

Un masque qui démasque. De *Gabriel* de George Sand

[...] l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie.

J. Kristeva¹

Un enfant, ayant le malheur d'être le seul descendant de la branche aînée de la famille, porte depuis sa naissance le masque d'héritier mâle dans le but unique de préserver la fortune familiale. La supercherie découverte, Gabriel alias Gabrielle est confronté à la réalité en tant qu'être à la double nature. Voilà l'histoire sandienne². Le motif n'est pas novateur, on le trouve déjà par exemple dans le *Roman de silence* de la seconde moitié du XIII^e siècle. Néanmoins, il y a une différence énorme entre le texte anonyme médiéval et le drame de Sand. Dans le premier, le narrateur ne permet pas à son personnage principal de s'exprimer librement. La pensée de ce dernier est enfermée dans ses monologues intérieurs ; du point de vue narratif, il est muet. Chez Sand, Gabriel/Gabrielle³ prend la parole en tant qu'homme et en tant que femme même si sa liberté d'expression est limitée par les circonstances. Je me propose de lire le drame sandien par l'intermédiaire de la notion de « jeu », dans le contexte de l'identité, repérable à deux niveaux : celui de la structure

¹ J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

² G. Sand, *Gabriel*, Wrocław, Amazon Fulfillment, [s.a.]. Désormais dans le texte G, pagination après le sigle.

³ J'utiliserai les deux prénoms suivant leur apparition dans les didascalies.

du personnage éponyme (intratextuel) et celui de la relation entre l'auteure et le lecteur (extratextuel). Il me semble intéressant de montrer le jeu ambigu qui se joue dans la conscience du héros/de l'héroïne lorsque le masque devient une prison au niveau personnel tout en gardant son aspect libérateur au niveau social. Il existe encore un autre jeu : celui entre l'auteure et le lecteur, cette première utilisant le masque comme le révélateur de l'injustice sociale due à la loi et aux mœurs.

Selon M. Simond, la notion de masque possède « les sens de tromperie, de lien à la personne, de fausseté mais de visage aussi, de protection, d'image première et donnée à voir, d'image de soi, décalée ou affectée, distancée ou à même la peau ; nous retrouvons ce lien au sujet, à son être profond, ainsi que la thématique de l'être et du paraître, la thématique de la protection extérieure du sujet intérieur, de la protection de ce sujet par une autre présentation, il y a donc aussi le thème de la dualité, dualité de soi, mais aussi ambiguïté des images de soi et des images de l'être »⁴. Cette définition élargie s'inscrit parfaitement dans le drame sandien. En effet, ces deux aspects réfractés en facettes multiples y sont présents, ce que la suite de ma réflexion s'efforcera de montrer.

L'enjeu du jeu au niveau personnel

La masculinisation de Gabrielle a été réalisée à deux niveaux : à l'extérieur, on a soigné son développement physique en favorisant des activités viriles telles que l'équitation, la chasse à courre, l'escrime, etc. ; à l'intérieur, on lui a donné une formation complète dans toutes les matières en lui inculquant la supériorité de l'âme et de l'esprit virils. L'emprisonnement de Gabrielle est donc ressenti au niveau de son corps (elle a besoin d'être active

⁴ M. Simond, « Masques et rêve-éveillé », [dans :] *Imaginaire & Inconscient*, 2010/2, n° 26, DOI : 10.3917/imin.026.0117, p. 117-131 (10).

physiquement, ce que les mœurs n'ont pas prévu pour une femme) et au niveau de son esprit (elle veut prendre des décisions pour elle-même, ce que la loi ne prévoit pas non plus). Nous observerons comment le visible et l'invisible se conditionnent réciproquement et se complètent.

Gabriel « entre dans sa dix-septième année » (G, 5), le corps et l'âme forgés avec « une éducation spartiate » (G, 98). « [S]es études étaient fortes et vraiment viriles » (G, 6), il est courageux, prêt à affronter le monde, jusque-là inconnu. Il se sent enfermé dans la cage de la solitude, sa compagnie étant limitée à son précepteur et à de vieux serviteurs. Quand il apprend son identité sexuelle, il exige de la justice envers lui-même, le droit d'être femme et, surtout, d'être libre dans ses choix. Mais en tant que femme, Gabrielle doit rester enfermée dans les obligations dites féminines. Réduite exclusivement à son corps de femme, elle n'a aucune force décisive, elle est totalement soumise à son tuteur. Là, le masque joue un double rôle : il est prison et espace de liberté.

La géographie de la quête

« L'identité humaine est toujours – inévitablement – manifestée par le corps. [...] L'apparence du corps – voilé, masqué, costumé – met inévitablement sur la voie de l'identification »⁵. La conscience troublée, Gabriel quitte sa cage, le château de son grand-père, autant pour réaliser son plan de vengeance sur un impitoyable vieillard que pour retrouver son identité⁶. L'identification s'appuie sur le savoir et, pour l'acquérir, il faut se jeter dans la foule, se placer parmi les gens pour scruter son cœur et son esprit. Les relations de Gabriel avec autrui étant très restreintes, il ne sait presque rien sur lui-même. Il entreprend donc un

⁵ P. Maranda, « Masque et identité », [dans :] *Anthropologie et Société*, 1993, vol. 17, n° 3, p. 21-22.

⁶ Fichte définit l'identité « comme condition de la conscience » (Cf. P. Maranda, « Masque et identité », *op. cit.*, p. 14).

voyage, aventure qui, depuis des temps immémoriaux, est une forme de quête identitaire par excellence. On pourrait dire que Gabriel reproduit « les grandes lignes fondamentales du thème mythologique universel de l'aventure du héros »⁷. Son but principal est de se retrouver lui-même.

L'homme qui vient de découvrir son sexe féminin vérifie son intérieur, confronte son corps et son esprit en jouant, tout à tour, le rôle d'un homme ou d'une femme. Il choisit des activités et des endroits « masculins », telles les tavernes, prisons ou chasses et d'autres « féminins », tels les salons ou la broderie. Il croit que l'expérience acquise lui permettra de comprendre la différence entre l'homme et la femme et d'établir son identité.

Une bagarre dans une taverne confirme des qualités dites masculines (« Gabriel est pâle et silencieux, mais il se bat avec sang-froid » (G, 28) et une sensibilité attribuée aux femmes (primo, il permet la fuite d'un spadassin qui implorait pitié en évoquant la miséricorde de Dieu ; secundo, après la lutte, il est « près de défaillir » (G, 29) et essuie, au plus vite, ses mains couvertes de sang). Comparé à Achille par le brave Astolphe, Gabriel se comporte comme un vrai héros, il accepte ce qui est appelé « justice » (G, 32) et accompagne, volontairement, son cousin en prison. Là, Gabriel découvre, pour lui-même et pour le lecteur également, que ce n'est pas le sexe qui différencie les gens :

Ils connaissent donc le trouble, l'égarément, la crainte... du moins en songe ! Ce lourd sommeil n'est que le fait d'une organisation plus grossière... ou plus robuste, ce n'est pas le résultat d'une âme plus ferme, d'une imagination plus calme. (G, 35)

Il n'y a qu'une différence de corps. Gabriel dévoile des préjugés, qu'il soupçonnait déjà d'être faux au château de Bramante, concernant les femmes et les hommes. C'est en prison aussi que Gabriel avoue à Astolphe ce qui constitue

⁷ J. Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, H. Crès (trad.), Escalquens, Oxus, 2010, p. 39.

pour lui la valeur primordiale : « J'aime [...] la liberté avant tout » (G, 39).

Dans la maison d'Astolphe, où Gabriel vit en tant qu'invité de son cousin, le protagoniste, pour la première fois, découvre son corps de femme. Voilà un moment crucial pour Gabriel : il décide de se déguiser en femme pour accompagner Astolphe qui veut jouer un tour à ses amis. Il portera donc un masque double : des vêtements féminins qui voilent et dévoilent en même temps. « Que je souffre sous ce vêtement ! Tout me gêne et m'étouffe. Ce corset est un supplice⁸, et je me sens d'une gaucherie !... je n'ai pas encore osé me regarder » (G, 51). Tout d'abord, Gabriel a peur d'affronter son reflet dans le miroir – qu'y trouvera-t-il ? « *(Il se place devant le miroir et jette un cri de surprise.)* Mon Dieu ! est-ce moi ? » (G, 51). En se regardant dans le miroir, Gabriel déguisé en Gabrielle pose une question cruciale (qui suis-je ?) qui exprime son inquiétude identitaire. Ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il ressent. Le masque de Gabriel que porte Gabrielle est particulier, imposé dès sa naissance, il est inhérent, intrinsèque, dans sa conscience le masque devient véritablement un masque au moment où son précepteur l'informe de son vrai sexe. Le miroir joue un rôle de facteur révélateur. « [L]e masque et le miroir sont eux-mêmes des symboles ambivalents »⁹ ; le miroir, emblème classique du théâtre¹⁰, qui reflète la silhouette de Gabrielle trahit son

⁸ Sand elle-même apprécie énormément le confort de l'habit masculin : « solide sur le trottoir, je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre » (Cité d'après N. Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », [dans :] *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1999, n° 10, DOI : 10.4000/clio.252, p. 26). Ayant l'expérience de se porter en homme et de profiter de la liberté due à ce travestissement, l'auteure sait évaluer le confort des vêtements masculins et l'inconfort de la mise féminine, d'où l'effet d'authenticité.

⁹ R. Chambers, « Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre », [dans :] *Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques*, 1980, vol. 13, n° 3, p. 410.

¹⁰ *Ibidem*.

aspect macrocosmique. Il devient le miroir où le lecteur observe les mécanismes sociaux qui écrasent un être humain. C'est à travers le miroir que Gabriel apprivoise le reflet du corps féminin, son corps, jusque-là inconnu. Même si Gabriel connaît son sexe, il le découvre charnellement en jetant son premier regard sur sa silhouette en robe de femme. De surcroît, il ne porte pas n'importe quelle robe. Sa tenue est celle de son rêve prémonitoire qui se concrétise. Il faut néanmoins souligner qu'au niveau personnel le miroir ne sert qu'à montrer l'apparence des choses. Le geste de monstration de son corps féminin – pour elle-même et pour Astolphe – ne termine pas la quête identitaire. Astolphe découvre le sexe de Gabriel quand celui-ci est emprisonné dans le tissu léger. Cette découverte équivaut à nouer une chaîne lourde pour tous les deux : l'amour jaloux d'Astolphe le détruira lui-même et détruira la liberté de Gabriel, et enfin, provoquera sa mort.

Dans un vieux petit castel pauvre et délabré où vit la mère d'Astolphe, Gabrielle essaie d'intégrer les caractéristiques imposées à la femme par la société. Gabriel devenu Gabrielle porte une robe et se penche sur une broderie. Ses mains essayent en vain de s'habituer à cette activité, ses pensées sont au-delà de la pièce, elle sauterait sur un cheval pour galoper¹¹, les cheveux au vent. Ici, l'extérieur n'exerce aucune influence sur l'intérieur, Gabrielle reste Gabriel. La conscience de son identité est fortement perturbée. La protagoniste n'est pas capable d'intérioriser les normes de son groupe social, de les accepter, elle est consciente de l'inadéquation de sa performance sociale¹².

¹¹ Là, le personnage éponyme exprime les sentiments de l'auteure qui, dans son enfance, a vécu des moments « garçonnières » (Cf. N. Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *op. cit.*, p. 27).

¹² Cf. P. Maranda, « Masque et identité », *op. cit.*, p. 16.

Le palais de Gabriel à Florence – qui apparaît dans l'espace dramaturgique de même que le palais à Pise (G, 102) –, où il mène une existence pleine d'oisiveté digne du prince de Bramante, est un espace de liberté. Il est « le beau Gabriel, recherché, admiré, choyé de tous » (G, 103). Personne ne décide en son nom, il est maître de ses actes et ses paroles. Grâce à l'or que lui verse son aïeul, Gabriel peut entourer Astolphe « de nobles délassements et de poétiques distractions » (G, 102). Dans leur couple, c'est Gabriel qui entretient secrètement Astolphe, c'est Gabriel qui joue le rôle attribué à l'homme. Mais, au nom de son amour pour Astolphe, Gabriel s'écarte de cette vie pour vivre dans un coin perdu dans la montagne.

Dans une petite maison de campagne, isolée au fond des montagnes, Gabrielle essaie d'être la femme de son bien-aimé, Astolphe. Son salon trahit la double nature de son propriétaire : « Une chambre très simple, arrangée avec goût ; des fleurs, des livres, des instruments de musique » (G, 90). C'est Astolphe qui impose cette vie à Gabrielle et elle l'accepte, elle l'appelle « mon mari » (G, 95) même s'ils ne sont pas mariés. Gabrielle se considère comme son épouse, elle n'a pas besoin de certificat officiel pour lui offrir sa vie en tant que compagne fidèle et aimante. Pour Gabrielle, cette retraite est le temps de l'amour et de la recherche de soi par l'écriture ; Gabrielle lit beaucoup, elle se plonge dans les livres (G, 102), elle essaie de trouver des réponses. La lecture et la méditation (G, 102) confirment ses présomptions du début de la pièce : les différences entre les femmes et les hommes sont surtout sociales, leur esprit étant égal.

Dans le microcosme scénique, le pont Saint-Ange à Rome est un lieu symbolique par excellence, lieu qui lie le début et la fin de la pièce. Dans la première scène, le précepteur suggère à Gabriel qu'il a rêvé qu'il était un ange. Dans ce contexte, Gabriel avoue que l'âme n'a pas de sexe. La qualification angélique, faite cette fois par Astolphe, revient quand Gabriel porte la robe de son rêve pendant la

mascarade chez Ludovic. Enfin, le pont Saint-Ange est le lieu de renoncement à la vie, le lieu de la mort de Gabriel/Gabrielle, personne qui ne se réalise dans aucun des rôles sexuels prévus par l'ordre social. La mort est la dernière étape qui clôt la quête identitaire du héros éponyme.

Le drame de Gabriel consiste dans le fait qu'il n'est nulle part lui-même, il ne peut vivre nulle part en tant que femme libre de préjugés et de contraintes sociales. Un nouvel espace ne change rien puisque le changement devrait s'opérer ailleurs, dans la conscience sociale.

Le moi hétérogène

Gabriel découvre son identité sexuelle par l'intermédiaire d'un rêve. L'auteure recourt à la technique onirique pour insister sur l'impossibilité de changer ce qui est intrinsèque et pour amoindrir le choc de l'aveu direct fait par le précepteur. Gabriel se voit dans son rêve comme un être ailé, « une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs » (G, 11), « un ange » selon l'interprétation du précepteur. Effectivement, « [...] l'ange est souvent représenté comme un être humain et ailé, vêtu généralement d'une longue robe blanche [...] »¹³. En prenant en considération que le mot « ange » vient du grec et signifie « messenger »¹⁴, on pourrait se demander quel message est envoyé par le héros. « La théologie chrétienne admet que l'ange n'a pas de sexe »¹⁵ ; pour Gabriel le manque de sexualité est le caractère de l'âme. « [J]e ne sens pas que mon âme ait un sexe » (G, 9) avoue Gabriel en brisant tout l'édifice soigneusement construit par son précepteur au cours de sa formation virile. Cette constatation reviendra à la fin du drame où le héros, après sa quête identitaire manquée, renoncera à choisir un sexe,

¹³ É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige-PUF, 2010, p. 123, s. v. « Ange/Angélique/Angélisme ».

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

comme l'y obligerait l'ordre social, au profit de la liberté. Soulignons que le rêve présente un être ailé qui perd ses ailes, ce qui pourrait symboliser les possibilités intrinsèques de la femme jamais développées ou développées mais étouffées par la loi imposée par l'homme. Quant aux fleurs qui couronnent la tête de l'ange, elles symbolisent la beauté, la fragilité et aussi la mort. Le rêve est l'anticipation de la scène finale. L'être humain, élevé dans la liberté, a peur de la cage, comme Gabriel : « ce qu'il redoute le plus au monde, [...] c'est d'être relégué par la force des lois dans le rang des esclaves » (G, 118). Dans son dernier geste, juste devant le coup meurtrier, Gabriel prononce ces mots : « mon âme se dilate rien qu'à prononcer ce mot : liberté !... » (G, 144).

Depuis le moment où Gabriel connaît son sexe, il est à la recherche de lui-même. Scrutant son âme, les lois, les livres, il découvre la raison de la position mineure de la femme : « Non, je n'accepterai pas cette idée d'infériorité ! les hommes seuls l'ont créée, Dieu la réproouve » (G, 34). Gabriel n'accepte pas le statut de femme dans la société, il est conscient que c'est la loi humaine et non divine qui condamne la femme à l'infériorité.

Le désir de suicide apparaît parallèlement à la conscience d'avoir une identité hétérogène forte où aucun élément ne veut ni ne peut s'effacer au profit d'un autre. « À présent, j'avoue qu'il me serait pénible de renoncer à être homme quand je veux ; car je n'ai pas été longtemps heureuse sous cet aspect de ma vie, qui est devenu notre tourment mutuel » (G, 96) dit-elle à Astolphe. Nous observons une sorte de gémellité¹⁶ au niveau de la conscience qui ne se transformera jamais en individualité. Le Moi ne peut pas se dissocier de l'Autre. Mais qui est

¹⁶ Maertens analyse le phénomène de la gémellité en prenant en considération le masque qui couvre et cache le visage. Mais il concerne aussi bien le masque identitaire composé des vêtements et du comportement (Cf. J. T. Maertens, « Le masque et le sexe », [dans :] *Anthropologie et Société*, 1993, vol. 17, n° 3, DOI : 10.7202/015273ar, p. 30).

l'Autre : une femme endormie ou un homme artificiellement convoqué à la vie ? Gabriel reste perplexe devant ces interrogations. Les essais qu'il réalise prouvent que sa quête ne peut pas être achevée et la seule issue, dans ce cas, est de se suicider. On pourrait se demander si Gabriel est né tel qu'il est ou, au contraire, s'il est tel qu'il est car on l'a dépourvu de son identité dès sa naissance. D'un côté, il y a une indication explicite (« éducation spartiate ») qui confirme que l'esprit de Gabriel a été formé par l'éducation ; mais, d'un autre côté, des indices implicites tels que la volonté, la hardiesse, etc. trahissent des traits de caractère intrinsèques qu'on ne peut pas acquérir même avec la meilleure éducation.

La pleine identité de Gabriel est hybride, elle se compose d'éléments féminins et masculins (l'Anima et l'Animus de Jung anticipés). Après l'aveu du précepteur concernant le sexe de Gabriel, celui-ci ne nie jamais que son corps soit celui d'une femme. Et cependant, quand il le faut, il réagit comme un homme, « d'une manière tout aussi masculine » (G, 103). L'identité sexuelle est fortement liée à l'identité sociale, il est donc obligé de cacher la sienne pour avoir un moment de liberté, un moment de repos. Au fond de cette imposture identitaire, il y a la société – patriarcale, phallogocentrique – esclavagiste envers la gent féminine.

L'enjeu du jeu au niveau social

La tromperie dont la dupe, dans l'intention du prince de Bramante, est la société le touche aussi bien lui-même : « le fourbe s'est pris dans son propre piège » (G, 21). Elle dégrade irrémédiablement la relation entre le grand-père et sa petite-fille. L'identité se forme, entre autres, dans la relation avec la figure parentale. Le seul parent connu de Gabriel étant son grand-père jamais présent, l'enfant plonge dans des conjectures à propos des émotions qu'il suscite. En tant que garçon, Gabriel, isolé, ne ressent pas la sollicitude familiale, il a l'impression de ne pas être ai-

mé et ses sentiments envers son parent mal connu sont confus. En tant que Gabrielle, cette impression s'accroît encore car le manque d'acceptation concerne son sexe. « Personne n'est responsable de sa propre naissance, donc de sa propre identité »¹⁷. Par la négation de son sexe, le prince de Bramante rend Gabrielle coupable de ne pas être un héritier mâle. Absurde, irrationnelle, cette accusation inédite flotte dans l'air et perturbe la relation entre le vieillard et l'enfant. Dépourvu de son identité sexuelle, Gabriel est « à jamais l'esclave et la victime » (G, 19) du prince de Bramante. Le seul sentiment que Gabriel éprouve envers son aïeul impitoyable est la vengeance. Prêt à se venger, il se comporte « en homme » (G, 43) en prenant des décisions contre les souhaits de son grand-père. Il adopte un ton ironique (en se laissant jeter en prison : « Il dira que je me conduis comme un homme » [G, 33]) qui trahit sa satisfaction du fait qu'il pourrait éveiller une inquiétude chez son grand-père. En ayant à choisir entre « le sort brillant d'un prince et l'éternelle captivité du cloître » (G, 19), il se sent piégé. Le prince de Bramante personnifie la société qui offre une vie libre à l'homme et une vie d'esclave à la femme. Combien d'efforts n'a-t-elle pas fait pour réduire la moitié de l'humanité à l'état de dépendance et d'humiliation?

Dans le piège des préjugés

« Mais une femme n'aura jamais ce genre de beauté, cette candeur mêlée à la force, ou du moins au sentiment de la force... Cette joue rosée est celle d'une femme, mais ce front large et pur est celui d'un homme » (G, 36). Penché sur une femme, Astolphe nie ce qu'il voit. Cette scène met à nu la tromperie à laquelle participe toute la société qui fait semblant de ne pas remarquer que les femmes et les hommes sont des êtres égaux. Ce qui est extérieur, leur

¹⁷ P. Maranda, « Masque et identité », *op. cit.*, p. 19.

apparence, diffère. Mais l'intérieur, les qualités de l'esprit et de l'âme n'ont rien à voir avec le sexe. « [L]a barbe ne fait pas l'homme » dit Gabriel et cette constatation résonne comme une vérité indéniable. Et, encore une fois, Gabriel rectifie la doxa avant son duel avec Antonio : « Le courage fait l'homme, et la réputation ne fait pas le courage » (G, 112).

La débilite de la femme est un préjugé fortement enraciné dans la conscience sociale. Astolphe dit :

Comme les pas de la femme sont rapides dans la carrière du vice ! Nous autres, nous savons, nous pouvons toujours nous arrêter ; mais elles, rien ne les retient sur cette pente fatale, et quand nous croyons la leur faire remonter, nous ne faisons que hâter leur chute au fond de l'abîme. (G, 49)

L'ironie que cachent ces mots est d'autant plus frappante qu'ils sont prononcés par un homme arraché à sa vie misérable par la main d'une femme, un homme incapable de maîtriser sa jalousie. Ce procédé revient sous une autre forme, toujours dans les paroles d'Astolphe à Gabrielle : « [...] cœur généreux, ô vrai cœur d'homme ! » (G, 98). La générosité du cœur attribuée à l'homme y apparaît comme une structure sociale incompatible avec la réalité puisque c'est une femme qui la possède.

Formée dans l'isolement, Gabrielle a néanmoins pleinement conscience du statut de la femme dans la société :

Astolphe ! tu juges ta mère avec une bien froide sévérité. Hélas ! je vois que les meilleurs d'entre les hommes n'ont pour les femmes ni amour profond ni estime complète. On avait raison quand on m'enseignait si soigneusement dans mon enfance que ce sexe joue sur la terre le rôle le plus abject et le plus malheureux ! (G, 89)

Faire d'une femme un être sans idées propres, qui n'utilise pas son cerveau, voilà le premier soin de la société. Astolphe, qui appréciait la virilité d'esprit de Gabriel, recule devant le raisonnement de Gabrielle : « Il est vrai, tu deviens chaque jour plus philosophe, Gabrielle ; tu argumentes du soir au matin comme un académicien de la Crusca. Ne saurais-tu être femme, du moins pendant trois

mois de l'année ? » (G, 97). La société n'a pas besoin des femmes bien éduquées, qui réfléchissent. L'inconscience, le non-savoir de la femme facilite la domination de l'homme. Il abuse de son pouvoir, sa supériorité prétendue le mène vers l'agressivité, l'injustice, la cruauté. « Plus l'esclave plie, et plus le joug se fait pesant, plus l'homme fait l'emploi d'une force injuste, plus l'injustice lui devient nécessaire ! » (G, 108), constate Gabrielle. L'injustice, c'est-à-dire la discrimination et la dévalorisation de la femme inscrites et confirmées par la loi, constitue la source première du malheur des deux sexes. L'homme se sent obligé de montrer sa supériorité d'esprit et de corps et la femme est condamnée à la soumission. L'homme échoue devant l'intelligence de la femme et, humilié, la plonge dans un esclavage encore plus lourd. Celle-ci souffre, n'ayant pas la possibilité de vivre libre dans ses actes et ses pensées. Gabrielle, que les injustices d'Astolphe poussent à le quitter, veut provoquer chez lui une réflexion approfondie à propos de leur relation dans leur couple. Mais il n'est pas capable de comprendre tout ce qui lui a été dit et redit maintes fois. La seule chose qu'il désire, c'est posséder Gabrielle comme un être obéissant et soumis. Il veut l'épouser car « [il sent] qu'un peu d'autorité, légitimée par un serment solennel de sa part, [le] mettrait à l'abri de ses réactions d'indépendance et de fierté » (G, 117). La seule chose qu'il veuille, c'est s'assurer qu'elle ne le quittera pas quand il aura « de nouveaux torts par la suite » (G, 117)¹⁸. Et il avoue : « l'homme est faible » (G, 117). Cet aveu n'entraîne en aucun cas un désir de changer ce qui n'est pas correct chez lui, Astolphe focalisant ses pensées, ses actions sur la sujétion de Gabrielle. Il veut être son maître. Son amour ne lui suffit pas, il désire aveuglément son obéissance, l'obéissance d'une esclave. Astolphe constate :

¹⁸ Selon Barry, « le débauché Astolphe [...] évoque par plus d'un trait Alfred de Musset » (Cf. J. Barry, *George Sand ou le scandale de la liberté*, trad. M.-F. de Paloméra, Paris, Seuil, 1982, p. 348).

« [...] ton âme est indépendante comme les oiseaux de l'air, comme les flots de l'Océan ; et toutes les forces de l'univers réunies ne la pourraient faire plier, je le sais bien ! » (G, 98). Ce savoir, néanmoins, ne l'arrête pas dans sa démarche pour soumettre Gabrielle. La domination masculine, qui est inscrite dans la loi et dans les mœurs, trahit Astolphe. Inculquée dès sa tendre enfance, elle le détruit en motivant des décisions irraisonnables et contre l'amour. Un autre mobile puissant est la jalousie d'Astolphe, « une jalousie sombre » (G, 121). La jalousie d'un mâle qui veut dompter une femelle, l'asservir à ses besoins et ses caprices. Le précepteur, parfois dans un rôle de porte-parole de Sand, explique le phénomène néfaste :

La jalousie est un égarement funeste dont vous ne prévoyez pas les conséquences. Le titre d'époux ne vous donnera pas plus de sécurité auprès de Gabrielle que celui d'amant, et alors, dans un nouvel accès de colère et de méfiance, vous voudrez la forcer publiquement à cette soumission qu'elle aura acceptée en secret. (G, 122)

D'un côté, une « fille honnête [...] une petite sottise qui ne sait que broder et faire le signe de la croix » (G, 53) n'attire point Astolphe, elle le fait bâiller, mais... elle est soumise. De l'autre, il veut avoir une femme en tant que partenaire pour les conversations, les engagements quotidiens, donc une femme éclairée, mais celle-là ne sera jamais obéissante. On observe donc une certaine confusion dans les désirs de l'homme.

Astolphe ne nie pas que, grâce à sa formation virile, Gabrielle a acquis des capacités égales à l'homme :

En 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. (G, 119)

La sensibilité et la tendresse du cœur sont pour lui des marques d'infériorité. Gabriel perçoit l'amour autrement :

Son âme est tombée au-dessous de la mienne ; si je la relevais, ce serait mon ouvrage. Je l'aimerais peut-être comme vous m'aimez ; mais je ne serais plus prosternée devant l'être accompli, devant l'idéal que Dieu avait créé pour moi. Sachez, mon ami, que l'amour n'est pas autre chose que l'idée de la supériorité de l'être qu'on possède, et, cette idée détruite, il n'y a plus que l'amitié. (G, 141)

Cet aveu de Gabriel évoque une des pensées de Constance de Salm qui lance la thèse d'« une supériorité véritable aux sentiments des femmes sur ceux des hommes ; c'est qu'une femme qui se respecte ne peut même concevoir la pensée d'aimer un être qui lui est réellement inférieur, et qu'il n'existe point d'homme dont l'amour ait été arrêté par cette seule pensée »¹⁹. C'est le cas de Gabriel pour lequel l'amour a perdu « toute sa puissance », se transformant « en charité chrétienne » (G, 141) au moment où Astolphe a perdu son estime. Astolphe reproche à Gabrielle son cœur féminin, mais celle-ci parle de l'amour « comme un homme » (G, 141). C'est une confusion totale car, tout en gardant sa sensibilité féminine, Gabrielle est capable de faire preuve d'une « éloquence philosophique » (G, 141), donc virile, en abordant la question de l'amour. La seule consolation de Gabriel mourant est celle que la main meurtrière n'est pas celle d'Astolphe. Gabrielle veut sauver la dignité de l'homme qu'elle aimait. Son précepteur est parfaitement conscient de la condition psychique de Gabriel :

Je connais Gabriel : on a voulu que j'en fisse un homme ; je n'ai que trop bien réussi. [...] il ne vous ôterait ni son affection ni son estime, mais il partirait un beau matin, comme un aigle brise la cage à moineaux où on l'a enfermé. (G, 117)

Gabriel fait un geste qui le conduira à être assassiné mais qui ressemble plutôt à un suicide : « Le suicide !... Cette pensée ne me sort pas de l'esprit » (G, 143). Il erre tout seul en ayant conscience du danger, en précipitant la ven-

¹⁹ C. de Salm, *Pensées de la princesse Constance de Salm*, Paris, A. René, 1846, p. 46.

geance de son grand-père : « qu'il s'accomplisse, ô mon Dieu ! » (G, 143). Il accepte sa mort comme une solution à son malaise existentiel, il ne veut pas l'esquiver car, dans la situation donnée – l'impossibilité d'être heureux avec Astolphe, « l'impossibilité du remède » (G, 142) –, il ne peut pas en trouver une autre.

Masquer = démasquer

Les règles qui règnent dans la société ne nous permettent pas de tenir pour négligeables les besoins ou le confort des autres. Nous ne sommes donc jamais libres dans le sens littéral du mot ; nous sommes obligés de porter un masque tout le temps. Disons que ce masque ne perturbe ni la conscience ni la vie d'un individu ; on l'accepte en tant que *condition sine qua non* de notre existence sociale. Dans le drame sandien, un masque imposé par un parent qui veut garder à tout prix un héritage familial entraîne une perturbation identitaire dont la conséquence est la mort. Gabriel détermine nettement son statut, il jette à la face de son grand-père son désespoir : « Je parle à celui dont je suis à jamais l'esclave et la victime » (G, 19). En fin de compte, le masque est accepté par Gabriel pour transmettre le droit à la fortune en évitant un scandale. Officiellement. Car, au fond de son esprit, le héros caresse l'idée de faire justice à sa manière. Et il a besoin d'un masque pour la réaliser. La société, cupide et injuste, dont la personnification est le prince Jules de Bramante, participera à cette mascarade.

Sand fait jouer à ses personnages une mascarade parce qu'elle « contribue à mieux démasquer la réalité sociale et politique que l'on entend critiquer »²⁰. Nous observons le démasquage de l'organisation sociale qui sur-évalue un sexe au détriment d'un autre²¹. La formation

²⁰ C. Calame, « Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la Comédie ancienne », [dans :] *Revue de l'histoire des religions*, 1989, t. 206, n° 4, p. 357.

²¹ Il ne faut pas oublier que l'auteure elle-même a fait « l'expérience sociale

des garçons, dès leur plus tendre enfance, « a été pénétrée de la grandeur du rôle masculin, et de l'abjection du rôle féminin dans la nature et dans la société » (G, 6-7). Pour que la voix accusatrice soit plus forte, l'auteure, tout d'abord, fait parler un précepteur, homme éclairé :

partout la femme esclave, propriété, conquête, n'essayant de secouer ses fers que pour encourir une peine plus rude encore, et ne réussissant à les briser que par le mensonge, la trahison, les crimes lâches et inutiles. (G, 7)

Le discours dont le rôle, par définition, est de fournir des informations sur l'éducation de Gabriel, devient une accusation virulente. Le précepteur, cherchant l'acceptation dans les yeux du vieux prince, insiste sur « la faiblesse et l'asservissement d'un sexe, la liberté et la puissance de l'autre » (G, 7) inculqués à son élève. Les parallélismes et les gradations – ascendante (le mensonge, la trahison, les crimes) et descendante (l'esclave, la propriété, la conquête) –, servent à l'expression de la dureté du destin féminin. Ce que la société propose aux femmes, c'est l'esclavage, les hommes gardant l'indépendance, l'agitation et la gloire (G, 8). La société impose à l'homme des obligations aussi : « Un homme ne doit jamais avoir peur » (G, 9) et Gabriel, qui porte inconsciemment son masque d'homme, corrige son précepteur : « un homme ne doit jamais laisser voir à son ennemi qu'il a peur » (G, 9). Isolé de la société, il en connaît bien les règles (la nécessité du masque) et il nuance la formule répétée en indiquant l'aspect du jeu dans le comportement social. Le précepteur n'exprime que la *doxa*, il différencie l'homme de la femme, voilà tout. C'est Gabriel qui est capable de percevoir en l'homme tout simplement un être humain : « Autant voudrait dire, mon cher abbé, qu'un homme ne doit jamais avoir froid, ou ne doit jamais être malade » (G, 9).

de la différences des sexes » en menant, deux fois, une « vie de gamin » (Cf. N. Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *op. cit.*, p. 25).

Pour Gabriel en tant que femme, le seul moment de quiétude et de liberté est celui du rêve : « dans mon rêve, je n'étais pas un habitant de cette terre » (G, 11). La femme est libre dans l'au-delà, les lois terrestres lui imposant « une lourde chaîne » (G, 12).

La duplicité du jeu

Cette existence tout à fait schizophrène commence au moment précis où le tuteur de Gabriel confirme les soupçons nés depuis quelque temps. On pourrait donc dire que, dès ce moment, le héros éponyme ne quitte pas les planches de la scène, il joue un rôle imposé par son parent, rôle qu'il a vécu auparavant. Alors la personne devient personnage, acteur, et accepte ce rôle avec le seul désir de s'en libérer. Comme au théâtre, il change de costumes ; enfin, il se perd puisqu'il ne se sent bien dans aucun des rôles.

Pendant la fête chez Ludovic, un ami d'Astolphe, Gabriel déguisé en femme joue un double jeu. Nous y observons la « participation à l'illusion doublée d'une conscience de l'illusion »²², ce qui constitue le trait fondamental du théâtre. Il n'EST pas une femme, il joue son rôle et sent la gaucherie de son comportement. Astolphe, qui SAIT que la belle demoiselle est un homme, semble observer le trompe-l'œil, il hésite, il doute de ce qu'il sait tant Gabriel déguisé est beau et féminin. Le déguisement féminin de Gabriel le voile du point de vue social – il est considéré comme un homme²³ –, et le démasque du point de vue personnel. Gabriel en femme retrouve par moments les gestes et réactions d'une honnête fille pleine de dignité. La scène de la fête est un véritable coup de théâtre,

²² R. Chambers, « Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre », *op. cit.*, p. 408.

²³ Dans *l'Histoire de ma vie* George Sand décrit « les satisfactions d'un incognito insoupçonné et les joies des multiples quiproquos qu'il suscite » (Cf. Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », *op. cit.*, p. 27).

une pièce, une comédie enchâssée dans l'autre. C'est une comédie du point de vue d'Astolphe, homme de son temps dans son attitude envers les femmes, c'est lui qui est le metteur en scène : « Vite à ton rôle. [...] Mets vite ton masque ! » (G, 55-56), dit-il à Gabriel. La comédie mise en scène par Astolphe lui permet de vivre une agréable illusion qui s'est imposée à lui pour la première fois dans la prison où il a passé la nuit avec Gabriel et son serviteur. Quand Astolphe, « sous l'empire d'une étrange illusion » (G, 63), se perd et traite Gabriel déguisé en tant que sa fiancée, celle-ci lui explique le non-sens de cette attitude : « Mais, puisque tout cela est une comédie inventée par toi, tu n'as pas le droit de prendre la chose au sérieux » (G, 62). Il arrive un moment où les sens trahissent les deux acteurs principaux de cette comédie, tous les deux oublient que Gabriel est un homme déguisé en femme. Gabriel se comporte comme une femme offensée, Astolphe – comme un amant jaloux. « J'étais trompé tout autant que les autres » (G, 64) avoue Astolphe qui, grâce à la fête théâtrale, a vécu son fantasme. D'un autre côté, son ami Antonio apprécie son jeu : « Tu as joué ton rôle comme un comédien de profession. Othello ne fut jamais mieux rendu » (G, 66). Cette évocation d'un héros shakespearien n'est pas anodine. Elle anticipe l'attitude d'Astolphe envers Gabrielle. Othello, jaloux à la folie, tue sa femme de ses propres mains, Astolphe en assiégeant Gabrielle de ses soupçons et de sa jalousie. L'œuvre trahit son maître, la nature pathologiquement jalouse d'Astolphe fait son apparition. On y trouve donc la réinterprétation de l'œuvre shakespearienne – le macrocosme théâtral s'étend jusqu'aux temps éloignés, ce qui permet d'inscrire l'esclavage de la gent féminine dans l'histoire. Le référent fictionnel possède le pouvoir du référent réel, il meuble l'imagination du lecteur d'images non exclusivement scéniques mais aussi de celles qui ont un rapport avec une époque éloignée.

L'identité sexuelle de Gabrielle est ressentie comme un rôle à jouer ; elle n'est pas du tout d'accord avec les règles de vie imposées aux femmes, elle se sent emprisonnée par les obligations féminines qui ne lui permettent pas d'agir selon son gré. Elle a besoin de se libérer des contraintes sociales, de donner libre cours à ses actions aussi bien qu'à ses pensées. Porter le masque d'un homme signifie posséder son identité, s'imprégner de sa manière de penser et d'agir, puisque Gabrielle pense et agit comme un homme. La libération de Gabrielle n'est pas possible. Pour redevenir une femme, elle devrait se libérer de la formation masculine qui lui a permis de développer ses qualités innées. Femme, elle les aurait possédées soit à l'état embryonnaire soit infirmes par manque d'éducation. Gabrielle, par l'amour porté à Astolphe, essaie de se plier aux attentes qu'on a envers les femmes et elle échoue. Le sentiment d'oppression et d'emprisonnement la rend malheureuse et lui donne l'impression de ne pas être à sa place. Gabrielle est soumise à Gabriel, la femme est assujettie à l'homme, en accord avec les principes sociaux.

Les perturbations grammaticales

La langue est l'outil le plus complet et le plus perfectionné de la communication. Pour l'auteure de *Gabriel*, elle est l'outil du jeu mené au niveau intra et extratextuel. Les lecteurs et les personnages eux-mêmes subissent ses conséquences, va-et-vient incessant entre le féminin et le masculin. Le nom propre est un « fait social », il fonctionne « comme étiquette d'identité et vecteur d'action d'un individu dans une société »²⁴. Le choix d'un prénom dont la prononciation reste la même dans la version masculine et féminine est déjà significatif.

Dans la conscience de son précepteur et dans ses paroles, Gabrielle est toujours Gabriel (« cet enfant », « il »,

²⁴ P. Maranda, « Masque et identité », *op. cit.*, p. 17-18.

« mon noble Gabriel »), même si, devant le prince, il dit : « La femme... sera toujours femme ! » (G, 93)²⁵. Le détour linguistique a lieu au moment où l'abbé doit saisir Gabriel en tant qu'épouse projetée d'Astolphe. Il devient politiquement correct en la nommant « Gabrielle » ou « elle » (G, 119-122, scène III). Mais il revient au prénom Gabriel quand cette conversation est finie, et jusqu'à sa mort Gabriel restera Gabriel.

Marc, vieux serviteur de Gabriel, qui connaît son sexe depuis le début de sa vie, est dans la confusion. La plupart du temps, il la nomme « Gabriel », « il ». Il doit changer sa manière de l'appeler quand Gabrielle vit isolée dans une petite maison de campagne en tant qu'amante d'Astolphe. Pour Astolphe, dès le moment de la découverte de son identité sexuelle, elle est à jamais Gabrielle (dès la troisième partie de la première scène où Gabrielle apparaît comme sa femme prétendue [G, 68]). Celui-ci n'aime pas quand on la nomme « monseigneur » : « tout ce qui rappelle mon autre sexe irrite Astolphe au dernier point » (G, 95), dit Gabrielle. C'est intéressant, parce que Gabrielle ne parle pas de sa fausse identité, mais de l'AUTRE, elle se sent homme et femme à la fois. Le masque de Gabriel est devenu sa deuxième nature, ce qu'indique, par exemple, sa réflexion sur l'identité récemment découverte qui finit par la prière dans laquelle il se tourne vers Dieu, « le défenseur de l'opprimé » (G, 22). Dans sa conscience elle est toujours un homme. Gabrielle se plie au souhait de son amant et exige que le vieux Marc la nomme « signora » ou « madame ». Toute la première scène de la quatrième partie montre cette confusion identitaire, les didascalies indiquent « Gabrielle » comme personnage participant dans la scène et Marc, pour sa part, s'adresse à elle en utilisant « monseigneur ». C'est à la fin de la scène que Gabrielle lui demande ne pas oublier de l'appeler comme

²⁵ Peut-être, par cette opinion, a-t-il poussé le prince à tuer Gabrielle.

une femme. Mais après la mort de Gabrielle Marc utilise, pour la première fois, de sa propre volonté, le pronom personnel féminin : « laissez-la tranquille à présent ! » (G, 148). Au niveau de la langue, le facteur libérateur de Gabrielle est donc la mort.

Quand Gabrielle quitte Astolphe, elle redevient Gabriel au niveau des didascalies (G, 108, cinquième partie). Le lecteur reste néanmoins toujours la dupe du jeu mené par l'auteure : dans la troisième scène (cinquième partie), dans une conversation entre le précepteur et Astolphe, le héros éponyme est tantôt Gabrielle (dans la bouche d'Astolphe), tantôt Gabriel (dans la bouche du précepteur). Cette alternance possède sa signification profonde. Astolphe veut voir Gabriel exclusivement en tant que femme, être soumis et obéissant, le précepteur lui donne le droit à la liberté accessible à un homme.

Conclusion

Lorsqu'un homme se déguise en femme, cela provoque le rire. Cela n'arrive pas dans le cas contraire. Derrière une femme déguisée en homme il y a toujours un drame, une impasse, la mort, littérale ou métaphorique. Une femme qui n'a pas le droit d'être libre doit devenir un être déchiré intérieurement pour goûter la liberté accordée à la gent masculine. La stratégie narrative (roman dialogué) adoptée par Sand – la révélation directe des pensées et des émotions des personnages – semble être appropriée pour qu'il n'y ait aucun doute à propos des mortifications imposées aux femmes par la société.

L'errance de Gabriel entre différents lieux reflète sa recherche d'identité. Où qu'il se trouve, il ne se sent jamais entièrement lui-même. Toujours porteur d'un masque, la plénitude de l'existence est pour lui inaccessible. Gabriel veut fuir les contraintes sociales mais il n'est pas capable de le faire. Sa quête identitaire n'est jamais achevée parce qu'il n'est pas en son pouvoir de dépasser la loi associée

aux mœurs, qui détermine avec rigidité ce qui est féminin et ce qui est masculin.

La quête identitaire menée par Gabriel est difficile et douloureuse, en plus elle n'a pas de véritable aboutissement. Gabriel se livre à la recherche de soi avant même d'être informé de son sexe. Confronté à la vérité sur son sexe charnel, le héros plonge dans l'introspection, appuyée sur le « désir imprudent de faire cette expérience ! » (G, 51), retrouve son double féminin et... reste perplexe. Le corps d'une femme est pour elle un corps étranger, elle cherche la confirmation de son sexe dans la relation intime avec Astolphe. Hélas, dans cette relation elle se sent autant homme que femme, même plus. Les perturbations psychiques du personnage éponyme, au niveau textuel, sont rendues, entre autres, par le jeu des prénoms : Gabriel/Gabrielle. Gabriel tente d'unifier son être mais dès le début il est condamné à l'échec. La société ne veut pas accepter son psyché hétérogène. Sa recherche identitaire ne lui permet pas de maîtriser sa vie, de construire un avenir. Au contraire, il en apprend que, pour lui, il n'y a pas d'avenir. Gabriel travaille sur son identité mais il rêve de l'impossible : vivre en tant que femme en gardant sa liberté est une construction idéaliste qui ne peut qu'être écrasée sous le poids des lois sociales. Le parcours identitaire échoue. Malgré des efforts réels, le héros n'arrive pas à se recomposer; nous observons plus la dissolution que la construction de l'identité. Privée de liberté, Gabrielle veut redevenir un homme, la liberté étant la valeur primordiale dans sa vie. Gabrielle se dissout dans Gabriel parce que c'est lui qui a droit à la liberté.

L'infériorité supposée des femmes est une structure sociale, rien ne confirme la supériorité de la gent masculine. L'esclavagisme de la femme, indéniable, est imposé par le sexe dominant qui est, tout simplement, plus fort physiquement. Le clivage de la société en deux parties dont les droits sont si différents ne peut que provoquer la révolte justifiée des « mineures ». Pour que les deux sexes

soient satisfaits et heureux, il leur faut la liberté à tous les deux ; les préjugés bien établis emprisonnent autant l'homme que la femme, les lois – surtout la femme. Un changement au sein de la société, au niveau des mœurs autant qu'au niveau des lois, est indispensable. Voilà plusieurs des constatations qui s'imposent après la lecture du drame sandien.

Gabriel démasque un secret de Polichinelle : la liberté est l'affaire et le droit des hommes. Cette manipulation, dont l'auteur est la partie masculine de la société et la victime, sa partie féminine, est mise au jour à l'aide du masque qui devient « démasquateur ». L'ange Gabriel dont le héros sandien porte le nom, dans la Bible, et dans le Coran aussi, est un messager de Dieu, c'est celui qui apporte une bonne nouvelle. Gabrielle, l'envers de Gabriel, ne peut apporter que la mauvaise.

Date de réception de l'article : 28.11.2019.
Date d'acceptation de l'article : 24.01.2020.

bibliographie

- Barry J., *George Sand ou le scandale de la liberté*, trad. M.-F. de Paloméra, Paris, Seuil, 1982.
- Calame C., « Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la Comédie ancienne », [dans :] *Revue de l'histoire des religions*, 1989, t. 206, n° 4.
- Campbell J., *Le héros aux mille et un visages*, H. Crès (trad.), Escalquens, Oxus, 2010.
- Chambers R., « Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre », [dans :] *Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques*, 1980, vol. 13, n° 3, DOI : 10.7202/500524ar, URL : id.erudit.org/iderudit/500524ar.
- Kristeva J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Maertens J. T., « Le masque et le sexe », [dans :] *Anthropologie et Société*, 1993, vol. 17, n° 3, DOI : 10.7202/015273ar.
- Maranda P., « Masque et identité », [dans :] *Anthropologie et Société*, 1993, vol. 17, n° 3, DOI : 10.7202/015272ar.
- Pellegrin N., « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », [dans :] *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1999, n° 10, DOI : 10.4000/clio.252.
- Salm C. de, *Pensées de la princesse Constance de Salm*, Paris, A. René, 1846.
- Sand G., *Gabriel*, Wrocław, Amazon Fulfillment, [s. a.].
- Simond M., « Masques et rêve-éveillé », [dans :] *Imaginaire & Inconscient*, 2010/2, n° 26, DOI : 10.3917/imin.026.0117.
- Souriau É., *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige—PUF, 2010.

abstract

A Mask that Unmasks. Gabriel by George Sand

Gabriel unmasks an open secret: freedom is a business and a right of the men. The supposed inferiority of women is a social structure. This manipulation, authored by the masculine part of the society, is brought to light with the help of the mask, which becomes an "unmasker". Gabrielle, raised as Gabriel, works on her identity, all the while dreaming of the impossible. To live as a woman while keeping her freedom is an idealistic construction that ultimately has to be crushed under the weight of social laws.

keywords

mask, identity quest, identity, submission, domination, Gabriel

mots-clés

masque, quête identitaire, identité, soumission, domination, *Gabriel*

ewa m. wierzbowska

Ewa M. Wierzbowska est chercheuse à l'Université de Gdansk (PHD). Après l'obtention de son doctorat (2000), elle y a soutenu une thèse d'habilitation (2011) consacrée à Victor Hugo (*Groteskowy świat Wiktora Hugo*, WUG, Gdańsk 2010). Auteure de nombreux articles sur la littérature française et francophone, elle est passionnée par la littérature du XIX^e siècle, surtout par l'écriture féminine. Son intérêt scientifique se porte sur la pragmatique de l'œuvre littéraire et la correspondance des arts. Récemment, elle poursuit ses recherches, dans une perspective des relations entre texte, arts visuels et musique, sur l'œuvre littéraire de Marie Krysińska.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-4888-9369>