Coulisses
Revue de théâtre

8 | Été 1993
Varia

Les travestis de Shakespeare

Claude Peltrault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/2607>

DOI : 10.4000/coulisses.2607

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 1993

Pagination : 53-59

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Claude Peltrault, « Les travestis de Shakespeare », *Coulisses* [En ligne], 8 | Été 1993, mis en ligne le 15 mars 2019, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/2607> ; DOI : 10.4000/coulisses.2607

Ce document a été généré automatiquement le 21 octobre 2019.

Coulisses

Les travestis de Shakespeare

Claude Peltrault

- 1 Tout acteur est un travesti, qu'il porte ou non un costume de scène pour jouer son rôle, la *persona* constitue un masque à elle-seule. Mais il arrive aussi qu'à l'intérieur de la fiction, un personnage se déguise pour dissimuler son être véritable, ce qui n'implique pas nécessairement le recours au textile, car le mensonge et l'hypocrisie sont aussi des travestissements. Enfin il peut arriver que les besoins de l'intrigue contraignent un personnage, par l'emprunt des vêtements réservés par l'usage au sexe opposé, à franchir la ligne de démarcation entre le masculin et le féminin. C'est ce type de travestissement que je me propose d'évoquer ici tout en précisant qu'il ne saurait être question, dans les limites d'un court article, de prétendre faire le tour du problème.

Le théâtre de Shakespeare ne comporte que deux exemples d'hommes travestis en femmes, et il s'agit toujours d'un phénomène marginal et éphémère. Dans le prélude dramatique (« induction ») de *La Mégère apprivoisée*, la pièce avortée qui sert d'introduction, de prétexte et de cadre à la pièce proprement dite, un page se déguise en grande dame pour convaincre Sly, dont il se dit l'épouse, qu'il a rêvé sa vie de colporteur ivrogne et qu'en réalité il est un riche et noble seigneur. Le page est si crédible dans sa féminité que Sly entend exercer sur le champ ses droits d'époux, si bien que la pièce dans la pièce qui va être jouée devant les clients de l'auberge aura pour fonction essentielle de retarder à l'infini le moment scabreux de l'assaut conjugal, car on n'entendra plus jamais parler de ces personnages par la suite. L'autre exemple concerne Falstaff, qui dans *Les Joyeuses commères de Windsor*, doit se déguiser en

vieillard pour échapper à la vindicte d'un mari jaloux, ce qui ne l'empêche pas de recevoir sa volée.

- 2 Les autres travestis dont l'acte implique un changement provisoire d'identité sexuelle sont des personnages féminins de comédie ou de tragicomédie. Il s'agit de Julia dans *Les Deux gentilshommes de Vérone* (entre 1592 et 1593), de Portia, Jessica et Nerissa dans *Le Marchand de Venise* (entre 1596 et 1598), de Rosalinde dans *Comme il vous plaira* (1599 ou 1600), de Viola dans *La Nuit des Rois* (1601) et d'Imogène dans *Cymbeline* (1608 ou 1609). La plupart du temps le travestissement constitue un outil dramatique durablement exploité, qui permet de nouer serré les fils de l'intrigue et de les dénouer comme par magie en jetant aux orties le costume et l'identité d'emprunt. Il autorise tous les renversements de situation, et c'est aussi une source de quiproquos cocasses ou douloureux, aussi efficace que la gémellité avec laquelle il est explicitement associé dans *La Nuit des Rois*. Dans les pièces les plus abouties, l'exploitation du motif laisse transparaître une interrogation sur la différence sexuelle, avec en arrière-plan le mythe de l'être parfait, l'androgynie. Cette interrogation, qu'il faut considérer à la lumière des connaissances anatomiques de l'époque, porte aussi sur le partage des rôles entre hommes et femmes dans la société patriarcale, mais elle se fait dans les conditions très particulières du théâtre élisabéthain et jacobéen, qui ne concevait de partager les rôles qu'entre des acteurs masculins. Enfin, il faut considérer ce qu'avaient aussi de très particulier les deux monarques sous lesquels fonctionnait le théâtre pour lequel furent écrites les pièces de Shakespeare.

Masculin féminin : l'arrière-plan socio-culturel

- 3 Les quatre premières pièces dans l'ordre chronologique furent produites sous le règne d'Elisabeth, consciente plus que personne de la théâtralité de ses fonctions, douée plus que personne pour la comédie du pouvoir. Elle aimait répéter que les monarques exerçaient leur métier sur la scène du monde, aussi exposés que des acteurs, et elle aimait parler d'elle au masculin : « Nous autres Princes,... » disait-elle, imitée en cela, à notre époque, par la plupart des femmes qui accèdent au pouvoir. Il y a néanmoins une différence entre le souci qu'ont aujourd'hui M^{me} le Directeur et M^{me} le Président d'échapper à la dévalorisation associée au féminin par des siècles de confiscation machiste du pouvoir, et le rôle d'exception dans lequel se coula la reine Elisabeth. Le cliché de la « dame de fer » lui serait allé comme un gant, car tout en flirtant jusqu'à un âge avancé avec les plus beaux hommes de la Cour, elle entretenait soigneusement son image de reine vierge, non par pruderie, mais pour se cuirasser contre toute domination masculine et garder jusqu'au bout l'image intacte d'une femme maîtresse de tous parce que maîtresse de personne. *Virgo* et *virago*, elle aimait se mettre en scène sous les traits d'une Britomart, la vierge guerrière de *La Reine des fées* de Spenser, comme dans le fameux discours de Tilbury en 1588, dans lequel elle persuade ses sujets que sous son apparence féminine se cachent le cœur et la mâle vigueur d'un roi. Elle se considérait aussi comme la mère de ses sujets, le culte de la reine vierge venant combler le vide laissé par l'interdiction du culte de la Vierge Marie.

La Reine Elisabeth

- 4 Son successeur Jacques 1^{er}, sous lequel furent écrites les autres pièces, était tout aussi ambivalent, mais pour des raisons plus banales et qui ne devaient rien à un rôle de composition puisqu'il était notoirement bisexuel. Celui qui adressait au duc de Buckingham des lettres passionnées commençant par « Ma chère femme », ne craignait pas de se donner en spectacle, à tel point que la comparaison avec le théâtre venait tout naturellement sous la plume des observateurs de la Cour, et ceci d'autant plus facilement que le cliché du *theatrum mundi* n'avait rien perdu de sa force. Francis Osborne, par exemple, décrit la toilette efféminée des favoris du roi, des étreintes lascives « en public, et pour ainsi dire sur la scène du théâtre du monde, qui laissaient imaginer ce qui devait se passer dans le secret des loges des acteurs ».

La spontanéité de cette métaphore peut aussi laisser penser que le théâtre était aux yeux de certains un lieu de perversion, où les inversions sexuelles mimées sur scène se poursuivaient sans feinte dans l'envers du décor. Car il faut insister sur les conditions spécifiques du théâtre anglais jusqu'à la *Restoration* et répéter que c'était exclusivement une affaire d'hommes. Les rôles féminins étaient confiés à des acteurs encore adolescents dont la voix n'avait pas encore mué, et qui de par leur jeune âge avaient encore le statut d'apprenti. Cela revient à dire qu'ils étaient assujettis à l'autorité des acteurs confirmés de la même manière que les femmes étaient assujetties à l'autorité du père ou du mari dans la société patriarcale. Dans leurs campagnes de dénigrement systématique les détracteurs du théâtre comme Philip Stubbes dans *The Anatomy of Abuses* (1583) soupçonnaient le jeune acteur d'être un objet de plaisir, un Ganymède, pour ses collègues plus âgés, et ne se privaient pas de dire que, transformé par le maquillage et la parure féminine, il faisait naître un désir homosexuel chez le spectateur. De doctes censeurs rappelaient que le travesti est pour la Bible une « abomination » (Deutéronome 22.5), et trouvaient chez les poètes de l'antiquité maint exemple de la séduction perverse qu'exercent les jeunes hommes sur leurs aînés. A

l'opposé de ce discours d'autres voix s'élevaient, comme celle de Thomas Heywood, pour nier l'attrait homoérotique du travesti, au nom de l'illusion théâtrale qui impose l'oubli de la véritable identité de l'acteur pendant le jeu. Il est intéressant enfin de noter que dans le discours de Stubbes, le travestissement sexuel de l'acteur était dénoncé dans les mêmes termes que deux autres transgressions vestimentaires : celle des femmes impudentes fouettées et mises au pilori pour avoir osé arborer la culotte masculine, et celle qui permettait aux classes enrichies de singer la noblesse en portant les tissus, les couleurs et les bijoux réservés à sa caste par les lois somptuaires. Affaire de réglementation, le vêtement était donc au centre d'une polémique bien plus générale sur la mobilité, et à travers les attaques contre le théâtre, c'était la stabilité des rôles sur la scène du monde qui était en cause. Les reproches adressés au travesti, homme ou femme, qu'il agisse pour des besoins professionnels, comme l'acteur, ou pour satisfaire sa fantaisie, étaient de nature sexuelle : homosexualité ou prostitution. C'est l'occasion de rappeler que ce temps n'avait pas de l'homosexualité la même idée que le nôtre, et que le mot lui-même date du XIX^{ème} siècle. A l'époque de Shakespeare on parlait de bougres ou de sodomites, plus élégamment on évoquait Hermaphrodite ou Ganymède, ou l'impossibilité de nommer la chose. La sodomie n'avait pas le sens précis que nous lui donnons, c'était une sorte de dernier degré de l'opprobre qui pouvait recouvrir des actes parfois sans aucun rapport avec l'homosexualité, comme l'adultère. Bien que l'homoérotisme ne soit pas absent, indirectement, du théâtre de Shakespeare, à travers des sous-entendus, des jeux de mots ou des gestes symboliques, il ne semble pas qu'il ait exploité dans ce sens les possibilités scabreuses offertes par la distribution des rôles féminins. En revanche il s'intéressait, pour l'avoir sans doute personnellement ressentie, à l'intensité des liens entre hommes (ce que les critiques anglais appellent *homosocial bonding*), et à l'ambiguïté des mots pour la dire. Pour avoir appelé un homme, par le truchement du « je » des sonnets, « maître et maîtresse » (*the master mistress of my passion*), l'acteur qu'il était ne pouvait manquer de s'intéresser à l'être double formé par l'acteur et son rôle, surtout lorsqu'il s'agit d'un rôle féminin. Cela devait l'amener à s'interroger sur *the woman 's part*, expression qui recouvre à la fois le rôle de femme au théâtre ou dans la vie, les parties génitales de la femme, et la partie féminine de tout individu.

Le roi Jacques 1^{er}

- 5 Malgré les études de Fallope en 1560, il faudra attendre le XIX^{ème} siècle pour que soit compris le fonctionnement de l'appareil génital féminin. Le discours scientifique sur l'anatomie sexuelle, à la Renaissance, part de l'idée de Galien que l'homme et la femme sont porteurs tous deux d'une double composante, masculine et féminine, au point qu'il y a une parfaite homologie entre leurs appareils génitaux, simplement situés à l'extérieur chez l'homme, et à l'intérieur chez la femme. Ce sont donc des images en miroir l'un de l'autre et l'anatomie sexuelle peut être comparée à une sorte de gant avec son envers et son endroit : pour avoir l'image de l'autre sexe, il suffit de retourner le gant. Ambroise Paré évoque les testicules de la femme, plus petits que ceux de l'homme, plus creux, et demeurés à l'intérieur du corps en raison d'un manque de chaleur vitale dans le fœtus. Comme on le voit, cette constatation d'homologie s'accompagne d'un constat d'insuffisance chez la femme, qui cautionne « scientifiquement » son infériorité sociale. Cependant, même lorsqu'un discours plus averti niera la production de sperme chez la femme, à la fin du XVI^{ème} siècle, la similitude des sexes ne sera pas fondamentalement remise en cause. Cette homologie permet de mettre en perspective le double retournement qui se produit sur la scène du théâtre élisabéthain et jacobéen, lorsqu'un acteur joue le rôle d'une femme qui se déguise en homme.

Le travesti et sa fonction dramatique

- 6 Les personnages féminins de Shakespeare se déguisent en hommes, non par esprit de rébellion contre leur état de sujétion, mais pour des raisons pratiques. Rosalinde craint d'être agressée pendant sa fuite vers la forêt d'Arden, Imogène est en fuite elle aussi, et craint pour sa vie, Viola se retrouve seule en pays inconnu après un naufrage et doit

chercher un emploi de page auprès d'Orsino parce qu'Olivia n'ouvre sa porte à personne, Julia quitte elle aussi le lieu protégé de sa maison pour se lancer à la poursuite de son amour. Portia est un cas différent, puisqu'elle n'endosse pas un banal habit masculin, mais l'autorité intellectuelle et morale doublée de l'efficacité d'un homme de loi. L'habit lui permet de pousser Shylock au bout de sa rigidité et de le briser, en le prenant au piège de la rigidité supposée de la lettre qui, soudain se retourne contre lui. Il lui permet aussi, le procès d'Antonio étant gagné, de pousser Bassanio à la faute, en obtenant qu'il se défasse de l'anneau qu'il avait juré de toujours conserver. C'est une nouvelle forme de rigidité masculine qui est brisée par la versatilité ludique du travestissement. Il se produit ceci de paradoxal que, symbole de l'inconstance féminine, celui-ci sert de révélateur à l'inconstance masculine. Dans *Les Deux gentilhommes de Vérone*, Shakespeare semble répondre directement aux accusations portées par Stubbes contre les femmes immorales déguisées en hommes et contre le travesti de théâtre. Celui-ci avait écrit en effet, dans *The Anatomy of Abuses*, que de telles femmes étaient « des monstres pires que Protée ». Ce n'est donc pas par hasard que Shakespeare fait revêtir à Julia « un costume impudique », donne le nom de Proteus à l'amant parjure, et met en parallèle les deux déguisements de l'amour. Là encore, le stéréotype de la femme lunatique, éternellement changeante, figuré par le travestissement, est mis en perspective par l'inconstance du désir masculin. Paradoxalement, là encore, c'est le signe visible de la mobilité du féminin qui opère la stabilisation du masculin (dans les limites du récit en tout cas), lorsque Proteus démasqué retourne à Julia. La différenciation sexuelle repose donc sur peu de choses tout compte fait, comme le prouve le théâtre de marionnettes de Launce, dans lequel il a du mal à décider laquelle de ses deux chaussures doit jouer le rôle de sa mère ou de son père. C'est après bien des hésitations qu'il choisit pour jouer le rôle de la mère celle qui a « the worser sole », c'est-à-dire la semelle percée.

La Rosalinde de *Comme Il vous plaira* goûte pleinement la récréation et la re-création que constitue sa parenthèse masculine. Sous le nom de Ganymède, elle épie d'un œil amusé les réactions d'Orlando, auquel elle propose une séance de répétition théâtrale où elle jouera le rôle de la jeune fille qu'il aime, et qui n'est autre qu'elle-même. L'affaire se complique lorsque la rustique Phoebe tombe amoureuse d'un Ganymède mirage. La pièce offre une descente vertigineuse dans les méandres de l'identité mais c'est sans doute dans *La Nuit des Rois* que Shakespeare porte le regard le plus intéressant sur la différenciation sexuelle.

L'héroïne travestie en page, Viola, a été séparée de son jumeau, Sébastien, au cours d'une tempête en mer qui pourrait figurer les remous des eaux utérines au moment de la naissance, lorsque la dualité initiale de l'embryon fait place à l'émergence d'un être sexuellement différencié. La pièce s'ouvre sur une situation bloquée par l'obstination des personnages : Orsino cultive la mélancolie où le plonge l'obstination d'Olivia à faire durer le deuil de son père et de son frère. C'est l'irruption du travesti et de ses charmes androgynes qui va déstabiliser ce monde pétrifié, et lui redonner vie. Comme dans les pièces précédentes, le travesti brise la rigidité des certitudes en apparence les moins contestables, répétant à qui veut l'entendre son énigmatique « Je ne suis pas ce que je suis ». Après le coup de folie salutaire qui fait sortir Olivia de sa réserve au point de se jeter à la tête du page, Sébastien refait surface juste à temps pour prendre la place de sa sœur. Au moment de la révélation qui, avec l'atmosphère festive qui règne en Illyrie, justifie l'allusion à l'Épiphanie dans le titre de la pièce, le vêtement d'emprunt de Viola fait ressortir le fait que ces jumeaux identiques sont les deux moitiés parfaites d'un être

unique : « Une pomme coupée par le milieu » (V.i.221), « Un seul visage, une seule voix, un seul vêtement et deux personnes ! » (214). Shakespeare choisit de conclure sur cette indifférenciation du masculin et du féminin, par l'ambivalence du langage et de l'image. Il fait dire à Sébastien qu'Olivia a somme toute ce qu'elle voulait puisqu'en poursuivant le page de ses assiduités elle essayait d'épouser « a maid » c'est-à-dire une jeune fille, et que la voilà promise à « a maid and man », c'est-à-dire un homme encore vierge. La bivalence de « maid » (à la fois la pucelle et le puceau) permet de faire ressortir la confusion volontaire du masculin et du féminin, d'autant plus que presque tous les personnages, quel que soit leur sexe, passent par un moment de folie où ils sont « mad », tout proche phonétiquement, de « maid ». Shakespeare prolonge jusqu'à la fin cette confusion en ayant recours à un expédient pour empêcher Viola de réapparaître dans ses vêtements féminins : le capitaine qui les lui gardait a été jeté en prison et sa sortie dépend du bon vouloir de « Malvolio », dont le nom affirme qu'il n'en a pas. Non seulement il n'y aura pas d'épiphanie vestimentaire, mais Orsino décide de continuer à appeler Viola par son nom de garçon et conclut sur la réaffirmation de son identité masculine : « Viens, Cesario/Car tu seras Cesario aussi longtemps que tu seras un homme » (384-5). Signalons pour finir que cette immersion réciproque du masculin dans le féminin est constamment mise en parallèle avec l'ambivalence du langage, comme lorsque le bouffon démontre à Viola que les mots sont souples comme des gants de chevreau et qu'ils peuvent se retourner pour dire une chose ou son contraire. L'image du gant réversible, on s'en souvient peut-être, était aussi employée dans les traités d'anatomie pour expliquer la similarité des appareils génitaux de l'homme et de la femme.

Cymbeline appartient à la dernière période de l'œuvre de Shakespeare, période dans laquelle les questions de l'identité et des liens familiaux prennent un tour plus anxieux et plus trouble. Le retournement du féminin en son envers masculin opéré par le déguisement d'Imogène accompagne l'émergence d'un nouveau mode de perception apparenté au rêve, ou à la vision mystique, et que vont connaître aussi Posthumus et *Cymbeline*. Lorsqu'elle sort de la léthargie causée par les narcotiques du coffret, Imogène croit avoir rêvé l'épisode de la grotte, et lorsqu'elle découvre le cadavre sans tête, elle croit rêver encore. L'expression qu'elle utilise à ce moment-là, d'un rêve à la fois en elle-même et à l'extérieur d'elle-même, symbolise l'ubiquité d'un mode de perception qui englobe la partie diurne comme la partie nocturne de la psyché. D'autres personnages appréhendent le réel à travers le rêve ou l'inconscient, mais Imogène, en raison de son travestissement est un rêve, peut-être celui de l'androgynie originel.

L'acteur et le rôle

- 7 Et le problème de l'acteur dans tout cela ? On pourrait penser que le travestissement de l'héroïne en garçon constituait pour lui un retour à la nature qui le libérait de l'obligation de feindre. En réalité les textes montrent qu'au contraire, le déguisement masculin devait donner à l'acteur l'occasion d'accroître la crédibilité de son interprétation féminine en apparaissant en décalage, qu'il en fasse trop ou pas assez, par rapport à la virilité naturelle. Ces moments d'incongruité commencent dans *Les Deux gentilshommes de Vérone* avec la scène des préparatifs, où les réflexions de Julia et de sa servante Lucetta sur l'embarras de porter une braguette donnent l'illusion que leur féminité est bien quelque chose de profond et d'essentiel qui n'a rien à voir avec

leurs jupes. Ou encore dans *La Nuit des Rois*, lorsque Viola se trouve obligée de se battre en duel avec Sir Andrew et montre une couardise et une incompétence qui authentifient sa féminité. Cette conformité avec le stéréotype féminin est d'ailleurs soulignée aussitôt après par l'irruption de Sébastien qui se montre le contraire de sa sœur, fort et prompt à la bagarre.

Dans *Cymbeline*, le travestissement d'Imogène en Fidèle accrédite aussi la féminité de l'interprétation, comme lorsque Pisanio, à l'acte III, enseigne à Imogène ce qui différencie le comportement des garçons de celui des filles, et que Shakespeare s'autorise ce clin d'œil d'acteur « Abrège ta leçon, car je suis déjà presque un homme ». La phrase décrit parfaitement l'état du jeune acteur, entre l'homme et l'enfant, mais elle est démentie par l'apparence féminine d'Imogène qui gagne en crédibilité. Le même contraste se produit lorsqu'Imogène a revêtu son costume masculin, car Bélarius et les princes sont tout de suite charmés par le côté efféminé du page. Le premier le décrit tout d'abord comme « fairy » (fée), mot si chargé d'ambiguïté, qu'il désigne aujourd'hui en argot un homosexuel. Puis l'un des deux frères avoue qu'il aurait bien aimé lui faire la cour, et il est enfin question d'utiliser Fidèle comme « ménagère » et on vante ses qualités de cuisinière. Mais la fraternité domine immédiatement les relations des jeunes gens et Imogène ne cherche pas non plus à exploiter les possibilités ludiques de la situation.

Le Roi Cymbeline dessiné par le T.U. d'Edinburgh

- 8 Lorsqu'il se croit trompé par Imogène, Posthumus se lance dans une diatribe contre toute les femmes, y compris sa mère, qu'il soupçonne d'avoir fait de lui un bâtard, et il souhaiterait pouvoir éradiquer de son être sa partie féminine, « *'the woman 's part* » (II.iv.153-86). Ce constat de dualité s'accompagne d'un clin d'œil métadramatique, car le mot « *part* » désigne aussi un rôle, celui que l'acteur adulte qui joue Posthumus connaît bien pour l'avoir sans doute joué dans sa jeune adolescence. L'évocation du rôle

tenu dans des temps anciens vient ici se superposer à celle des temps mythiques de l'androgynie, où l'être était formé de deux parties, masculine et féminine. Dans cette tirade Posthumus égrène tous les stéréotypes de la critique antiféministe, avec ce grief principal que la femme est une menteuse. Le verbe *to lie* a plusieurs sens en anglais, mentir, être couché, résider dans. Cette polysémie est exploitée dans le dernier acte, alors que Posthumus n'a pas encore reconnu sa femme dans le page Fidèle. Il s'irrite de le voir intervenir dans le débat : « Quoi, est-ce que nous sommes au théâtre ? Tiens, page insolent, voilà ton rôle » (V.v.228-9). Et il lui décoche un coup de poing qui l'envoie à terre. Si bien que le rôle se trouve défini comme chute, avec une allusion à la chute originelle, et à la facilité qu'ont les femmes à tomber sur le dos et à mentir. Mais le stéréotype est réinterprété par la notion de rôle, ce qui débouche sur l'idée moderne que le féminin n'est pas tant une donnée de la nature qu'un fait de culture. Le travestissement sensibilise le spectateur à l'ironie métadramatique et, poussé au bout de sa logique, devrait permettre l'émergence d'une révision de ses préjugés.

- 9 Ce trop bref tour d'horizon ne saurait rendre justice à toute la subtilité avec laquelle Shakespeare exploite la figure du travesti, car il aurait fallu prendre en compte, à l'intérieur de chaque pièce, les autres exemples de déguisement. Celui de Portia devrait être apprécié par rapport à celui de Jessica, celui d'Imogène par rapport à ceux de Cloten et de Posthumus, et le tout devrait être replacé dans une étude globale des problèmes d'identité et du jeu des méprises. Il semble important, en tout cas, de bien replacer le travesti dans le contexte si particulier à l'époque de Shakespeare, des fluctuations de la ligne de partage entre le féminin et le masculin, qu'il s'agisse des conventions du jeu théâtral, de l'image ambiguë des souverains, de l'héritage scientifique de Galien ou de l'expression érotique de l'amitié masculine. Ressort du comique et astuce dramatique mise au service de la crédibilité du rôle féminin, le motif du travesti jalonne toute une réflexion sur la dualité sexuelle. La possibilité de déviance homosexuelle est explorée tout en étant tenue à distance dans *La Nuit des Rois*, au bénéfice d'une évocation nostalgique de la réunion des deux moitiés de l'androgynie originel. Mais il faudra attendre l'époque des *romance plays*, et l'émergence d'un langage venu de l'inconscient pour que le motif prenne toute sa force symbolique.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie sélective :

- BABCOCK, Barbara A. (éd.) : *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1978.
- BARISH, Jonas : *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, 1981.
- DUSINBERRE, Juliet : *Shakespeare and the Nature of Women*, London, McMillan, 1979 (1975).
- GREENBLATT, Stephen : *Shakespearean Negotiations*, Chicago, 1988, chapitre 3 "Fiction and Friction".
- GREIF, Karen : "Plays and Playing in *Twelfth Night*", *Shakespeare Survey* 34 (1981), 121-30.
- HAYLES, Nancy K. : "Sexual Disguise in *As You Like It* and *Twelfth Night*", *Shakespeare Survey* 32 (1979) 63-72.

- HAYLES, Nancy K. : "Sexual Disguise in *Cymbeline*", *Modern Language Quarterly* 41:3 (1980) 231-47.
- HOWARDS, Jean : "Crossdressing, the Theatre and Gender Struggle in Early Modern England", *Shakespeare Quarterly* 39 (1988) 419-440.
- JARDINE, Lisa : *Still Harping on Daughters*, Harvester Press, 1983.
- KIMBROUGH, Robert : "Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise", *Shakespeare Quarterly* 33 (1972) 17-33.
- MCLUSKIE, Kathleen : "The Act, the Rôle, and the Actor : Boy Actresses on the Elizabethan Stage", *New Theatre Quarterly* 3:10 (1987) 120-130.
- MONTROSE, Louis Adrian : "'Shaping Fantasies' : Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture", *Representations* 1:2 (1983) 61-94.
- ORGEL Stephen : "Nobody's Perfect : Or Why Did the English Stage Take Boys for Women ?", *The South Atlantic Quarterly* 88:1 (1989) 7-29.
- WARREN Roger : "Theatrical Virtuosity and Poetic Complexity in *Cymbeline*", *Shakespeare Survey* 29 (1976) 41-9.

AUTEUR

CLAUDE PELTRAULT

Université de Franche-Comté