

LE TEXTE ÉTRANGER

QUE FAIRE DE L'IMMONDE EDMUND
DANS *KING LEAR* ?

Claire Larssonneur

Le personnage d'Edmund dans « King Lear » apparaît d'emblée comme le méchant de la pièce. Mais quelle est précisément la « valeur » d'une figure de méchant, sur les plans narratif, psychologique, structurel, symbolique et intertextuel ? Afin de mieux cerner les effets de lecture que produit le personnage d'Edmund, on reviendra ainsi sur un échantillon de lectures critiques. Cet inventaire, même partiel, fait apparaître la complexité du personnage et surtout la variété des interprétations auxquelles il donne lieu. Par delà la question du bien et du mal, n'est-il pas aussi fructueux de relire Edmund dans son rapport antithétique avec Cordelia, comme les figures jumelles de la pulsion de vie et de la pulsion de mort ?

Le Texte étranger / T3L
Journée d'études du 12 février 2010

Pourquoi s'intéresser au personnage d'Edmund dans *King Lear* ? L'affaire semble entendue, Edmund est le « méchant » de la pièce et partant sans doute l'un de ses personnages les plus faciles à lire, ce d'autant qu'il livre ses plans et dévoile son âme au spectateur dans ses deux monologues du début de la pièce. En outre il relève de l'intrigue secondaire et son importance semble diminuer au fil des scènes, au fur et à mesure que le drame se noue autour de la figure de Lear.

Toutefois à y regarder de plus près, on peut observer qu'Edmund est présent lors de nombreuses scènes capitales même s'il n'est pas le centre de l'attention (I.1, I.2, II.1, III.3, III.5, III.7, IV.2, IV.4, V.1, V.3). On retrouve là l'une des caractéristiques qui distingue le héros des autres personnages selon Philippe Hamon, à savoir la distribution, c'est-à-dire que le héros apparaît fréquemment et aux moments marquants. Edmund se distingue également des autres, et notamment de son frère, par la qualification : il est plus vaillant, bien fait de sa personne, etc. On peut aussi souligner son autonomie, à savoir qu'il a une existence narrative propre (il ne dépend ni d'une scène en particulier ni d'un autre personnage) et qu'il dispose d'une grande latitude associative avec les autres personnages, Edmund entrant dans des relations à la fois intimes et intenses avec son frère, son père, Regan et Goneril qu'il séduit ou Cornwall dont il devient l'homme de confiance. Enfin sa figure obéit à un certain nombre de codes conventionnels, surdéterminés. Edmund, dont le rôle revient aux jeunes premiers des troupes, est l'archétype du « mauvais garçon » d'autant plus attirant qu'il est dangereux et infréquentable. On retrouve en lui cette valeur spécifique du méchant qui est « à la fois une figure déterminée, identifiable, et l'objet désirable et épouvantable d'un plaisir spécifique : *le plaisir d'avoir peur* et de pouvoir haïr une source simple, évidente,

personnifiée de cette peur. »¹ Autrement dit et si l'on suit l'analyse développée par Hamon dans son article sur « le statut sémiologique du personnage », publié en 1977 dans *Poétique du récit*, Edmund pourrait bien figurer comme l'un des héros de la pièce.

Cette lecture, contre-intuitive et pourtant légitime, pose plus largement la question de la manière dont on a lu et dont on lit un personnage comme Edmund au fil des siècles et notamment aujourd'hui. Si en effet, l'horizon d'attente du lecteur/spectateur fait jouer plus ou moins inconsciemment le désir que l'ordre, menacé par les méchants, soit rétabli par les gentils, cet horizon d'attente est lui-même historiquement déterminé et mérite d'être examiné. Autrement dit Edmund est-il un personnage à la fonction narrative prédéterminée, relativement simple et opérationnel, ou une figure ouvrant sur un horizon d'interprétation plus complexe et plus troublant ? Ne faudrait-il pas nous méfier des réflexes de lecture acquis, et surtout simplificateurs que Barbara Everett évoque dans son article "Shakespeare in the 20th Century" ? Elle y souligne non seulement le poids de l'histoire littéraire par laquelle est advenue la figure héroïque mais aussi celui des événements du 20^{ème} siècle, génocides et terreurs ayant suscité de profonds sentiments de culpabilité et d'effarement devant le mal. Ne serions-nous donc pas tentés à la fois d'évacuer l'ambivalence des méchants et leur assigner une place bien lisible et rassurante ? Autrement dit, la figure du méchant, objet de fascination, ne provoque-t-elle pas une troncature de notre lecture ?² En rappelant le poids qu'ont eu l'avènement de la philosophie de l'inconscient, mais aussi ceux du scientisme et du progressisme, Jean Jacques Delfour suggère également un évidement de la catégorie originelle, religieuse, du méchant, ouvrant sur d'autres interprétations.³

Revenir sur l'histoire critique de ce personnage, même partiellement, ouvre ainsi la réflexion sur la construction d'une interprétation à travers le temps, et notamment les biais de lecture. Les plus récurrents d'entre eux, et c'est bien normal, sont liés à l'illusion réaliste que produit le personnage théâtral, Edmund étant appréhendé comme s'il était une personne réelle. Il engage alors un certain nombre de réflexes de la part du lecteur/spectateur, dès

¹ Jean Jacques Delfour, « Les méchants : un essaim de signes sans unité ? » in *La Voix du regard*, n° 13, automne 2000, p12.

² « ...we may still impose a hunger for simple and clarifying tragic heroes unto Shakespeare ». Barbara Everett, "Shakespeare in the 20th Century" in *Shakespeare and the 20th Century*, J. Bate, J Levenson & D Mehl (eds), Associated University Press, 1998, p 217.

³ Delfour, *op.cit.* p 9.

lors enclin à tantôt mettre en œuvre un jugement moral, tantôt procéder à une analyse psychologique.

Lectures morales

Citons par exemple le jugement sans appel de James Dauphiné et de Jean Richer dans leur essai sur *Les Structures symboliques du Roi Lear* et pour lesquels « Edmund est un froid calculateur, un cynique, dépourvu de sentimentalité. Son audace, son manque de scrupules lui valent d'être aimé à la fois de Goneril et de Regan qui reconnaissent en lui un coquin plus intelligent qu'elles-mêmes. » (75). Ce n'est qu'un exemple parmi de nombreuses critiques, et notamment les lectures emblématiques, qui associent Edmund au péché d'envie, au vice, à la haine. L'avantage de telles lectures est de permettre une simplification des schèmes moraux et par contre-coup d'établir fermement au sein de l'économie de la pièce les deux rôles attendus de la victime (Gloucester) et du redresseur de torts (Edgar). Dans ce registre, citons William Hazlitt qui écrit: "It is the absence of this detestable quality (hypocrisy) that is the only relief in the character of Edmund the Bastard, and that at times reconciles us to him. We are not tempted to exaggerate the guilt of his conduct, when he himself gives it up as a bad business, and writes himself down "plain villain."⁴ Toutefois cette lecture totalisante se contredit elle-même : la façade lisse et uniforme du mauvais objet se craquelle... puisque le critique note à la fois le soulagement qu'il éprouve et la possibilité d'une réconciliation.

Lectures psychologiques

Choisir d'opérer une lecture psychologique ou psychanalytique du personnage d'Edmund ouvre l'espace interprétatif et remet en question les rôles prédéterminés. Le paragraphe que Coleridge lui consacre dans son essai sur *Lear* est à cet égard incontournable. Il donne à la première scène de la pièce la valeur d'un traumatisme initial et particulièrement violent, où la parole du père vient disqualifier radicalement et l'origine et la place de son fils. La faute dont Edmund hérite malgré lui constituerait ainsi le venin insidieux qui motive tout son parcours, de la jalousie envers son frère à la quête du pouvoir : "Edmund hears the circumstances of his birth spoken of with a most degrading and licentious levity,—his mother described as a wanton by her own paramour, and the remembrance of the animal sting,

⁴ William Hazlitt, *Characters of Shakespear's Plays* (1817), BiblioLife, 2009, p. 155.

the low criminal gratifications connected with her wantonness and prostituted beauty, assigned as the reason, why 'the whoreson must be acknowledged!' This, and the consciousness of its notoriety; the gnawing conviction that every show of respect is an effort of courtesy, which recalls, while it represses, a contrary feeling;—this is the ever trickling flow of wormwood and gall into the wounds of pride.—the corrosive virus which inoculates pride with a venom not its own, with envy, hatred, and a lust for that power which in its blaze of radiance would hide the dark spots on his disc.”

Ce point de vue, repris et développé par Yan Brailowsky, aboutit à un renversement interprétatif qui fait d'Edmund non plus un agresseur mais une victime. On quitte alors la sphère du jugement moral pour entrer dans un horizon beaucoup plus contemporain où l'avènement du mal n'est plus un phénomène métaphysique ou social, mais le produit d'une histoire personnelle, un effet naturel en somme. « Modern audiences often find these figures appealing (ie bastards), notably in contrast with their legitimate and noble victims who often come across as too plain or too proud. (...) Shakespeare's Edmund is frequently portrayed as a likable fellow, ironic, witty and bold _ in short, dangerous. His misdeeds could be passed off as the natural product of his father's mistreatment, as well as from a situation of illegitimacy which came about through no fault of his own. In short, Edmund could be cast as a victim, as much as a victimizer. In that, he differs from blood-thirsty monsters exhibiting sheer malevolence à la Richard III.”⁵ Nos mythologies propres influent ainsi sur la lecture du personnage, et peuvent conduire certains à faire d'Edmund un personnage positif, un individu courageux qui grimpe l'échelle sociale à la force du poignet. On lit ainsi chez Reibentanz : “Of course, Edmund does not owe his success to Fortune alone. He is also a self-made man, and works hard to put a carefully developed strategy into practice.”⁶ A la figure de la victime se superpose ainsi celle de l'entrepreneur, homme acharné et sans scrupule mais que le succès devrait couronner.

⁵ Yan Brailowsky, *King Lear*, Paris: Edition Sedes, 2008, p. 117-118.

⁶ John Reibentanz, “Characterization: Fools and Madmen”, *The Lear World*, London: Heinemann, 1977, p.102.

Lectures historiques et intertextuelles

Un autre parti pris critique consiste à se dégager de l'illusion réaliste pour s'intéresser au processus de construction du personnage, et de le replacer dans le cadre des pratiques d'écritures en vogue à l'époque. Dans son article sur « Métamorphoses et hybridations monstrueuses dans *King Lear* » Agnès Lafont rappelle que l'écriture de la Renaissance est « fondée sur la technique de l'emprunt, qui puise aux sources classiques et bibliques en les associant, tisse ensemble fond et forme, faisant du lien intime entre engendrement désordonné, désordre de la nature et mort dans la tragédie une force créatrice puissante.»⁷ Outre la référence à Machiavel, on trouve dans les commentaires critiques à la fois des rappels littéraires comme l'*Arcadia* de Philip Sydney ou des mentions de personnages historiques comme le jésuite Edmund. On peut même évoquer la figure d'un autre bâtard conquérant venu de France, un certain Guillaume, dont l'histoire est longuement rapportée dans les chroniques de Holinshed.

Mais le personnage d'Edmund gagne surtout à être lu en rapport avec un intertexte biblique majeur, le Livre de l'Ecclésiaste. Traduit en anglais en 1551 pour la première fois par Shakerley, «ce texte s'inscrit dans la contradiction. Il se donne comme sagesse et comme modification, voire réfutation, de ce même savoir»⁸. Les thèmes de la sagesse et de la folie, de l'aveuglement et de la connaissance y sont développés sous la forme de paradoxes accumulés et ressassés, ouvrant vers une méditation plus générale sur le mal, la vanité de l'existence et la mort. Arthur Kirsch y consacre de longs développements, notamment sur l'articulation entre "wisdom" et "folly" mais aussi ce qu'il appelle "the confluence of the just and the wicked"⁹. Il cite le passage le plus connu à savoir le chapitre 4,

⁷ Agnès Lafont, « Métamorphoses et hybridations monstrueuses dans *King Lear* » in *Lectures d'une œuvre*, Ed du Temps, 2008, p.89.

⁸ Catherine Lisak, « 1551-1645 la rumeur sur le mal », in *Société Française Shakespeare*, n° 19, p. 103.

⁹ Arthur Kirsch, "The Emotional Landscape of *King Lear*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, n° 2 (Summer 1988), p. 156 : "The 'olde and foolish King' (Ecc. 4:13) is perhaps the most inescapable of the resemblances between the verses and *King Lear*, but many others are also suggestive: the painful paradoxes of folly and wisdom that are the subject of the Fool's speeches and songs; the realization of the metaphors of sight in Gloucester's blinding; the nakedness of birth and death and of man's whole condition that is lamented by Lear and acted out by both Lear and Edgar; the random wantonness of death of which Gloucester complains; the comparisons of men and beasts that suffuse the language of the play and that are

verset 13 qui fait écho à l'affrontement entre Lear et Cordelia : « Better is a poor and wise child than an old and foolish king, who will no more be admonished. » Il vaut toutefois la peine de lire la suite du passage, à savoir les versets 14 à 16: “For out of prison he cometh to reign; whereas also he that is born in his kingdom becometh poor. I considered all the living which walk under the sun, with the second child that shall stand up in his stead. There is no end of all the people, even of all that have been before them: they also that come after shall not rejoice in him. Surely this also is vanity and vexation of spirit.” Il serait tentant d’y voir l’écho de l’inversion des destins entre Edgar et Edmund, entre le fils légitime qui perd sa place et le cadet qui la prend, mais par delà cette accroche ténue, c’est plutôt le thème de la vanité des entreprises humaines et de l’incapacité de l’homme à distinguer nettement le juste du scélérat, qui mettrait en perspective la construction du personnage d’Edmund.

L’analyse gagne ici à se dégager complètement de l’illusion réaliste du personnage, ou de son ancrage historique et littéraire pour l’aborder comme figure proprement textuelle. Ou pour reprendre les termes de Christine Montalbetti, « sa saisie va donc consister à le comprendre à l’intérieur de l’élaboration d’un système contrasté des personnages dans lequel il fera l’objet d’une définition relationnelle. »¹⁰

La folie et le mal en partage

Or la distribution des personnages dans la pièce ne relève pas tant de l’affrontement des forces du bien et du mal que d’un éventail de figures dysfonctionnelles, nous proposant une anatomie de la folie et du mal. Certes Edmund est un arriviste sans scrupules, qui bafoue les lois de la société et de la morale pour obtenir ce qu’il désire. Mais Kent bien que fidèle, est aussi un homme impulsif et colérique ; Gloucester un grossier et sot égocentrique, empêtré dans un double déni, d’abord celui de la valeur de son fils, puis celui de sa duplicité. Edgar est un personnage falot, impuissant, dont la réaction à l’agression de son frère est pour le moins étrange : pourquoi ne pas rejoindre Cordelia en France, les côtes ne sont jamais bien loin en Angleterre ? Le choix qu’il fait de se dépouiller entièrement et de mortifier son corps relève du masochisme ; sa manière

specially prominent in Lear’s speeches, including his last; the vision of the confluence of the just and the wicked that consumes Lear of the heath and that leads him to conclude, not unlike the Preacher that ‘none does offend, none, I say none’.”

¹⁰ Christine Montalbetti, *Le Personnage*, Paris : Flammarion, 2003, p. 19.

de faire croire à son père qu'il va se jeter du haut de la falaise, n'est pas moins étrange et peut être lue comme une cruelle manipulation qui achève de fatiguer le cœur de Gloucester. Regan est une femme sadique et dominatrice : c'est elle qui pousse son complice Cornwall à la surenchère dans la torture. Lear enfin est un homme particulièrement narcissique, qui n'entend pas renoncer à son image de roi alors même qu'il renonce à la fonction, et dont la relation à Cordelia est pour le moins incestueuse, voire singulièrement perverse, comme à l'Acte V scène 3 où il décrit la prison dans laquelle elle va être enfermée avec lui comme un jardin d'amour, dans un épithalame particulièrement sinistre. Edmund n'est sans doute pas le plus nocif ou le plus monstrueux de cette galerie de personnalités troublées.

Un couple inattendu

Pousser l'investigation un peu plus loin encore nous conduit à examiner la construction antagoniste des personnages d'Edmund et de Cordelia. La symétrie de leur position sur l'échiquier familial est remarquable : tous deux sont des derniers-nés, tous les deux se voient à la fois proclamés comme étant l'objet de l'amour de leur père et simultanément et violemment rejetés par ce même père. Sur le plan lexical, ils sont caractérisés de la même manière : France dit de Cordelia qu'elle est « *what's cast away* » (I.1. 252) tandis que Gloucester prononce ce qui s'apparente à une sentence d'exil « *and away he shall again* » (I.1. 30) le jour même du retour d'Edmund. Tous deux articulent la même réponse aux demandes du père, au mot près « *Nothing, my lord* », Cordelia à la scène 2 de l'acte I, Edmund à la scène 2 de l'acte II. On peut noter enfin qu'en terme de répartition des rôles au sein d'une troupe de théâtre, ces deux personnages évoquent les figures de l'ingénue et le jeune premier, et seraient donc logiquement conduits à former un couple.

Outre la symétrie de leur positionnement, ces deux personnages sont construits à partir de codes hyper-sexués, qui en font des archétypes de la féminité et de la virilité. Cordelia est décrite explicitement comme un objet de désir dès la première scène : « *that she, whom even but now was your best object, the argument of your praise, balm of your age, the best, the dearest* » (I.1 212-215). Ces termes sont ceux, et ce n'est pas anodin du Roi de France qui s'adresse à Lear, c'est-à-dire du gendre au beau-père. Les qualificatifs attribués à Cordelia sont également stéréotypés : à l'acte IV scène 3 et dans camp français près de Douvres, elle est ainsi décrite par un gentilhomme en termes évocateurs : « *delicate, passion, patience sorrow,*

happy smilets and ripe lips, panting, heaving her father's name ». Le texte réactive ici le trope érotique (et éculé) de la femme tremblante et en larmes au milieu du champ de bataille. Inversement la virilité d'Edmund est lourdement soulignée, aussi bien par lui-même (« I grow, I prosper » ou bien « Gods, stand up for bastards ») que par Goneril dont le désir est explicite à l'Acte IV scène 2 lorsqu'elle lui donne une faveur : « this kiss would stretch thy spirits up into the air ».

On remarquera également que Cordelia ne cesse d'être évacuée du théâtre des opérations, tant sur le plan de l'intrigue que de la mise en scène : bannie d'Angleterre, mariée par défaut, revenant à la dérobée mais sans son mari, sortant du camp français « away she started to deal with grief alone », emprisonnée et assassinée en coulisses. Edmund en revanche investit tout l'espace scénique, des coulisses à l'avant-scène ; il sillonne aussi la campagne anglaise en tous sens comme messenger ou chef de guerre. Autrement dit, non seulement il pose son empreinte sur le territoire mais son parcours le conduit à s'immiscer dans l'intrigue principale à partir de l'Acte III. Ce n'est qu'au retournement final que le corps de Cordelia revient en scène tandis qu'Edmund mourant est emporté à l'écart.

Même effet sur la plan de la prise de parole : le personnage de Cordelia est défini d'emblée par son silence (« *aside* What shall Cordelia speak ? Love and be silent » I.2 61) ou lorsqu'elle parle, par la parcimonie et la simplicité de ses réponses, voire par l'absence qui se creuse au sein de la langue. La réponse qu'elle donne au roi de France est ainsi singulièrement marquée par la récurrence des formes négatives : « It is no vicious blot, murder or foulness, no unchaste action, or dishonour'd step, that hath deprived me of your grace and favour, but even for want of that for which I am richer » (I.1 227-230). Lors de la scène du camp, Kent souligne lui aussi le mutisme de Cordelia (« Made she no verbal questions ? » IV.3 24). En revanche Edmund est sans doute le personnage de la pièce dont la maîtrise du langage est la plus solide et la plus exhaustive : il apparaît tour à tour sous les traits de l'orateur (l'invocation à la Nature) ou de l'écrivain versé dans l'art épistolaire ou encore du metteur en scène (« and pat he comes, like the catastrophe of the old comedy »). Il est capable de pasticher son frère et de produire une fiction (l'histoire de la lettre découverte dans le cabinet) tout comme de pratiquer l'ironie et le double entendre (*Glou* « He cannot be such a monster » *Edm* « Nor is not, sure » I.2 91-92), Cet investissement maîtrisé de la sphère du langage est bien entendu l'un des moteurs de l'intrigue, et la clef de la réussite pour Edmund.

Si l'on tient que le couple Cordelia/Edmund fonctionne bien comme une paire antithétique alors la tension entre leurs qualités opposées, comme entre deux pôles magnétiques, fournit un des axes cruciaux de la pièce, non plus fondée sur le combat du bien et du mal mais plutôt sur la conjonction de la pulsion de mort que symboliserait Cordelia et de la pulsion de vie que symboliserait Edmund. Une telle interprétation est suggérée par Margaret Jones Davies : « Il n'y a pas de scélérat gagnant chez Shakespeare mais pourtant commence à poindre l'idée d'un désir assimilable non plus à la concupiscence, mais à une force vitale dont les effets ne seraient pas en conflit avec la Nature. Dans *King Lear*, Edmund décrit le désir comme une force vitale qui va presque jusqu'à donner au Mal des lettres de noblesse. »¹¹ Si Jones Davies fait là référence à l'Acte I scène 2, sa lecture est aussi corroborée par la séquence des répliques d'Edmund à l'Acte V scène 3, et notamment la manière dont il revendique son honneur et sa noblesse avant de protester, au moment même où il perd la vie : « I pant for life ». Elle est également cohérente avec la lecture que faisait Freud de Cordelia, dans « Le motif du choix des trois coffrets » comme une représentation de la mort qui hante Lear et vient l'emporter.

Il n'est guère surprenant alors qu'Edmund soit un personnage plus complexe, plus riche, plus bigarré et plus instable que Cordelia, tout comme la vie est infiniment plus variée et aléatoire que la perspective de la mort. Une telle hypothèse nous invite à revenir sur l'intertexte biblique et sur la message fondamental de l'Ecclésiaste. La longue méditation du prêcheur met en effet en relation les différents temps de la vie, les espoirs, les exploits ou les échecs des hommes avec l'issue inéluctable d'une existence humaine, à savoir la mort et la sidération qu'elle suscite. Or c'est bien dans la perspective de leur mort (Acte V) que tous les personnages de la pièce, Lear, Cordelia, Gloucester et Edmund, Regan et Goneril, sont unis finalement, quels que soient leurs actes, qu'ils soient fous ou sages, bons ou mauvais ou un mélange des deux. Partant de là on peut en rester à une vision noire d'une fatalité qui serait aveugle aux mérites de chacun, comme la roue de la fortune, et lire la pièce comme une méditation sur la vanité des entreprises humaines. Mais que faire alors de cette singularité d'Edmund, le seul personnage pour lequel le texte ouvre une possibilité de repentir, et donc de rédemption ? Converti par le discours de son frère ("This speech of yours hath moved me and shall perchance do good" V.3 198-199), non

¹¹ Margaret Jones Davies, "Shakespeare et les contes sans fin du mal" in « *Comment le mal vient aux hommes* » Société Française Shakespeare n° 19, Paris : Presses ENS, 1997, p 88.

seulement son discours finit par coïncider avec son être (“Th’ hast spoken right, ‘tis true. The wheel is come full circle; I am here” V.3 173-175) mais il se repent et tente d’amender le mal qu’il a fait (« some good I mean to do despite of mine own nature”). Autrement dit, dans cette pièce pré-chrétienne et si noire, le riche et complexe personnage d’Edmund, de part sa position périphérique, son énergie vitale, son parcours à la fois riche et inattendu et la profondeur des références qu’il convoque, dépasse notre horizon d’attente initial et va bien au-delà de l’image stéréotypée du méchant : il est singulièrement le lieu d’une efficacité du langage, par lequel s’accomplit la quête du pouvoir mais aussi la repentance et la rédemption, ouvrant donc ainsi une perspective moins sombre au sein de la tragédie.

La pratique même de la critique, où les commentaires se nourrissent les uns des autres et se déploient par définition dans une riche trame intertextuelle, rend impossible d’établir une généalogie univoque de la lecture d’un personnage comme Edmund. Ou plus exactement une histoire linéaire des lectures d’Edmund, qui serait forcément à contresens. En revanche l’histoire critique fait apparaître en filigrane le palimpseste des grilles de lecture mobilisées, parfois consciemment, d’autre fois inconsciemment, et nous informe autant sur notre regard que sur la valeur originelle du personnage et de la pièce. Rien n’est plus révélateur à cet égard qu’un personnage de « méchant », pierre angulaire de l’édifice interprétatif d’une histoire, par définition et selon les termes de Jean Jacques Delfour, « essaim de signes sans unité » qui provoque l’acte de lecture : « Telle est la question essentielle du méchant, considéré ici dans sa prime pluralité : aux croisements des domaines esthétique, idéologique et moral, les méchants sont-ils autre chose qu’une figure mythique dont l’indétermination s’accroît avec la pluralité des usages et des fonctions ? »¹²

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRAILOWSKY Yan, *King Lear*, Paris: Edition Sedes, 2008.

COLERIDGE Samuel, *On King Lear* (1811-1812), accessible en ligne :

¹² Delfour, *op.cit.* p. 8.

http://absoluteshakespeare.com/guides/king_lear/essay/king_lear_essay.htm

DAUPHINE James et RICHER Jean, *Les structures symboliques du Roi Lear de Shakespeare*, Paris: Belles Lettres, 1979.

DELFOUR Jean-Jacques, « Les méchants : un essaim de signes sans unité ? » in *La Voix du regard*, n° 13, automne 2000, pp 8-12.
<http://www.voixduregard.org/mechants.htm>

KIRSCH Arthur, “The Emotional Landscape of King Lear”, [Shakespeare Quarterly](#), Vol. 39, No. 2 (Summer 1988), pp. 154-170

EVERETT Barbara, “Shakespeare in the 20th Century” in *Shakespeare and the 20th Century*, J. Bate, J Levenson & D Mehl (eds), Associated University Press, 1998, pp 215-230.

LAFONT Agnès, « Métamorphoses et hybridations monstrueuses dans King Lear » in *Lectures d’une œuvre, Ed du Temps*, 2008.

JONES DAVIES Margaret, “Shakespeare et les contes sans fin du mal” in « *Comment le mal vient aux hommes* », *Société Française Shakespeare* n° 19, Paris : Presses ENS, 1997, pp 77-100.

LISAK Catherine, « 1551-1645 la rumeur sur le mal’ in « *Comment le mal vient aux hommes* », *Société Française Shakespeare* n° 19, Paris : Presses ENS, 1997, pp101-109.

MONTALBETTI Christine, *Le Personnage*, Paris: Flammarion, 2003.

REIBENTANZ John, “Characterization: Fools and Madmen”, *The Lear World*, London: Heinemann, 1977, pp 81-108.