

Richard III ou le crime à rebrousse-temps.

R.Roussillon

Introduction.

Le narcissisme et sa fonction dans la criminalité peuvent être envisagés selon différents points de vue, différents vertex, celui que je vais adopté, en prenant William Shakespeare comme compagnon de route, repose sur l'idée que la (dé)régulation narcissique du sujet, celle qui le pousse au crime, ne peut être envisagée indépendamment de l'histoire des reflets et échos restitués par les objets significatifs de son histoire.

Prendre William Shakespeare comme compagnon et guide de route suppose une approche particulière de son œuvre et ici singulièrement de son « Richard III ». Cette approche, à la différence des recherches qui prennent les œuvres d'art ou les auteurs comme objet d'analyse, repose sur l'idée que le processus artistique et les œuvres produites, quand elles sont conséquentes, constituent des formes d'exploration du fonctionnement humain et de la vie psychique.

De ce point de vue William Shakespeare m'apparaît comme une sorte de théoricien du narcissisme, mais un théoricien qui déploie ses thèses et réflexions sur l'âme humaine « en acte » et « en situation et en scène » - et donc pas, à la différence de Freud et des psychanalystes, « en pensée » - à travers son œuvre théâtrale et le processus de déroulement des intrigues qui les organisent.

C'est d'ailleurs par cette manière particulière d'explorer les fonds de la psyché humaine qu'il nous touche particulièrement, elle s'adresse ainsi directement en nous, même si elle utilise le vecteur du langage parlé, aux formes les plus primitives et fondamentales de la communication humaine, au « fond » de l'humain.

Je dis que William Shakespeare est une sorte de théoricien du narcissisme car dans chacune de ses œuvres majeures il explore une problématique centrale du narcissisme : criminalité (Richard III), jalousie (Othello), folie (Roi Lear), sentiment identitaire (Hamlet) etc. Par exemple Richard III, comme Freud l'avait très bien vu, explore la « position d'exception » dans son lien avec la criminalité qui caractérise une certaine forme de torsion de la régulation narcissique et du rapport à l'humaine condition.

Avant de s'engager dans le relevé de ce que le Richard III et sa « position d'exception » apportent à la problématique de la criminalité, j'aimerais dire quelques mots préalables concernant l'idée d'une « recherche par l'art », différenciées des recherches sur l'art ou à propos de l'art.

La recherche par l'art.

Dans l'une de ses réflexions concernant la méthodologie de la recherche et de la démonstration en clinique, D.Anzieu souligne l'importance que des matériaux cliniques divers soient convoqués dans l'argumentaire. Par exemple une

hypothèse issue d'un matériel de cure doit pouvoir trouver dans un mythe, un roman, une peinture ou tout autre objet culturel, un écho voire une confirmation. Et Freud lui même souligne à différentes reprises que s'il a raison concernant tel ou tel énoncé émergent de la pratique clinique, il est probable que les poètes l'aient déjà formulé dans leur langage propre. Le psychanalyste apparaît alors comme le scientifique besogneux qui cherche à démonter à l'aide des lourdeurs de sa méthode ce que le poète ailé aura atteint sans effort d'un battement de mots, d'une image ou métaphore poétique.

E Morin de son côté laisse entendre que certaines œuvres littéraires – celles de Zola par exemple – peuvent être considérées comme des monographies de grand intérêt sociologique concernant une époque, un style de vie, ou une couche particulière de la population.

Cependant on ne peut pas dire que cette position, qui consiste à se mettre à l'écoute de ce que les formes artistiques peuvent nous enseigner sur l'homme et à les prendre au sérieux, ait acquis ses lettres de noblesse dans la recherche en sciences humaines. Elle serait d'ailleurs sans doute récusée par la plupart des chercheurs et en particulier de ceux qui dénie aux recherches qualitatives tout pertinence, mais pas seulement. Comme elle est récusée par tous ceux qui « sacralise l'art » et ne permettent pas que l'on se penche sur ses messages cachés pour tenter d'en mettre à jour les ressorts secrets.

C'est pourtant à cette méthodologie que j'ai personnellement choisi de me rallier : écouter ce que les artistes et leurs formes d'explorations spécifiques peuvent nous apprendre sur la psyché humaine et m'atteler à tenter de formuler « en pensée » ce qu'ils pensent en image, en acte, en situation ou en scène.

Par exemple Magritte dans son célèbre tableau représentant une pipe sous titrée « ceci n'est pas une pipe » contraint le spectateur, au delà de l'aspect humoristique du rapprochement image / mot, à une réflexion sur la manière dont le cadre du tableau suppose une convention muette dans laquelle nous estompons et mettons en latence dans le cadre le fait que l'art représente et ne fait que représenter, pour mieux jouer de cette représentation matérialisée. L'un des ressorts de l'illusion artistique est ainsi « artistiquement » implicitement démasqué, mais sous une forme telle qu'il reste en même temps actif. Le « trompe l'œil » interrogera à son tour le cadre lui-même en en « chauffant » le paradoxe constitutif : faire en sorte que ce qui « sort » du cadre « reste » dans le cadre. C'est là toute la question des « représentations-limites » dans leur lien avec la limite de la représentation. De même la représentation de l'absence de représentation de l'absence est elle-même une représentation de l'absence...

Mais aussi, dans un autre ordre d'idée et avec d'autres moyens, les aventures d'Alice – petite fille de 7ans et 7 mois -, « Aux pays des merveilles » ou « Au delà du miroir », constituent l'une des meilleures monographies sur les vécus et éprouvés de la période dite de latence et sur les modifications qui affectent le rapport de l'enfant à la représentation psychique au début de la latence.

Ces derniers exemples concernent le rapport à l'activité de représentation et de symbolisation et il est vrai que c'est le domaine d'expertise principal des artistes, c'est sans doute là qu'ils peuvent nous apprendre le plus, mais nous verrons plus loin que ce n'est pas, loin s'en faut, leur seul domaine d'expertise.

On saisit d'emblée combien une telle position est éloignée de « l'exploration des métaphores obsédantes de l'auteur » de Maury où des psychobiographes qui cherchent à retrouver dans les œuvres les traces de fragments de la vie de l'auteur, voire les effets inconscients de certains traumatismes ayant affecté tel ou tel moment de celle-ci.

Il est temps maintenant d'en venir à William Shakespeare et à son Richard III.

Une méthodologie à rebrousse temps.

Si l'on veut essayer de prélever dans une pièce de théâtre des énoncés conséquents sur le narcissisme ou une autre problématique essentielle de la vie psychique, nous avons besoin d'une méthodologie de lecture particulière, car le travail ne se donne pas comme d'emblée accompli, il faut le produire.

J'ai essayé, dans un essai récent sur « *l'homme de pierre* » dans le mythe de Don Juan – mais j'avais antérieurement testé ce modèle dans une étude inédite de la « Gradiva » de Jansen -, de proposer une lecture « à rebrousse temps », c.-à-d. une lecture dans laquelle le premier acte de la pièce donne l'énoncé de la thématique centrale et en même temps de ce qu'elle a d'énigmatique. Le déroulement de l'intrigue montrant alors ensuite différentes tentatives pour en rendre compte ou tenter de trouver une issue ou un mode de traitement de la problématique inaugurale et de l'énigme qui l'habite. Et c'est à la fin de la représentation, et à la fin seulement, qu'est levé le voile qui recouvrait d'énigme la problématique de départ. Dès lors les jeux sont faits et le dernier acte n'est que l'occasion d'en finir, de « faire une fin », tout est déjà joué. On remonte ainsi le temps en direction du dévoilement de la « scène première » qui fonctionne comme « scène origine » de la problématique mise en scène dès le premier acte. On sera bien sûr sensible au fait qu'un tel déroulement recoupe assez largement le timing des cures de psychanalyse dans la grande tradition freudienne du dévoilement progressif de la problématique de l'origine.

Je me propose de mettre maintenant à l'épreuve ce modèle dans le déroulement du Richard III et dans l'exploration des racines de sa criminalité.

L'exposé du thème : la torsion du narcissisme.

Dans le Richard III de William Shakespeare c'est bien dès le premier acte et même la première scène que le thème est annoncé : Richard III souffre d'une torsion majeure de la régulation narcissique et de la réflexivité, il précise une position existentielle dans laquelle le mal est devenu « son bien ». Le mieux est de donner la parole à William Shakespeare et à son Richard.

« Mais moi qui ne suis pas formé pour ces folâtres jeux

*Ni fait pour courtiser un amoureux miroir ;
 Moi qui suis marqué au sceau de la rudesse
 Et n'ai pas la majesté de l'amour
 Pour m'aller pavaner devant une impudique nymphe minaudière ;
 Moi qui suis tronqué de nobles proportions
 Floué d'attraits par la trompeuse nature
 Difforme, inachevé, dépêché avant terme
 Dans ce monde haletant à peine à moitié fait...
 Si boiteux et si laid
 Que les chiens aboient quand je les croise en claudiquant ...
 Et bien moi en ce temps de paix alanguie à la voix de fausset
 Je n'ai d'autre plaisir pour passer le temps
 Que d'épier mon ombre au soleil
 Et de fredonner des variations sur ma propre difformité
 Et donc si je ne puis être l'amant
 Qui charmera ces jours si beaux parleurs
 Je suis déterminé à être un scélérat » *Richard III* acte 1, scène 1
 (*Dérives, traduction, J.M.Déprats*)*

Freud a résumé en une phrase le paradoxe de cette position existentielle « que le mal soit mon bien » écrit-il dans son commentaire au sein de l'article de 1916 « Quelques traits de caractères dégagés par la psychanalyse ». Il met ainsi en lumière le retournement inaugural qui commande ce que j'ai nommé plus haut, la « position existentielle » de Richard III. Il est né « vilain » - avec le double sens que ce terme peut prendre en français, à la fois laid et méchant – et même « inachevé » et ce serait peine perdue pour lui de chercher à attirer l'amour et l'intérêt par les formes habituelles de séduction.

La problématique glisse de la question de l'opposition « visuelle » beau / laid à l'opposition « morale » bien / mal, toutes deux cas particulier de l'opposition primitive bon / mauvais. Richard III, le vilain qui ne « *charme pas les miroirs* », fera donc le mal, il va s'engager dans la criminalité, il fait exception aux règles de l'humaine condition, il a payé d'emblée et par avance pour toutes ses crimes à venir.

Mais le retournement du mal en bien contient aussi potentiellement, comme nous le verrons dans la scène de la séduction d'Anne, une autre proposition : séduire, fasciner, par le mal, l'abject. Les « mauvais garçons » ont du charme, un certain charme, c'est bien connu.

On ne peut s'empêcher d'associer à cette position fondamentale de Richard III, le conte de la reine des neiges (ou reine des glaces) d'Andersen. En effet dans le prologue de celui-ci on apprend que le diable, voulant défier Dieu, construit un miroir tel qu'il inverse le sens de ce qui se reflète en lui. À l'aide de ce miroir « diabolique » le diable s'approche de Dieu dans l'espoir que l'infiniment bon soit retourné en infiniment mauvais : « que le bien devienne le mal ». Mais au

fur et à mesure que le miroir s'approche de Dieu, il subit une torsion de plus en plus forte telle qu'il finit par voler en une multitude d'éclats qui se répandent sur terre en se mêlant à la neige. L'un de ces éclats tombe dans l'œil de Kay, gentil petit garçon, l'autre s'insinue jusqu'à son cœur. Kay voit alors tout en négatif et ses affects, privés de toute empathie, deviennent aussi tous négatifs, il devient inapte à tout signe de dépression ou de culpabilité. La reine des neiges, reine froide et symbole même du négatif peut alors le séduire et l'entraîner avec elle dans son château lointain. Là encore le négatif peut devenir un attracteur plein de séduction.

L'amie de Kay, la petite Gerda parvient, à la suite d'un long périple semé d'embûches, d'un véritable « parcours de l'amitié et de l'amour », à retrouver le château de la reine des neiges et, grâce à la chaleur de ses pleurs et de son empathie pour l'état de son ami, à faire fondre les morceaux de miroir diabolique logés dans ses yeux et son cœur. Il leur reste néanmoins encore à trouver la clé qui permettra de sortir du château, et c'est le mot « éternité », et sans doute le renoncement à l'éternité qui l'accompagne, qui ouvrira cette porte. Si le principe du plaisir / déplaisir repose sur la différence et la distinction du bon et du mauvais, le retournement du mauvais en bon sidère son fonctionnement et installe le sujet dans la répétition indéfinie « au delà du principe du plaisir », dans l'éternité de la répétition.

Revenons à Richard III. Après l'exposé du thème fondamental de la problématique narcissique de Richard III, la pièce va « explorer » quelques issues possibles à l'impasse existentielle qu'elle vient d'exposer. Je ne peux les envisager toutes je me contenterais d'en relever certaines qui me semblent assez essentielles pour comprendre le ressort central de la problématique.

La séduction par l'abject.

La première, celle qui serait la plus profitable, la plus riche de potentialités, va être de tenter de séduire, et de séduire avec les armes dont il dispose. Richard III va tenter de séduire Anne, dont il a tué père et mari, ce qu'il ne nie pas mais tout au contraire dont il tire argument pour tenter de séduire la belle, là encore il faut laisser la parole à William Shakespeare. (Acte 1 scène II).

*« Femme fut-elle jamais courtisée de cette façon ?
Femme fut-elle jamais conquise de cette façon ?
Je l'aurais mais je ne la garderais pas longtemps
Quoi moi qui ai tué son mari et son père :
La prendre au plus fort de sa haine
Des malédictions à la bouche, des larmes dans les yeux
Et, tout près d'elle, le sanglant témoignage de sa haine pour moi
Avoir Dieu sa conscience et tous ces obstacles contre moi...
Et pourtant la gagner, tout un monde contre rien... »*

Car en effet Richard n'a cessé de retourner ses pires crimes en signe d'amour, s'il a tué père et mari c'est par amour et pour éliminer les rivaux, la haine « dit » l'amour, le mal « dit » le bien. Il faudrait avoir le temps de montrer comment Richard III donne une « leçon de survivance » face à la haine d'Anne et comment c'est cet art de la survivance face à l'hostilité qui emporte la décision. « Eh l'objet je t'ai détruit. Je t'aime ». « Tu comptes pour moi parce que tu survivis à ma destruction de toi ». Telle est la logique de l'utilisation de l'objet révélée par D.W.Winnicoot dans jeu et réalité, elle semble s'appliquer ici pleinement.

Mais Richard s'est pris au jeu, la promesse d'Anne le bouleverse et transforme son image de lui, s'il peut séduire, lui, l'abject, c'est donc qu'il est beau, c'est le regard de la femme qui vous fait beau ou laid et non quelque propriété intrinsèque de votre visage ou de votre apparence. Voici les signes de la transformation de Richard. (Acte 1 scène II).

*« Je me suis mépris tout ce temps sur ma personne
Sur ma vie, elle découvre en moi – je ne sais comment –
Un homme prodigieusement beau
Je veux faire la dépense d'un miroir
Et entretenir une vingtaine ou deux de tailleurs
Pour étudier les modes qui embellissent mon corps
Puisque je suis rentré en grâce avec moi-même
Je ferais quelque menus frais pour m'y maintenir...
Resplendis beau soleil en attendant que j'achète un miroir
Que je puisse en marchant mon ombre apercevoir ».*

Les réactions de Richard III sont assez typiques, d'abord il se retire du lien – « je ne la garderais pas longtemps », mais la formule est ambiguë, va-t-il la perdre et perdre ce soleil qui le rend beau, ou va-t-il la quitter dès que conquise, briser le lien ? – mais tout en tentant de conserver le bénéfique narcissique que celui-ci lui apporte, il veut gagner sur les deux tableaux : devenir beau mais sans la dépendance à l'objet qui le « rend beau ». Passer de l'objet à son ombre propre, mais « l'ombre de l'objet serait-elle tombée sur son corps », l'ombre a besoin du soleil donné par le regard d'amour.

Car de nouveau Richard III en appelle à son ombre (cf. plus haut scène I : « *Je n'ai d'autre plaisir pour passer le temps Que d'épier mon ombre au soleil* ») son double, son miroir auto sensuel, celui par lequel il a toujours tenté de pallier les carences du regard de l'autre. Richard III est alors sur une ligne de crête, sur le bord de rejoindre l'humaine condition, de sortir du statut d'exception dans lequel sa « laideur originelle », sa « vilénie » l'avait placé. La conquête est encore fragile, la confiance en l'objet n'est pas encore au rendez-vous, la séduction d'Anne est une embellie qui demanderait à être confirmée, affermie, elle est menacée du retour des expériences antérieures, du retour de la

condamnation première car celle-ci n'est pas traitée, par perlaborée, elle reste en partie énigmatique, et peut-être d'autant plus énigmatique qu'il vient de faire l'expérience que malgré son abjection il pouvait séduire.

Le retour des condamnations premières ne va en effet pas tarder et mettre en échec la transformation amorcée.

Acte II : le retour de la laideur.

Arrive Margaret, reine déchue exilée mais qui fait retour sur scène – retour de l'exclu, de l'exilé de soi, de l'histoire de soi ? - pour « casser » Richard, d'abord en « voix off » puis directement. Là encore donnons la parole à William Shakespeare pour relever quelques passages particulièrement significatifs dans l'acte II.

Margaret en voix off.

« *(à part) Un abject assassin que tu es toujours* »...

« *(à part) Fuis de honte en enfer et quitte ce monde
caca démon : là bas est ton royaume* »...

Margaret en direct.

« *Que le ver de ta conscience ronge toujours ton âme
Tant que tu vivras, soupçonne tes amis d'être des traitres
Et prend les pires traitres pour tes plus chers amis
Que jamais le sommeil ne ferme cet œil assassin* »...

« *Toi qui fut marqué à ta naissance
Comme esclave de la nature et fils de l'enfer
Toi flétri des entrailles de ta mère affligée
Toi rejeton exécré des reins de ton père
Toi guenille de l'honneur, toi détesté...* »

La malédiction de Margaret retombe sur Richard qui tente de retourner la situation dans un jeu de miroir où Margaret serait l'objet de ses propres anathèmes, en essayant, par l'interjection du nom de celle-ci habilement glissée au milieu du torrent de malédictions qu'elle profère, comme si celles-ci la désignait et non Richard. Mais c'est peine perdue, les malédictions ont produit leur effet, et l'intervention de Margaret « casse » l'embellie que la séduction d'Anne avait permis d'espérer.

Les malédictions de Margaret portent sur l'origine de Richard – « *Toi flétri des entrailles de ta mère affligée, Toi rejeton exécré des reins de ton père* » - elles désignent un rejet primaire, originaire. En voix off Margaret traite Richard de « caca démon » c.-à-d. « sac de merde » ou quelque chose d'approchant. J Hopkins a pu souligner que les enfants ayant subi un rejet corporel maternel primaire s'éprouvent comme un sac rempli de merde. Margaret adhère sans doute à cette hypothèse qui relie à la fois le rejet parental – sur lequel nous

reviendrons plus loin – et le « caca démon » Richard III. Mais le narcissisme négatif de Richard III commence à se préciser plus, certes il est laid, mais après tout un bébé laid peut être « beau » pour sa mère et elle peut le regarder avec ce regard émerveillé qui signe la maternité. Margaret, ici présente comme une forme de substitut maternel, indique que ce ne fut pas le cas et propose la « construction originaire » d'un rejet corporel maternel primaire. C'est le rappel de celui-ci qui « casse » Richard et annihile les effets de la séduction d'Anne. Richard retombe dans sa position existentielle de départ.

Margaret participe aussi à la valse des retournements dont la tragédie est peuplée, traître et amis se retournent l'un dans l'autre, rien n'est fiable, Richard est seul, il doit se méfier de tous, et cette solitude le renvoie à son statut d'exception. Solitude, absence de confiance et statut d'exception vont ensemble, les trois termes s'appellent l'un l'autre, ils forment la matrice de l'impasse narcissique de Richard.

Le troisième acte montrera toute la criminalité et la fourberie de Richard dans sa quête progressive du pouvoir mais aussi dans la solitude qui l'accompagne et dans laquelle il s'enferme, il « agit » les malédictions de Margaret, confirme qu'il est bien « caca démon ». Je passe, pour avoir le temps d'en venir au dénouement de l'intrigue, au quatrième acte ou la « clé » - l'une des clés – majeure de la problématique narcissique de Richard va petit à petit devenir formulable.

La malédiction de la duchesse d'York, mère de Richard.

La mère de Richard, la Duchesse d'York avait fait une courte apparition au deuxième acte et déjà on pouvait pressentir qu'elle avait renié Richard, mais rien de comparable à ce qu'elle va lui dire au quatrième acte. Je laisse de nouveau parole au génial William Shakespeare.

Tout d'abord quand Richard l'interpelle voilà comment elle se définit

« O celle qui aurait pu, misérable

En t'étranglant dans son ventre maudit, arrêter

Tous les meurtres que tu as perpétrés...

Toi crapaud, crapaud ... ».

Puis engage une série de déclarations concernant ses états internes pendant la grossesse et à la naissance de Richard.

« ... Moi je t'ai attendu

Dieu le sait, dans le tourment et l'angoisse »...

Ce fut un lourd fardeau pour moi que ta naissance...

Plus jamais je ne regarderais ton visage

Aussi emporte avec toi ma plus lourde malédiction

Qu'au jour de la bataille, elle te fatigue plus

Que ton armure toute entière. »

Nous verrons plus loin le rôle et l'effet de cette malédiction finale dans la défaite et la mort de Richard, mais ce qu'il faut d'abord remarquer est la manière dont la malédiction maternelle rejoint les malédictions de Margaret que nous avons déjà évoqué, Margaret et la Duchesse d'York ne sont que deux faces du rejet et de la haine maternelle. L'hypothèse d'un rejet corporel primaire que nous avons évoqué à partir du « caca démon » de Margaret se redouble de la projection de l'angoisse maternelle sur le bébé Richard, projection qui « fécalise » d'emblée le bébé et provoque rejet et exclusion : rien n'est bon dans ce petit d'homme qui vient de naître et toute l'enfance de Richard ne sera que confirmation – « *Quelle heure de joie peux tu citer que j'ai jamais goûté en ta compagnie ?* » - de cette condamnation première. D'emblée son sort est jeté, l'arrêt est prononcé, il sera coupable, il est né coupable, désigné tel.

Dans « Criminels par sentiment de culpabilité » en 1916 Freud a eu l'intuition qu'il fallait retourner la question de la criminalité pour en avoir la clé, les crimes sont commis parce que le sujet se sent coupable, et sans doute pour tenter de cerner ce sentiment premier de culpabilité, tenter de s'en rendre maître, et non l'inverse.

William Shakespeare semble avoir parfaitement compris cette logique de la criminalité quand, d'abord avec Margaret, puis de manière encore plus nette avec la Duchesse d'York, il formule les malédictions premières qui sont tombées sur le berceau de Richard et sont à l'origine de sa criminalité. Malédictions, Richard le maudit, le « mal dit », celui qui « dira le mal ».

Sans doute profondément touché par la condamnation de sa mère, Richard va tenter de retrouver « la séduction par l'abject » qui avait si bien marché avec Anne au premier acte. Mais cette fois c'est bien la mère, Elisabeth, qu'il faut séduire, la séduire pour atteindre la fille, pour avoir la fille, Elisabeth, et Richard renouvelle la stratégie qui a si bien marché avec Anne, il part à la conquête d'Elisabeth, la mère dont il a tué les fils. Et de nouveau il doit « survivre » aux attaques haineuses de la mère pour finir par la convaincre, au nom de son amour de mère, que de leur union ne pourra naître que du bien pour sa fille Elisabeth.

Mais cette fois pas de véritable embellie pour Richard car la malédiction maternelle a frappée et c'est de l'intérieur, de ses rêves, qu'elle va cette fois faire retour. L'ombre revient dans les rêves, ombre faite de spectres, et le lourd fardeau prédit par sa mère va se faire de plus en plus sentir à chaque apparition nouvelle d'un spectre.

Chaque spectre va, en effet, peser de tout son poids sur Richard à l'aube de son combat terminal contre les armées adverses, chaque spectre va redoubler la malédiction maternelle et son pousse à la mélancolie : « *désespère et meurt* ». Chaque malédiction lui prédit qu'alourdi par le poids de ses fautes il périra au combat.

Richard a alors recours à une ultime tentative, il se dédouble, tente de se retirer de lui-même pour « dialoguer avec lui-même » et tenter de s'extraire de cette

partie de lui qui le condamne et vient hanter les alcôves de sa psyché endormie. Là encore il faut donner la parole à William Shakespeare.

*« Richard aime Richard, à savoir Moi et Moi
 Y a t-il un meurtrier ici ? Non. Si Moi
 Alors fuyons. Quoi me fuir moi-même ? Pour quelle raison ?
 De peur que je me venge ? Quoi moi-même de moi-même ?
 Hélas j'aime moi-même ? Pourquoi ?
 Pour m'avoir fait du bien à moi-même ?
 O non hélas, je me déteste plutôt
 Pour les actes détestables commis par moi-même
 Je suis un scélérat – non je mens je n'en suis pas un !
 Bouffon de toi-même parle honnêtement. Bouffon ne te flatte pas
 Ma conscience a mille langues différentes
 Et chaque langue raconte une histoire différente
 Et chaque histoire me condamne comme scélérat ...
 Et si je meurs pas une âme n'aura pitié de moi
 Pourquoi en aurait-on puisque moi-même
 Je ne trouve aucune pitié pour moi-même »*

Le sort en est jeté Richard, vaincu dans son débat intérieur, sera aussi vaincu sur le champ de bataille, vaincu pour avoir cru tuer Richemond à différentes reprises et découvrir que ce n'étaient que des leurres. Mais Richard meurt d'abord tué par lui-même, tué par ses rêves, par le fardeau, par l'incorporation des malédictions maternelles. Une dernière remarque pour finir : mais où était donc le père de Richard ?