

N° 19 | 2025

Immersion dans *La Nuit des rois*

Relations Dangereuses : représentations de la parentalité substitutive ambivalente dans *La Nuit des rois*

Immersion et filiation

Par **Laetitia Boaretto-Dembreville**

Publication en ligne le 20 septembre 2026

> Pour citer ce document

Laetitia Boaretto-Dembreville, « Relations Dangereuses : représentations de la parentalité substitutive ambivalente dans *La Nuit des rois* », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°19, 2025, mis à jour le 20/09/2026, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3376>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0.
Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

ABSTRACT

Either as a tyrannical antagonist or as a gentle benefactor eventually reunited with his lost kin, the *pater familias* often plays an important part in William Shakespeare's comedies and tragedies (Tromly 2010, MacFaul 2012). Yet, fathers are strangely absent from *Twelfth Night*. However, the realities of early modern England's « mental framework » (Mazurel 2021) should encourage us to look beyond biological fatherhood, in order to include in our analysis not only legal subrogation but also elective and symbolic substitution. Despite their historical and cultural relevance, these alternative forms of parentality are too often neglected, although their examination is apt to shed a new light on the ambiguities that govern characters' relationships in *Twelfth Night*.

KEYWORDS

ambiguity, filiation, homosexuality, parenthood, psychoanalysis, Shakespeare, substitutes, theatre

RÉSUMÉ

Si les pères de famille jouent un rôle central dans de nombreuses comédies et tragédies shakespeariennes, qu'il s'agisse d'antagonistes tyranniques ou de bienfaiteurs réunis *in extremis* avec leurs enfants¹, ils sont pourtant absents de *La Nuit des rois*. La réalité des « cadres mentaux² » de l'Angleterre de la première modernité nécessite toutefois d'examiner toutes les formes de paternités culturellement pertinentes : c'est-à-dire, au-delà des pères biologiques, non seulement les subrogés légaux mais aussi les substituts symboliques et électifs. Amplement documentées dans les sources primaires élisabéthaines, ces formes alternatives de parentalité, trop souvent oubliées de l'analyse littéraire shakespearienne, permettent d'apporter une lumière nouvelle sur les ambiguïtés qui régissent les relations entre personnages dans *La Nuit des rois*.

MOTS-CLÉS

ambiguïté, filiation, homosexualité, parentalité, psychanalyse, Shakespeare, substituts, théâtre

De Freud à, plus récemment, Powell ou MacFaul³, de nombreux auteurs ont amplement démontré que la thématique de la paternité est extrêmement significative dans l'œuvre shakespearienne — et particulièrement explicite dans les *problem plays* et tragédies tardives (*Le Conte d'hiver*, *Cymbeline*, *Le Roi Lear*). Il demeure cependant nécessaire de ne pas négliger les manifestations des paternités alternatives. Celles-ci trouvent leurs incarnations dans des tuteurs menaçants, tels Claudius (*Hamlet*) et le duc Frederick (*Comme il vous plaira*), ou dans des substituts protecteurs, comme le vieil Adam ou le berger (*Le Conte d'hiver*). En effet, la figure du père subrogé⁴, c'est-à-dire légalement désigné comme gardien en l'absence ou au décès du parent biologique, et celle du père de substitution, coopté sur le seul critère de l'affinité élective, hors de tout cadre légal contraignant et le plus souvent faute d'affection de la part du père ou du gardien légal⁵, sont deux réalités fermement ancrées dans la psyché des XVI^e et XVII^e siècles anglais. C'est ce qu'illustre par exemple l'attachement de James VI enfant vis-à-vis de son précepteur Peter Young⁶, dont la bienveillance protectrice contrastait avec la rudesse de George Buchanan⁷. La relation au parent-substitut peut également se compliquer d'une forme d'ambiguïté sexualisante, à l'image du Duc Vincentio s'imposant à Isabella dans *Mesure pour Mesure* et plus encore de la relation équivoque unissant Antonio à Bassanio dans *Le Marchand de Venise*⁸. Dans la psychologie analytique, cette ambivalence affective est prêtée dans la plupart des cas aux jeunes filles ; Carl Jung affirmait en effet, dans *Freud and Psychoanalysis* : « a daughter develops a specific liking for the father, with a corresponding jealous attitude towards the mother. We could call this the Electra complex⁹. » La confusion entre attachement filial et sentiment amoureux manifestée par Lady Jane Grey, d'abord vis-à-vis de son bienveillant précepteur John Aylmer¹⁰ puis vis-à-vis de son tuteur Thomas Seymour chez qui elle a été envoyée séjourner¹¹, constitue un exemple notoire de cette ambiguïté affective.

Le patronage d'Orsino sur Cesario/Viola dans *La Nuit des rois* (1601) repose lui aussi sur un complexe agglomérat émotionnel dans lequel s'emmêlent affection paternelle ou filiale, réciprocité, domination et obéissance, attirance spirituelle et attraction physique, ou encore libération et refoulement — outre l'évidente implication homo-érotique qui fait l'objet de la plus large part des commentaires¹². De similaires ambiguïtés peuvent également caractériser la relation de Sebastian à Antonio, tandis que les interventions d'Olivia sont elles aussi révélatrices de l'ambivalence entre autorité et obéissance, affection et rejet, indépendance et sujétion. Et ce, spécifiquement vis-à-vis de la figure paternelle, que celle-ci soit biologique, subrogée, symbolique ou élective.

Il s'agira donc d'interroger ces interactions complexes au prisme de la parentalité substitutive, dans une pièce qui explore de façon récurrente le rapport à l'autorité du père et de ses formes alternatives (défunts, amis, parents, tuteurs, bienfaiteurs, amant, mari, régisseur...). Nous proposons d'informer l'analyse textuelle de ces relations par une comparaison des choix interprétatifs opérés dans quatre mises en scènes britanniques récentes de la pièce : celles de Tim Carroll (Shakespeare's Globe, 2012), Simon Godwin (National Theatre, 2017), Emma Rice (Shakespeare's Globe, 2017) et Christopher Luscombe (RSC, 2018). Nous montrerons de quelle manière ces productions mettent tour à tour en exergue l'angoisse de l'amour interdit, l'affection paternaliste ambiguë, l'égocentrisme autoritaire et la « suppression volontaire du soi¹³. »

Amours interdites : l'éraсте et l'éromène¹⁴?

En transposant l'intrigue à l'ère victorienne, la mise en scène de Luscombe pour la Royal Shakespeare Company (RSC) en 2018 campait le duc Orsino (Nicholas Bishop) en dandy équivoque, très évocateur de la figure d'Oscar Wilde¹⁵, dont l'homosexualité le pousserait à ne maintenir ses prétentions formelles sur Olivia (Kara Tointon) que pour mieux se préserver des conséquences de son amour — aussi évident qu'interdit — pour Cesario/Viola (Dinita Gohil). On notera en revanche que cette même mise en scène choisissait, à l'opposé de la lecture d'Emma Smith¹⁶, de présenter un Antonio (Giles Taylor) absolument dépourvu d'ambiguïté homosexuelle, figure paternelle à la dignité bourgeoise offensée par l'ingratitude de celui qu'il prend pour Sebastian (Esh Alladi) à l'acte III (III.4.266-268)¹⁷. Emma Rice (Globe, 2017) semblait opérer un choix similaire lorsque Antonio (Pieter Lawman) apparaissait en marin écossais brutal, aux attitudes hétéronormées qui contrastaient avec l'esthétique *queer-friendly* de la mise en scène. Luscombe et Rice rejoignaient ainsi l'interprétation que David Sundelson livrait de ce personnage dans *Shakespeare's Restorations of the Father* : « [i]n *Twelfth Night*, Antonio's pain and sense of betrayal when Sebastian suddenly behaves "like a twenty years' removed thing" (V.1.75) resemble a father's reaction when a child outgrows his protection¹⁸. » Sundelson allait par conséquent jusqu'à rapprocher Antonio d'un autre père substitut, Old Adam (*As You Like It*)¹⁹. Dans ce sens, il est également possible d'envisager l'imbroglio de l'acte III scène 4 de *La Nuit des rois* comme une revisitation de la dernière scène de *La Comédie des Erreurs*, où la gémellité des Antipholus place leur père, Egeon, dans la même situation que celle d'Antonio vis-à-vis de Viola²⁰, le capitaine verbalisant toutefois sa déception avec beaucoup moins d'aménité et de résignation que ne le faisait le marchand de Syracuse.

En évitant la facilité d'un *outing* du duc d'Illyrie dès le lever de rideau, les choix interprétatifs de la mise en scène de Simon Godwin pour le National Theatre en 2017 apportaient quant à eux un intéressant éclairage sur les origines du *spleen* amoureux compulsif qui caractérise le personnage d'Orsino, parangon proverbial de la réceptivité à la mélancolie lyrique²¹. Oliver Chris y incarnait le duc comme un personnage toujours séduisant mais très affecté par la crise de la quarantaine, manifestement au lendemain de son anniversaire, dont il gardait étourdissement un ballon doré à la main. Cette lecture permet de mettre en exergue les multiples sous-textes des répliques d'Orsino, particulièrement lorsque celui-ci s'adonne à une entreprise de tutorat sentimental auprès de Cesario/Viola (Tamara Lawrance) :

ORSINO.

It shall become thee well to act my woes.
She will attend it better in thy youth
Than in a nuncio's of more grave aspect.

VIOLA.

I think not so, my lord.

ORSINO.

Dear lad, believe it:
For they shall belie thy happy years,
That say thou art a man. Diana's lip
Is not more smooth and rubious, thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part.

I know thy constellation is right apt
For this affair. (I.4.25-36)

Les doubles-sens grivois²², comme la féminisation systématique des compliments prononcés (I.4.32-34), sont révélateurs de l'attirance — inconsciente? — du duc pour son fulgurant favori. Soulignons cependant que les premiers et derniers vers des répliques du duc (I.4.26-27, I.4.30) peuvent être également compris comme empreints de paternalisme bienveillant. Orsino se plaît en effet, comme plus tard à II.4.34-41, à expliquer à son protégé les choses de la vie. Ces vers peuvent aussi être entendus comme un panégyrique nostalgique et auto-dépréciateur adressé par le duc à la jeunesse de Cesario/Viola. La même triade affective — attirance, paternalisme, nostalgie — imprègne encore les paroles échangées au deuxième acte entre Orsino et son protégé. Celles-ci sont marquées d'emblée par le paradoxe entre affection paternelle et sexualisation du discours : « [c]ome hither, boy. If ever thou shalt love, / In the sweet pangs of it remember me » (II.4.13-14). Le duc réitère ensuite son auto-dévalorisation face à Cesario/Viola (« not worth thee, then », « [t]oo old, by heaven », II.4.28 et 30), avant de retrouver une tonalité prévenante : « [b]ut died thy sister of her love, my boy? » (II.4.122).

Egotisme, tyrans domestiques et enfants perdus

Si la version du National Theatre soulignait l'affection paternaliste ambiguë, entachée par les lapsus freudiens et les insécurités de ce personnage égaré, la mise en scène « irrévérencieuse²³ » présentée au Globe la même année par Emma Rice insistait en revanche, en faisant d'Orsino (Joshua Lacey) une sorte de rock-star régionale sur le retour, sur l'égoïsme et les débordements autoritaires du duc d'Illyrie. Si la sourde insistance qu'investit Orsino dans ses prétentions séductrices, pourtant systématiquement repoussées par Olivia (Annette McLaughlin), et le lexique menaçant ou dominateur dont elles s'accompagnent (« [m]y desires, like fell and cruel hounds », I.1.23 ; « one self king », I.1.40) n'y suffisaient pas, la lecture de Rice enjoignait le spectateur à voir dans les diatribes misogynes (II.4.30-41 et 94-104) et les occasionnelles sorties impérieuses du personnage (« I cannot be so answered », II.4.88) autant de signaux d'alarme révélateurs de son narcissisme et de son despotisme patriarcal. Ceux-ci culminent lorsqu'Orsino s'attribue une forme de *patria potestas vitae et necis*²⁴ et se propose, par frustration colérique, de mettre à mort Olivia puis Cesario/Viola. Son discours est alors marqué par l'itération compulsive de la première personne du singulier, propice à souligner encore l'égoïsme dont fait preuve le personnage :

Why should *I* not, had *I* the heart to do it,
Like to th'Egyptian thief at point of death,
Kill what *I* love? [...] But hear *me* this :
Since you to non-regardance cast *my* faith,
And that *I* partly know the instrument
That screws *me* from *my* true place in your favour,
Live you the marble-breasted tyrant still.
But this your minion, whom *I* know you love,
And whom, by heaven *I* swear, *I* tender dearly,
Him will *I* tear out of that cruel eye,
Where he sits crownèd in his master's spite.
Come boy, with *me*! *My* thoughts are ripe in mischief :

*I'll sacrifice the lamb that I do love,
To spite a raven's heart within a dove. (V.1.105-119, c'est moi qui
souligne)*

La réponse de Cesario/Viola (Anita Joy Uwajeh) à cette menace est empreinte de soumission : « [a]nd I, most jocund, apt and willingly, / To do you rest, a thousand deaths would die » (V.1.120-121). Cette réplique illustre avec vivacité l'intéressante analyse de David Schalkwyk, qui explorait les rapports entre Orsino et Viola via le prisme de la réciprocité servile et amoureuse, telle qu'énoncée dans les Sonnets 26, 57, 58 et 120²⁵. Schalkwyk déclarait en effet : « [h]owever intimate a relationship Viola establishes with Orsino as confidant and wooer by proxy, her role as servant also requires the suppression of her own subjectivity²⁶. » La jeunesse docile, littéralement soumise, de Cesario/Viola séduit effectivement Orsino en cela qu'elle le place, contrairement à la résistance d'Olivia, enfin en Maître, tant littéralement que figurativement, et au plan économique aussi bien que domestique, social ou encore sexuel et intellectuel. Cette posture est à rapprocher du conseil adressé par Guazzo aux futurs maris dans son traité de conversation :

*It is better to marry a young gyrl [...]: a very young wife is easy to be
framed to the pleasure of her husbnde : And thoughe for some tyme
her busbnde muste bee fayne to bee her maister (as you sayd) to
direct her, yet it doth hym good to see his preceptes redily followed, and
he is proude that he hath framed her (as they say) with his owne hand,
and to his owne heart²⁷.*

Comme le remarquaient pertinemment Sundelson et Lynda Boose²⁸, une association mentale est immédiatement opérée par Viola entre son futur intérêt amoureux et le souvenir du père : « Orsino! I have heard my father name him » (I.2.28). Par conséquent, on pourra supposer que les actions de la jeune femme relèvent d'un désir inarticulé de se réfugier dans une forme de protection paternelle substitutive. Orpheline de père (V.1.230-231) et désormais séparée de son frère par le naufrage (I.2.4-5), elle fait en effet preuve d'une extrême précipitation à entrer au service du duc malgré les difficultés que soulève cette décision (I.2.54-61). Sa jeunesse, son inexpérience, sa précarité et son isolement sont autant d'explications supplémentaires à cette urgence, comme à son aveuglement et à sa soumission obéissante face aux pires exigences d'Orsino, reproduction exacerbée de la dette d'obéissance filiale due à ce nouveau Jephthé, prêt à sacrifier spontanément son enfant²⁹.

Indépendance et soumission : *uomo femmina*³⁰ et femme masculinisée

À la troisième extrémité de ce triangle amoureux, la mise en scène d'Emma Rice présentait avec intelligence une Olivia (Annette McLaughlin) élégante et quinquagénaire, lui conférant ainsi le recul (en plus d'une assise sociale et financière manifeste) nécessaire à la méfiance vis-à-vis du personnage égotiste d'Orsino. Toutefois, nous soutenons que c'est d'abord par la particularité de sa situation domestique que s'explique l'attitude de la comtesse : déjà assaillie par une pléthore de figures tutélaires, on comprend en effet qu'elle n'ait que faire, en la personne du duc, d'un maître putatif supplémentaire. Car c'est bien au rôle de père substitut que postule le

falstaffien³¹ Toby Belch, affublé de son « poulain » Andrew Aguecheek qu'il cherche, à l'image de Master Page (*Les Joyeuses Commères de Windsor*, III.4) ou du plus sinistre Egeus (*Le Songe d'une Nuit d'Été*, I.1), à imposer à Olivia en mariage (I.3.11-12 : « a foolish knight that you brought in one night here to be her wooer »). C'est également le cas de l'exagérément sévère Malvolio, déjà régisseur de la maisonnée dont il rêve de devenir à présent le maître légitime (II.5.30-31, 34-61 et 118-120). Notons que ces personnages incarnent, comme souvent chez Shakespeare (notamment dans le cas d'Antonio et Shylock dans *Le Marchand de Venise*³²), les deux pôles opposés de la paternité tels que définis par Guazzo : « too much of a mother », c'est-à-dire laxiste, ou « more than fathers », autoritaire à l'excès³³.

Par devoir ou par opportunité³⁴, Olivia n'ose pas non plus s'affranchir de la tutelle spirituelle encore exercée par le souvenir de son père et de son frère (I.1.27-33, I.2.36-39, I.3.1-2, II.4.10-11) : la comtesse prolonge ainsi indéfiniment le serment de réclusion fait par la Princesse de France à l'annonce de la mort de son père dans *Peines d'Amours Perdues* (V.2.792-808). Seul le *fool* Feste, lui-même rémanence paternelle (« a fool that the lady Olivia's father took much delight in », II.4.10-11), est relativement bienvenu, en dépit de sa dénomination antithétique du deuil d'Olivia (« I marvel your ladyship takes delight in such a barren rascal », I.5.62). Le bouffon incarne en effet une figure pourvoyeuse de sagesse paternelle qui demeure néanmoins profondément enfantine³⁵. Par conséquent, il est possible de comprendre l'attirance éprouvée par le personnage d'Olivia pour celui de Viola/Cesario comme teintée d'une forme d'affection protectrice, voire maternelle.

On se doit ainsi de noter que dès le premier acte, après avoir, conformément à son habitude, rejeté l'ambassade ducale annoncée par Malvolio (« [t]ell him he shall not speak with me », I.5.107), Olivia se ravise lorsque son régisseur lui livre cette description infantilisante du visiteur :

MALVOLIO.

Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy [...].

One would think *his mother's milk were scarce out of him*.

OLIVIA.

Let him approach. (I.5.115-119, c'est moi qui souligne)

La suite de la scène est également révélatrice : improvisant un discours destiné à séduire la comtesse pour Orsino, Cesario/Viola conclut sur une formule dont l'involontaire implicite, comme dans la réponse qui lui est faite par Olivia, nourrit l'interprétation d'une relation maternante :

VIOLA.

O, you should not rest

Between the elements of air and earth,

But you should *pity me*!

OLIVIA.

You might do much. What is your *parentage*? (I.5.207-210, c'est moi qui souligne)

C'est d'ailleurs Olivia elle-même qui, une fois restée seule sur scène, soulignait l'incongruité de son propre lapsus révélateur, en répétant sa propre réplique (I.5.224). Le soliloque de Viola à II.2 vient encore soutenir cette lecture : « [p]oor lady, she were better love a dream. / Disguise, I see, thou art a wickedness, / Wherein the *pregnant*³⁶ enemy does much » (II.2.21-23, c'est moi qui

souligne). Comme dans la version dirigée par Emma Rice en 2017, l'incarnation du personnage d'Olivia par Mark Rylance au Globe en 2012, malgré les très nombreux défauts et insuffisances de cette mise en scène à la distribution intégralement masculine, a eu le mérite de relever cette piste interprétative. En volant presque littéralement³⁷ au secours de Sebastian (Samuel Barnett), hallebarde à la main, dans une explosion d'effolement furieux, lorsque le jeune homme était menacé par Toby Belch (Colin Hurley) à IV.1.32-46, Rylance livrait une performance de prime abord très divertissante, en réalité sous-tendue par un implicite frappant de justesse. Encombrée de figures tutélaires toutes plus ou moins parasites, Olivia, alors comprise en comtesse solitaire et vieillissante, succomberait ainsi, en même temps qu'à un désir de réjuvenation comparable à celui éprouvé par Orsino (I.4.13-30), à une inclination protectrice pour le jeune Cesario/Viola, en qui elle reconnaît peut-être un reflet d'elle-même — de nombreux critiques soulignant l'évident parallèle entre les deux personnages³⁸.

Remarquons toutefois que, comme dans le cas de la relation entre Viola et Orsino, le désir d'Olivia n'est pas exempt d'une forme de domination, à tout le moins de dirigisme, exprimé incidemment, mais à deux reprises : « I would you were as I would have you be » (III.1.123), « [w]ould thou'dst be ruled by me » (IV.2.51). C'est d'ailleurs la comtesse qui épouse Sebastian, qu'elle conduit au pas de charge devant un prêtre sur une succession de doux impératifs (IV.3.22-35), dans un mouvement qui illustre les propos tenus par le frère de Viola plus tôt dans la même scène : « [she can] sway her house, command her followers, / Take and give back affairs and their dispatch » (IV.3.17-18). Nous rappellerons à ce titre la réflexion de Jean Florence dans son exégèse de la notion lacanienne de « nom du père » : « remarquons qu'une mère (veuve, célibataire) peut assurer elle-même [la] fonction de père symbolique³⁹. » Cette assertion trouve un écho flagrant au XVI^e siècle dans la masculinisation volontaire fréquemment opérée par Elisabeth I^{ère} dans ses discours⁴⁰. Sans pour autant prêter à Olivia les caractéristiques de la « femme araignée » favorisée par Sundelson⁴¹, l'affirmation de cette féminité dominatrice confinant à la paternité substitutive est corrélative de la médiocrité des figures paternelles qui l'entourent. Ce phénomène est systématisé dans le théâtre shakespearien⁴². En outre, le statut d'Olivia, indépendante par la grâce du célibat et du deuil⁴³, lui confère des prérogatives essentiellement masculines, qui, comme chez Cesario/Viola dont elle apparaît être le miroir (« homme-légal » vêtu en femme contre jeune fille vêtue en jeune homme), brouillent les frontières entre masculin et féminin, dans une logique qui pourra faire écho à « l'écriture féminine » telle que théorisée par Hélène Cixous⁴⁴.

Effondrement des substituts et triomphe patriarcal

David Schalkwyk⁴⁵ établissait un parallèle entre le personnage d'Olivia et celui de Phoebe (*Comme il vous plaira*), contrainte à se satisfaire de Sylvius une fois la véritable identité de Ganymède/Rosalind révélée (V.4.81-123). Dans la même veine, la mise en scène de *La Nuit des rois* par Simon Godwin au National Theatre soulignait habilement la détresse d'Olivia réalisant qu'elle n'avait pas épousé « Cesario » mais Sebastian.

Dans un premier temps, les multiples substituts paternels non désirés d'Olivia (Toby Belch, Andrew Aguecheek, Malvolio, Orsino et même Feste) semblent entamer à partir du quatrième acte un processus d'élimination réciproque. Ainsi, le prétendant indésirable et l'oncle parasite

sont littéralement mis hors-jeu par le duel qu'ils ont instigué contre Sebastian qu'ils confondent avec Cesario, s'attirant de fait l'hostilité à la fois du favori et du futur mari d'Olivia (IV.1.16-31). Toby Belch, substitut paternel « trop mère⁴⁶ », laxiste et parasitaire, va en outre aiguillonner Feste, rémanence enfantine du père défunt (voir *supra*, I.5.62), à enfermer le « père trop père⁴⁷ », Malvolio, au prétexte de sa folie acquise (IV.2.13-104). À l'inverse de la déraison, naturelle ou artificielle⁴⁸, du bouffon, présentée comme vectrice de sagesse paradoxale (« wise enough to be a fool », « a practice / [a]s full of labour as a wise man's art », III.1.43 et 48-49), la folie acquise de Malvolio est jugée doublement transgressive. Elle naît en effet d'un amour simultanément égocentré, « self-love » ambitieux (I.5.67) contrevenant aux normes de classe, et symboliquement incestueux, la morale chrétienne⁴⁹ prohibant la concupiscence de Malvolio pour celle qu'il devrait servir et protéger (II.5.104-130). Le désir de Malvolio peut de fait être interprété comme un miroir, grossissant ou déformant, de l'amour ambigu unissant Viola à Orsino, dans une relation où la servilité implique à la fois domination et « suppression volontaire du soi⁵⁰. »

Le phénomène d'élimination des figures paternelles alternatives est exacerbé au cinquième acte : la dernière scène de la pièce s'ouvre ainsi sur le conflit opposant Orsino, symbole patriarcal, à Antonio, qui incarne comme Malvolio une figure tutélaire désormais réduite aux fers (III.4.232-293) — en raison de son affection sacrificielle pour Sebastian (V.1.35-83). C'est le personnage de Cesario/Viola qui va, pour un temps, cristalliser la totalité des annihilations des multiples figures tutélaires de la pièce : enfant indigne d'Antonio dont elle a précipité l'emprisonnement en niant sa générosité et son abnégation (III.4.259-293 et V.1.51-57), d'Orsino qui l'accuse de trahison (V.1.134 et 157-160), et d'Olivia dont elle brise le cœur (V.1.135-142 et 164-165), elle est en outre accusée d'avoir étrillé Toby et Andrew (V.1.166-183). À l'image de Malvolio expiant sa folie au fond d'un cachot, Viola, sous les traits de son *alter ego* masculin Cesario, devient ainsi une anomalie destructrice, par conséquent à son tour menacée d'annihilation (V.1.105-119). On se doit de noter que l'anéantissement généralisé pousse Olivia à en appeler à l'arbitrage d'un « père » absolu (« [c]all forth the holy father », V.1.131), dans une formule rendue presque incantatoire par le recours à l'anadiplose : « [o], welcome, *father*. / *Father*, I charge thee by thy reverence » (V.1.143-144, c'est moi qui souligne). Si l'intervention du « saint père » (V.1.131) ainsi convoqué ne parvient pas à résoudre l'imbroglia délétaire, c'est l'entrée en scène de Sebastian qui va déclencher, au détriment des hommes-femmes (Viola, Olivia) mais aussi des faibles (Belch, Aguecheek) et des fous (Feste, Malvolio), le phénomène de restauration des figures paternelles archétypales dominantes.

Ainsi, l'entrée en scène de Sebastian à l'acte V s'effectue-t-elle sur son annonce qu'il a battu l'oncle de sa femme (« I have hurt your kinsman », V.1.193) : le mari d'Olivia s'affirme ainsi implicitement comme celui qui a écarté la tutelle parasitaire de Toby Belch en même temps que le prétendant indésirable qui l'accompagnait. Le jeune homme restaure ensuite Antonio dans son identité, formelle comme symbolique, en répétant son nom et en évoquant l'affection qu'il lui porte (« Antonio, O my dear Antonio! », V.1.202). La *reconnaissance* par Sebastian de sa propre jumelle est quant à elle particulièrement révélatrice : si Viola est celle qui invoque la première le souvenir du père, c'est d'abord en tant qu'homonyme de son frère (« Sebastian was my father », V.1.217). Elle se rend ensuite aussitôt responsable, par association syntaxique, de la mort du patriarche (« [my father] died that day when Viola from her birth / Had numbered thirteen years », V.1.230-231). En revanche, Sebastian se présente, lui, en héritier du souvenir paternel (« that record is lively in my soul », V.1.232) puis réitère la culpabilité implicite de sa

propre jumelle (« [h]e finished indeed his mortal act / That day that made my sister thirteen years », V.1.233-234).

Viola n'est autorisée à redevenir elle-même qu'après l'intervention de deux autres figures paternelles : celle du capitaine d'abord, qui détient ses habits de jeune fille⁵¹ (« I am Viola — which to confirm, / I'll bring you to a captain in this town, / Where lie my maiden weeds », V.1.239-242) ; celle d'Orsino ensuite, qui, par leur association immédiate, semble conditionner sa demande en mariage à l'action de ce premier père substitut (« [g]ive me thy hand, / And let me see thee in thy woman's weeds », « Cesario, come — For so you shall be, while you are a man », V.1.259-260 et 367-368), tout en usant de formules qui réaffirment son propre rôle de maître (« since you called me master for so long », « your master's mistress », V.1.303 et 305). Enfin, comme Toby Belch et Andrew Aguecheek avant eux, Feste et Malvolio, « fool » et « madman » (« [I]ook then to be well edified, when the fool delivers the madman », V.1.276) sont exclus, dans un processus autodestructeur qui finit par les amalgamer — Malvolio devenant « poor fool » (V.1.354) au lieu de « madman » (V.1.276, 308)⁵² tandis que lui et Feste s'embourbent dans leurs souhaits de perte réciproque (« [a]nd thus the whirligig of time brings in his revenges », « I'll be revenged on the whole pack of you » V.1.358-360).

Tandis que les femmes, les faibles et les « fous » sont écartés, ce sont donc les figures dominantes de Sebastian et Orsino qui triomphent, le premier adoptant même les réflexes linguistiques du second. En effet, pourfendeur impénitent du parent de sa femme (« I have hurt your kinsman. / But, had it been the brother of my blood, / I must have done no less », V.1.192-195), Sebastian, au milieu du chaos et de l'incompréhension généralisés, adresse à son épouse une réplique d'une extrême légèreté : « [s]o comes it, lady, you have been mistook » (V.1.247). Le ton correspond sensiblement à celui, impérieux et désinvolte, qu'emploie ensuite Orsino : « [b]e not amazed, right noble is his blood » (V.1.250). En plongeant dans la pénombre et sous la pluie froide son plateau écrasé par l'énormité d'un escalier devenu, par les jeux de lumière, agressivement anguleux, l'adaptation scénique de Godwin soulignait le triomphe de Sebastian et d'Orsino ainsi que la détresse d'Olivia. Godwin parvenait ainsi – sans tomber dans la tristesse affectée dont souffrait trop souvent la mise en scène de Christopher Luscombe pour la Royal Shakespeare Company, ni dans les rires potaches et moqueurs suscités par celle proposée au Globe en 2012 – à mettre en exergue l'ambivalence et la mélancolie de la conclusion bousculée de cette comédie amarescente, insatisfaite et en perpétuelle tension. Celle-ci rappellera, par sa facture, l'épilogue de *Peine d'Amour perdue*⁵³, où l'annonce de la mort du père (V.2.715-7) venait brutalement mettre fin à l'insouciance des jeux amoureux, en rappelant leurs protagonistes à la réalité — autant qu'au *decorum* des codes sociaux. Dans *La Nuit des rois*, c'est le triomphe des incarnations patriarcales traditionnelles (Orsino, Sebastian) qui vient mettre un terme amer à la folie et aux jeux des figures substitutives (Toby Belch, Feste, Malvolio, Olivia, Antonio) dépassées par leur propre liberté.

L'analyse de *La Nuit des rois* au prisme de la parentalité alternative, que celle-ci soit masculine ou féminine, homo-érotisée, empreinte de bienveillance paternaliste ou de domination autoritaire, permet donc de mettre en exergue la finesse et la complexité de la caractérisation des personnages shakespeariens — et la myriade d'interprétations, scéniques comme académiques, qu'autorise l'écriture du dramaturge. Phénomène culturel, sociologique, psychologique et historique abondamment documenté, de l'Antiquité gréco-romaine⁵⁴ à la psychanalyse jungienne⁵⁵ et durant l'ère élisabéthaine en particulier⁵⁶, le rapport ambigu à la figure paternelle et au parent substitutif est une problématique susceptible d'apporter un éclairage

particulièrement pertinent sur le microcosme inter-relationnel de cette comédie, dans laquelle elle s'avère, comme à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre de William Shakespeare, aussi discrètement omniprésente que profondément révélatrice.

Bibliographie

• Sources primaires

ARMIN, Robert, *A Nest of Ninnies Simply of themselves without compound*, Londres, John Deane, 1608.

ASCHAM, Roger, *The Scholemaster, Or plaine and perfite way of teachyng children, to vnderstand, write, and speake, the Latin tong, but specially purposed for the priuate brynging vp of youth in Ientlemen and Noble mens houses*, Londres, John Daye, 1570.

CICERO, Marcus Tullius, *De Inventione*, London, Loeb Classical Library, 1931.

CICERO, Marcus Tullius, *Philippics*, London, Loeb Classical Library, 1952.

ELIZABETH I, *Tilbury Speech* (9 August 1588), British Library, shelf mark Harley MS 6798.

ELIZABETH I, *Speech to a joint delegation of Lords and Commons* (5 November 1566), National Archive UK, SP 12/41/5.

GREY, Jane, *Letter to Thomas, Baron Seymour of Sudeley* (1548), National Archives UK, EXT 9/42/2.

GUAZZO, Stefano, *The Civile Conuersation of M. Steeuën Guazzo* (G. Pettie trad.), Londres, Richard Watkins, 1581.

KNOLLYS, Lettice, Countess of Essex, *Letter to Lord Burghley*, Lansdowne MS. 24, f.28^r.

MELVILLE of HAL-HILL, John, *The memoires of Sir James Melvil of Hal-hill containing an impartial account of the most remarkable affairs of state during the last age*, ed. by G. Scott, London, Boulter, 1683.

MELVILLE of HAL-HILL, John, *Memoirs of His Own Life. 1549-1593. From the Original Manuscript*, ed. by T. Thomson, Edinburgh, Bannatyne Club, 1827.

SHAKESPEARE, William, *Peine d'Amour Perdue*, traduit par François Renault, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 1998.

SOPHOCLE, *Ædipus Tyrannus*, trans. by Jebb, Sens & Nagy, Cambridge, Harvard Center for Hellenic Studies, 2020.

TARLTON, Richard, *Tarltons iests Drawne into these three parts. 1 His court-wittie iests 2 His sound cittie iests. 3 His country prettie iests. Full of delight, wit, and honest myrth*, London, J. Budge, 1613.

TITUS LIVIUS, *Ab urbe condita*, ed. by Weissenborn, Müller, Leipzig, Teubner, 1898, Liber I.

WHITTINGHAM, W., and M. Coverdale, *1599 Geneva Bible*, ed. by L. Tomson et F. Junius, Dallas, Tolle Lege Press, 2011.

• **Sources secondaires**

BATE, Jonathan, Rasmussen, Eric (ed.), *William Shakespeare Complete Works - RSC*, by William Shakespeare, Basingstoke, Macmillan, 2007.

BOARETTO DEMBREVILLE, Laetitia, « Figures du Père dans la première Modernité anglaise, 1510-1620 : absolutisme et fragilités, de W. Shakespeare à E. Dudley », Université de Caen, 11 octobre 2024.

BOARETTO DEMBREVILLE, Laetitia, « Ambiguïtés et Reniements : Figures oubliées de la paternité protéiforme dans Le Marchand de Venise », *Caliban*, n°75, 2026.

BOOSE, Lynda, « The Father and the Bride in Shakespeare », *PMLA*, vol. 97, n°3, 1982, p. 325-347.

CHARLES, Casey, « Gender Trouble in *Twelfth Night* », *Theatre Journal*, vol. 49, n°2, 1997, p. 121-141.

CIXOUS, Hélène, et C. Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

CROFT, J.P., *King James*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

DOVER, Kenneth J., *Greek Homosexuality*, London, Duckworth, 1978.

EGAN, Gabriel, « Robert Armin », in Michael Dobson *et al.* (eds.), *Oxford Companion to Shakespeare, Revised Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

ERICKSON, Carolly, *The First Elizabeth*, New York, Summit Books, 1983.

FLORENCE, Jean, « La fonction du nom du père chez Lacan », dans François Coppens (éd.), *Variations sur Dieu, Langages, sciences, pratiques*, Bruxelles, Presses Universitaires St Louis Bruxelles, 2005, p. 223-233.

FRYE, Northrop, « Characterization in Shakespearean Comedy », *Shakespeare Quarterly*, vol. 4, n°3, 1953, p. 271-277.

GALUPPI, Baldassare, Chiari, Pietro, *L'Uomo Femmina*, Venise, Teatro San Moisè, 1762.

HELMHOLZ, Richard H, « Roman Law of Guardianship in England, 1300-1600 », *Tulane Law Review*, n°52, 1978, p. 223-257.

HOLLAND, Norman, « Freud on Shakespeare », *PMLA*, vol. 75, n°3, 1960, p. 163-173.

HOTSON, Leslie, *Shakespeare's Motley*, New York, Haskell House, 1971.

- HUNT, Maurice, « Love, Disguise and Knowledge in *Twelfth Night* », *CLA Journal*, vol. 32 n°4, 1989, p.484-493.
- JUNG, Carl, « Freud and Psychoanalysis », in Read, Fordham et al. (eds), *The Collected Works of C.C. Jung* (Vol. IV), Princeton, Princeton University Press, 1961.
- JUNG, Carl, « The Phenomenology of the Spirit in Fairytales », *Four Archetypes*, trans. by Hull, Londres, Routledge, 2003.
- KORDA, Natasha, « Coverture and Its Discontents: Legal Fictions on and off the Early Modern English Stage », in Stretton et Kesselring (eds), *Married Women and the Law: Coverture in England and the Common Law World*, Montreal, McGill, Queen's Univeristy Press, 2013, p. 45-63.
- MACFAUL, Tom, *Problem Fathers in Shakespeare and Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- MAZUREL, Hervé, *L'Inconscient ou l'oubli de l'Histoire*, Paris, La Découverte, 2021.
- MCINTOSH, M. K., « The Benefits and Drawbacks of *Femme Sole* Status in England, 1300–1630 », *Journal of British Studies*, vol. 44, n°3, 2005, p. 410-438.
- PENUEL, Suzanne, « Missing Fathers: *Twelfth Night* and the Reformation of Mourning », *Studies in Philology*, vol. 107, n°1, 2010, p. 74-96.
- PERRY, Maria, *The Word of a Prince: A Life of Elizabeth I from Contemporary Documents*, Martlesham, Boydell Press, 1990.
- POWELL, Jason, « Fathers, Sons and Surrogates: Fatherly Advice in *Hamlet* », in King et Woodcock (eds), *Medieval into Renaissance, Essays for Helen Cooper*, Cambridge, Brewer, 2016, p. 163-186.
- PROSER, Matthew N., « Shakespeare of the Sonnets », *Critical Survey*, vol. 5, n°3, 1971, p. 243-254.
- ROSE, Charlie, « Charlie Rose's Interview of Radford, Irons, Pacino », PBS, 27 December 2004.
- SCHALKWYK, David, « Love and Service in *Twelfth Night* and the Sonnets », *Shakespeare Quarterly*, vol. 56, n°1, 2005, p. 76-100.
- SHAPIRO, Michael, *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1994.
- SHENTON, Mark, « *Twelfth Night* review: Emma Rice bids farewell », *The Stage*, May 24, 2017.
- SMITH, Emma, « *Twelfth Night* » & « *The Merchant of Venice* », in *Approaching Shakespeare*, Oxford Open Education Podcasts, 20 October 2011.
- SUNDELSON, David, *Shakespeare's Restorations of the Father*, New York, Rutgers University Press, 1983.

THOMAS, Chad, « Queer Closure in All-Male *Twelfth Night* », *Comparative Drama*, vol. 48, n°3, 2014, p. 221-240.

TROMLY, Fred B, *Fathers and Sons in Shakespeare, The Debt Never Promised*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

WARDE, Frederick, *The Fools of Shakespeare, an Interpretation of their Wit, Wisdom and Personalities*, New York, McBride et Nast, 1913.

WILDE, Oscar, *The Trial of Oscar Wilde, From the Shorthand Reports*, Paris, 1906.

WRIGHTSON, Keith, *English Society, 1580-1680*, Oxford, Routledge, 2003.

- **Adaptations théâtrales**

CARROLL, Tim (dir.), *Twelfth Night*, Shakespeare's Globe, 2012.

GODWIN, Simon (dir.), *Twelfth Night*, National Theatre, 2017.

LUSCOMBE, Christopher (dir.), *Twelfth Night*, RSC, 2018.

RICE, Emma (dir.), *Twelfth Night*, Shakespeare's Globe, 2017.

Notes

- ¹ Fred B. Tromly, *Fathers and Sons in Shakespeare, The Debt Never Promised*, Toronto, University of Toronto Press, 2010 ; Tom MacFaul, *Problem Fathers in Shakespeare and Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- ² Réalités sociologiques et psychologiques d'une période donnée, des croyances religieuses aux habitudes sociales : voir Hervé Mazurel, *L'Inconscient ou l'oubli de l'Histoire*, Paris, La Découverte, 2021, p. 62.
- ³ Norman Holland, « Freud on Shakespeare », *PMLA*, vol. 75 n°3, 1960, p. 163-173 ; Jason Powell, « Fathers, Sons and Surrogates: Fatherly Advice in *Hamlet* », dans King et Woodcock (éds.), *Medieval into Renaissance, Essays for Helen Cooper*, Cambridge, Brewer, 2016, p. 163-186 ; Tom Macfaul, *op. cit.*, p. 5-17.
- ⁴ Richard Helmholz, « Roman Law of Guardianship in England, 1300-1600 », *Tulane Law Review*, n°52, 1978, p. 223-257.
- ⁵ Laetitia Boaretto-Dembreville, « Figures du Père dans la première Modernité anglaise, 1510-1620 : absolutisme et fragilités, de W. Shakespeare à E. Dudley », Université de Caen, 11 octobre 2024.
- ⁶ John Melville of Hal-Hill, *The memoirs of Sir James Melvil of Hal-hill*, ed. by G. Scott, Londres, Boulter, 1683, p. 125.

- ⁷ John Melville of Hal-Hill, *Memoirs of His Own Life. 1549-1593*, ed. by T. Thomson, Edinburgh, Bannatyne Club, 1827, p. 262 ; J.P. Croft, *King James*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 12.
- ⁸ Matthew N. Proser, « Shakespeare of the Sonnets », *Critical Survey*, vol. 5 n°3, 1971, p. 243-254 ; Laetitia Boaretto-Dembreville, « Ambiguïtés et Reniements : Figures oubliées de la paternité protéiforme dans *Le Marchand de Venise* », *Caliban*, n° 75, 2026.
- ⁹ Carl Jung, « Freud and Psychoanalysis » (§347) in Read, Fordham et al. (éds.), *The Collected Works of C.C. Jung* (Vol. IV), Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 154.
- ¹⁰ Roger Ascham, *The Scholemaster*, Londres, John Daye, 1570, f11^v.
- ¹¹ Jane Grey, *Letter to Thomas, Baron Seymour of Sudeley* (1548), National Archives UK, EXT 9/42/2 ; Carolly Erickson, *The First Elizabeth*, New York, Summit Books, 1983, p. 83.
- ¹² Casey Charles, « Gender Trouble in *Twelfth Night* », *Theatre Journal*, vol. 49 n°2, 1997, p. 121-141 ; Chad Thomas, « Queer Closure in All-Male *Twelfth Night* », *Comparative Drama*, vol. 48 n°3, 2014, p. 221-240 ; Michael Shapiro, « Anxieties of Intimacy: *Twelfth Night* », dans Shapiro, M., *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1994, p. 143-172.
- ¹³ David Schalkwyk, « Love and Service in *Twelfth Night* and the Sonnets », *Shakespeare Quarterly*, vol. 56 n°1, 2005, p. 91.
- ¹⁴ Figures stéréotypiques de l'homosexualité masculine gréco-romaine, entre un homme plus âgé (éraste) et un adolescent (éromène) auprès duquel il tient un rôle de mentor, intellectuel et sexuel : Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, London, Duckworth, 1978.
- ¹⁵ Oscar Wilde, *The Trial of Oscar Wilde*, Paris, 1906, p. 58 : « *The Love that dare not speak its name* is that which exists between a man of mature years and a young man ; the love of David and of Jonathan ».
- ¹⁶ Emma Smith, « *Twelfth Night* » in *Approaching Shakespeare*, Oxford Open Education Podcasts, 20 October 2011.
- ¹⁷ Toutes les citations de l'œuvre de William Shakespeare contenues dans le présent article suivent l'édition de Jonathan Bate (éd.), *William Shakespeare Complete Works - RSC*, Basingstoke, Macmillan, 2007.
- ¹⁸ David Sundelson, *Shakespeare's Restorations of the Father*, New York, Rutgers University Press, 1983, p. 74.
- ¹⁹ « The sea captain in *Twelfth Night* has a compressed version of Adam's fate: he goes rapidly from Sebastian's protector ('his life I gave him', V.1.66) to his dependent, forced to ask for the return of his purse when he is arrested by Orsino's officers [...]. In a similar fashion, Adam simply disappears from *As You Like It* [...] just as the protagonists can welcome their new adulthood » (Sundelson, *op. cit.*, p. 74).

-
- ²⁰ *The Comedy of Errors*, V.1.293-327, notamment les vers 323-324 : « Thou know'st we parted, but perhaps, my son, / Thou sham'st to acknowledge me in my misery » ; *Twelfth Night*, III.4.266-268 : « Will you deny me now? / Is't possible that my deserts to you / Can lack persuasion? Do not tempt my misery. »
- ²¹ « If music be the food of love, play on » (I.1.1-7), et aussi : « Give me some music. [...] / Methought it did relieve my passion much » (II.4.1-13).
- ²² Plusieurs expressions jouent sur l'ambiguïté avec les organes génitaux féminins ou masculins : « thy small pipe », I.4.32 ; « the maiden's organ, shrill and sound », I.4.33 ; « a woman's part », I.4.34.
- ²³ Mark Shenton, « *Twelfth Night* review: Emma Rice bids farewell », *The Stage*, May 24 2017.
- ²⁴ En droit romain, pouvoir de vie et de mort du père de famille sur sa progéniture et sur les membres de sa maisonnée : M.T. Cicero, *De Inventione*, Livre II, section 52, Londres, Loeb Classical Library, 1931 ; M.T. Cicero, *Philippics*, Livre II, section 46, Londres, Loeb Classical Library, 1952 ; « [T]his power meant originally not only that [the male head of a family] had control over the persons of his children, amounting even to a right to inflict capital punishment, but that he alone had any rights in private law » : « Patria Potestas » in *Encyclopaedia Britannica online*.
- ²⁵ David Schalkwyk, *op. cit.*, p. 76-100.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 91.
- ²⁷ Stefano Guazzo, *The Civile Conuersation*, trad. G. Pettie, Londres, Richard Watkins, 1581, III.9.
- ²⁸ David Sundelson, *op. cit.*, p. 80 ; Lynda Boose, « The Father and the Bride in Shakespeare », *PMLA*, vol. 97 n°3, 1982, p. 327.
- ²⁹ Pour la péricope de Jephthah sacrifiant sa fille, voir Judges 11:30-40.
- ³⁰ Baldassare Galuppi et Pietro Chiari, *L'Uomo Femmina*, Venise, Teatro San Moisè, 1762.
- ³¹ Northrop Frye, « Characterization in Shakespearean Comedy », *Shakespeare Quarterly*, vol. 4 n°3, 1953, p. 275.
- ³² Laetitia Boaretto-Dembreville, « Ambiguïtés... », in *op. cit.*
- ³³ Stefano Guazzo, *op. cit.*, p. 29.
- ³⁴ Le deuil constituant une excellente excuse pour repousser les fâcheux et rester — relativement — indépendante, y compris dans la loi civile. Voir les principes légaux encadrant veuvage et couverture : M. K. McIntosh, « The Benefits and Drawbacks of *Femme Sole* Status in England, 1300–1630 », dans *Journal of British Studies*, Vol. 44, n° 3, 2005, p. 410-438 ; Natasha Korda, « Coverture and Its Discontents: Legal Fictions on and off the Early Modern English Stage », dans Stretton et Kesselring (éds.), *Married Women and the Law: Coverture in England and the Common Law World*, Montreal, McGill, Queen's University Press, 2013, p. 45-63.

- ³⁵ Leslie Hotson, *Shakespeare's Motley*, New York, Haskell House, 1971, p. 102 ; Frederick Warde, *The Fools of Shakespeare, an Interpretation of their Wit, Wisdom and Personalities*, New York, McBride et Nast, 1913, p. 84-90.
- ³⁶ Dans le contexte, employé au sens de *resourceful* (*RSC Complete Works, op. cit.*, p. 662) ; l'*Oxford English Dictionary* atteste cependant l'acception *expecting a child* dès le début du XVe siècle, confirmant la possibilité d'un double-sens (OED 2026).
- ³⁷ La robe de l'acteur était, dans cette mise en scène, équipée de roulettes dissimulées sous ses jupons (design de Jenny Tiramani).
- ³⁸ Suzanne Penuel, « Missing Fathers: *Twelfth Night* and the Reformation of Mourning », *Studies in Philology*, vol. 107, n°1, 2010, p. 74 ; également Maurice Hunt, « Love, Disguise and Knowledge in *Twelfth Night* », *CLA Journal*, vol. 32 n° 4, 1989, p. 487.
- ³⁹ Jean Florence, « La fonction du nom du père chez Lacan », dans François Coppens (éd.), *Variations sur Dieu, Langages, sciences, pratiques*, Bruxelles, Presses Universitaires St Louis Bruxelles, 2005, p. 231.
- ⁴⁰ Elizabeth I, *Tilbury Speech* (9 August 1588), British Library, shelf mark Harley MS 6798 ; Maria Perry, *The Word of a Prince: A Life of Elizabeth I from Contemporary Documents*, Martlesham, Boydell Press, 1990, p. 141-143.
- ⁴¹ David Sundelson, *op. cit.*, « Wooing the Spider », p. 82-88 (à propos des personnages féminins faisant preuve d'indépendance ou d'autorité dans le théâtre de Shakespeare).
- ⁴² Voir notamment Tamora (*Titus Andronicus*), Lady Macbeth, Volumnia (*Coriolanus*), Margaret (2 et 3. *Henry VI*).
- ⁴³ Natasha Korda, *op. cit.*, p. 45-63 ; également M. K. McIntosh, *op. cit.*, p. 410-438.
- ⁴⁴ À propos du personnage de Cléopâtre s'appropriant le discours phallocentrique dans *Antoine et Cléopâtre* : Hélène Cixous, « Sorties », in H. Cixous et C. Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 158 et 178.
- ⁴⁵ David Schalkwyk, *op. cit.*, p. 92.
- ⁴⁶ Stefano Guazzo, *op. cit.*, p. 28.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.
- ⁴⁸ Leslie Hotson, *op. cit.*, p. 102 ; Frederick Warde, *op. cit.*, p. 12-22.
- ⁴⁹ Colossians 3:5.
- ⁵⁰ David Schalkwyk, *op. cit.* p. 91.
- ⁵¹ Cette situation pourra évoquer la description faite des prérogatives paternelles par Theseus dans *Le Songe d'une nuit d'été* : « To you, your father should be as a god, / One that composed

your beauties, yea, and one/ To whom you are but as a form in wax,/ By him imprinted » (I.1.48-51).

- ⁵² Le glissement lexical et sémantique ainsi opéré ne manquera pas de résonner avec le travail de Robert Armin, brouillant les frontières entre fool naturel et artificiel : Robert Armin, *A Nest of Ninnies Simply of themselves without compound*, Londres, John Deane, 1608. Voir également Leslie Hotson, *op. cit.*, notamment p. 102.
- ⁵³ Titre selon la traduction scientifique de François Regnault : William Shakespeare, *Peine d'Amour Perdue*, François Renault trad., Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 1998.
- ⁵⁴ Sophocle, *Ædipus Tyrannus*, trad. Jebb, Sens et Nagy, Cambridge, Harvard Center for Hellenic Studies, 2020 ; Titus Livius, *Ab urbe condita*, éd. Weissenborn Müller, Leipzig : Teubner, 1898, Liber I.
- ⁵⁵ Carl Jung, « Freud and Psychoanalysis », *op. cit.*, p.154 ; également motif archétypal jungien de « l'esprit » et du « vieil homme » : Carl Jung, « The Phenomenology of the Spirit in Fairytales » dans *Four Archetypes*, trad. Hull, Londres, Routledge, 2003, p. 113-114.
- ⁵⁶ Richard Tarlton, *Tarltons iests*, Londres, J. Budge, 1613, n.p. ; Jane Grey, *Letter to Thomas, Baron Seymour*, *op. cit.* ; Lettice Knollys, Countess of Essex, *Letter to Lord Burghley*, Lansdowne MS. 24, f.28^r.

Laetitia Boaretto-Dembreville

Enseignante du second degré et doctorante à l'Université Normandie-Caen (ERIBIA) depuis 2023, Laetitia Boaretto-Dembreville consacre sa thèse à l'analyse des figures paternelles de substitution dans le théâtre shakespearien, d'un point de vue historique, psychologique, littéraire et scénique. Après avoir co-organisé la Journée d'Étude inter-sites 2024 de l'École Doctorale Normandie Humanités, elle a donné plusieurs communications sur la paternité élisabéthaine et le symbolisme shakespearien, notamment lors du colloque international *Mots et Corps Bibliques : la Bible dans les littératures européennes* à l'Université Bordeaux Montaigne (décembre 2025). Son article « Figures du père et de ses substituts dans *The Two Gentlemen of Verona* » est paru à l'automne 2025 dans la revue *Miranda*. « Ambiguïtés et Reniements : Figures oubliées de la paternité protéiforme dans *Le Marchand de Venise* » sera publié au printemps 2026 dans la revue *Caliban* (numéro 75). En tant que coordinatrice régionale du *Shakespeare and Music Group* (RMA), elle organisera fin 2026 une journée d'étude en partenariat avec le Théâtre de Caen et l'Ensemble Correspondances, à l'occasion de leur production de *The Fairy Queen* de Purcell.