



HAL
open science

**'He plays o'th' viol-de-gamboys': Troubles de
l'imaginaire du genre et coïncidences mélopoétiques
dans Twelfth Night**

Marie-Lise Paoli, Catherine Lisak

► **To cite this version:**

Marie-Lise Paoli, Catherine Lisak. 'He plays o'th' viol-de-gamboys': Troubles de l'imaginaire du genre et coïncidences mélopoétiques dans Twelfth Night. William Shakespeare: Twelfth Night, Ellipses, pp.111-41, 2024. hal-04885056

HAL Id: hal-04885056

<https://hal.inrae.fr/hal-04885056v1>

Submitted on 13 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

‘He plays o’th’ viol-de-gamboys’ :
Troubles de l’imaginaire du genre et coïncidences mélopoétiques dans *Twelfth Night*

Marie-Lise Paoli, Université Bordeaux-Montaigne, UR 24142 Plurielles

In his story *Sarrasine* Balzac, describing a castrato disguised as a woman, writes the following sentence: *‘This was woman herself, with her sudden fears, her irrational whims, her instinctive worries, her impetuous boldness, her fussings, and her delicious sensibility.’* Who is speaking thus?¹

D’un point de vue épistémologique, si l’on en croit Nicole Loraux, il serait légitime pour l’historien de recourir à l’anachronisme pour étudier le passé à la lumière du présent. Loin de commettre une « imprudence méthodologique », ce serait au contraire le moyen d’explorer cette « achronie » qui « est ce temps que l’on expérimente lorsque, le temps est, de façon très shakespearienne, "hors de ses gongs", cet autre temps qu’il faut en tout cas postuler, ne serait-ce que pour donner un statut à tout ce qui, dans une époque, se pense en avant d’elle, sur le mode de l’anticipation »². Il s’ensuit que convoquer la notion de genre (*gender*), apparue au milieu du XX^e siècle pour éclairer une œuvre littéraire conçue au début du XVII^e siècle serait une démarche bienvenue. Au cours des dernières décennies, les spécialistes du théâtre élisabéthain à travers le monde ne sont pas privés d’adopter cette approche, jusqu’à la Société française Shakespeare qui a fait paraître en 2023 les actes de son congrès intitulé « Shakespeare et le genre »³. Il faut néanmoins établir une distinction entre la « théorie du genre » – anachronique – et la notion de genre (au delà du grammatical), historiquement attestée dans la langue anglaise dès le dernier quart du XVI^e siècle (1474) selon *l’Oxford English Dictionary* (c’est moi qui souligne):

Gender

3.a.1474–

Males or females viewed as a group; Also: the property or fact of belonging to one of these groups.

Originally extended from the grammatical use at sense 1 (sometimes *humorously*), as also in Anglo-Norman and Old French. In the 20th cent., as sex came increasingly to mean sexual intercourse, gender began to replace it (in early use *euphemistically*) as the usual word for the biological grouping of males and females. It is now often merged with or coloured by sense 3b.

3.b. 1945–

Psychology and Sociology (originally U.S.). *The state of being male or female as expressed by social or cultural distinctions and differences*, rather than biological ones; the collective attributes or traits associated with a particular sex, or determined as a result of one’s sex. Also: a (male or female) group characterized in this way.

L’évolution historique du vocable « *gender* » autorise à jouer d’une polysémie qui sied au propos développé ici, qui se situe dans l’entre-deux temporel et sémantique du genre. Il s’agit,

¹ Originellement publié en anglais : Roland Barthes, “The Death of the Author,” 1967. *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath, New York, Hill & Wang, 1977, p. 142.

² Nicole Loraux, « Éloge de l’anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain* 1993/1 (N° 27)1993/1 (N° 27), p. 23-24.

³ Gilles Bertheau and Claire Guéron (dir.), « Shakespeare et le genre », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 41, 2023, [Online], URL : <https://journals.openedition.org/shakespeare/7715>. Consulté le 15 juin 2024. Sur l’approche dite « présentiste » du genre dans le corpus shakespearien, voir Evelyn Gajowski, ed., *Presentism, Gender, and Sexuality in Shakespeare*, London, Palgrave Macmillan, 2008.

dans la perspective des études sur l'imaginaire, de parcourir cet espace achronique ouvert par le texte de la pièce dont le sous-titre est une invitation à « ce que vous voudrez ».

Après avoir remarqué dans *Twelfth Night* que divers « troubles » ont étrangement partie liée avec le genre, ce sont les facteurs déclenchants de ces troubles qui vont être examinés dans les pages qui suivent. Le postulat de départ est que les « coïncidences » entre la problématique du genre et des références d'ordre musical associées au personnage de Viola ne sont peut-être pas fortuites. En suivant ces coïncidences pour le moins « troublantes », on sera amené à définir un entre-deux du genre qui se situe dans la sphère de l'imaginaire, à l'instar du dispositif textuel que l'on peut considérer comme le script de la pièce à jouer ou comme une partition musicale en attente d'interprétation, rejoignant en cela la performativité à l'œuvre dans la théorie butlérienne du processus de construction des identités genrées. Les coïncidences envisagées, qui pointent vers cet entre-deux et que l'on appellera « mélopoétiques », seront de trois ordres⁴ : résonances onomastiques en écho à la (non) nomination de la protagoniste par laquelle est initié le travestissement, Viola (*-da-gamba / de gamboys*) ; réverbérations lexicales autour de la création d'un Cesario-femme-eunuque ; retentissement méta-théâtral d'une mise en abyme de la « performance » de genre et de ses paradoxes.

Trouble dans le genre

S'il est abondamment question dans la critique shakespearienne de « *gender confusion* » pour rendre compte de l'intrigue de *Twelfth Night*⁵, cela n'a rien d'étonnant, étant donné le rôle central joué par le travestissement initial de Viola et la confusion généralisée qu'il induit⁶. L'expression « *gender trouble* », empruntée à la célèbre théoricienne du genre Judith Butler (1990), a pu offrir un angle d'approche particulièrement pertinent, comme en témoigne l'article du même titre que l'on doit à Charles Casey (1997)⁷. Si la critique lit parfois en Viola une confirmation de la théorie de Judith Butler selon laquelle le genre n'est pas inné et naturel mais construit culturellement par la « performance » répétée de codes sociaux stéréotypés, il ne s'agit pas ici de prendre parti et d'alimenter la controverse qui agite les tenants de divers courants de pensée sur la question. On préférera s'inspirer de la formule « trouble dans le genre » choisie comme traduction pour l'édition française de l'ouvrage de Butler, qui évoque à merveille le sentiment d'étrangeté⁸ qui prévaut dans la pièce et le vertige qui saisit le public, spectateur d'une succession de scènes qui brouillent la vision formée par la conception essentialiste et binaire d'une différence sexuelle figée dans le marbre. Ce flou artistique que d'aucuns décèlent

⁴ Ce néologisme est inspiré de l'emploi du mot « *melopoetics* » par certains comparatistes américains pour désigner la discipline qui s'intéresse aux rapports entre littérature et musique. On pense en premier lieu à la « *melopoeia* » d'Ezra Pound, qui désignait ainsi dans son *ABC of Reading* (1934) la musicalité d'un poème, mais c'est à Lawrence Kramer que l'on doit la première utilisation du mot « *melopoetics* », dans le sens d'étude musico-littéraire, pour son article intitulé « Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism », *19th-Century Music* 13 (1989), p. 159 ; on rencontre aussi le terme « *melopoiesis* », qui a peut-être l'avantage de mettre l'accent sur le « faire » étymologique (*poïeien*), dans le titre d'un ouvrage de Jean-Pierre Barricelli : *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New York & London, New York University Press, 1988.

⁵ William Shakespeare, *Twelfth Night; Or, What You Will* [c. 1601], edited by Keir Elam, London, Bloomsbury Publishing (The Arden Shakespeare Third Series), 2008. Abrégé en TN ci-après.

⁶ Keir Elam, qui dresse un inventaire des mises en scène et adaptations de la pièce, évoque les scénographies qui jouent sur les confusions de genre : « The Mettle of your Sex: Gender and Homoeroticism », TN, p. 111-17.

⁷ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1990; Charles Casey, « Gender Trouble in *Twelfth Night*, » *Theatre Journal*, Vol. 49, N°2 (May 1997), p. 121-41.

⁸ Sur ce sentiment d'étrangeté / étrangeté, voir Catherine Lisak « Domesticating strangeness in *Twelfth Night* » in James Schiffer, *Twelfth Night, New Critical Essays*, 34, Routledge, 2011, p. 167-83 ; pour le « sense of sexual strangeness, » voir Bruce Smith, « His fancy's queen »: Sensing sexual strangeness in *Twelfth Night*, *ibid.*, p. 65-80.

dans la création contemporaine vaut ô combien pour la scène élisabéthaine familière de l'esthétique de l'anamorphose :

Les arts ou la pensée dans ce qu'elle a de plus dérangeant peuvent nous troubler par la *déstabilisation* des codes et des modèles qu'ils créent, envisageant d'autres façons de voir et d'interpréter, ils rendent instables nos certitudes, nos croyances, affolent nos habitudes, nos repères normatifs de penser ; ils chamboulent nos perceptions et représentations. Cela introduit de la transversalité et des métamorphoses dans nos modes d'être au monde.⁹

Certaines études soulignent ce processus de déstabilisation issu de l'infini des combinaisons qu'offre la pratique du travestissement (inspiré ou non de Viola) sur la scène shakespearienne du XXI^e siècle, notamment par l'inversion des genres dans la distribution des pièces, où les personnages masculins sont interprétés par des actrices et vice versa.¹⁰ D'autres jeux de genre sont possibles, comme on peut le lire dans une toute récente monographie sur le sujet, qui distingue : « (a) those that change a character's sex, (b) those that change the actor's sex, and then, [...] (c) those that leave open certain questions of gender » et s'interroge sur la manière de les décrire « and whether terms such as “gender-blending,” “gender-bending,” “genderfluid,” or “gender-blind,” are meaningful in the 21st century »¹¹.

Si le topos du *mundus inversus* est inscrit dans la nature saturnale de la pièce, par la référence paratextuelle de son titre aux festivités carnavalesques de la « Nuit des Rois » et sa programmation pour les réjouissances de l'Épiphanie en clôture du temps de Noël, la dimension collective du trouble ainsi produit s'accompagne également d'une expérience individuelle de l'ordre de l'intime :

Cependant, dans un sens plus anthropologique, historique, il [le trouble] indique le désordre social [...], plus largement le chaos, le vertige, ou le vide qui peut s'installer dans nos sociétés modernes, mais traditionnelles aussi bien, les existences individuelles qui y sont liées.¹²

Le ton en est donné dès la scène d'ouverture de la pièce, où s'exprime l'humeur labile d'Orsino, qui fluctue au gré des cadences harmoniques de la musique jouée pour lui :

That strain again, it had a dying fall. [...]

Enough, no more.

'Tis not so sweet now as it was before. (1.1.4-8)

La dysphorie (de genre ?) du personnage, immédiatement reconnaissable comme manifestation mélancolique, introduit l'instabilité psycho-affective comme trouble relevant de la théorie des humeurs :

D'abord le trouble, au sens quasi physique et chimique des substances, veut dire le mélange, l'hybridité des processus du vivant, l'impureté des matières ; ainsi parle-t-on des eaux troubles, ou des humeurs mêlées. Ce qui nous renvoie à l'aléatoire, à la confusion et au flou du vivant.¹³

Les aléas sont, en effet, légions dans l'intrigue principale comme secondaire, à commencer par le naufrage qui a englouti deux jumeaux (Viola et Sebastian) dans les profondeurs marines, avant de les rejeter, vivants mais séparés, sur les côtes illyriennes où ils refont surface à l'insu l'un de l'autre. Le probable et l'improbable se mêlent dans l'interprétation des événements, qui s'apparente à une navigation en eaux troubles, comme en témoigne le jeu auquel se livrent

⁹ Alain Mons, *L'Étendue du trouble : créations contemporaines*, Montréal, Liber, 2023, p. 11.

¹⁰ Elizabeth Klett, *Cross-gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece*, London, Palgrave Macmillan, 2009 : “This book examines contemporary female portrayals of male Shakespearean roles and shows how these performances invite audiences to think differently about Shakespeare, the English nation, and themselves” (4^e de couverture).

¹¹ Margaret J. Oakes, *To Gender or Not to Gender: Casting and Characters for 21st Century Shakespeare*, Jefferson, McFarland and Co, 2024, p. 11.

¹² A. Mons, *ibid.*, p. 11.

¹³ A. Mons, *op. cit.*, p. 11. À rapprocher du trouble psychique décrit comme « Orsino Complex » : “The Duke Orsino, in Shakespeare's *Twelfth Night*, is cited as the archetypal embodiment of a psychological complex which, it is argued, may affect many men in modern patriarchal societies. This condition named the ‘Orsino complex’ is characterized by the subject's experience of being in love with himself as a love object”, Stephen Gross, “The Orsino complex: Men who love themselves as love objects,” *Psychodynamic Counselling*, 4(2), 1998, p. 203.

Viola et le Capitaine sur le double sens qu'ils donnent à l'adverbe « *perchance* » (c'est moi qui souligne) :

VIOLA

My brother he is in Elysium.

Perchance he is not drowned. What think you, sailors?

CAPTAIN

It is *perchance* that you yourself were saved.

VIOLA

O my poor brother! And so *perchance* may he be. (1.2.3-6)

Le bouleversement émotionnel qui agite la jeune rescapée va provoquer la décision qui elle-même va déterminer la succession des événements par laquelle l'intrigue va prendre forme : « For such disguise as haply shall / Become the form of my intent » (1.2.51-52). Le prétendu « travestissement » apporte une réponse là où se combinent deuil impossible et syndrome du survivant, comme dans le cas clinique du « jumeau esseulé » après la mort *in utero* de son jumeau. « Le trouble est naturellement une manifestation de l'émotion, des affects qui remontent sans que nous le voulions forcément »¹⁴. Endosser les vêtements du jumeau disparu ou s'habiller comme lui, c'est perpétuer la vie de ce dernier au-delà de la mort¹⁵. Cette fois, on note une incidence *générée* du trouble induit par la perte supposée du frère, qui sera à l'origine des troubles de genre généralisés qui caractérisent la pièce dans son intégralité.

Viola (-*da-gamba* / *de gamboys*) et les coïncidences onomastiques

S'il est évident que l'acte de nomination tient une place cruciale dans l'intrigue de la pièce, les connotations attachées à certains noms réservent des surprises qui raviront le public, avide de bons mots, qui n'en attend pas moins d'une comédie aux accents carnavalesques :

FESTE I would therefore my sister had had no name, sir.

VIOLA Why, man?

FESTE Why, sir, her name's a word, and to dally with that word might make my sister wanton. But, indeed, words are very rascals since bonds disgraced them (3.1.16-20)

De la bouche du Fou sort la vérité concernant « le nom de la sœur » : « *her name's a word* » invite à chercher le sens derrière le nom. Le nom propre Viola renvoie au substantif qui désigne à l'époque en anglais la viole (et non le violon alto comme aujourd'hui), « *viola* » ou « *viol* », instrument à cordes très en vogue dans l'Angleterre élisabéthaine, calqué sur l'italien « *viola da gamba* », qui distingue la viole de gambe qui se place entre les jambes de la « *viola da braccio* » tenue au bras. L'instrument étant réservé à l'aristocratie et son étude un signe d'éducation et de bon goût, le prénom qui lui est associé acquiert *de facto* une noblesse qui renseigne sur les origines sociales du personnage qui le porte. Il en va de même pour l'autre personnage (Sir Andrew) dont sont vantés, certes ironiquement (par Sir Toby) les talents propres à un gentilhomme, ceux-ci incluant la pratique de la viole de gambe, désignée par un vocable qui ne laisse aucune place au doute quant au référent mais qui n'est néanmoins pas dénué d'équivoque : « He plays o' th' viol de gamboys, and speaks three or four languages word for word without book » (1.3.23-25). Plusieurs remarques s'imposent à propos de cette assertion. Le maniement de la viole de gambe mis à l'actif de l'homme accompli dont il est fait le portrait est en accord parfait avec les habitudes de la noblesse qui jouait de cet instrument introduit à la cour par Henry VIII et bientôt adopté comme instrument de salon. L'engouement ainsi suscité ne manqua pas de faire entendre des voix discordantes pour railler l'affectation de

¹⁴ A. Mons, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Stéphanie Staraci, « Survivance de l'objet et syndrome du survivant à la suite du deuil périnatal d'un jumeau », *Le Carnet PSY*, 2014/9 (N° 185), p. 36-40 : « Le jumeau perdu ne cesse pas d'être visible, il est convoqué par l'existence de l'autre jumeau. Le jumeau vivant rend visible tout ce qui aurait pu être et n'a pas été », p. 37. Pour une approche psychanalytique et féministe du travestissement shakespearien, voir James W. Stone, *Crossing Gender in Shakespeare: Feminist Psychoanalysis and the Difference Within*, New York and London, Routledge, 2010.

ceux qui en jouaient de manière ostentatoire, tout comme Sir Toby tournant en ridicule les supposées prouesses de Sir Andrew. L'exploitation comique de l'instrument par Ben Jonson dans *Everyman out of his Humour* (1599), comme le souligne William Gifford, en corrobore la portée satirique :

It appears, from numerous passages in our old plays, that a viol de gambo (a bass-viol as Jonson calls it in a subsequent passage) was an indispensable piece of furniture in every fashionable house, where it hung up in the best chamber, much as the guitar does in Spain, and the violin in Italy, to be played on at will, and to fill up the void of conversation. Whoever pretended to fashion affected an acquaintance with this instrument.¹⁶

On remarque la forme non stabilisée en anglais du nom italien qui tend vers « viol de gambo » pour aboutir dans TN à « viol de gamboys », peut-être par imitation de « hoboyes », qui désignait alors les hautbois. Le mot « gambo » (pour gambe) entrait dans plusieurs variantes : « gambo violl », « viola de gambo » ou « viol de gambo », avant que l'appellation « viola da gamba » ne finisse par désigner la basse de viole¹⁷.

Si « gamboys » n'était pas nécessairement une *déformation* à visée humoristique¹⁸, sa richesse sémantique est certaine : on y lit et entend « boys » et « game », qui renvoient au jeu de travestissement de Viola, et à son passage du féminin (gamba) au masculin (gambo-y-s) auxquels s'ajoute l'insinuation grivoise à la position suggestive requise pour tenir l'instrument (entre les jambes)¹⁹. On songe aussi à une allusion festive aux « Christmas gambols » qui accompagnaient la Nuit des Rois, telle l'élection d'un « King of the Bean », qu'évoque Laroque dans son ouvrage consacré à la fête²⁰. Par « Viola de gamboys » interposée, la transgression de genre de Viola se trouve ainsi associée à l'atmosphère de joyeuse « misrule » de l'Épiphanie que décrit au siècle suivant l'homme d'Église Henry Bourne :

The Twelfth-Day it self (sic) is one of the greatest of the Twelve, and of more jovial Observation than the Others, for the visiting of Friends and Christmas-Gambols. [...] NOT many Years ago, this was a common Christmas-Gambol in both our Universities; and it is still usual in other Places of our Land, to give the Name of King or Queen to that Person, whose extraordinary Luck hits upon that Part of the divided Cake, which is honour'd above the others, with a Bean in it.²¹

« Viola de gamboys » est l'épitomé du carnivalesque bakhtinien qui réunit toute une série de contraires pour en inverser la hiérarchie sociale : féminin / masculin, noble / *commoner*, mais aussi musique sérieuse / danse populaire, si l'on songe aux « gambades » rabelaisiennes²². La reconstitution partiellement historique de la pièce par le Globe Theatre en 2012 s'achève d'ailleurs par une longue séquence de *jig* dansée « à sauts et à gambades » qui illustre à merveille cette idée.

¹⁶ William Gifford, ed., *The Works of Ben Jonson; with notes critical and explanatory, and a biographical memoir*, vol. ii., London, Bickers and Sons, 1875, note 3, p. 119-20.

¹⁷ Pour des informations plus détaillées, voir Ian Woodfield and Lucy Robinson, « Viol [viola da gamba, gamba] », in Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19, London, Macmillan, 1980, p. 791-808.

¹⁸ Keir Elam la qualifie de « playful corruption », TN, note 24-25, p. 172.

¹⁹ L'usage licencieux du nom de l'instrument à l'époque élisabéthaine est attesté : Gustav Ungerer, « The Viol da Gamba as a Sexual Metaphor in Elizabethan Music and Literature », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, May / mai 1984, New Series / Nouvelle Série, Vol. 8, No. 2 (May / mai 1984), p. 79-90.

²⁰ François Laroque, *Shakespeare et la fête : essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 165-66.

²¹ Henry Bourne, « CHAP. XVII. Of the Twelfth Day; how observed: The Wickedness of observing the Twelve Days after the common Way », in *Antiquitates vulgares or the Antiquities of the Common People*, Newcastle, J. White, 1725, 170-72, URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_antiquitates-vulgares-o_bourne-henry_1725/page/n171/mode/2up. Consulté le 15 juin 2024.

²² Dans *Gargantua*, un gymnaste « feist la guambade sus un pied, et tournant à senestre [...]. Lors par grand force et agilité feist en tournant à dextre la gambade comme devant ». Dans le *Tiers Livre*, un soldat gascon se présente au combat « guaillement avecques petites guambades Guasconiques ». Rabelais, *Gargantua*, XXXV, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 98 ; *Le Tiers Livre*, XLII, *ivi*, p. 485.

Ce n'est pas seulement sur le mode comique, mais aussi sur le mode allusif, que l'onomastique se fait signifiante pour dire le travestissement en jeune page *sous un nom d'emprunt* (Cesario) d'une jeune fille dont l'identité véritable n'est révélée aux autres protagonistes que lors de la scène de reconnaissance au cours de laquelle son prénom de naissance, Viola, est finalement prononcé. À l'instar du personnage féminin dissimulé sous son accoutrement masculin, le prénom féminin demeure caché jusqu'au fameux moment de l'anagnorisis. La révélation s'opère en trois temps.

Le premier est celui par lequel Sebastian salue Viola par son prénom dans une déclamation au conditionnel qui nie cette adresse, au motif que la personne qui se tient devant lui n'est pas du genre féminin :

SEBASTIAN Were you a woman, as the rest goes even,
 I should my tears let fall upon your cheek
 And say "Thrice-welcome, drowned *Viola!*" (5.1.235-37)

L'épithète « *drowned* » accolée au prénom prononcé réfute l'hypothèse que Viola ait survécu au naufrage puisqu'il n'y a pas coïncidence de genre entre elle et Cesario et par conséquent, selon le sens commun, pas d'identité possible entre les deux personnes mais une simple et troublante ressemblance.

Le second est celui par lequel Viola se désigne à la troisième personne comme orpheline du même père que Sebastian :

VIOLA And [my father] died that day when Viola from her birth
 Had numbered thirteen years (5.1. 240-41)

La coïncidence d'âge de la perte du père fait prononcer à Sebastian le mot de « *sister* » sans pour autant accorder cette qualité à Viola. Comprenant que la différence de genre est un obstacle insurmontable à leur réunion, celle-ci avoue le subterfuge de son travestissement (c'est moi qui souligne) :

VIOLA If nothing lets to make us happy both
 But this *my masculine usurped attire,*
 Do not embrace me till each circumstance
 Of place, time, fortune, *do cohere and jump*
 That *I am Viola.* (5.1. 245-49)

Le verbe « *cohere* » indique parfaitement la nécessité que l'apparence vestimentaire soit en cohérence avec l'appartenance de genre pour que l'identité puisse être confirmée. Pas question de tirer des conclusions hâtives (to *jump* to conclusions) : pour franchir le pas ou faire le grand saut de la reconnaissance et en finir avec les « gambols » de Viola, la coïncidence entre genre extérieur et intérieur doit être avérée. On remarquera par la suite que le changement d'accoutrement est reporté *sine die*, ce qui ne laisse d'interroger : la clarification verbale se suffit-elle à elle-même ou bien le « trouble dans le genre » est-il destiné à perdurer ?

Quoi qu'il en soit, la suite des événements qui va conduire à l'union de Viola et d'Orsino, aussi improbable soit-elle pour certains, reste en accord avec la thématique matrimoniale sous-jacente entourant l'instrument éponyme qui se jouait fréquemment en ensemble nommé *viol consort*. Un exemple du double-sens d'ensemble musical et de conjoint se trouve chez Thomas Middleton en 1608 :

She now remains at London with my brother, her
second uncle, to learn fashions, practise music; The voice
between her lips, and the viol between her legs, she'll be fit for a
consort very speedily. A thousand good pound is her portion;
if she marry, we'll ride up and be merry.²³

Que Viola soit destinée à trouver son consort en Orsino est inscrit dès les premiers instants de *Twelfth Night*. Tandis que la pièce s'ouvre sur une scène faisant possiblement dialoguer Orsino

²³ Thomas Middleton, *A Trick to Catch the Old One*, (1608), 1.1. 129-33, edited by Paul Mulholland, Manchester, Manchester Univ. Press, 2013.

avec l'un de ces consorts de violes, la célébration de la musique comparée au souffle d'une brise diffusant le doux parfum d'un parterre de violettes pointe déjà proleptiquement vers Viola :

ORSINO O, it came o'er my ear like the sweet sound,
That breathes upon a bank of *violets*,
Stealing and giving odor. (1.1.5-7)

Le double mouvement qui ravit sa senteur à la timide violette pour la diffuser alentour n'est pas sans évoquer ce qui, pour Jankélévitch, caractérise l'indéfinissable du charme, qui est aussi l'ineffable de la musique : « Effusion et Infusion : de ce double courant est faite la Transfusion qui est l'opération du charme »²⁴. Le prénom qui rend hommage à la discrète violette et au subtil parfum qu'elle exhale n'est autre que celui de Viola dont Orsino va tomber sous le charme, par l'effet d'un « je ne sais quoi » bien différent de la fixation obsessionnelle que lui inspire Olivia. La référence à la violette crée un effet de *foreshadowing* qui nomme tout en la dissimulant celle qui est destinée à se substituer à l'objet d'amour apparemment premier d'Orsino, Olivia, dont le prénom *contient* celui de Viola : la scène inaugurale annonce de manière cryptée le tour de passe-passe anagrammatique qui, par soustraction d'un simple *iota*, rendra Orsino sensible au charme de celle qui était là depuis le début, dans une musique qui lui susurre à l'oreille « Moi, Viola » (I VIOLA). L'improbable souvent dénoncé de la scène finale trouve sa vraisemblance dans la logique musicale des coïncidences onomastiques²⁵.

Le pouvoir de la musique sur l'âme humaine tel qu'illustré par la scène d'ouverture émanait, selon la croyance élisabéthaine, d'instruments spécifiques, dont la symbolique opposait la voix douce et bienfaisante de la viole au son inquiétant et maléfique des hautbois :

Certain instruments had symbolic significance for Elizabethans. *Hoboys* (oboes) were ill winds that blew no good; their sounds presaged doom or disaster. [...] The sounds of the lute and *viol* were perceived by Elizabethans to act as benign forces over the human spirit; like musical homeopathy, they eased melancholy by transforming it into exquisite art.²⁶

Si les courbes voluptueuses de la viole contrastent avec la forme phallique du hautbois, du *hoboy* à un étrange instrument dit *eunuch flute*, il ne manque qu'un nom, celui de Cesario...

Fig. 1. Bass Viola da Gamba, attributed to John Rose, British, ca. 1600, MET.

Fig. 2; Anthony van Dyck - *Portrait of a woman playing the viola-da-gamba, formerly identified as Margaret Lemon, circa 1635-1640*

Cesario et les coïncidences lexicales de la « femme eunuque »

VIOLA Thou shalt present me as an eunuch to him.
It may be worth thy pains, for I can sing
And speak to him in many sorts of music (1.2. 53-55)

L'un des textes phare du féminisme américain, paru en 1970, a pour titre *The Female Eunuch*. Germaine Greer y défend l'idée que la femme subit une castration symbolique, infligée dès la naissance par son milieu familial, le type d'éducation qu'elle reçoit et les conventions sociales auxquelles elle doit se conformer. Simone de Beauvoir ne disait pas autre chose en 1949 dans *Le Deuxième sexe* :

²⁴ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable* (chapitre III, « Du charme »), Paris, Plon 1974 p. 348.

²⁵ Il peut être utile de préciser que les prénoms utilisés n'ont pas été forgés par Shakespeare pour les besoins de la pièce, mais qu'il s'agit de prénoms existants : Sara L. Uckelman, "Names Shakespeare Didn't Invent: Imogen, Olivia, and Viola Revisited," *Names*, 2019-07, Vol.67 (3), p. 153-159.

²⁶ Le hautbois en question est l'instrument ancien nommé chalémie en français, *shawm* en anglais, « a double-reed ancestor of the oboe, called "hoboy" in the First Folio stage directions », Mary Springfels, "Music in Shakespeare's Plays", *Encyclopedia Britannica*, 10 Nov. 2005, <https://www.britannica.com/topic/Music-in-Shakespeares-Plays-1369568>. Consulté le 15 juin 2024.

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin.²⁷

L'injonction de Viola à se faire passer pour un eunuque a longtemps été considérée par la critique comme une aberration textuelle, avant d'attirer l'attention de Keir Elam sur la « fécondité » paradoxale d'une telle déclaration : « Viola, in planning to take on a new identity, refers to her disguise not as a form of crossdressing or a change of gender roles but as an actual canceling of biological sexuality. She is to play the part not of a boy but of a castrate »²⁸. Considérer cette perspective va permettre d'enrichir l'analyse de la mélopoétique du genre qui se déploie dans *Twelfth Night* : en oblitérant sa féminité pour endosser le rôle de l'eunuque, Viola se situerait-elle non pas du côté du masculin mais du *neutre* ?

Le rapprochement entre l'eunuque autoproclamé de Viola et un instrument de musique homonyme joué à l'époque, longtemps ignoré de la critique, mérite une place dans la présente étude des coïncidences mélopoétiques genrées. Il en est notamment fait mention dans la thèse de Pierre Iselin consacrée aux références musicales dans le théâtre shakespearien²⁹. On trouve la description détaillée de cet instrument en 1636 chez Mersenne, dans son inventaire des chalumeaux :

Le quatriesme **Chalumeau** est appellé **Eunuque** par quelques-vns, mais la difference de ses sons ne vient pas de celle de ses trous, ny de sa longueur, comme il arriue aux autres : car elle ne fait point d'autre son que celui de la bouche, ou de la langue qui parle, dont elle augmente la force & la resonance par le moyen de sa longueur & de sa capacité, & par vne petite peau de cuir mince, & deliée comme la peau d'vn oignon, dont on affuble le haut, où l'on void A, afin que le vent & la voix que l'on pousse par le trou B, qui fait l'emboucheure, aille frapper cette peau comme vn petit tambour, qui donne vn nouuel agreement à la voix par ses petits tremblemens qui la reflechissent. La boëtte ou le pauillon A B, sert à couvrir ladite peau, & ses trous donnent l'issuë à la voix, quoy qu'ils ne soient pas necessaires. Or l'on fait quatre ou cinq parties differentes de ces Flustes pour vn concert entier, qui a cela par dessus toutes les autres Flustes, qu'il imite dauantage le concert des voix, car il ne luy manque que la seule prononciation, dont on approche de bien pres avec ces Flustes. Ce que les Organistes & les Facteurs doiuent soigneusement remarquer, afin d'inuenter des ieux nouueaux, qui imitent beaucoup mieux les voix humaines que leurs Regales, & de tromper tellement leurs Auditeurs, qu'ils croyent entendre vn meilleur concert que celui des voix, qui sont priuées de la douceur de l'harmonie, & des charmes qui viennent des petites peaux que l'on peut adioster en diuers endroits des tuyaux & des Flustes.³⁰

Fig. 3. « Chalumeau eunuque », Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636

Fig. 4a. Flûte eunuque, Philharmonie de Paris, collection du musée, anonyme, 17^e siècle, France / Europe

Il s'agit d'une flûte atypique, puisque l'on n'en tire aucun son intrinsèque, « car elle ne fait point d'autre son que celui de la bouche, ou de la langue qui parle ». C'est un instrument muni d'une fine membrane, « vne petite peau de cuir mince, & deliée comme la peau d'vn oignon », dans lequel l'interprète chante ou fredonne, ce qui a pour effet la mise en vibration de ladite membrane et produit une amplification de la voix humaine « dont elle augmente la force & la resonance », ce qui, selon Mersenne, pare celle-ci de « la douceur de l'harmonie » et d'un

²⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 285.

²⁸ Keir Elam, "The Fertile Eunuch: *Twelfth Night*, Early Modern Discourse, and the Fruits of Castration," *Shakespeare Quarterly*, 47.1 (1996), p. 3.

²⁹ Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'œuvre dramatique de Shakespeare », thèse présentée et soutenue le 1^{er} décembre 1984, Université de Limoges, p. 214-16. Mention reprise plus récemment par Estelle Folest, « Shakespeare et la voix », thèse de doctorat présentée et soutenue le 23 octobre 2009, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, p. 145. Dans la critique anglophone, en 2011, Patricia Parker, "*Twelfth Night* Editing Puzzles and Eunuchs of All Kinds," in Schiffèr, op. cit., 45-64.

³⁰ « Chalumeau eunuque », Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636, D. Inst., V, 04, p 229-30.

timbre aux « charmes » inouïs. Quasi substitut de l'appareil phonatoire humain, « il ne lui manque que la seule prononciation ».

Si jeu homophonique il y a, entre l'instrument décrit plus haut et l'eunuque (gardien de sérail) émasculé, celui-ci reste ouvert à l'interprétation : signe d'auto-censure de la part de Viola, que se prive de sons articulés en propre, selon Pierre Iselin, pour n'être que le pourvoyeur de la parole d'un autre, Orsino, en tant que messenger ?³¹ Ou plutôt ambivalence de cette instrumentalisation « librement » consentie et de ses nombreuses co-incidences ? Que penser, en effet, du souhait de Viola d'être changée en un instrument dont le pouvoir tient à la fine membrane qui l'obture ? Parmi les motivations implicites du travestissement, la nécessité pour la jeune fille soudainement livrée à elle-même de protéger sa virginité semble inscrite dans la métaphore du membranophone auquel elle s'identifie sur le mode optatif. L'eunuque en question serait alors l'instrument idéal qui réunirait le masculin (par sa forme tubulaire) et le féminin (par ses caractéristiques hyménales).

La planche d'un célèbre anatomiste de la Renaissance, Jacopo Berengario da Carpi, représentant la différenciation du masculin et du féminin dans les organes génitaux, offre de singulières similitudes morphologiques avec la partie renflée de l'instrument telle qu'elle apparaît sur des spécimens d'époque.

Fig.5. Illustration anatomique de *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, dans anatomiam humani corporis un communi medicorum academia usitatam* par Jacopo Berengario da Carpi, Bologne, 1523. Et en regard Fig.4b. Flûte eunuque, Philharmonie de Paris

Les dessins sont à comprendre en référence au modèle galénique de la différence des sexes³², selon lequel, en vertu de la théorie des humeurs, la femme se distingue de l'homme par un degré de perfection inférieur, ce que l'anatomisme italien résume en ces termes :

Tout comme l'homme est la forme la plus parfaite de tous les animaux, ainsi, au regard du corps féminin, le corps masculin est le plus parfait. La cause de cette perfection est l'excellence de sa chaleur. En effet, le premier outil de la nature est la chaleur. Ainsi, nécessairement, les créatures qui en manquent sont imparfaites. Il n'y donc rien d'étonnant que le corps féminin soit moins parfait que le corps masculin, d'autant qu'il est plus froid. [...] Aussi, à l'endroit des parties génitales, la femme est moins parfaite que l'homme.³³

Or le mot « perfection » apparaît trois fois dans le texte de *Twelfth Night* en référence au féminin (1.1.38 : Orsino à propos d'Olivia ; 1.5, 288 : Olivia à propos de Viola ; 2.4.41 : Viola à propos de toutes les femmes) et sa prononciation en quatre syllabes – *per-fec-ti-on* – lui confère une résonance particulière. À cela s'ajoute la figure parfaite de l'androgynie platonicien originel, que la gémellité de Viola et Sebastian ne peut manquer de rappeler, le prénom « Cesario » venant dire la *coupure* tout en permettant aux deux moitiés séparées de coïncider à nouveau en un seul corps. Dans la scène finale des retrouvailles, l'unité perdue puis recouvrée est explicitée en termes de prodige qui suscite exclamations et interrogations :

ORSINO	One face, one voice, one habit, and two persons! A natural perspective, that is and is not! [...]
ANTONIO	How have you made division of yourself? An apple, cleft in two, is not more twin Than these two creatures. (1.5.212-20)

Pour René Zazzo le propre de l'expérience gémellaire réside dans l'étrangeté de la rencontre avec le « double » :

³¹ P. Iselin, *op. cit.*, p. 215.

³² Au sujet du « one-sex model » et de sa remise en question, voir l'excellent chapitre de Janet Adelman, "Making Defect Perfection: Shakespeare and the One-Sex Model," in *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*, Viviana Comensoli and Anne Russell, eds, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 23-52.

³³ Jacopo Berengario da Carpi, *Carpi commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomia Mundini...* Bologne, Girolamo de' Benedetti, 1521, CCIX v°, traduction Hélène Cazes, pour son projet de recherche « Perfecta » : <https://onlineacademiccommunity.uvic.ca/helenecazes/scholarship/projets-en-cours/perfecta/>. Consulté le 15 juin 2014.

Nous avons affaire à une perception réelle qui est le défi à notre identité. Je ne peux pas être deux dans le même temps, je ne peux pas être à la fois ici et ailleurs. A ma place et en face de moi, ici et de l'autre côté du miroir. [...] Mais les psychologues ne nous ont-ils pas appris que le sentiment d'identité requiert, entre autres choses, la représentation visuelle de notre corps, et cette représentation ne la désigne-t-on pas aussi comme une image, mieux, comme un *double mental* ? Alors puisque nous avons l'expérience de cette image, de ce double, pourquoi sommes-nous étonnés, perturbés, quand ce double prend forme visible ? C'est justement parce qu'il est visible. Nous admettons éventuellement sans émoi l'au-delà, ou un au-dedans des âmes, mais nous serions effrayés par la rencontre d'un fantôme, sauf à n'en pas croire nos yeux.³⁴

Si la symbolique – tel le *sumbolon* dont les deux parties brisées sont destinées à rapprocher leurs porteurs – prévaut sur la vraisemblance, les jumeaux de sexes différents, conséquemment hétérozygotes, ne pouvant être physiquement parfaitement identiques, l'arrivée de Sebastian est interprétée par Viola comme l'apparition d'un revenant dont l'intention est d'effrayer les vivants :

VIOLA	If spirits can assume both form and suit You come to fright us.
SEBASTIAN	A spirit I am indeed, But am in that dimension grossly clad Which from the womb I did participate. (5.1.231-34)

L'image des esprits (*spirits*), qui réunit le spéculaire et le spectral, suggère aussi que la perfection de l'androgynie est un idéal qui appartient au mythe ou, pour le dire autrement, au fantasme. Il n'est pas de ce monde mais hante l'imaginaire humain, qu'il soit médical (anatomie), ou musical (organologie) : « Thy small pipe / Is as the maiden's organ, / shrill and sound : And all is semblative a woman's part » (1.4.32-34), s'exclame Orsino, troublé par la voix de Cesario et sa non coïncidence avec le genre censément masculin du page, dont l'âge apparent le situe après celui de la mue. Cette voix place Cesario dans un entre-deux du genre, comme le suggère le jeu lexical sur « small pipe », « maiden's organ » et « woman's part », dont les connotations sexuelles sont à peine voilées.

Viola *est* métonymiquement la flûte eunuque. Métaphoriquement, elle est aussi la femme eunuque de Beauvoir et Greer. Méta-théâtralement enfin, elle est le personnage qui incarne la figure de l'interprète émasculé, le castrat dont la voix, humaine et supra-humaine, n'est pas sans rappeler, par son étrangeté, celle du chalumeau amplificateur de vocalises « that can sing both high and low » (2.3.40), dont les aigus sont ceux d'une femme, la puissance celle d'un homme : « for I can sing [...] in many sorts of music » (1.2.54-55).

Le paradoxe du castrat et ses coïncidence méta-théâtrales

« Are you a comedian? » s'exclame Olivia (1.5.177) lors de sa première entrevue avec Viola / Cesario, en réaction au discours enflammé du messager par trop zélé d'Orsino, dont la grandiloquence lui fait suspecter une tirade d'acteur. La jeune fille déguisée en page se défend aussitôt de feindre un quelconque personnage. Leur échange, en revanche, emprunte abondamment au champ lexical du théâtre, par des propos équivoques qui suggèrent / dissimulent le travestissement tout en s'assurant de la connivence du public qui est dans la confiance. La situation de Viola costumée en jeune homme pour jouer le rôle du page et celle du *boy actor* employé sur la scène élisabéthaine, selon l'usage de l'époque, pour jouer le rôle de la jeune fille, sont en symétrie parfaite. L'effet énantiomorphe ainsi produit prend valeur d'auto-référence du jeu théâtral et de l'inversion des genres qu'il suppose parfois. Cet effet, qui se trouve démultiplié par le travestissement-masculin-du-personnage-féminin-joué-par-un-interprète-masculin crée une mise en abyme proprement vertigineuse du jeu d'acteur : qui est le « je » qui, à la question d'Olivia, répond : « I am not that I play » (1.5.179) ?

³⁴ René Zazzo, *Le Paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984, p. 160.

Cette énigme est comparable à celle posée par la figure du castrat accoutré en femme dans la nouvelle *Sarrasine* de Balzac, selon la lecture qu'en fait Roland Barthes :

Dans sa nouvelle, *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments. » Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.³⁵

Dans *Twelfth Night*, la figure du castrat, esquissée en filigrane du texte, s'avère emblématique de l'indécidabilité de ce « I am not that I play ». Sur scène, elle devient l'incarnation, par le truchement du *boy actor* qui lui donne corps et lui prête voix, du « neutre » paradoxal de l'écriture « destruction de toute voix ». Elle donne aussi à voir et à entendre tout un ensemble de paradoxes, dans un rôle de composition où la frontière entre ipséité et altérité est poreuse. Outre le paradoxe du comédien décrit par Diderot, elle manifeste aussi une « performativité de genre » spécifique, que l'on peut rapprocher de la pensée du genre chez Judith Butler.

« I am not that I play » : Viola, par cette dénégation polysémique, revendique la césure contenue dans son nom d'emprunt, Cesario, comme *impossible coïncidence* entre les multiples instances du moi, y compris celle d'auteur (que Cesario prétend être, s'agissant de la déclaration d'amour d'Orsino à Olivia, 1.5.168), alors qu'Olivia, pour sa part, ironise sur « l'usurpation » impossible de sa propre identité, qu'elle perçoit comme unique et immuable : « If I do not usurp myself, I am [the lady of the house] » (1.5.181). Le public de théâtre perçoit une autre ironie, qui échappe au personnage, inconscient de n'exister que par le jeu de l'acteur : *Si je ne m'abuse*, je suis la comtesse Olivia... Au contraire pour Viola, le « d'où je parle » est un espace multidimensionnel dont le personnage n'a que trop conscience, un espace aussi mouvant que la mer qui a séparé les deux moitiés de l'androgynie que formait le couple gémellaire à l'identité désormais naufragée et a induit pour elle, en quelque sorte, a *sea-change in progress*. L'écho lexical de la scène finale en témoigne, quand Viola fait référence au costume masculin qu'elle porte comme « my masculine *usurped* attire ».

La figure du castrat est également opérante pour rendre compte de ce que Keir Elam considère chez Viola comme un double effacement, du féminin *et* du masculin. Faisant intervenir la théorie freudienne du complexe de castration, Elam avance l'interprétation lacanienne selon laquelle « rejecting “an essential part of her femininity” through “masquerade,” Viola achieves precisely the paradoxical result of becoming the signifier of the Other's desire. She is loved for-or through-what she is not »³⁶. Le jeu de caché / montré de l'eunuque-Viola fait intervenir les notions de « *performance* » et de « *public display* » que l'on retrouve dans la fonction de castrat :

Viola's self-unfashioning as castrato foregrounds her role as a particular and novel form of theatrical performance. The *evirato* was practically synonymous with operatic theater, which arose partly in order to put the new professional castrato singers on public display.³⁷

³⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia* 5, 1968, p. 61.

³⁶ Elam, *op. cit.*, p. 35. La thématique de la castration fait également l'objet d'une section de l'introduction de TN par le même auteur, qui y reprend en partie l'article précité : voir « As an Eunuch: Castration, Civility, and Intertextuality », TN, p. 57-68.

³⁷ Elam, *ibid.*, p. 3.

À l'instar du castrat, objet de fascination par l'ambivalence identaire née de la non coïncidence de son genre et de sa voix, Viola devient « a shameless seducer of audiences, as ambiguous object of the desiring gaze »³⁸.

Outre la satisfaction d'une pulsion scopique propre aux arts de la scène, le castrat offre une préfiguration de ce que sera ultérieurement l'opéra proprement, en suscitant une jouissance auditive par le sortilège de sa voix. Par ailleurs, l'importance de la voix de l'acteur sur la scène élisabéthaine elle-même ne doit pas être sous-estimée. C'est ce que rappelle un article récent qui considère la représentation vocale du féminin (« the stage performance of femininity ») à travers le rôle de Viola :

Interestingly, Shakespeare's audience was deeply concerned with the vocal ability of transvestite actors, far more than with their appearance. In fact, reviews of the actors of the time, specifically young males impersonating women, judged, above all, the vocal ability of the performers as a crucial aesthetic feature to adequately represent female characters. [...] Femininity on stage was, thus, understood as a male representation of the differentiation of gender especially in terms of vocal performativity, a feature that at the time of puberty, imposed a certain anxiety on the actor companies.³⁹

L'inquiétude, on l'aura compris, était celle de la mue qui pouvait compromettre la capacité du *boy actor* à incarner vocalement son personnage féminin. Si Viola et Sebastian en tant que personnages de fiction sont censés posséder une même voix qui transcende le genre comme celle du castrat (voir *supra* « One face, one voice, one habit, and two persons! »), la question de la voix de Viola sur la scène du théâtre reste en suspens. Ne serait-ce pas précisément l'éphéméralité et, par conséquent la fragilité de la voix du *boy actor* que mettrait en évidence de manière méta-théâtrale le personnage travesti de Viola, et même la jouissance qui y est associée pour le public, attentif à la manière dont le jeune acteur compose avec cette vulnérabilité, comme l'acrobate défie les lois de la pesanteur ? Le travestissement de Viola fait d'elle un funambule de la vocalité, en équilibre précaire sur la ligne de démarcation du masculin et du féminin. La corporéité dont toute voix est tributaire détermine ce que Barthes désigne comme le *grain* de la voix, ce qui se donne à entendre comme « le corps de la voix qui chante »⁴⁰. Ce grain résulte de la « friction » de la musique et de la langue que Barthes associe au « géno-chant », ce jeu signifiant étranger à toute communication, représentation ou expression⁴¹ :

Quelque chose est là, manifeste et têtue (on n'entend que ça), qui est au-delà (ou en deçà) du sens des paroles [...] quelque chose qui est directement le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages [...] comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante.⁴²

Le grain de la voix ne se réduit pas au timbre, auquel peut être assigné un genre. L'au-delà (ou en deçà) du genre où il se situe aussi explique le potentiel de séduction du personnage de travesti qu'est Viola et la troublante volupté qui émane de son incarnation scénique. Le grain de la voix vient troubler les repères essentialistes du masculin et du féminin. Il semble participer de la performativité du genre au sens butlérien du terme.

Deux précisions s'imposent. Si la friction du géno-chant sème le trouble dans le genre dans *Twelfth Night* c'est au niveau purement rhétorique, puisque les rôles de Viola et Cesario ne sont pas chantés. La fascination pour la vocalité ambiguë de l'interprète n'en est pas amoindrie pour autant. Elle s'adresse à l'imaginaire du public lecteur ou spectateur.

³⁸ Elam, *ibid.*, p. 33.

³⁹ Antonio Arneri, "Early Modern Genders: Viola's Voice and Her Eunuch-like In-betweenness in Shakespeare's *Twelfth Night*," in Sara Fontana, et al., eds, *Margins and Forgotten Places*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2023, p. 210-11.

⁴⁰ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 243. La « friction » barthésienne est à rapprocher de celle de Stephen Greenblatt dans son désormais célèbre "Fiction and Friction," in Stephen Greenblatt, ed., *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 66-93.

⁴¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 239.

⁴² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 238.

Ce que l'on entend ici par « performativité de genre », phénomène de conditionnement social largement inconscient, ne doit pas être confondu avec la « performance » de genre que pratique délibérément Viola par le travestissement qu'elle décide pour elle-même en renonçant à ses « maiden weeds ». C'est pourquoi « l'agentivité » du personnage dans une perspective féministe fait débat. En revanche, la coïncidence troublante entre la condition du *boy actor* élisabéthain et celle de l'interprète de Viola / Cesario éclaire les pratiques théâtrales de jeux de genres que le texte, en tant que script du spectacle en devenir, n'a cessé d'inspirer bien au-delà de l'époque élisabéthaine⁴³. C'est la mise en abyme du jeu d'acteur par le recours dramatique et scénique au travestissement qui révèle au public ce qu'est la performativité de genre. En effet, dans l'univers fictionnel de la diégèse, Viola est conçue comme un personnage dont le travestissement, destiné à tromper son entourage sur son sexe biologique, est censé faire totalement illusion. L'intrigue repose sur les méprises et quiproquos identitaires successifs, jusqu'au dévoilement final du stratagème qui a réussi à duper tout le monde. De l'autre côté du quatrième mur, le public, cependant, se trouve placé dans une situation tout autre par un dispositif dramaturgique dont il n'est pas dupe. « *The suspension of disbelief* » décrite par Coleridge est la suspension consentie de l'incrédulité par une opération mentale volontaire du lecteur / spectateur qui demeure conscient d'un bout à l'autre de l'illusion produite qu'il reconnaît parfaitement comme telle. En l'occurrence, le public de *Twelfth Night*, témoin de l'annonce du projet de travestissement de Viola alors qu'elle est encore vêtue de ses « maiden weeds » dispose d'une information cruciale inconnue de tous les personnages, à l'exception de Viola elle-même et du Capitaine. L'ironie dramatique ainsi produite maintient l'illusion à distance. Autrement dit, les personnages, qui croient ce qu'ils voient (Cesario = masculin) sont victimes de la performativité du genre dont ils ignorent l'existence ; le public, qui est dans la connivence, sait qu'il s'agit d'un leurre (Cesario ≠ masculin), comme celui créé par le *boy actor* dans un rôle féminin. « What did audiences see when they went to theatre, the female character or the boy beneath the dress? », s'interroge Stephen Orgel⁴⁴. S'appuyant sur des témoignages d'époque, dans un chapitre intitulé « The Eye of the Beholder », il est d'avis que le public gardait constamment présente à l'esprit la performance de genre de l'interprète. Ce qui revient à dire que la performativité de genre est conscientisée et que les coïncidences méta-théâtrales envisagées plus haut viennent conforter cette intellection.

En résumé, il ne fait aucun doute que, comme le remarque Keir Elam « the comedy's most slippery conceptual terrain is the definition of gender identity »⁴⁵. La mise en abyme de la performativité du genre n'est qu'un des exemples parmi les multiples coïncidences textuelles (onomastiques et lexicales, entre autres) qui adviennent dans *Twelfth Night* pour jeter le trouble sur la binarité établie du masculin et du féminin. Elle est néanmoins des plus « prégnante » par la prise de conscience qu'elle provoque et la fécondité du décentrement qu'elle suscite. Avant même que Cesario n'entre en scène, le portrait qui en est fait renvoie à un entre-deux impossible à catégoriser mais facilement reconnaissable comme étant celui où se situe le *boy actor* :

Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy,
as a squash is before 'tis a peascod, or a codling when 'tis
almost an apple. 'Tis with him in standing water, between
boy and man (1.5.152-55)

⁴³ Voir : Alisa Solomon, *Re-dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. New York and London, Routledge, 1997; Alison Findlay, « "If I were a woman": the performativity of gender in Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, op. cit., p. 200-245.

⁴⁴ Stephen Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 31.

⁴⁵ TN, Introduction, p. 27.

Le public le sait bien, sensible au changement vocal progressif qu'est la mue, qui inscrit le passage du garçon à l'âge d'homme dans un continuum fait d'états intermédiaires. L'article provocateur d'Anne Fausto-Sterling qui a mis en 1993 la communauté scientifique en émoi ne disait pas autre chose en postulant ironiquement l'existence d'au moins cinq sexes, pour proposer une vision plus nuancée du dimorphisme sexuel⁴⁶. *Twelfth Night*, sur le mode de la comédie et du divertissement saturnial, soulève un coin du voile de l'illusion binaire, comme Olivia celui de son deuil.

« The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body »⁴⁷. De son côté, ce que Judith Butler avance c'est l'existence de processus *inconscients* qui participent de la fabrique du genre :

In other words, acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.⁴⁸

Leur évocation suscite une prise de conscience de l'existence de conditionnements genrés. Elle est par voie de conséquence une invitation implicite à faire preuve de discernement en la matière pour ne pas se laisser abuser par des apparences essentialisantes et devenir le spectateur *averti* de ces « acts, gestures, enactments » pour ce qu'ils sont. La métaphore de la « performance » théâtrale s'est imposée tout naturellement à Butler pour décrire la mise en place de ces comportements genrés stéréotypés construits à partir de modèles préexistants socialement. Cette construction s'exprime par des signes distinctifs, corporels et discursifs, comme celle que réalise l'acteur pour incarner le rôle prescrit. Elle passe en effet par le langage, dont le pouvoir de réaliser ce qu'il énonce est aussi qualifié de performatif. C'est dans cette optique que la méta-théâtralité de *Twelfth Night* prend toute sa valeur, une valeur émancipatrice de l'imaginaire du genre grâce à la magie langagière d'un texte « hors normes ».

Bibliographie sélective

- Adelman, Janet. "Making Defect Perfection: Shakespeare and the One-Sex Model." In *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*, Comensoli Viviana and Anne Russell, eds. Urbana: University of Illinois Press, 1999, 23-52.
- Arnieri, Antonio. "Early Modern Genders: Viola's Voice and Her Eunuch-like In-betweenness in Shakespeare's *Twelfth Night*". In Fontana, Sara et al., eds, *Margins and Forgotten Places*. Alessandria : Edizioni Dell'Orso, 2023.
- Bertheau Gilles et Claire Guéron (dir.), « Shakespeare et le genre », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 41, 2023, [Online].
URL : <https://journals.openedition.org/shakespeare/7715>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- Casey, Charles. "Gender Trouble in *Twelfth Night*," *Theatre Journal*, Vol. 49, N°2 (May 1997), p. 121-41.
- Elam, Keir. "The Fertile Eunuch: *Twelfth Night*, Early Modern Discourse, and the Fruits of Castration." *Shakespeare Quarterly* 47.1: (1996), p. 1-36.

⁴⁶ Anne Fausto-Sterling, "The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough," *The Sciences*, N°33, 1993, p. 20-24.

⁴⁷ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York: Routledge, 1999, rpt 2010, Préface de 1999, xv.

⁴⁸ Judith Butler, *Bodily Incriptions, Performative Subversions*, New York & London, Routledge, 2020, p. 185

- Gajowski, Evelyn, ed.. *Presentism, Gender, and Sexuality in Shakespeare*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- Greenblatt, Stephen. "Fiction and Friction." In Greenblatt, Stephen, ed. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 66-93.
- Klett, Elizabeth. *Cross-gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Oakes, Margaret J. *To Gender or Not to Gender: Casting and Characters for 21st Century Shakespeare*. Jefferson: McFarland and Co, 2024.
- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Solomon, Alisa. *Re-dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. New York and London: Routledge, 1997.
- Stone, James W. *Crossing Gender in Shakespeare: Feminist Psychoanalysis and the Difference Within*, New York and London, Routledge, 2010.