitraire peuvent, après tout, apparaître comme des thèmes à travers les intrigues de reconnaissance [...]. Le régime de reconnaissance nous invite [...] à découvrir que les moyens par lesquels nous nous définissons comme individus dans notre relation à l'autorité sociale et légale, ne sont pas moins artificiels et dérisoires que la marque de naissance et le coffret. Cette configuration peut expliquer la tension extrême des scènes de reconnaissance et offre une forme nouvelle – et politiquement odieuse – à sa dimension de scandale¹⁷.

2. L'auto-analyse rétrospective de Lear (acte I, scène iv)

Après avoir récusé toute fonction paternelle vis-à-vis de sa fille rebelle à sa quête narcissique, Lear va constater combien les déclarations d'amour filial de ses sœurs aînées étaient mensongères. Après une violente dispute avec Goneril, qui viole ses engagements, « Vautour exécré, tu mens », Lear procède à ce qu'on pourrait appeler avec Freud une auto-analyse rétrospective de sa condamnation injuste de Cordélia :

Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002. Les citations et traductions seront extraites de ces éditions.

¹⁶ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 491.

¹⁷ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 494 : « *Anagnorisis may be read in that context as the key move in a power game designed to impose order at any cost: [...] Tyranny and arbitrary law, after all, recur as themes in recognition plots [...]. The regime of anagnorisis invites us [...] to discover in the process that the means by which we define ourselves as individuals in relation to social and legal authority may be no less contrived and trivial than the birthmark and the casket. This hypothesis preserves the tension of recognition scenes and gives the scandal a new—and politically odious—name* ».

[...] *O most small fault,
How ugly didst thou in Cordelia show,
Which like an engine wrenched my frame of nature
From the fixed place; [...]* (I.iv.258-261)

Je propose la glose explicative suivante :

Oh petite faute, toute petite faute,
Comme tu me semblas horrible quand tu te manifestas chez Cordélia !
C'est toi, petite faute, qui, comme s'il s'agissait d'une machine, d'un levier, d'un engin,
Fis sauter le cadre qui me permet de prendre en compte le monde, la nature, la réalité,
L'arrachant de la place où il avait été fixé, [...]

Pierre Leyris et Élisabeth Holland traduisaient ce dommage irréversible du psychisme de Lear, comme une action brutale qui tord et disloque la charpente de l'approche de la nature, à l'instar d'un engin tourmenteur :

O faute si bénigne, combien affreuse m'as-tu semblé chez Cordélia ; toi qui, à l'instar d'un engin tourmenteur, tordis et disloquas la charpente de ma nature, extirpas tout amour de mon cœur et fis enfler mon fiel¹⁸.

Le verbe « *to wrench* » peut signifier deux mouvements : couper les liens existants et, tordre violemment, arracher ces liens en causant un dommage massif, qui détruit l'appareil qui permettait de distinguer le vrai du faux.

Dans un article de 1894, Freud décrivait ainsi l'entrée dans la psychose délirante :

Dans la psychose, il y a faillite de l'épreuve de réalité car « le moi s'arrache (*Reisst sich von ...*) à la représentation inconciliable, mais celle-ci était inséparablement attachée à un fragment de la réalité si bien que le moi [...] s'est séparé aussi [...] de la réalité¹⁹ ».

Dans cette reconnaissance tardive de ce qui s'est brisé au cours de la scène du partage des biens, Lear prend conscience de son erreur de jugement et remet la réaction de Cordélia à sa place de péripétie, tandis que la réaction d'orgueil outragé de Lear a entraîné l'entrée de la folie dans son psychisme :

Cette réaction laissa se vider tout l'amour
Qui était dans mon cœur, et m'emplit de fiel.
Oh, Lear, Lear, Lear !
Frappe à cette porte qui laissa entrer ta folie (*il se frappe le front*)
Et laissa partir ton cher jugement.
(traduction personnelle, I.iv.258-264)

Cet exemple vérifie le bien-fondé de la formule de Terence Cave, « *the recognizer finds that he is also the object of recognition*²⁰ » : celui qui met en œuvre la reconnaissance s'aperçoit qu'il est lui-même l'objet de cette reconnaissance.

On est frappé en relisant ce monologue de Lear de voir à quel point il critique son emportement de la première scène et retrouve le chemin de la vérité. Sa dispute avec Cordélia qui, de simple péripétie, était devenue le cœur de la reconnaissance elle-même pendant la scène du partage des biens, reconnaissance inconsciente de son narcissisme

¹⁸ William Shakespeare, *Le Roi Lear*, trad. Pierre Leyris et Élisabeth Holland, dans Shakespeare, *Œuvres complètes*, vol. 2. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 891.

¹⁹ Sigmund Freud S., « Les psycho-névroses de défense » [1894], *Psychose, névrose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 1-14, p. 13.

²⁰ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 235.

illimité et aussi de son regret de ne plus pouvoir compter sur sa troisième fille pour le soigner, le cajoler, l'entourer pendant toute sa vieillesse, s'est transformée en colère injuste contre ce qu'il vivait comme un outrage. Il attendait d'elle en effet ce rôle de bâton de vieillesse affectueux et tendre jusqu'au terme de sa vie :

*I lov'd her most, and thought to set my rest
On her kind nursery. (l.i.123-124)*

C'est elle que j'aimais le plus, et misant tout sur elle, j'espérais confier mon repos
À ses tendres soins. (l.i.123-124)

Dans sa note sur ce passage, Robert Ellrodt ajoute : « aucun mot français n'a les riches connotations de *nursery* : Cordélia est d'emblée associée à l'idée de nourrir, de croître, de soigner, à des images de végétation et de féminité bienveillante²¹ ».

Quand Lear décide, fou de déception, de quitter immédiatement le château de Goneril, c'est bien auprès de ses deux autres filles qu'il espère trouver amour et compassion. On peut noter aussi, dans ce monologue, que cette lucidité par rapport à son attitude hautaine et cruelle d'autrefois, lui fait craindre de perdre l'esprit, car la culpabilité massive qu'il ressent montre combien il s'est trompé lui-même en bannissant Cordélia, et cette grossière erreur de jugement pourrait montrer la fragilité du cadre (*frame*) dans lequel son jugement s'inscrit.

Il n'est plus le roi légitime en plein exercice. Il est un invité obligé de respecter les limites que ses hôtes lui imposent. Il se retrouve, à son tour, confronté à une attitude hautaine de sa fille et seule la fuite peut lui offrir une alternative. Terence Cave souligne cette importance du cadre :

En prenant en compte la pression extrême qui permet d'opérer la reconnaissance sur les cadres divers qui entourent ces situations, on peut de fait montrer que ces cadres sont tous défailants, faussés et toujours asymétriques²².

Ainsi, poursuit-il,

[...] toutes les déviations qui ouvrent le champ de la fiction nous indiquent suffisamment clairement combien les narrations de fiction ont déjà exercé leur propre pression sur l'*anagnorisis*, l'*anamnesis* et tous les autres cadres soutenant l'épistémologie²³.

On pourrait à partir de ce monologue de Lear analyser ses rapports avec les mécanismes que décrit Freud sous le nom de *reality-testing* et *reality-vouching*²⁴ (épreuve de réalité et validation de la réalité) et constater que dans l'expérience psychotique, ces cadres ont perdu leur fonction de repères. Lear va vivre une très longue errance sur la lande au cœur

²¹ *Le Roi Lear*, trad. Jean-Michel Déprats, notes de Robert Ellrodt..., note 16, p. 1392.

²² Terence Cave, *Recognitions...*, p. 493 : *By subjecting the various frames of reference within which recognition becomes possible to a high degree of conceptual pressure, one can in fact show that they are all defective, warped, asymmetrical* ».

²³ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 493 : *As these last deviations into fiction [...] indicate clearly enough, fictional narratives already place pressure of their own kind on anagnorisis, anamnesis and other related epistemological frames* ».

²⁴ « Nous avons négligé de mentionner aussi, parmi les fonctions de l'idéal du moi, l'exercice de l'examen de réalité [reality-testing]. Rien d'étonnant à ce que le moi tienne pour réelle une perception, lorsque l'instance psychique à qui incombe habituellement la tâche de l'examen de réalité se porte garante [vouched] de cette réalité. » (S. Freud, « Psychologie des masses et analyse du moi » [1921], *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. XVI, Paris, PUF, 1991, p.5-83, p. 52) ; Version anglaise *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, The Hogarth Press, vol. XVIII, p. 113.

de la tempête et c'est dans un état de profond épuisement qu'il approche du camp de l'armée de Cordélia.

3. La réconciliation avec Cordélia (acte IV, scène vii)

Cette scène va nous faire assister à la rencontre tant attendue entre Lear et Cordélia. Elle s'inscrit dans une atmosphère riche de ce qu'Aristote définissait comme *pathos* : « un événement pathétique, une action qui fait périr ou souffrir²⁵ ».

Cordélia se retrouve en présence de son père qui avait tout d'abord joué à se cacher dans la campagne quand ses soldats le recherchaient. Il est endormi et sa fille implore les dieux de soulager ce *pathos* dans lequel ils sont placés :

Ô dieux bienveillants,
Guérissez cette immense brèche dans sa nature malmenée ;
Réajustez les sens désaccordés et dissonants
De ce père tourmenté par ses enfants.
(IV.vii.14-17)

Elle le réveille avec des paroles tendres et un baiser mais les premiers mots de Lear montrent que, pour lui, la cloison entre la vie et la mort est poreuse. Il se croit dans le royaume des morts, dans un monde de souffrance et de punition.

LEAR. Vous me faites du tort de m'arracher à la tombe.
Toi tu es une âme bienheureuse (« *a soul in bliss* »), mais moi je suis attaché
Sur une roue de feu, mes propres larmes
Me brûlent comme du plomb fondu.
CORDELIA. Sire, me reconnaissez-vous ? (« *Sir, do you know me ?* »)
LEAR. Vous êtes un esprit, je le sais. Quand êtes-vous morte ? (IV.vii.42-46)

Peu à peu, il reconnaît Cordelia après avoir évoqué le brouillage des cadres de sa situation :

Je sens que cette épingle me pique. [...]
Il me semble que je vous connais, et que je connais cet homme
Pourtant j'en doute : [...]
(*Methinks I should know you, and know this man
Yet I am doubtful.*)
[...] j'ignore totalement
Quel est ce lieu, et malgré tous mes efforts
Je ne me souviens pas de ces vêtements, [...]
[...] Ne riez pas de moi,
Car, aussi vrai que je suis un homme, je pense que cette dame
Est mon enfant Cordélia.
(*For, as I am a man, I think this lady
To be my child Cordelia.*) (IV.vii.53, 61-64, 65-67)

Robert Ellrodt voit dans cette scène « une triple reconnaissance » :

Le père reconnaît sa fille – modèle premier de l'*anagnorisis*. Il reconnaît sa faute – modèle œdipien – et le pardon de Cordélia l'efface. Il se reconnaît [...] tel qu'il est, « *a very foolish, fond, old man* » (un vieil homme très sot et radoteur). Tel qu'il est et tel qu'il n'est plus, du

²⁵ Aristote, *Poétique*, trad. et notes J. Hardy, 1452 a, p. 45.

moment qu'il en a pris conscience. [...] Cordélia ne veut pas laisser son père s'agenouiller ; s'agenouillant elle-même avec révérence pour recevoir la bénédiction de celui qui l'avait maudite, elle rend à Lear sa paternité et sa royauté perdues²⁶.

La pièce pourrait s'arrêter là et Nahum Tate a imposé pendant deux siècles une fin heureuse à partir de cette reconnaissance si riche. Mais, comme dans *Le Roi Jean*, les forces de mort sont telles que rien ne peut empêcher le drame de parvenir à son terme dramatique, grâce à une simple péripétie : le message de contre-ordre que Edmond fait parvenir à l'officier pour l'empêcher de tuer Cordélia arrive trop tard et Lear meurt de chagrin en échouant à ramener le corps de sa fille à la vie, même au prix de la sienne.

III. La guérison de Périclès par sa fille Marina (V.i.)

Dans cette pièce, la reconnaissance est un processus de guérison et d'accès au bonheur, après une longue série de malheurs et d'épreuves pour ce roi.

Dans la scène la plus pathétique, Périclès, plongé dans une dépression mélancolique profonde, après avoir appris la mort de son épouse et de sa fille unique, se laisse mourir sur son bateau, quand le gouverneur de la ville demande à une jeune fille, nommée Marina, une ultime tentative de guérison²⁷ (acte V, scène i). De fait, ce n'est autre que la fille de Périclès, née en mer, Marina, qui a été enlevée par des pirates de sa famille d'accueil. Le miracle va se produire quand, après de nombreuses difficultés, ils vont se reconnaître comme père et fille.

Cette découverte mutuelle d'une identité à travers le chemin de la reconnaissance est pour Jean Starobinski un des piliers du processus de reconnaissance : « La reconnaissance ! Aristote y voyait un moment capital de l'œuvre tragique. C'est l'ouverture d'une signification liée à l'apparition d'une identité²⁸ ».

1. Rappel de l'intrigue

Périclès, roi de Tyr, a sillonné la Méditerranée orientale depuis son adolescence. Il s'est d'abord rendu à Antioche pour demander la main de la fille du roi mais il s'en est enfui quand il a découvert la relation incestueuse de celle-ci avec son père. Il repart en mer, sauve la ville de Tarse de la famine, puis il se retrouve après un naufrage à Pentapolis où, vainqueur d'un tournoi, il épouse Thaïsa, la fille du roi. Pendant le voyage de retour, son épouse meurt au cours d'une tempête, après avoir donné le jour à une fille que Périclès appelle Marina, car née en mer. Il la confie au gouverneur de Tarse et cesse de la voir. Adolescente, Marina éclipse de sa beauté la fille de ses parents adoptifs qui demandent à un serviteur de la tuer mais elle est enlevée par des pirates qui la revendent à un bordel de Métylène. Le jeune gouverneur de la ville, lors d'une de ses fréquentes tournées d'inspection dans cet établissement, la découvre et lui demande de tenter de sortir le roi Périclès de son désespoir depuis qu'on lui a appris le décès de sa fille. Il est en effet prostré au fond de son bateau qui vient d'entrer dans le port. Il n'avait pas revu Marina, semble-t-il, depuis son enfance. Ils vont se découvrir par étapes, reconnaître leur identité respective et nous pouvons distinguer plusieurs phases de cette rencontre à ambition thérapeutique.

²⁶ *Le Roi Lear*, trad. Jean-Michel Déprats, notes de Robert Ellrodt..., note 16, p. 1369.

²⁷ William Shakespeare, *Pericles*, éd. S. Gossett, Londres, the Arden Shakespeare, 2004. Nous utiliserons cette édition pour les citations. Nous proposerons une glose personnelle des citations.

²⁸ Jean Starobinski, « Hamlet et Freud », Préface à Jones E., *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, 1967, p. ix.

2. Marina instaure le cadre de la cure

C'est indispensable car Périclès est en train de se laisser mourir, refusant de s'alimenter, de changer de vêtements et de parler. Le conseiller du roi estime que ce serait un exploit (*feat*) de restaurer la communication avec lui par un traitement sacré (*sacred physic*) (V.i.63-68). Marina demande qu'on la laisse seule avec son assistante et le patient. Au son d'une musique, elle chante pour lui et lui demande de l'écouter mais il la repousse violemment aussitôt en grognant. Elle ne se laisse pas impressionner et maintient sa présence en tant que personne secourable : « Ma joue qui me brûle me murmure : 'ne t'en vas pas avant qu'il ne parle' » (« *But there is something glows upon my cheek / And whispers in mine ear, 'Go not till he speak.'* » (V.i.86-87). Elle ne répond à sa violence que par sa détermination patiente à comprendre sa souffrance, dont sa réaction hostile et violente exprime l'intensité.

3. Marina évoque sa propre souffrance

Elle, jeune fille, pourrait à son tour faire valoir de nombreux événements douloureux de sa vie. Née dans une famille prestigieuse, elle a été arrachée de ses racines familiales pour se voir livrée à la pire servitude. À l'attitude hostile et fermée de Périclès, elle ne répond pas par une réaction de fuite ou de toute-puissance mais elle prouve la disponibilité de son écoute en évoquant sa propre fragilité. Son destin l'a fait passer d'une ascendance royale à la servitude, à cause des caprices d'une Fortune morose, entêtée, implacable, malveillante (« *wayward fortune* », V.i.80). Ayant souffert ainsi, elle s'affirme en mesure de comprendre la douleur d'autrui.

Périclès se saisit de certains mots-clés qu'elle prononce (*Fortune, parentage*) pour renouer lui-même avec le langage, sur un mode confus et répétitif :

*My fortunes – parentage – good parentage –
To equal mine. Was it not thus? What say you? (V.i.88-89)*

Ma destinée ! Parenté ! noble parenté !
Égale à la mienne. N'était-ce pas ainsi ? Que dis-tu ?

Elle maintient l'affirmation de sa propre identité, en dépit des apparences, garant du cadre dans lequel sa disponibilité peut inviter à la confiance : « Ce que je dis, Seigneur, c'est que si vous connaissiez ma parenté, / Vous ne seriez pas violent avec moi. » (V.i.90-91). Elle va encore plus loin en lui précisant qu'elle est née de la mort de sa mère, loin de tout rivage : « *Yet I was mortally brought forth and am / No other than I appear* » (V.i.95-96). Elle est donc là, et bien là, fidèle à son apparence.

4. Périclès rappelle des souvenirs en relation avec le présent

Ces mots magiques (Fortune, destin, parenté) amènent Périclès à faire appel à sa mémoire, à sa propre anamnèse, et nous connaissons la proximité de l'*anamnèsis* (le rappel de souvenirs) avec l'*anagnorisis*. Et puis, en regardant son interlocutrice, il s'aperçoit que son visage lui en rappelle un autre, celui de son épouse morte en couches : « Vous ressemblez un peu... » (« *You're like something that ...* », V.i.93). Le rappel de cette naissance posthume l'amène à se sentir gros de chagrin, jusqu'à vouloir s'en délivrer enfin, complètement. Il s'identifie en pleurant à son épouse dont il retrouve les traits chez cette jeune fille si assurée :

*I am great with woe, and shall deliver weeping.
My dearest wife was like this maid, and such a one
My daughter might have been. (V.i.97-99)*

Je suis gros de chagrin et pleurer sera ma délivrance.
Ma très chère épouse était comme cette jeune fille, et telle
Ma fille aurait pu être.

Périclès se rappelle les paroles d'amour de sa femme qui le comblaient en creusant plus encore son appétit, et il veut en savoir plus sur cette jeune fille en multipliant les questions. Sans s'en rendre compte, Périclès a repris l'initiative de sa quête, protégé par le cadre instauré par Marina.

5. *Périclès va évoquer deux figures de retournement en son contraire*

Ce mécanisme, décrit par Freud²⁹, est très proche de la *metabasis* d'Aristote³⁰. Il fait partie de l'accès à la reconnaissance mutuelle entre Périclès et sa fille.

- D'une part, il se produit une inversion de genre
Périclès est prêt à reconnaître plus de courage viril chez sa fille que pour lui, si elle a pu supporter tant d'épreuves.

*Tell thy story.
If thine considered prove the thousand part
Of my endurance, thou art a man, and I
Have suffered like a girl. (V.i.125-128)*

Raconte ton histoire.
Si tu me prouves que tu as pu supporter le millième
De ce que j'ai enduré, c'est toi, l'homme, et moi,
J'ai souffert comme une fille.

Terence Cave note :

L'antithèse entre un ordre « mâle » ou « femelle » de la reconnaissance est en elle-même suspecte, en ce qu'elle repose sur la marque de genre scandaleusement dérisoire. [...] C'est peut-être pour cette raison qu'elle peut servir d'ultime paradigme de la duplicité curieuse et insoluble de la reconnaissance, [...] : la différence sexuelle est après tout une des figures primordiales de la crise épistémologique de l'Occident, comme le souligne, dans l'Ancien Testament, le récit de la chute de l'homme³¹.

- L'inversion entre vie et mort, la future tombe de Périclès remplace celle de sa fille
Quand il avait contemplé le monument funéraire que ses parents adoptifs avaient érigé pour Marina, Périclès avait été plongé dans un désespoir infini. À l'inverse, maintenant, il

²⁹ Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions » [1915], *Œuvres complètes. Psychanalyse*, Volume XIII, Paris, PUF, 1988, p. 161-185.

³⁰ Aristote, *Poétique*, trad. et notes J. Hardy, 1452 a, p. 44 et 46.

³¹ Terence Cave, *Recognitions...*, p. 495 : « *The antithesis between a 'male' and 'female' order of recognition is in itself suspect, depending as it does on the scandalously trivial mark of gender. But it may perhaps, for that very reason, serve as an ultimate paradigm of the curious and unresolvable duplicity of recognition [...]: sexual difference is after all one of the primordial figures of epistemological crisis in the Western imagination, as the Old Testament story of the fall of man indicates* ».

imagine la jeune femme lui survivant et rendant à son père un ultime hommage en souriant, juchée sur la tombe royale :

Yet thou dost look

Like Patience gazing on kings' graves and smiling

Extremity out of act.

(V.i. 128-130)

En vérité, tu ressembles à la statue de la Patience, gardant son sourire en contemplant les tombes des rois et capable de les dissuader de commettre des actes extrêmes.

— tels le suicide. Périclès, réconforté par cette retrouvaille inespérée de sa fille, la conçoit comme capable, comme le serait un fils, de remplir les rites de l'hommage funèbre de l'Épicléat, et il évoque sa propre mort, sans l'habiller de désespoir et de tristesse. André Green en rappelait la tradition dans l'Antiquité grecque ainsi :

On sait en quoi consiste l'Épicléat. Un père, privé de descendance mâle, peut suppléer à cette carence en devenant nominalement le père de l'enfant que sa fille pourra avoir d'un proche parent, désigné par lui, et avec lequel elle se marie. [...] Au lieu d'épouser le plus proche parent du père, c'est, dans les contes, à un aventurier de naissance royale mais sans patrimoine que la fille s'unit³².

Dans la pièce, Périclès souhaitera que sa fille épouse le gouverneur de Métylène, Lysimachus qui les a réunis.

- Et si tout cela n'était qu'un rêve ?

Périclès a du mal à croire que ce déblocage merveilleux ne soit pas un ultime caprice du destin, une sinistre tromperie envoyée par les Dieux, pour se moquer de lui une fois de plus (V.i.133-135). Plus tard, il demandera à son proche conseiller de le frapper pour avoir la preuve que tout cela est bien réel. Devant Cordélia, le roi Lear avait fait de même en se piquant avec une aiguille.

6. La reconnaissance, accomplie, permet la nomination et l'inscription dans la lignée

Tout est prêt maintenant pour que la reconnaissance permette aux protagonistes d'échanger leurs noms : « Mon nom est Marina » (« *My name is Marina* », V.i.133). Ce vers si fluide, si brillant, si équilibré, comme une hélice, composé de deux fois trois syllabes, formule de leur destin commun, enfin reconnu, enfin rétabli dans son cours. Périclès aura du mal à croire à ce double miracle : il demande à Helicanus de le frapper, de peur que (« *lest* ») :

Lest this great sea of joy rushing upon me

O'erbear the shores of my mortality

And drown me with their sweetness. (V.i.182-184)

Ce grand océan de joies arrivant sur moi,
Ne fasse déborder les rives de ma mortalité
Et me noie de leur douceur.

Il a peur de mourir de joie. Cette reviviscence, merveilleuse et effrayante à la fois, lui permet de retrouver aussi sa position de père qui fut par trop absent de son rôle nourricier.

³² André Green, « Œdipe, mythe ou réalité ? L'avunculat et l'épicléat », *Un œil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 244-245.

Il se love alors dans les bras de celle qui lui redonne vie, alors qu'il était aux portes de la mort :

*O, come hither,
Thou that beget'st him that did thee beget;
Thou that wast born at sea, buried at Tarsus,
And found at sea again!*
(V.i.184-187)

Ô viens là,
Toi qui viens donner vie à celui qui t'a donné vie ;
Toi qui naquis en mer, fus enterrée à Tarse,
Et retrouvée en mer.

Le couronnement de ces rencontres inespérées appartient au roi : « Je suis Périclès de Tyr [...] / Périclès, ton père » (V.i.194, 196). La porosité entre réalité et fiction, comme dans un vieux conte, se confirme quand Périclès entend des Dieux la musique des Sphères et que Diane l'invite à venir avec sa fille retrouver en son sanctuaire, l'épouse qu'il croyait perdue. La principale éternité des humains, leur lignée, est rétablie, enfin reconnue.

Conclusion

La reconnaissance est un sujet qui se prête bien à une confrontation entre une approche littéraire et une démarche clinique ou thérapeutique. Sur la scène, comme dans la cure, des phrases apparaissent en relief, comme des repères nouveaux qui ont le pouvoir d'éclairer des questions jusqu'alors opaques ou interdites à la conscience du sujet, comme par une opération de déchiffrement (*deciphering*), de sortie du zéro, du néant, de l'inconnu. Fidèles à Aristote, nous savons qu'elle peut conduire tout autant à la haine qu'à l'amour, au bonheur comme au malheur, mais ce qui lui donne toute sa concentration d'émotion est le changement, le passage (*shift*) de l'ignorance à la connaissance, au sens le plus large.

Parmi les autres sens de la reconnaissance, je constate que les trois pièces de Shakespeare que j'ai choisies pour illustrer ce ressort de la tragédie, renvoient à une problématique juridique qui figure ainsi dans le Code Napoléon, article 334, cité par Littré : « La reconnaissance d'un enfant naturel sera faite par un acte authentique, lorsqu'elle ne l'aura pas été dans son acte de naissance ». Le mot grec qui désigne le passage de l'ignorance à la connaissance ne peut-il prendre parfois le sens de naître ou renaître ? N'est-ce pas là un des pouvoirs spécifiques du théâtre ?

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. et notes J. Hardy. 8^e édition, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
CAVE Terence, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
COTARD Jules, « Perte de la vision mentale dans la mélancolie anxieuse », *Archives Neurologiques*, mai 1884, vol.7, n°2, p. 291-293.
FREUD Sigmund, « Les psycho-névroses de défense » [1894], *Psychose, névrose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 1-14.
FREUD Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions » [1915], *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. XIII, Paris, PUF, 1988, p. 161-185.

- FREUD Sigmund, « Psychologie des masses et analyse du moi » [1921], *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. XVI, Paris, PUF, 1991, p. 5-83.
- GREEN André, « Œdipe, mythe ou réalité ? L'avunculat et l'épicléat », *Un œil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 219-288.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire*, livre VI. Le désir et son interprétation, Paris, Éditions de la Martinière, 2013, p. 383-400.
- LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1958.
- SHAKESPEARE William, *King John*, éd. Ernest A. J. Honigmann, Londres, New York, The Arden Shakespeare, Routledge (1967), 1986.
- SHAKESPEARE William, *King Lear*, éd. R. A. Foakes, Londres, The Arden Shakespeare, 1997.
- SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, trad. Jean-Michel Déprats, notes de Robert Ellrodt, édition bilingue dans Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
- SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, trad. Pierre Leyris et Élisabeth Holland, dans Shakespeare, *Œuvres complètes*, vol. 2. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- SHAKESPEARE William, *Pericles*, éd. F. D. Hoeniger, Londres, The Arden Shakespeare, 1962.
- SHAKESPEARE William, *Pericles*, éd. S. Gossett, Londres, the Arden Shakespeare, 2004.
- SHAKESPEARE William, *King Richard II*, éd. C. R. Forker, Londres, The Arden Shakespeare, 2002.
- SHAKESPEARE William, *Vie et mort du roi Jean*, trad. Jean-Michel Déprats, notes d'Yves Peyré, édition bilingue, dans Shakespeare, *Histoires*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.
- STAROBINSKI Jean, « Hamlet et Freud », préface à E. Jones, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, 1967, p. i-xi.