

Béatrice Cornet-Dinot (Cologne)

## ***Gabriel* de George Sand ou l'insaisissable identité sexuée**

### **George Sand's *Gabriel* or the Elusive Sexual Identity**

During the 1830s, literature drew attention to new questions about sexual identity. *Gabriel* by George Sand (1838) is original in form and purpose. Written as a play for a reader, this piece portrays a transvestite character from birth. Through the use of concepts developed by Erving Goffman, I will distance myself from the traditional critical interpretation of the transvestite figure in terms of romantic androgyny. In this contribution, I will examine how George Sand manages to create uncertainty of sexual identity not only with her use of language or the use of gender performance but also with the representation of the body that emerges from the text. I will analyze how the scene of revelation transforms the identity of Gabriel and illustrates Judith Butler's assertion on the primary lack of meaning of the body to identity: it takes a cultural system and a statement to construct this meaning. Finally, we will see how the text generates a new dimension where identity uncertainty remains.

George Sand écrit *Gabriel*<sup>1</sup> au printemps 1839. Publié sans indication de genre, le texte se présente, au premier abord, sous la forme d'une pièce de théâtre en cinq actes.

Dès la naissance et selon la volonté de son grand-père, le Prince Jules, Gabriel est habillé en garçon et élevé par un précepteur, selon les codes d'éducation de l'aristocratie italienne vis-à-vis de ses enfants mâles. Le personnage a 17 ans au début de la pièce et son grand-père, qui lui rend visite pour la première fois, souhaite l'informer de sa situation et le contraindre à l'accepter. Cependant, Gabriel se révolte et s'enfuit. Il fait la rencontre dans une taverne de son cousin, Astolphe, issu de la branche cadette déshéritée, et jeune homme débauché. Les deux personnages se lient d'amitié. Suite à un bal déguisé où, pour faire plaisir à son cousin, Gabriel s'est habillé en femme, Astolphe surgit à l'improviste alors que Gabriel se change et découvre que Gabriel est une femme. Par la suite, les deux personnages nouent une relation amoureuse qui tournera à la tragédie.

### **Travestissement et questionnement du genre**

Mon entrée dans ce texte s'est faite à partir d'une notion : celle de travestissement et plus spécifiquement de travestissement des femmes. Sans supposer a priori que la pratique du travestissement est libératrice, comme le laisse entendre le titre de

l'ouvrage dirigé par Guyonne Leduc (Leduc 2006), *Travestissement féminin et liberté*, recourir au travestissement pour aborder la question du genre est particulièrement intéressant car le travestissement individuel n'est pas une pratique socialement intégrée, mais un acte qui transgresse des normes et qui, dans ses modalités, dépend aussi de ces normes. Ainsi, l'analyse du travestissement, en tant que pratique transgressive et objet littéraire, permet de mettre à jour le système de genre qui régit les relations entre les individus ainsi que les imaginaires qui mettent en question ce système et tentent de concevoir de nouvelles constructions de l'identité.

Avec la Révolution française et l'abolition des privilèges de classes, la signification du travestissement des femmes se trouve modifiée. Il implique alors une revendication d'égalité avec les hommes et prend un "tour subversif qu'il avait finalement moins dans la société d'ordres de l'Ancien Régime" affirme Sylvie Steinberg (2001). Une ordonnance de 1800<sup>2</sup> renouvelle l'interdiction de travestissement. Les femmes doivent présenter une demande à la préfecture de police pour revêtir l'habit d'homme, procédure à laquelle se soumettra George Sand. Ce règlement perdure tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, malgré les changements politiques. Et si à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes ont conquis petit à petit le droit de porter le pantalon et plus généralement des vêtements fermés, il faut reconnaître avec Erving Goffman qu'aujourd'hui encore la nécessité de différencier les femmes et les hommes demeurent et que "le système [des apparences] est encore remarquablement efficace quel que soit l'angle de vision et pratiquement à n'importe quelle distance, pourvu que la vision soit assez rapprochée pour permettre la perception d'une silhouette" (Goffman 2002: 87).

Cependant, le début du XIX<sup>e</sup> siècle est un tournant dans la construction de l'idéologie du genre. Dans cette période post-révolutionnaire, le système aristocratique de valeurs, jusqu'alors dominant, doit céder le pas devant le système bourgeois. Tout en ouvrant un immense champ des possibles à travers l'idée de la perfectibilité de l'être humain et de l'énergie autonome du corps, opposée à la logique aristocratique du sang hérité, l'idéologie bourgeoise a institué d'autres formes contraignantes de différenciation de genre qui contribuent à produire de nouvelles représentations et redéfinir des classifications, voire en inventer – je

pense notamment à l'invention de la classification des sexualités et l'apparition du terme homosexualité dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On trouve les prémisses et les inquiétudes de ces nouvelles représentations dans les années 1830, où, plusieurs ouvrages, mettant directement en question le système du genre, paraissent dans un temps relativement court : *Fragoletta* de Latouche, *Seraphita* de Balzac, *Mademoiselle de Maupin* de Gautier et *Gabriel* de Sand. Ces quatre textes, tout en reprenant des motifs plus anciens, produisent une nouvelle 'mythologie' du genre.

Les propositions de Judith Butler (2006), dont l'ouvrage *Trouble dans le genre* a été traduit en français en 2005, ont donné une nouvelle actualité à la question du travestissement et nous invitent à dépasser l'interprétation du travesti en terme 'd'androgyné'. Le modèle critique de l'androgyné romantique constitue le cadre interprétatif de référence des romans des années 1830 mettant en scène des personnages transgenres et s'est constitué notamment à travers l'ouvrage de Frédéric Monneyron (1994). L'emploi du terme 'androgyné' pour désigner différents types de personnages transgenres, ange, hermaphrodite et travesti, est fort répandu dans la critique, malheureusement très peu abondante en ce qui concerne *Gabriel*. Le principal texte auquel je me réfère, celui de Pratima Prasad (Septembre 1999: 311–351), entend justement faire entrer *Gabriel* dans le modèle de l'androgyné romantique, quitte à modifier si nécessaire le paradigme de ce modèle.

Tandis que ce modèle critique a beaucoup insisté sur la question esthétique en voyant dans la figure de l'androgyné ou de l'hermaphrodite la transposition de questions artistiques. François Kerlouégan (mai 2010: 38), remarquant que "l'androgyné romantique est quasi systématiquement interprété comme une *figure*", tente de mettre à jour "la politique des sexes engendrée par l'androgynie" et nous propose dans l'analyse des figures transgenres d'abandonner "le symbole" pour nous intéresser à "la réalité anatomique et sociale". Ainsi, dans cet article, je me suis attachée à la représentation concrète du personnage, à ses performances et à son corps. Afin d'analyser plus finement les performances, j'ai utilisé les concepts de 'façade' et 'réalisation dramatique', développés par le sociologue américain des interactions, Erving Goffman (1973).

Sand, en recourant à un personnage travesti, se confronte à la question des corps sexués apparemment à la source de la binarité des genres. De plus, avec le choix d'un texte de théâtre, elle se confronte à la question de la représentation des corps, ce que ne font pas tous les textes de ces années 1830.

Le corps semble être la pierre d'achoppement de la pensée contemporaine sur le genre et les analyses de Butler quant au corps ont certainement été parmi les plus controversées. Ainsi, elle propose de dissocier le genre et le corps et de ne plus traiter le corps comme un élément fixe sur lequel viendraient s'inscrire les marques du genre, mais un élément construit par l'idéologie du système de genre. Insistant sur le fait qu'on ne peut rien dire du corps en dehors du système de perception et de discours, et donc de pouvoir, qui nous permet d'en dire quelque chose, Butler récuse toute forme de théorisation qui s'appuie sur un corps 'réel' ou 'pré-discursif'. Elle déplace le débat de la réalité des corps à la construction des catégories qui permettent de percevoir et classer ces corps : "Entité à la fois discursive et perceptive, le 'sexe' dénote un régime épistémique historiquement contingent, un langage qui façonne la perception en imposant les relations à travers lesquelles les corps physiques sont perçus" (Butler 2006: 227).

Mes analyses sur le texte de Sand ont pour ambition de mettre à jour les procédés par lesquels Sand produit un questionnement non seulement des identités de genre, mais interroge aussi la signification du corps, et elles traitent de trois dimensions : le langage, la performance et le corps. Alors que ni le langage ni la performance ne nous donnent, d'après Sand, des informations fiables sur le genre, les révélations du corps font long feu, lorsque le corps se double d'une autre dimension, de sorte que le genre du personnage n'est jamais fixé. Même dans la mort, l'identité de *Gabriel* semble fluctuante et soumise à la perception qu'en ont les autres protagonistes. Mais, avant de nous intéresser directement au genre du personnage, intéressons-nous d'abord au genre ambigu du texte proposé par Sand.

### **Injouable *Gabriel***

Dans une lettre à son amie Charlotte Mariani, Sand qualifie son texte de 'roman', terme qu'elle reprend dans une missive adressée à son éditeur Buloz. Si Sand utilise le terme 'partie' au lieu du terme 'acte' dans *Gabriel*, ce qui rattache effectivement

ce texte au genre du roman, elle écrit à son éditeur après la publication de *Gabriel* dans la Revue des Deux Mondes à l'été 1839 : "vous m'avez joué un mauvais tour en insérant Gabriel en 3 fois. Quelle diable d'idée avez-vous eue de garder ce dernier acte tout seul pour un dernier n° de la revue ? Les deux précédents qui sortent un peu de l'action en paraissent d'autant plus épisodiques et froids"<sup>3</sup>. En fait, *Gabriel* s'apparente au genre du spectacle dans un fauteuil, terme inventé par Musset en 1832, à l'occasion de la publication de pièces déjà parues en revue et d'une pièce inédite : *Lorenzaccio*.

Balzac, découvrant *Gabriel* en 1842, fait part à George Sand de son admiration en qualifiant ce texte de "pièce de Shakespeare" et l'exhorte à le mettre à la scène. Cependant *Gabriel* ne resurgit dans les préoccupations de Sand qu'en 1850 (ou 1851, selon les sources). Durant quatre années, elle tentera en vain de faire jouer une nouvelle version de *Gabriel*, intitulée *Julia*. Ainsi, *Gabriel* ne verra jamais le jour dans les théâtres parisiens du vivant de l'auteur. Seul un extrait sera joué au théâtre de Nohant, dans la demeure de George Sand, le 23 octobre 1859 sous le titre *Octave d'Apremont*.

*Gabriel* ne correspond manifestement pas aux critères du théâtre de l'époque. Le texte pose, dans sa forme initiale, différents problèmes pratiques de mise en scène. Plus de cinq heures seraient nécessaires pour le jouer, durée inhabituelle en dépit des coutumes de l'époque où l'on pouvait facilement passer quatre à cinq heures au théâtre à regarder plusieurs spectacles. Du point de vue des décors, *Gabriel*, multipliant les lieux, constitue un défi pour les conditions et conventions techniques de ces années.

Par ailleurs, le théâtre, à la Restauration, et même pendant les années où la censure a été abolie (1830–1835), reste un souci constant du pouvoir et sous surveillance. La pièce d'Hugo, *Le Roi s'amuse*, est ainsi interdite en 1832 pour "atteinte aux mœurs". Les remaniements que Sand apporte dans *Julia*<sup>4</sup> l'attestent suffisamment : le propos de *Gabriel* est trop subversif pour passer la rampe et l'histoire que Sand essaiera de porter au théâtre ne conservera de l'intrigue initiale aucun des éléments les plus critiques. Elle éradique la révolte de Gabriel contre le Prince Jules, les discours qui mettent en valeur les performances masculines du travesti, l'érotisme de la relation entre Gabriel et Astolphe, le rejet du mariage et modifie l'âge du personnage : tandis que Gabriel a dix-sept ans au début du récit, Julia en a vingt-et-un. Enfin, Julia lutte contre le Prince Jules pour son rétablissement dans les devoirs

et les droits d'une femme de l'époque et aspire à la maternité, thème totalement absent de *Gabriel*.

La réécriture de *Gabriel* ne consistait donc pas seulement à rendre le texte "jouable sur scène" mais également "acceptable pour le public"<sup>5</sup> et la censure. Pour le lecteur enthousiaste de *Gabriel*, *Julia* semblerait sans doute bien terne.

### **Cadre incertain**

Rédigeant *Gabriel* sans songer aux contraintes de la scène, Sand peut jouer à sa guise des dimensions du temps et de l'espace. Elle ne manipule pas l'ordre des événements du récit et l'histoire se déroule sur environ trois années. Nous l'apprenons au début de la quatrième partie dans une scène où Marc, serviteur de Gabriel, lui relate l'échange qu'il a eu avec le Prince Jules : "Comment, m'a-t-il dit, tu ne sais pas où il va depuis trois ans ?" (*Gabriel*: 157). L'auteur procède par ellipse et si au sein d'une même partie, les scènes s'enchaînent approximativement, un saut temporel caractérise le passage entre chaque partie, brouillant le sens de la durée pour le lecteur. La mention soudaine d'une durée précise réintroduit une profondeur dans les événements et donne du réalisme à l'évolution de la relation entre Gabriel et Astolphe, relation que le lecteur n'a pas suivie pas à pas.

Chaque partie met en scène des lieux différents. L'avancée dans le temps est linéaire et l'on pourrait dire que l'avancée dans l'espace caractérise aussi un processus sans retour puisqu'on ne retrouve jamais deux fois le même lieu. Ainsi, le prologue se déroule dans le château de Bramante. Sand ne donne aucune indication sur le bâtiment mais la mention château et le titre du personnage présent, le prince, suffisent à suggérer un vaste espace richement décoré. La première partie se déroule dans deux espaces restreints, une auberge, espace public, ouvert à l'aventure puis la prison, où naît la relation entre Gabriel et Astolphe et qui annonce déjà l'enfermement auquel cette relation va conduire. La deuxième partie met en jeu des espaces privés, l'appartement d'Astolphe, dans une pièce qui n'est pas spécifiée, puis le boudoir de la maison d'un comparse d'Astolphe, Ludovic, ensuite le jardin de cette même maison et enfin la maison d'Astolphe. S'il y a retour sur un lieu déjà utilisé, la scène se déroule dans un nouvel espace, la chambre de Gabriel. Dans la suite du texte, tous les lieux où Gabriel va résider seront qualifiés de 'petit'. Ainsi, la troisième partie se déroule dans "un vieux castel petit et délabré" (*Gabriel*: 128), la quatrième partie dans "une petite maison de campagne" (*Gabriel*: 154), certes

isolée mais décorée avec goût, contrastant avec le lieu de résidence de la famille d'Astolphe, ce petit castel déjà mentionné. Enfin, dans la dernière partie qui se déroule à Rome, principalement dans les rues de cette ville, Gabriel loge dans "une petite chambre très sombre" (*Gabriel*: 205). Les espaces vont se resserrant, comme un reflet de la vie du personnage éponyme.

Les indications temporelles ne sont pas d'une grande précision. A quelle époque peut-on situer l'histoire ? Dans quel cadre ? Le lecteur sait dès le prologue et les premiers mots du Prince Jules que l'histoire se déroule en Italie mais sans plus de précision sur les lieux ni sur l'époque, Ancien Régime certes. Cette imprécision temporelle et l'usage symbolique des lieux inscrivent le texte dans le registre d'un conte. A travers cette forme très spécifique, Sand met en scène un personnage travesti et en question les dimensions de l'identité.

### **Langage**

Sand joue à introduire des disjonctions entre le langage et les référents du langage. Ce jeu questionne l'aspect généré du système linguistique. Comment Sand utilise-t-elle les désignations pour produire des effets d'ambiguïté ou au contraire de clarté ? Comment recourt-elle à la catégorie des noms et des pronoms ?

Les pronoms de l'interlocution en français ne donnent pas d'indication sur le genre du locuteur. Par contre, les pronoms de troisième personne indiquent le genre du mot qu'ils remplacent ou du référent qu'ils désignent. Par ailleurs, on peut distinguer deux types de noms communs : les animés et les inanimés. Avec les noms animés, il est possible de jouer à faire varier le genre du nom par rapport à celui du référent ou à effacer ce genre en ayant recours à des noms épiciènes.

Dès la première phrase de *Gabriel*, Sand nous introduit à ces jeux linguistiques. En effet, le précepteur s'adressant au prince Jules demande : "Votre altesse est-elle toujours aussi fatiguée ?" Ainsi, le texte s'ouvre sur un mot de genre féminin et par un pronom féminin pour désigner un homme. Le terme 'altesse' et le pronom 'elle' seront utilisés plusieurs fois dans cette scène et la suivante en concurrence avec le terme 'monseigneur' pour interpeller le Prince Jules. Les personnages présents dans le prologue parlent de Gabriel en utilisant des titres qui lui attribuent un genre masculin : ainsi Marc, le serviteur de Gabriel, parle-t-il du 'seigneur Gabriel' et le précepteur de 'monseigneur Gabriel'. Mais le mot 'altesse' l'indique clairement : on ne peut se fier au titre pour savoir ce qu'il en est de l'identité de genre.

Dès la scène suivante, la scène II du prologue, le personnage travesti est mentionné par son seul prénom 'Gabriel' dans un discours tenu par le Prince Jules qui s'inquiète du 'secret'. Puis, dans toute la description des aptitudes de Gabriel par le précepteur, la forme pronominale est largement majoritaire : 'il', 'le' ou 'lui' sont employés pour désigner Gabriel. Toutes les tournures nominales recourent à des noms épiciques, ainsi trouve-t-on : 'les enfants de ma race' dans la bouche du Prince Jules et les termes 'mon noble élève' et 'l'élève' dans celle du précepteur. Précédés par un article défini, pluriel ou singulier ou par un adjectif possessif, ces noms ne permettent pas de connaître le genre des référents qu'ils désignent.

Dans cet échange, le Prince Jules demande au précepteur si la figure de Gabriel est "déjà un peu mâle" et commente son propos : "Déjà ! Je voudrais me faire illusion à moi-même...". Le qualificatif 'mâle' est donc associé à une illusion, ce qui laisse fortement entendre que Gabriel n'est pas le jeune homme qu'il paraît. Le retour de formes nominales de genre exclusivement masculin accompagne l'arrivée de Gabriel à cheval et le fait que le Prince Jules le voit par une fenêtre : il le désigne alors par les termes de 'jeune homme' et 'joli cavalier'. Il y a donc au moment où le lecteur est initié au secret un effacement du genre dans les noms désignant le personnage travesti.

Pour certains titres, madame et monseigneur par exemple, le genre grammatical coïncide avec le genre du référent et l'on peut s'attendre à un usage conforme de ces termes. Le travestissement introduit la possibilité d'un usage non conforme et d'une incertitude quant au titre à employer qui peut produire un effet comique. Ainsi, dans la quatrième partie, Marc se plaint de ne jamais pouvoir recourir à la désignation correcte en raison de changements trop rapides de l'apparence de Gabriel : "Aussitôt que je prends l'habitude d'appeler votre seigneurie madame, voilà que nous partons pour Florence et qu'elle reprend ses habits d'homme. Alors j'ai toujours le madame sur les lèvres, et je ne commence à reprendre l'habitude du monseigneur que lorsque votre seigneurie reprend sa robe et ses cornettes" (*Gabriel*: 60). Sand s'amuse de cette disjonction qui fonctionne dans les deux sens : soit un mot féminin sur une apparence masculine, soit un mot masculin sur une apparence féminine. Cependant, il n'y a pas qu'un jeu humoristique dans ces propos dont on peut penser qu'ils s'inspirent d'une expérience, que Sand relate dans la partie d'*Histoire de ma vie* qu'elle consacre à ses débuts à Paris et son travestissement :



Je dînais alors chez Pinson, restaurateur, rue de l'Ancienne-Comédie. Un de mes amis m'ayant appelée madame devant lui, il crut devoir en faire autant. 'Eh non, lui dis-je, vous êtes du secret, appelez-moi monsieur.' Le lendemain, je n'étais pas déguisée, il m'appela monsieur. Je lui en fis reproche, mais ce fréquent changement de costume ne put jamais s'arranger avec les habitudes de son langage. Il ne s'était pas plutôt accoutumé à dire monsieur que je reparaissais en femme, et il n'arrivait à dire madame que le jour où je redevais monsieur. (Sand 1970: 119)

Il y a une double mise en doute dans cette anecdote : mise en doute de la capacité du langage à décrire le réel et mise en doute de l'identité sexuée elle-même quand le jeu de travestissement introduit un trouble au cœur même des modes de désignation. Mais l'histoire raconte également qu'au-delà de la variation du genre, l'identité de l'individu perdure : si le restaurateur se trompe, c'est parce qu'il 'reconnaît' la personne quel que soit son 'costume'. Le genre devient alors un élément secondaire, comme ajouté à une identité qui existe par ailleurs.

Dans la scène trois du prologue, alors que le précepteur accueille Gabriel avec des noms de genre masculin : 'monsieur' et 'cavalier', ces noms disparaissent de son discours pendant que Gabriel fait le récit d'un rêve et laissent la place au pronom de l'interlocution 'vous'. Un seul mot marque le genre de Gabriel : 'raisonneur'. Le précepteur le désigne également sous l'appellation 'un ange' qu'il oppose à celle de 'femme'.

A travers la notion 'd'ange' apparaît la possibilité d'un référent 'neutre', sans sexe. En insistant sur une désignation féminine, Gabriel semble contester cette possibilité : il se désigne lui-même par les termes de 'jeune fille' et 'femme'.

GABRIEL

[...] dans mon rêve, je n'étais pas un habitant de cette terre. J'avais des ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne sais quel monde idéal. Des voix sublimes chantaient autour de moi ; je ne voyais personne ; mais des nuages légers et brillants, qui passaient dans l'éther, reflétaient ma figure, et j'étais une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs.

LE PRECEPTEUR

Alors vous étiez un ange, et non pas une femme.

GABRIEL

J'étais une femme ; car tout à coup mes ailes se sont engourdies, l'éther s'est fermé sur ma tête, comme une voûte de cristal impénétrable, et je suis tombé, tombé... et j'avais au cou une lourde chaîne dont le poids m'entraînait vers l'abîme ; et alors je me suis éveillé, accablé de tristesse, de lassitude et d'effroi... Tenez, n'en parlons plus. Qu'avez-vous à m'enseigner aujourd'hui ? (*Gabriel*: 60)

Si le langage laisse la possibilité d'une disjonction entre le genre du mot et celui de son référent ou ne donne pas toujours d'indication sur le genre du référent, le rêve indique qu'on n'échappe pas à la question des sexes et qu'un envol au-dessus de la

condition sexuée est une utopie. Gabriel vient de contester que "son âme ait un sexe", cependant les chaînes du rêve qui l'entraînent dans l'abîme symbolisent le stigmate de son sexe féminin. La problématique de Gabriel est moins celle d'une échappée dans l'androgynie de l'ange que celle de l'incarnation<sup>6</sup> dans un corps qui n'est pas que biologique mais également social.

Sand nous indique que la désignation et plus généralement le langage ne sont pas en eux-mêmes des modalités sûres de connaissance du monde, ils peuvent être utilisés à contre-emploi ou contretemps et manipulés. Elle nous dit simultanément qu'on ne peut se fier à la performance.

### **Performance**

Gabriel, d'après Pratima Prasad (Septembre 1999: 311–351), réalise sans effort les expressions ritualisées de la masculinité tel le duel et le combat à l'épée. Cette "parfaite performance de la masculinité" ne serait pas associée à une identification totale à cette masculinité. L'identité de genre serait ainsi un mélange instable, provenant simultanément de l'anatomie, du théâtre (la performance) et du langage. Pourtant, l'instabilité ne semble pas être dans le 'mélange' de ces trois dimensions mais interne à chacune. En m'inspirant des travaux d'Erving Goffman (1973), j'ai analysé les performances selon deux dimensions : la réalisation dramatique et la façade. Dans plusieurs scènes, on voit la réalisation dramatique et la façade venir réciproquement contrebalancer leurs défaillances.

L'échange initial entre le Prince Jules et le précepteur établissent la liste des caractéristiques d'un jeune homme bien né : la belle figure, l'énergie, une bonne taille, la connaissance du latin, du grec, de l'histoire, de la philosophie et des lettres, le goût des exercices violents, comme la chasse, les armes, la course, enfin la misogynie qui doit convaincre "de la grandeur du rôle masculin, et de l'abjection du rôle féminin dans la nature et la société" (*Gabriel*: 52–53). Le Prince Jules observant l'arrivée de Gabriel commente :

'La poussière qu'il soulève me dérobe ses traits... Cette belle chevelure, cette taille élégante... Oui, ce doit être un joli cavalier... bien posé sur son cheval ; de la grâce, de l'adresse, de la force même... Eh bien, va-t-il donc sauter la barrière, ce jeune fou ?'. (*Gabriel*: 54)

L'emploi du mot 'même' à côté de force souligne le stéréotype qui réserve la force aux hommes et donc la surprise de trouver cette qualité physique dans un corps de femme, suggérant donc que Gabriel est une femme et que son apparence physique

pourrait présenter un manque. Mais cette allusion est immédiatement tempérée par un geste qui situe le personnage dans le masculin.

Au contraire, dans la troisième partie du texte, Gabriel, ayant pris des habits et une identité féminine, a bien des difficultés à réaliser les tâches traditionnelles des femmes. La dame de compagnie de Settimia, la mère d'Astolphe, souligne cette incompétence : "elle ne fait que casser des fils, perdre des aiguilles et gaspiller de la soie. Voyez comme ses écheveaux sont embrouillés" (*Gabriel*: 129–130). Les relations entre façade et réalisation dramatique sont alors inversées. La façade devient première pour établir une identité sexuée face à une réalisation dramatique ratée. Il ne suffit pas d'avoir revêtu l'habit de femme pour être capable de réussir une réalisation dramatique féminine. La force des apprentissages pose des limites à la transformation.

Le lecteur sait depuis le prologue que l'apparence de Gabriel ne correspond pas à son sexe biologique, mais le manque d'aisance de Gabriel dans les vêtements féminins, lorsque le personnage se déguise en femme pour aller au bal costumé organisé par un ami d'Astolphe, donne le sentiment d'un deuxième travestissement. Ainsi, ayant terminé de revêtir son habit de femme, Gabriel s'exclame : "Mon Dieu ! est-ce moi ? Elle disait que je ferais une belle fille... Est-ce vrai ?" (*Gabriel*: 108). La scène se termine par un geste qui renforce l'impression d'un malaise et d'une grande maladresse dans ces nouveaux habits : Gabriel brise l'éventail qu'il tentait d'utiliser.

Ainsi, les performances du personnage travesti mettent l'accent sur le poids des apprentissages : la performance, tant du point de vue de la façade que de la représentation dramatique, s'apparente à un *habitus*<sup>7</sup>, long apprentissage qui passe notamment par des techniques du corps, dont le personnage ne peut se défaire à sa guise, seule l'activité artistique semblant échapper à ce déterminisme social.

La performance, pas plus que le langage, ne peut fournir la preuve de l'identité sexuée. Dans une scène située dans la dernière partie du texte, Antonio, un ami d'Astolphe, exige de Gabriel qu'il prouve son sexe. Gabriel modifie l'interaction en substituant à la preuve par le corps, Antonio ayant proposé de dénuder les poitrines, une preuve par la performance, et défie Antonio en duel. Gabriel manipule clairement l'interaction en affirmant que "le courage fait homme, et la réputation ne fait pas le courage" affirmation à laquelle le lecteur sait qu'il n'adhère nullement, puisqu'elle contredit ce qu'il avait énoncé dans le prologue à savoir que le courage

n'était justement pas l'apanage des hommes. Antonio, lui, prolonge le raisonnement : "Mais le courage fait la réputation". La conclusion implicite de ce sophisme serait que c'est la réputation qui fait l'homme. On peut voir dans ce revirement intéressé de Gabriel un discours implicitement ironique vis-à-vis des inférences faites à partir de la performance, qui tendrait à la discréditer en tant que preuve.

Leurré par sa parole et par sa performance à l'épée, Antonio n'en reste pas moins dubitatif, continuant à chercher sur le corps de Gabriel, les preuves de son identité. Après avoir été blessé par Gabriel et lui avoir serré la main en signe d'adieu, il affirme : "C'est pourtant bien là la main d'une femme ! Femme ou diable, il m'a fort mal arrangé !" (*Gabriel*: 182) Ainsi, contrairement aux affirmations de Pratima Prasad, la performance ne permet pas de faire la preuve de l'identité, les protagonistes exprimant l'idée que la performance est manipulable.

Des différentes scènes de révélation contenues par la pièce, une seule a un effet sur le statut sexué du personnage : celle où Astolphe découvre et nomme Gabriel femme. Le personnage change de prénom, Gabriel devient Gabrielle, au niveau des discours mais surtout au niveau des didascalies et entre dans un rôle féminin totalement nouveau pour lui. Ce changement n'aurait aucun intérêt si *Gabriel* n'était pas un texte destiné à un lecteur, puisqu'on ne le perçoit qu'à l'écrit.

En quoi la parole d'Astolphe est-elle différente des autres ? Ou pour le dire autrement – de quelles conditions de félicité dépend la performativité de cette parole ? Et quel rôle joue le corps dans cette performativité ?

## **Corps**

Cette scène de révélation se situe à la fin de la deuxième partie, lorsqu'Astolphe, découvrant la poitrine nue de Gabriel s'exclame : "Gabriel, tu es une femme ! O mon Dieu !" (*Gabriel*: 127). Pour une meilleure compréhension de mes analyses, je reproduis ci-dessous un long passage.

GABRIEL, *seul*

Ôtons vite la robe de Déjanire, elle me brûle la poitrine, elle m'enivre, elle m'opresse ! Oh ! Quel trouble, quel égarement, mon Dieu !... Mais comment m'y prendrai-je ?... Tous ces lacets, toutes ces épingles... (*Il déchire son fichu de dentelle et l'arrache par lambeaux.*) Astolphe, Astolphe, ton trouble va cesser avec ton illusion. Quand j'aurai quitté ce déguisement pour reprendre l'autre, tu seras désenchanté. Mais moi, retrouverai-je sous mon pourpoint le calme de mon sang et l'innocence de mes pensées ?... Sa dernière étreinte me dévorait ! Ah ! je ne puis défaire ce corsage ! Hâtons-nous !... (*Il prend son poignard sur la table et coupe les lacets.*) Maintenant, où ce vieux Marc a-t-il caché mon pourpoint ? Mon

Dieu ! j'entends monter l'escalier, je crois ! (*Il court fermer la porte au verrou.*) Il a emporté mon manteau et le voile !... Vieux dormeur ! Il ne savait pas ce qu'il faisait... Et les clefs de mes coffres sont restées dans sa poche, je gage... Rien ! pas un vêtement, et Astolphe qui va vouloir causer avec moi en rentrant... Si je ne lui ouvre pas, j'éveillerai ses soupçons ! Maudite folie ! Ah !... avant qu'il entre ici, je trouverai un manteau dans sa chambre... (*Il prend un flambeau, ouvre une petite porte de côté et entre dans la chambre voisine. Un instant de silence, puis un cri.*)

ASTOLPHE, *dans la chambre voisine*  
Gabriel, tu es une femme ! O mon Dieu !  
(*On entend tomber le flambeau. La lumière disparaît. Gabriel rentre éperdu. Astolphe le suit dans les ténèbres et s'arrête au seuil de la porte.*)

ASTOLPHE  
Ne crains rien, ne crains rien ! Maintenant je ne franchirai plus cette porte sans ta permission.  
(*Tombant à genoux.*) O mon Dieu, je vous remercie ! (*Gabriel: 126–127*)

La parole d'Astolphe est proférée hors scène lorsque Gabriel, qui s'est dénudé dans une pièce constituée en scène, entre par "*une petite porte de côté*" "*dans la chambre voisine*" où Astolphe le surprend.

Il existe trois grandes différences entre les différentes scènes de révélation : dans la première, celle du prologue, le lecteur n'a pas d'accès direct à ce qui se dit entre Gabriel et son grand-père, le précepteur joue le rôle d'un tiers qui rapporte en partie les propos. Par contre, l'exclamation d'Astolphe est directement perçue depuis la scène vide qui se remplit de ce cri. Deuxièmement, cette parole s'inscrit dans une interlocution directe. Astolphe s'adresse à Gabriel avec un 'tu'. Dans la scène de duel, Antonio tente de faire croire à Gabriel qu'il a découvert son secret et l'aborde en ces termes : "Prince de Bramante, Votre Altesse est une femme" (*Gabriel: 178*). Mais, comme je l'ai déjà analysé à propos de la première phrase de la pièce ("Votre Altesse est-elle toujours aussi fatiguée ?" (*Gabriel: 47*)), les substantifs ne sont pas toujours qualifiés pour énoncer l'identité sexuée en raison de la disjonction entre le genre du mot et celui de son référent. Troisièmement, dans la scène avec Astolphe, l'énonciation est indexée sur le corps : Astolphe voit la poitrine nue de Gabriel. On pourrait même dire que le regard d'Astolphe et son cri font exister la poitrine nue de Gabriel.

Il y a, en effet, trois temps dans cette mise à nu de la poitrine du personnage. Le personnage se déshabille d'abord sur scène et en pleine lumière puis passe dans une autre pièce. Astolphe voit donc la poitrine de Gabriel dans le hors-scène. Et lorsque Gabriel revient sur 'scène', cette nudité est masquée par la pénombre due à la chute du flambeau. Si Sand doit faire tomber le flambeau pour des raisons de convenance, alors comment expliquer que, dans la scène où le personnage se déshabille, Gabriel

soit en pleine lumière ? Sand joue avec l'imagination du lecteur. Le texte juxtapose les propos troublés et pleins de désir de Gabriel qui ôte des vêtements féminins avec des didascalies qui le désignent par le pronom personnel 'il'. Comment le lecteur peut-il se représenter la poitrine de Gabriel avant que quiconque n'ait énoncé directement son sexe féminin ? La matérialité du corps de Gabriel échappe à la conscience du lecteur. Ainsi, il me semble que le lecteur ne 'voit' vraiment la poitrine féminine nue de Gabriel qu'à travers le cri d'Astolphe et la chute du flambeau. La disparition de la lumière au moment où Gabriel entre dans la condition féminine, est également un signe funeste qui annonce l'enfermement prochain du personnage dans des espaces toujours plus étroits et plus sombres, jusqu'à sa mort.

Ainsi, pour Sand, la parole performative à propos de l'identité sexuée du personnage doit remplir trois conditions : être directement accessible au lecteur, être prise dans un système d'interlocution, être indexée sur une réalité physique, ici le corps dénudé du personnage. La parole fait exister une réalité corporelle qui était là antérieurement mais qui n'avait pas encore reçu sa signification. Sand construit un procédé qui nous fait expérimenter la force du discours en tant qu'il construit le réel et le réel du corps, et illustre parfaitement la thèse avancée par Judith Butler.

La dernière partie dans laquelle Gabriel reprend son prénom masculin et ses vêtements d'homme indique que la question de son identité n'est pas pour autant résolue. Si le corps mis en scène existe comme réalité matérielle support d'une parole performative sur l'identité, Sand ne s'arrête pas à la surface du corps. Elle joue de la métonymie entre le sein et le corps et son texte creuse sous la surface de la peau.

### **Sous la peau**

La fonction du sein ou de la poitrine comme métonymie du corps féminin apparaît en plusieurs points du texte. Dans une scène de prison, Astolphe se penche sur Gabriel, prétextant s'intéresser au collier que porte celui-ci. La vive réaction du personnage laisse entendre qu'un autre objet pouvait être en jeu et que ce qui attire tant Astolphe est la proximité du collier avec la poitrine. Ainsi, la tentation de regarder sous le pourpoint constitue une métaphore d'une vérification du sexe du personnage par le corps. Dans la scène de déguisement pour le bal, il est précisé que Gabriel porte un collier de dentelle qui, d'après la servante qui l'a aidé à s'habiller, monte trop haut, masquant ainsi la poitrine qui aurait révélé un élément

déterminant du corps du personnage. On retrouve l'idée de la poitrine comme preuve de l'identité sexuée dans la scène de duel avec Antonio. Enfin, un discours de Gabriel à propos des intentions d'Astolphe révèle les craintes du personnage, s'imaginant traîné dans l'espace public pour qu'on y dénude "ce sein de femme que lui seul [Astolphe] a vu palpiter" (*Gabriel*: 215) Gabriel ajoute qu'il préférerait mutiler ce sein au couteau, que le voir exposé en place publique. Le sein mutilé renvoie aux corps des amazones. Plutôt devenir amazone donc que d'être violenté. Cette image renvoie également à une réalité sociale : le duel avec Antonio concrétise la violence possible de l'espace public<sup>8</sup>.

Dans un monologue, Gabriel mentionne le sein d'Astolphe, sur lequel il a posé sa tête, ce sein, 'sanctuaire', qui a été "profané par d'impures étreintes" (*Gabriel*: 215). Le sein d'Astolphe, le sein de Gabriel, s'ils diffèrent physiquement, diffèrent surtout d'un point de vue moral. Il y a un glissement au long du texte qui vient substituer au sein surface, un sein cavité. Le mot sein se prête facilement à ce glissement puisqu'il contient ces deux acceptions. On trouve plusieurs occurrences du mot 'sein' employé dans ce deuxième sens. Ainsi, le texte mobilise les expressions : "dans le sein de cette famille", "dans le sein de ma mère", "dans mon sein", "dans ton sein". Cette dernière expression est utilisée dans un contexte qui rapproche le 'sein' du 'cœur' : "Hélas ! en effet, l'amour ne raisonne pas ; car je ne puis rêver un amour plus parfait qu'en le plaçant dans ton sein, et je sens que cet amour, dans le cœur d'un autre, ne me toucherait pas" (*Gabriel*: 167–168). Le glissement, qui fait du 'sein' un contenant, le pose ensuite en équivalent du cœur, organe des sentiments. Le travestissement vestimentaire se double d'une nouvelle profondeur : le corps est à la fois surface et intérieur. Le cœur de Gabriel est-il masculin ou féminin ? Féminin d'après Astolphe qui s'adresse au précepteur de Gabriel :

Eh bien, qu'avez-vous découvert ? Qu'une femme pouvait acquérir par l'éducation autant de logique, de science et de courage qu'un homme. Mais vous n'avez pas réussi à empêcher qu'elle eût un cœur plus tendre, et que l'amour ne l'emportât chez elle sur les chimères de l'ambition. Le cœur vous a échappé, monsieur l'abbé, vous n'avez façonné que la tête. (*Gabriel*: 186)

Si l'âme est sans sexe, l'esprit serait masculin et le cœur féminin. Pour que le cœur soit masculin, il faudrait le corrompre. Mais l'image se brouille, lorsque Gabriel s'exclame : "Si j'ai repris les vêtements et les occupations de mon sexe, je n'en ai pas moins conservé en moi cet instinct de la grandeur morale et ce calme de la force qu'une éducation mâle a développés et cultivés dans mon sein" (*Gabriel*: 148). A

travers le cœur et l'esprit, Sand fait rejouer les catégories du féminin et du masculin, mais les perturbe aussi en introduisant dans ce cœur si féminin des valeurs dites masculines.

### **Conclusion**

Contrairement aux constatations d'Elisabeth Krimmer (2004) sur un corpus de textes allemands des années 1800, dans *Gabriel*, la 'vraie' identité du personnage travesti n'est pas négociée sur son cadavre. Gabriel, ayant rencontré la mort par la main d'un sbire de son grand-père sur le pont Saint-Ange à Rome, est retrouvé par le précepteur et Astolphe. Ils parlent alors de lui tour à tour au masculin et au féminin, comme si cette identité ne pouvait jamais être figée, même dans la mort. Par ailleurs, la mort préserve Gabriel d'une exposition publique du secret, le précepteur exhortant Astolphe à "soustraire cette dépouille sacrée aux outrages de la publicité" (*Gabriel*: 223).

Sand, dans *Gabriel*, nous guide dans deux directions différentes. D'un côté, son travail sur les jeux disjonctifs sur le genre du référent et celui du mot produisent l'idée que l'identité survit à la variation du genre, idée présente dans les prénoms du personnage : Gabriel / Gabrielle. Ces jeux construisent aussi l'idée que le langage est le plus souvent inadéquat pour dire l'identité. Le langage devient performatif dans des conditions spécifiques : lorsque l'interlocution est directe, que l'énoncé est aussi perçu par un tiers, rôle que tient le lecteur dans la scène de révélation entre Gabriel et Astolphe, et indexé sur le corps. Le corps semble alors tirer sa signification de la parole énoncée dans ce contexte. Comme si sa matérialité était soumise au langage et aux significations que la société projette sur ce corps.

L'autre direction concerne le poids du social et de l'éducation. Quel que soit son sexe, aucun personnage n'échappe à la question de sa place sociale. Tout le texte exprime une certaine compassion pour les personnages dominés, perçus par Gabriel comme des victimes de la société : les femmes, les cadets et les serviteurs, tel Marc ou Giglio, l'assassin de Gabriel. Une mauvaise éducation ou une condition sociale défavorisée constituent des excuses aux faiblesses du caractère. Le texte touche à la caricature quand les personnages négatifs le sont entièrement, tel le Prince Jules ou encore Astolphe dont le statut de victime ne survit pas à sa relation amoureuse avec Gabriel. Par ailleurs, aucun personnage féminin ne porte les valeurs positives que Sand accorde à Gabriel. Ni Faustina, la courtisane, ni la mère d'Astolphe et sa



dame de compagnie ne donnent une image valorisante des femmes, comme si les conditions sociales dans lesquelles grandissent les êtres pouvaient informer et déformer en profondeur leur personnalité. Seul Gabriel échappe à la mutilation morale qu'implique le système de genre.

Du point de vue de l'identité sexuée, dévoiler le corps du travesti donne accès à une connaissance mais cette connaissance est de surface, puisque dans ce corps peuvent coexister masculin et féminin. Cependant c'est à partir des caractéristiques apparentes du corps que la société s'empare des individus pour les classer et leur attribuer une place, des compétences et des caractéristiques morales. Le corps chez Sand est aussi politique. Alors, il ne s'agit pas tant d'échapper au corps, qui au final dit peu de chose de l'identité, que d'échapper au système idéologique du genre qui traverse les existences physiques et sociales.

## **Bibliographie**

Bourdieu, Pierre (1980): *Le sens pratique*. Paris: Minuit.

Butler, Judith (2006): *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: La Découverte/Poche.

Goffman, Erving (1973): *La mise en scène de la vie quotidienne - La présentation de soi*. Paris: Minuit, Paris.

Goffman, Erving (2002): *L'arrangement des sexes*. Paris: La dispute.

Kerlouégan, François (mai 2010): "Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin*", in *Insignis, Revue d'études littéraires et transdisciplinaires sur le XIXe siècle* 1, 36–51.

Krimmer, Elisabeth (2004): *In the Company of Men, Cross-Dressed Women Around 1800*. Detroit: Wayne State University Press.

Leduc, Guyonne (sous la direction de) (2006): *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris: L'Harmattan.

Manifold, Gay (1992): *George Sand's Gabriel* – Translation and Introduction by Gay Manifold. Connecticut: Greenwood Press.

Monneyron, Frédéric (1994): *L'androgynie romantique : Du mythe au mythe littéraire*. Paris: Ellug.

Prasad, Pratima (septembre 1999): "Deceiving Disclosures: Androgyny in George Sand's *Gabriel*", in: *French Forum* 3, 331–351.

Sand, George (1988): *Gabriel*, préface de Janis Glasgow. Paris: Des femmes.

Sand, George (1970): *Histoire de ma vie*. Paris: La Pléiade, volume II.

Steinberg, Sylvie (2001): *La confusion des sexes – Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris: Fayard.

---

<sup>1</sup> Le personnage de Gabriel est désigné par deux prénoms Gabriel et Gabrielle selon les parties du texte et parfois les deux formes coexistent à l'intérieur d'une même partie. Cependant, j'ai choisi de toujours recourir à la forme 'Gabriel', au pronom 'il' et de faire les accords au masculin.

<sup>2</sup> Voir Bard Christine (1999) : "Le 'DB58' aux Archives de la Préfecture de Police", in *Clio*, numéro 10–1999, *Femmes travesties : un "mauvais" genre*.

<sup>3</sup> Cité par Janis Glasgow dans la *Préface* à l'édition de George Sand, *Gabriel*, Des femmes, 1988. Toutes mes citations de *Gabriel* feront référence à cette édition.

<sup>4</sup> Les informations à propos de *Julia* sont tirées d'une édition en anglais de *Gabriel : George Sand's Gabriel, translation and introduction* by Gay Manifold, Greenwood, 1992. Cette édition est constituée d'une introduction, d'une traduction du texte pour le public anglophone et d'un 'résumé' des remaniements effectués par George Sand pour *Julia*. D'après Janis Glasgow, seule la première version de *Gabriel* a été publiée et est disponible aujourd'hui, information confirmée par Gay Manifold, qui, malheureusement, n'explique pas comment elle a réalisé ce travail de comparaison entre *Gabriel* et *Julia*.

<sup>5</sup> Termes employés par Janis Glasgow.

<sup>6</sup> L'ange Gabriel est celui de l'annonciation et introduit symboliquement une problématique de l'incarnation.

<sup>7</sup> Cette notion est développée par Pierre Bourdieu (1980) et désigne des "systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes", produit de la répétition d'interactions, qui forment et informent nos comportements les plus ordinaires.

<sup>8</sup> D'après Goffman, l'imaginaire d'un possible corps-à-corps guide les conduites dans les interactions en face à face. Ainsi écrit-il : "Du fait du rôle que joue le combat comme source d'imaginaire et de stylisation des rapports entre les hommes, l'image de la domination sexuelle ou de la violence hante les rapports entre les sexes" (Goffman 2001: 91).