

Abstract:

For the romantics of the nineteenth century to have focused so heavily on love, adoration, the specific portrayals of romantic relationships tend to be heavily defined within a heteronormative binary which can be attributed to the time period, as well as the unevolved state of the language to describe gender and relationship experiences outside of the common biological understanding of man and woman. In my thesis, I argue that language, societal standards and expectations, as well as legal ramifications obscure the evidence of early understandings of individuals with marginalized gender and sexuality identities within the French language. The introduction delves into defining the terms “queer” and “nonbinary” informed by the context of gender and sexuality studies as well as tracks the historical emergence of these terms in contemporary times. These definitions and historical references provide the context necessary to be able to understand nuanced trends in queer writing which was often at risk of being heavily censored societally and linguistically due to the presence of grammatical gender within the French language restraining people to being defined by male or female gendered pronouns. The first chapter of my thesis explores the hybrid closet drama and prose, or dialogue/spoken novel, *Gabriel* (1839), by George Sand as a representation of a gender nonconforming character through a plot characterized as satire or absurd in order to break apart the rigid Renaissance-era gender roles. The second chapter focuses on another Romantic-era writer, Théophile Gautier, and his heavily controversial 1835 novel, *Mademoiselle de Maupin*. The chapter critically analyzes the development of queer sexuality and gender through the lens of erotic sexual awakenings that defy gender and social norms in order to provide early evidence to the precursor for “Fin de siècle” male fetishization of queer women and grandeur. Finally, the third chapter explores Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) as a comparative reference for the linguistic limitations and trends of queerness in nineteenth century France. The novel’s gothic themes of constructing a body and learning gender through the lens of horror provide a third genre of the exploration of the queer corpus allowing for a wider understanding of the body of queer literature from the 1800’s. My thesis concludes that there is a large amount of subversive textual evidence that supports the idea that queer experiences of gender and sexuality are present in nineteenth century English and French literature in spite of passive and active forms of censorship in the forms of language, laws, and sociomoral expectations for conduct which opens up a chance for further research into these “closeted” representations.

Queerness dans *Gabriel* de George Sand et *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier en
dialogue avec *Frankenstein*

Lindsay McKnight

Une thèse

Présentée à la facultée de Mount Holyoke College
en vue de satisfaire partiellement aux conditions requises
pour l'obtention d'une licence en lettres
avec distinction

Le Département de Français

Mount Holyoke College

Le 8 mai 2025

Remerciements

Je voudrais remercier ma directrice de thèse, Anouk, dans le département de Français pour tout le travail, le conseil, et le soutien qu'elle m'a offert en m'aidant à développer et à rédiger cette thèse. Je voudrais également remercier les autres membres de mon comité de soutenance de thèse, Carolyn Shread et Elizabeth Young pour toutes leurs contributions importantes. Je tiens à remercier le département de Français à Mount Holyoke College, et de plus les autres départements qui m'ont offert une formation qui a joué un rôle essentiel dans la poursuite de cette thèse. Enfin, je voudrais donner mes remerciements à ma famille et à mes amis qui m'ont offert leur soutien. Je n'aurais pas pu mener à bien cette thèse sans l'aide et le soutien de toutes les personnes mentionnées ici.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
Conflits socioculturels et langue inclusive.....	5
Développement d'un langage inclusif.....	7
Au-delà de la binarité.....	11
Littérature et évolution du langage inclusif.....	14
Chapitre I : Gabriel ou l'expression genrée non-conformiste.....	18
L'œuvre et l'auteur.e.....	18
L'éducation aux rôles de genres.....	24
La critique des rôles genrés.....	40
Lien avec la réalité et appel à poursuivre les études queers dans la littérature du XIXème siècle.....	48
Chapitre II : Mademoiselle de Maupin et le monde scandaleux de possibilités de genres et de sexualités.....	52
L'œuvre et l'auteur.....	52
La vraie Mademoiselle de Maupin : Julie d'Aubigny.....	56
L'idéal féminin et l'érotisme.....	58
L'homme et la femme idéale et l'érotisme de l'inconnu dans le personnage de Théodore de Sérannes.....	63
Le rêve de l'amour libéré et son impossibilité à vivre.....	68
Chapitre III : La monstruosité queer de Frankenstein comme compréhension universelle et moderne.....	75
Liens entre Frankenstein et la littérature et la culture françaises du XIXème siècle.....	75
Mary Shelley et ses liens avec la communauté queer de XIXème siècle.....	77
Le Coming out et l'horreur gothique.....	80
La relation centrale et queer de Frankenstein : l'amour, la haine et l'inceste.....	87
L'isolement universel et les expériences queers.....	93
Conclusions.....	98
Bibliographie.....	101

INTRODUCTION

Conflits socioculturels et langue inclusive

Par rapport aux États-Unis, la France reste largement en retrait en matière d'études genrées. Ce phénomène peut notamment éclairer les divergences grammaticales entre les deux langues. Le genre grammatical conduit à une compréhension fondamentalement différente du concept de genre en français et en anglais, car, jusqu'à récemment, il s'est limité à un cadre binaire en français, sans reconnaître la possibilité d'identités de genre en dehors de cette dichotomie. Le débat linguistique actuel est exacerbé par l'opposition virulente du président de la République, Emmanuel Macron, qui a déclaré que « la langue française forme la nation » et en outre que « dans cette langue, le masculin fait le neutre. On n'a pas besoin d'y ajouter de points au milieu des mots, ou des tirets ou des choses pour le rendre visible ». ¹ Il s'agit de la réponse du présidente relative à une proposition du Sénat d'interdire l'écriture inclusive en 2023. Cependant, dans cette déclaration, il souligne une idée clé : la langue genrée ne rend pas visible les personnes qui existent hors de la binarité. De plus, certaines institutions françaises, en l'occurrence l'Académie française, a publié une lettre ouverte qui aborde cet enjeu de manière défavorable : « L'écriture inclusive offusque la démocratie du langage. » ², ce qui témoigne de cette résistance. La façon dont cette écriture est considérée comme menaçant la liberté française est l'inclusion préétablie de femmes dans des rôles traditionnellement masculins ainsi que la mise en place d'une langue seconde, qui pourrait créer des difficultés d'apprentissage voire la

¹ V.D., 'Écriture inclusive : Emmanuel Macron appelle à « ne pas céder aux airs du temps »', *Le Point*, 2023 <https://www.lepoint.fr/societe/ecriture-inclusive-emmanuel-macron-appelle-a-ne-pas-ceder-aux-airs-du-temps-30-10-2023-2541349_23.php> [accessed 30 November 2024].

² Hélène Carrère d'Encausse and Marc Lambron, 'Lettre Ouverte Sur l'écriture Inclusive | Académie Française' <<https://www.academie-francaise.fr/actualites/lettre-ouverte-sur-lecriture-inclusive>> [accessed 30 November 2024].

chute de l'apprentissage et la baisse de la maîtrise de la langue dans les écoles.³ L'approche binaire de la langue française rend donc difficile l'intégration d'une vision du genre qui dépasse ce cadre. Qui plus est, cette situation résulte d'une lacune manifeste dans les recherches sur ces enjeux puisqu'ils sont rarement abordés de manière approfondie dans les études littéraires à travers les différentes époques ou, tout au moins, les époques antérieures à l'écriture inclusive.

L'existence humaine connaît une ère marquée par des guerres culturelles, c'est-à-dire par une déconnexion croissante entre diverses idéologies sociopolitiques. Un exemple emblématique de ce phénomène se trouve aux États-Unis, où la lutte entre idéologies conservatrices et libérales est particulièrement visible. Ces débats politiques se reflètent dans les produits culturels de la société américaine qui tendent à vouloir imposer ce à quoi ressemblent les « vraies femmes » et en viennent à « travestir » certaines femmes car considérées comme ayant des traits trop masculins, telles que Barbra Banda (2000 -), joueuse de football féminin de l'équipe nationale zambienne⁴ ou encore Imane Khelif (1999 -), médaillée d'or en boxe féminine aux Jeux olympiques de 2024.⁵ Le manque de présence de personnes homosexuelles dans les médias est révélateur du martèlement culturel de l'image des « vraies femmes » par rapport à celle des femmes transgenres d'une part et, d'autre part, de la nécessité de perspectives telles que l'intersectionnalité pour concevoir comment la race affecte ces épreuves des femmes transgenres qui sont souvent d'origine africaine. Cette véhémence coïncide avec la propagation de l'utilisation de termes tels que *non-binaire* et *transgenre* qui ont contribué à radicalement transformer la perception du genre et de l'identité du soi aux États-Unis. Depuis 1910, le langage inclusif s'est développé avec la montée de l'activisme transgenre ; en introduisant cette langue

³ Carrère d'Encausse and Lambron, 'Lettre Ouverte Sur l'écriture Inclusive | Académie Française'.

⁴ 'J.K. Rowling Attacks Another Cis Female Athlete with Trans Hate' <<https://www.out.com/gay-athletes/jk-rowling-transphobic-speech-barbra-banda>> [accessed 30 November 2024].

⁵ 'Khelif Takes Gold: Facing Abuse Made Win "Special"', *ESPN.Com*, 2024 <https://www.espn.com/olympics/story/_/id/40797618/algeria-imane-khelif-wins-olympic-gold-amid-gender-dispute> [accessed 30 November 2024].

inclusive, la terminologie relative à l'identité non-binaire a commencé à se répandre, et par-là même, cela a contribué à davantage de visibilité et à une meilleure compréhension de la part du public. Cette terminologie s'est élargie pour inclure les personnes transgenres, grâce notamment au soutien des célébrités qui s'identifient publiquement à ces étiquettes, telles que Sam Smith (1992-), Laverne Cox (1972-) et Elliot Page (1987-).⁶ L'évolution des autres étiquettes relatives aux identités sexuelles non hétéronormatives suit une trajectoire comparable.

Développement d'un langage inclusif

Le Code pénal français, publié en 1791, a joué un rôle paradoxal dans la question de l'homosexualité en décriminalisant certains actes sexuels, dont la sodomie qui était classée dans la « foule de crimes imaginaires ».⁷ En décidant que les actes privés des individus n'étaient pas une affaire d'État, le Code pénal a ouvert la voie à une certaine forme de tolérance puisque la version finale du Code pénal publiée en 1810 à l'époque napoléonienne a inspiré la première vague des pays de l'Ouest à décriminaliser la sodomie, tels que l'Espagne en 1822 et le Portugal en 1852.⁸ Toutefois, le fait de ne pas inclure la sodomie dans le Code pénal n'était pas autant fondé sur une reconnaissance du droit des individus que sur l'intention de protéger des actes jugés comme blasphématoires, hérétiques ou relevant de la sorcellerie. En effet, il faut rappeler le contexte historique de la période de la Révolution qui allie chute de la monarchie et montée des idées des Lumières, ce qui a contribué à la conviction que le gouvernement devait moins s'ingérer dans la vie des citoyen.nes et dans leurs droits individuels.⁹ L'oppression religieuse

⁶ Baesten, 'Nonbinary History and Definition'.

⁷ Jean-François Mignot, 'Decriminalization of Homosexuality since the 18th Century', *N-IUSSP*, 2024 <<https://www.niussp.org/gender-issues/decriminalization-of-homosexuality-since-the-18th-century/>> [accessed 3 December 2024].

⁸ Mignot, 'Decriminalization of Homosexuality since the 18th Century'.

⁹ Serena Johnson, 'Sodomy Laws in France: How The 1791 French Penal Code Decriminalized Sodomy Without The Will of The People'.

prévalait en France jusqu'à la Révolution, il fallait donc instaurer un moyen de protection contre les discriminations religieuses non catholiques. Comme Johnson ne manque pas de le souligner dans son étude, il convient d'établir une distinction entre l'homosexualité et la sodomie puisque le Code pénal de 1791 l'a décriminalisée. La sodomie référait, le plus souvent, aux actes sexuels entre deux hommes et avait une connotation péjorative, le plus souvent liée au viol et à la bestialité au cours de l'histoire.¹⁰ Sous l'Ancien Régime, la sodomie était un crime capital, mais depuis le début du règne de Louis XVI en 1774, au lieu d'exécuter les délinquants, la Couronne a commencé à ignorer sa présence de crainte que les gens reconnaissent l'existence de l'homosexualité, voire s'y intéressent.¹¹ C'est donc cette tendance qui s'est poursuivie lors de la création du code pénal de 1791, dans lequel la sodomie est dépénalisée. Pourtant, pour l'église catholique et sous l'Ancien Régime, l'homosexualité était perçue comme immorale. De plus, la sodomie et l'homosexualité étaient perçus comme des attributs négatifs chez les hommes, dotés d'une « faible volonté et [d']un caractère émasculé et féminisé ».¹²

D'un point de vue légal, l'homosexualité et les identités transgenres étaient en fait punies en raison de plusieurs codes moraux dont les lois contre l'exposition sexuelle et les atteintes sexuelles à l'encontre des mineurs.¹³ Ces attentes morales ont eu tendance à perdurer tout au long du XIX^{ème} siècle, et même jusqu'à l'époque moderne, puisque les individus que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de LGBTQAI+ (lesbiennes, gays, bisexuel.les, transgenres, queers, intersexué.es, asexuel.les ou aromantiques et le signe plus inclut la diversité non hétéronormative) demeuraient sous le joug des lois régissant la moralité publique et l'ordre

¹⁰ Johnson, 'Sodomy Laws in France: How The 1791 French Penal Code Decriminalized Sodomy Without The Will of The People'.

¹¹ Johnson, 'Sodomy Laws in France: How The 1791 French Penal Code Decriminalized Sodomy Without The Will of The People'.

¹² Johnson, 'Sodomy Laws in France: How The 1791 French Penal Code Decriminalized Sodomy Without The Will of The People'.

¹³ Johnson, 'Sodomy Laws in France: How The 1791 French Penal Code Decriminalized Sodomy Without The Will of The People'.

social. Cet acronyme a été fréquemment utilisé dans les années 1990 par différents groupes activistes pour défendre les personnes queers dans leur diversité.¹⁴ Ce changement juridique et linguistique concernant les personnes LGBTQAI+, bien que subtil, marque une transformation importante dans la façon dont la société et l'État français abordent les identités sexuelles et ouvre la voie à une réflexion plus approfondie sur la nature de ces évolutions linguistiques. Mais l'absence de cette expression au XIX^{ème} siècle et avant cette période a fait qu'il fallait cacher les signes visibles de leur homosexualité. Il fallait donc trouver des moyens d'exprimer son homosexualité sans enfreindre la loi ni être mis au ban de la société. En examinant la corrélation entre la discrimination juridique et la discrimination sociale sous la forme d'un langage péjoratif, il est possible de retracer les origines étymologiques des premiers langages inclusifs.

Le mot « gay » existe dans la langue anglaise depuis le XIII^{ème} siècle. Cependant, la connotation originale signifiait joyeux ou joyeuse et ce n'est que dans les années 1800 que *gay* a été employé pour référer à une personne sexuellement immorale.¹⁵ L'immoralité sexuelle n'était pas liée à un désir homosexuel, mais plutôt à la féminité et à la débauche, ce qui était d'ailleurs perpétué par la littérature de l'époque. Un exemple qui vient à l'esprit, mettant en scène un personnage et un auteur homosexuel, est *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde (1854-1900). Le texte se concentre sur la relation obsessionnelle d'un jeune homme avec la capture de sa propre beauté et de sa jeunesse ainsi que de son style de vie hédoniste, reliant les idées de l'homosexualité masculine au XIX^{ème} siècle non seulement à l'avilissement de la masculinité mais aussi au fait de se livrer à des activités amoraux.¹⁶ Toutefois, il convient de

¹⁴ Blakemore, 'From LGBT to LGBTQIA+: The Evolving Recognition of Identity', *History*, 2024 <<https://www.nationalgeographic.com/history/article/from-lgbt-to-lgbtqia-the-evolving-recognition-of-identity>> [accessed 3 December 2024].

¹⁵ Alex Bollinger, 'How Did Gay Come to Mean Homosexual?', *LGBTQ Nation*, 2017

<<https://www.lgbtqnation.com/2017/10/gay-come-mean-homosexual/>> [accessed 2 December 2024].

¹⁶ Oscar Wilde, "The Picture of Dorian Gray," <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm>, 1890, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/174/pg174-images.html>.

noter que le terme *gay* n'a fini par être intégré dans le langage courant pour désigner le désir homoérotique qu'à partir des années 1930. Ce changement de signification invite à se demander ce que ce glissement linguistique reflète : il indique une transformation profonde dans la manière dont les identités sexuelles sont perçues et traitées à travers les évolutions culturelles et sociétales. Par exemple, après que les mots *gay* et *homosexuel* ont été rapprochés lors des mouvements de libération des années 1960, le mot *gay* est devenu un terme négatif. À partir des années 1980, de nombreux médias et ouvrages littéraires se sont mis à utiliser le terme « gay » pour désigner quelque chose de mauvais ou de laid. Cet usage est quelque peu tombé en désuétude, mais beaucoup continuent à employer ce mot pour désigner quelque chose considéré comme mauvais parce que féminin ou évoquant des stéréotypes « homosexuel ». ¹⁷ On peut se demander si le terme « gay » désigne simplement les hommes qui ont des sentiments romantiques et une attirance sexuelle pour d'autres hommes ou s'il peut s'agir d'un terme universel visant à désigner toute personne éprouvant des sentiments romantiques ou une attirance sexuelle pour une personne du même sexe. Par ailleurs, est-ce que le mot « gay » constitue une description adéquate permettant de référer aux personnes dont l'identité sexuelle ne se conforme pas au modèle binaire hétéronormatif ?

Afin d'aborder la littérature historique, il faut l'inclusion d'un nouveau terme récupéré, *queer*, dont les origines historiques sont similaires à celles de l'étiquette « gay ». Que signifie le terme *queer* ? Il s'agit d'un choix intéressant puisque l'usage de *queer* remonte au XVI^{ème} siècle en tant qu'adjectif pour décrire les choses bizarres, étranges voire suspicieuses, et aussi qui ont des origines douteuses. ¹⁸ La première utilisation documentée du terme *queer* pour désigner une

¹⁷ Bollinger, 'How Did Gay Come to Mean Homosexual?'

¹⁸ Julia Cresswell, 'Queer', in *Oxford Dictionary of Word Origins* (Oxford University Press, 2021) <<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198868750.001.0001/acref-9780198868750-e-4018>> [accessed 2 December 2024].

personne a eu lieu lors du procès d'Oscar Wilde en 1895 dans une lettre du marquis de Queensberry qui qualifiait les hommes engagés dans des relations homosexuelles de « snob queers » (pédés snobs).¹⁹ L'utilisation de l'expression *queer* pour désigner les hommes homosexuels a gagné en popularité après ce procès et s'est finalement répandue dans les Amériques. Malgré son usage péjoratif, de nombreux hommes homosexuels de l'Angleterre des années 1930 ont commencé à employer ce mot pour s'identifier, ce qui signale un changement important au sein de la communauté qui a cherché à se réapproprier ce descripteur offensant.²⁰ L'acceptation relative de *queer* aujourd'hui et sa récupération par la communauté LGBTQAI+ peuvent également être attribuées à l'activisme des années 1980 et des décennies suivantes, avec des mouvements tels qu'ACT UP contre le VIH/SIDA. Des groupes militants comme ACT UP, afin de réagir face aux violences constantes contre les homosexuels et à la façon de les représenter dans les médias, ont fondé l'organisation Queer Nation (Nation Queer). À partir des années 1990, la télévision et d'autres formes de médias ont commencé à utiliser le terme *queer* dans le titre de leurs émissions, comme *Queer as Folk* et *Queer Eye* ²¹.

Au-delà de la binarité

Le terme *queer* est un anglicisme venant des mouvements activistes LGBTQAI+ des années 1990 qui permet d'englober la description des personnes ayant une identité lesbienne, gay, bisexuelle et transgenre de façon plutôt neutre, ou tout au moins, qui dépasse la polarisation binaire.²² L'emploi du mot *queer* devient de plus en plus commun en français. Bien que ce terme

¹⁹ Mollie Clarke, 'The National Archives - "Queer" History: A History of Queer', *The National Archives Blog* (The National Archives, 2021) <<https://blog.nationalarchives.gov.uk/queer-history-a-history-of-queer/>> [accessed 30 November 2024].

²⁰ Clarke, 'The National Archives - "Queer" History'.

²¹ Clarke, 'The National Archives - "Queer" History'.

²² Clarke, 'The National Archives - "Queer" History'.

existe déjà, sa définition est intrinsèquement moderne et il faut donc la cerner dans le cadre de l'analyse littéraire afin d'être ensuite à même de l'utiliser pour décrire les personnes, les relations et les comportements à une époque où de telles étiquettes n'existaient pas. La consultation de la définition proposée dans divers dictionnaires et celle utilisée dans le domaine des études anglaises a permis d'identifier la définition la plus inclusive de *queer* :

avoir une identité ou des qualités qui ne sont pas en accord avec les conventions de la société hétéronormative et genrée. Cette identité nécessite la considération d'une perspective qui rejette ces catégories traditionnelles pour refléter cette opposition.²³

La définition du mot *queer* est délibérément vaste dans la mesure où elle doit englober une variété d'identités sexuelles complexes et fluides. Il convient de souligner que l'identité *queer* ne se borne pas à qualifier des relations sexuelles entre personnes de même sexe, mais implique avant tout un rejet des conventions hétéronormatives. Au XIX^{ème} siècle, les individus *queers* étaient contraints de dissimuler leur identité en raison des lois relatives à la majorité sexuelle et à la décence publique, des débats médicaux et psychologiques jugeant l'homosexualité « contre nature »²⁴ et de la discrimination sociale conduisant à ne manifester son expression sexuelle que dans la vie privée. Dans le cadre de cette étude, l'utilisation du terme *queer* plutôt qu'*homosexuel.le* permet de diversifier la terminologie des études en français afin de rendre compte de la pluralité des expériences et des identités qui échappent à une vision réductrice ou binaire de la sexualité. L'introduction de ce terme plus nuancé permet de rendre les expériences des personnes plus visibles et de mettre en lumière la richesse de l'histoire *queer* du XIX^{ème} siècle inscrite dans la littérature.

²³ Anne E. Berger, "Petite histoire paradoxale des études dites de « genre » en France," *Le français aujourd'hui* 163, no. 4 (2008): 83–91, <https://doi.org/10.3917/lfa.163.0083>.

²⁴ Louis-George Tin, 'Homosexualités--Expression/Répression', ed. by Geneviève Pastre (Paris: Stock, 2000) <<https://archive.org/details/homosexualitesex0000unse/page/n7/mode/2up>> [accessed 5 December 2024].

Dans l'expression du genre, il faut prendre en considération le fait qu'il ne correspond pas toujours aux normes sociales ni à la dichotomie masculin/féminin ; le concept de *non-binaire* permet de combler ce gouffre langagier. Ce terme est essentiel pour décrire les caractéristiques individuelles qui ne s'identifient pas entièrement comme masculines ou féminines. Cette notion de non-binarité permet de mieux saisir les identités de genre qui échappent au cadre binaire traditionnel, c'est-à-dire envisageant le genre comme relatif au sexe biologique et croyant en l'existence de traits et d'attentes pour les hommes d'une part et pour les femmes d'autre part. Les théories queers, telles que *Le Trouble dans le genre* (1990) de Judith Butler, permettent d'aller au-delà de cette binarité et de comprendre que, puisque le rôle des genres est non seulement attribué mais aussi maintenu par la société, il est possible d'avoir une identité de genre qui ne correspond pas au sexe biologique de la personne. La définition du terme « non binaire » permet de référer à cet espace intermédiaire, hors de la binarité polarisée :

L'absence de distinction entre les identités de genres associés avec les sexes biologiques, l'identité de la personne ne se conformant pas aux notions traditionnelles du genre (que tout individu est exclusivement de sexe masculin ou féminin).²⁵

Les termes queer et non-binaire, bien que pertinents, ne doivent cependant pas être apposés rétroactivement à des personnages historiques ou à des individus qui n'étaient pas en mesure de les comprendre ou de les utiliser à leur époque. Leur emploi dans le cadre de cette analyse vise avant tout à mieux décrire les expériences vécues, en permettant une interprétation contemporaine de leurs trajectoires. Même s'il est impossible d'attribuer de façon définitive une identité non binaire à un individu, les identifiants modernes permettent beaucoup plus de nuance dans la reconnaissance de certains personnages, de certaines tendances ou de certains thèmes

²⁵ Berger, "Petite histoire paradoxale des études dites de « genre » en France."

comme étant intrinsèquement *queers*. Cette perspective permet donc de mettre en lumière et de mieux comprendre l'histoire queer à travers la littérature du XIX^{ème} siècle.

Littérature et évolution du langage inclusif

C'est donc à la suite de ce débat du langage inclusif dans les années 1990 que le terme *queer* a été récupéré²⁶ et qu'il est en train de regagner en popularité pour décrire les personnes qui éprouvent une attirance romantique et sexuelle pour les personnes du même sexe, pour les personnes du sexe opposé et pour les personnes non binaires ou transgenres. Bien qu'il soit impossible d'étiqueter l'expérience individuelle avec la terminologie moderne, elle peut être utile pour comprendre et analyser la littérature antérieure. Il existe d'ailleurs une abondance de littérature *queer*, plus ou moins nuancée, dans la France du XIX^{ème} siècle ; les avancées de la théorie du genre et de langue anglosaxonnes pourraient permettre de s'en saisir. La littérature française du XIX^{ème} siècle permet d'explorer, voire de comprendre, la réalité complexe des personnes queers en France. Ainsi, on peut ébaucher une réponse à la question concernant la désignation du désir homoérotique et des identités qui échappent aux normes sociales avant le XX^{ème} siècle en France puisque, malgré le manque de popularité et de langage queer en France par rapport aux pays anglophones comme les États-Unis ou l'Angleterre au cours du siècle dernier, la France dispose tout à la fois du matériel littéraire à analyser et de la langue à développer, ce qui mérite de s'y attarder.

L'un des fils conducteurs de l'analyse des identités sexuelles et de genre à travers l'histoire est la littérature. Il est impératif de se tourner vers la théorie queer moderne qui a

²⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10. anniversary ed (New York: Routledge, 1999).

façonné la manière dont les textes écrits avant la reconnaissance généralisée des identités queer complexes ont été acceptés : *Épistémologie du placard* (1990) d'Eve Kosofsky Sedgwick²⁷ et *Trouble dans le genre* (1990) de Judith Butler²⁸. *Épistémologie du placard* remet en question la binarité de la sexualité humaine polarisée par les concepts d'hétérosexualité et d'homosexualité.²⁹ L'ouvrage de Judith Butler permet de comprendre que le genre est performatif en ce sens qu'il est non seulement créé mais également maintenu par la parole et les interactions sociales.³⁰ La transposition de ces théories de l'historicisme queer dans l'espace littéraire français apporte un éclairage nouveau sur un groupe ignoré. Le XIX^{ème} siècle, en particulier, représente l'une des périodes les plus fertiles en matière de littérature LGBTQAI+, avec une riche diversité de mouvements littéraires qui témoignent de cette évolution. Parmi ces mouvements, le Romantisme – mouvement qui commence après la Révolution et qui privilégie la subjectivité, l'imagination et une reconnaissance de la nature, de la société et de la culture –, la Belle Époque qui s'étend de 1871 à 1914 – période caractérisée par l'optimisme, l'illumination, la prospérité et les innovations – et la fin de siècle – période de dégénérescence sociale marquée par une culture plus pessimiste et cynique avec une croyance en la décadence – offrent des illustrations variées de ces thèmes au-delà de l'expérience binaire du genre, des actes homosexuels explicites ou implicites, de la monstruosité et des liens homosociaux.

Certains courants abordent ces questions de manière plus explicite par rapport aux lois morales qui interdisent toute mention ou présentation extérieure de l'homosexualité dans l'espace public ou dans des représentations plus abstraites telles que la littérature. Un sujet notable de ce phénomène paradoxal est le lesbianisme, qui devient un sujet de plus en plus

²⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, trans. Maxime Cervulle (Paris, 2008).

²⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trans. Cynthia Kraus (La Découverte, 2006).

²⁹ Eve Kosofsky Sedgwick, 'EPISTEMOLOGY OF THE CLOSET', *The Regents of the University of California*, 1990.

³⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10. anniversary ed (Routledge, 1999).

visible, tandis que six poèmes – « Les Bijoux », « Le Léthé », « À celle qui est trop gaie », « Lesbos », « Les Femmes maudites » et « Les Métamorphoses du vampire » – des *Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867) ont été censurés car mentionnant des relations explicitement lesbiennes et Baudelaire a été condamné pour outrage aux bonnes mœurs.³¹ Ce phénomène s’explique en grande partie par la sexualisation des relations homosexuelles entre femmes, un sujet fréquemment exploré par les écrivains et artistes masculins de l’époque comme Théophile Gautier (1811-1872) avec *Mademoiselle de Maupin* et la peinture à l’huile de Gustave Courbet (1819-1877) « Le Sommeil » (1866). Ces deux œuvres représentent explicitement des relations lesbiennes, mais ce n’est pas forcément un signe que le lesbianisme est de plus en plus accepté ; il s’agit plutôt d’une subculture érotique et d’un sujet d’approbation sociale, ce qui tend à les faire apprécier dans la France de la fin de siècle.³²

Il convient, d’une part, de s’intéresser à l’inférence du regard masculin et du plaisir dans les relations sans corps masculin hétérosexuel, et d’autre part, à la manière dont cela entraîne souvent l’effacement des relations féminines queers. Cependant, les mouvements antérieurs à cette période, bien qu’abordant ces thèmes de manière plus subtile, avec l’introduction d’un « troisième sexe », d’amitiés homo-sociales, de la tragédie de la découverte et de la monstruosité de soi, méritent une attention particulière. En effet, leurs nuances révèlent des aspects cachés des identités sexuelles qui sont souvent difficiles à déchiffrer. Une des raisons principales de cette difficulté réside dans la langue elle-même. Les termes binaires et réducteurs tels que « homosexuel.le », « lesbien.ne » ou, plus péjorativement, « travesti.e », ne parviennent pas à rendre justice à la complexité des identités qui souvent se dissimulent sous la représentation de

³¹ Pedro Baños Gallego, ‘Les Femmes Censurées Des « Fleurs Du Mal »’, *The Conversation*, 2023 <<http://theconversation.com/les-femmes-censurees-des-fleurs-du-mal-201794>> [accessed 3 December 2024].

³² Dorothy M. Kosinski, ‘Gustave Courbet’s “The Sleepers.” The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature’, *Artibus et Historiae*, 9.18 (1988), pp. 187–99, doi:10.2307/1483342.

relations hétérosexuelles et binaires, possédant les attributs acceptables de la masculinité – la force, le courage, un lien avec la nature, la galanterie envers les femmes, et l’individualisme –³³ et de la féminité – la subordination aux hommes, la vertu, la maternité, la beauté et la chasteté.³⁴ Ainsi, la langue française révèle ses limites pour évoquer et pour parler de ces identités de manière adéquate. Un renouvellement linguistique est devenu nécessaire pour aborder ces questions avec la précision qu’elles exigent. L’objectif est de mettre en lumière le thème d’identités et de relations queers et non-binaires au XIX^{ème} siècle à travers une lecture qui s’appuie sur les concepts et les outils langagiers d’aujourd’hui.

Dans les chapitres qui suivent, l’analyse des œuvres de George Sand, de Théophile Gautier et de Mary Shelley permettra de montrer comment ces textes fonctionnent dans le processus de reconnaissance des termes queer et non-binaire. Le premier chapitre est consacré à *Gabriel* (1839) de Sand, qu’il est pertinent d’étudier grâce aux concepts précédemment proposés, tels que la possibilité d’avoir une identité genrée hors du cadre masculin/féminin, pour explorer comment ces identités manifestent une expérience *queer*. Le deuxième chapitre analyse la relation entre le désir, l’idéalisation et le secret queer et hétérosexuel dans *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Gautier. Le troisième et dernier chapitre se penche sur la monstruosité queer dans l’œuvre anglaise *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Enfin, la thèse se termine par une synthèse critique qui rassemble tous les travaux et propose des orientations futures pour la littérature et la langue française et queer.

³³ Felicity Chilver, ‘Heroes and Anti-Heroes: Masculine Anxiety in the Romantic Period’, 9 (2016).

³⁴ Safari Ross, ‘Pathology and Performance: The Female Body in the Romantic Era’, 2018 <<https://repository.arizona.edu/handle/10150/627696>> [accessed 3 December 2024].

CHAPITRE I : *Gabriel* ou l'expression genrée non-conformiste

L'œuvre et l'auteur.e

Gabriel (1839)³⁵ de George Sand est un texte qui mérite que l'on s'y attarde davantage lorsque l'on examine la façon dont l'homosexualité était représentée à la fois implicitement et explicitement dans la France du XIX^{ème} siècle. Ce texte est décrit comme un roman dialogué, ce qui signifie un roman qui remplace la narration avec le dialogue et que les éléments fondamentaux tels que les personnages, le cadre, la chronologie et l'intrigue s'expriment par les échanges verbaux entre les personnages.³⁶ Le roman dialogué s'apparente à une pièce de théâtre dans les formes de communication verbale, néanmoins, *Gabriel* n'en fait pas partie puisqu'il manque des numéros de ligne donc le texte s'organise plutôt comme un livre qu'une pièce de théâtre. Il est important de considérer pourquoi Sand voulait que *Gabriel* soit perçu comme un roman parlé. L'une des raisons pour lesquelles un.e auteur.e peut choisir ce format est pour communiquer que l'œuvre existe plus dans un monde fictif. Les événements dans le roman parlé sont considérés comme impossibles au monde réel donc Sand a choisi de caractériser son œuvre comme ceci. Quels sont les incidents qui pourraient amener Sand à penser qu'il est inconcevable que cela se produise dans la réalité ? C'est une personne qui transgresse les frontières connues du genre. De plus, si l'on considère l'acceptabilité historique d'une personne qui a une identité de

³⁵ George Sand, *Gabriel : The Original French Text*, ed. Kathleen Robin Hart (The Modern Language Association of America, 1839).

³⁶ Matthew Badura, 'The Form of Talk: A Study of the Dialogue Novel' (Temple University, 2010) <https://scholarshare.temple.edu/bitstream/handle/20.500.12613/719/Badura_temple_0225E_10282.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [accessed 9 December 2024].

genre « non binaire » en France, la tendance était de l'ignorer et de l'éviter. Par conséquent, pour une pièce dont l'intrigue « absurde » subvertit les attentes du XIX^{ème} siècle en matière de genre, il était nécessaire de la rendre, par le biais du genre, comme une œuvre entièrement fictive sans aucun fondement dans la réalité.

Les autres éléments structurels du texte qui communiquent sa prémisse satirique et absurde sont le fait qu'il se déroule en Italie et qu'il se positionne comme une sorte de tragi-comédie. Le contexte italien est important car, selon la tradition shakespearienne, on écrivait des pièces se déroulant en dehors de l'Angleterre afin de pouvoir faire des commentaires politiques et sociaux sans être confronté à la censure de la monarchie.³⁷ En outre, Shakespeare considérait ces autres pays, comme l'Italie, comme des endroits plus ouverts au changement et à la transformation et où il avait intrinsèquement un conflit de valeurs. Cet environnement lui a permis de décrire et de critiquer les problèmes sociaux en Angleterre ainsi que de repousser les limites de l'acceptable, comme les relations entre hommes et femmes dans *Comme il vous plaira* (1623) ou les femmes et les minorités ethniques en position de pouvoir dans *Le Marchand de Venise* (1598). L'Italie et d'autres pays étaient aussi généralement les lieux d'intrigue des tragédies et des comédies, plus que de ses autres genres de pièces.³⁸ En ce qui concerne l'Italie de George Sand, il est évident que, bien qu'elle n'ait pas écrit sous la même monarchie que l'Angleterre élisabéthaine, elle a utilisé une convention similaire à celle de Shakespeare pour exprimer ses critiques. Par conséquent, le fait que la pièce soit un mélange entre un roman parlé et une pièce de théâtre qui suit de nombreuses conventions dramaturgiques de la Renaissance

³⁷ Shakespeare & Beyond, 'Italy in Shakespeare's Comedies', *Folger Shakespeare Library*, 2022 <<https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/italy-in-shakespeares-comedies-excerpt-shakespeare-and-the-comedy-of-enchantment/>> [accessed 9 December 2024].

³⁸ Shakespeare & Beyond, 'Italy in Shakespeare's Comedies'.

indique qu'il existe des thèmes subversifs qui méritent qu'on s'y attache grâce à la théorie moderne.

George Sand (1804-1876) est le pseudonyme d'Amantine-Lucile-Aurore Dudevant née Dupin.³⁹ Il est intéressant de noter que son prénom de naissance est aristocratique et indique immédiatement qu'il s'agit d'une femme. Cependant, avec des contemporains comme Victor Hugo (1802-1885) et Honoré de Balzac (1799-1850), ses écrits auraient probablement été immédiatement discrédités par son prénom car les femmes n'étaient pas prises au sérieux dans le monde littéraire de l'époque. L'écriture des femmes était considérée comme « froufrouante, trop féminine, sans éducation et triviale »⁴⁰ (ma trad. Howell 23).⁴¹ C'est pourquoi de nombreuses femmes écrivains dans le monde ont jugé nécessaire d'adopter des noms de plume masculins afin d'obtenir la même reconnaissance que leurs homologues masculins. Certaines des écrivaines les plus célèbres du XIX^{ème} siècle, en France et à l'étranger, ont écrit sous des noms de plume masculins pour être publiées : George Eliot (1819-1880), Louisa May Alcott (1832-1888) et les sœurs Brontë qui avaient choisi des pseudonymes commençant avec les mêmes initiales que leurs prénoms – Anne (1820-1849) Acton, Charlotte (1816-1855) Currer et Emily (1818-1848) Ellis.⁴² Sand a adopté son nom de plume pour des raisons similaires à celles de ces autres femmes écrivains, déclarant elle-même dans son autobiographie : « Le nom est tout pour la vente et le petit pseudonyme s'étant bien *écoulé*, on tenait essentiellement à le conserver ».⁴³ En outre,

³⁹ 'George Sand', *Encyclopedia Britannica*, 2024 <<https://www.britannica.com/biography/George-Sand>> [accessed 9 December 2024].

⁴⁰ « frilly, overly feminine, uneducated and trivial » (Howell 23)

⁴¹ Samantha Howell, 'The Evolution of Female Writers: An Exploration of Their Issues and Concerns from the 19th Century to Today', *Hohonu Academic Journal*, 13 (2015) <<https://hilo.hawaii.edu/campuscenter/hohonu/volumes/documents/HohonuVol132015.pdf>> [accessed 9 December 2024].

⁴² Howell, 'The Evolution of Female Writers: An Exploration of Their Issues and Concerns from the 19th Century to Today'.

⁴³ George Sand, *Histoire de ma vie ; Du mysticisme à l'indépendance (1819–1832)*, Bibliothèque numérique romande, 10 vols (Ebooks bnr, 1893), IV <https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/sand_histoire_de_ma_vie_4-a5.pdf>.

l'une des caractéristiques de ses écrits est le cadre rustique et pastoral qu'ils décrivent et la nature aristocratique de son nom aurait pu donner l'impression que ses intentions n'étaient pas sincères.

Sand se considérait comme quelqu'un en qui « le sang des rois se trouva mêlé dans mes veines au sang des pauvres et des petits »⁴⁴ mais elle avait tendance à dépeindre la vie des personnes opprimées ou ignorées dans la société, ce que Belinda Jack, dans sa biographie de Sand, décrit comme basé sur sa perspicacité à l'égard des autres, en particulier, les injustices auxquelles les femmes sont confrontées en subissant l'institution du mariage. Les autres injustices sociales souvent représentées par Sand sont les effets de la misogynie, du classisme, du sexe et de la sexualité.⁴⁵ Cependant, il ne faut pas oublier que George est la forme féminine du prénom Georges en français, ce qui montre que, même si le pseudonyme choisi cachait de prime abord son genre pour pouvoir vendre ses œuvres et y gagner en notoriété, elle n'était pas complètement détachée de son sexe puisque le « s » a été omis. Sand, son nom de famille, fait référence à son amant et partenaire littéraire, Jules Sandeau (1811-1883), qui l'a aidée à démarrer sa carrière littéraire.⁴⁶ Globalement, l'obsession pour Sand se résume aux thèmes essentiels présents dans la plupart de ses œuvres : la liberté et l'affranchissement. Sand, malgré le scandale dont elle a été victime en raison de la « quantité indigne d'ouvrages qu'elle publiait » et de ses diverses liaisons amoureuses avec des hommes et des femmes,⁴⁷ a écrit à partir de son expérience personnelle et pour se donner le courage d'accomplir ces actes. Le sentiment de liberté de Sand trouve son origine dans son enfance où, en tant qu'enfant de parents appartenant à l'échelon

⁴⁴ George Sand, *Histoire de ma Vie*, Livre 1 (Vol. 1 - 4),

<https://www.gutenberg.org/files/39101/39101-h/39101-h.htm>

<<https://www.gutenberg.org/cache/epub/39101/pg39101-images.html>> [accessed 23 November 2024].

⁴⁵ Belinda Jack, 'George Sand', *New York Times Archives*, 2000

<<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/j/jack-sand.html>> [accessed 9 December 2024].

⁴⁶ Nadja Viet, 'Pourquoi George Sand s'appelle-t-elle "George Sand" ?', *France Inter*, 2017

<<https://www.radiofrance.fr/franceinter/pourquoi-george-sand-s-appelle-t-elle-george-sand-7247894>> [accessed 23 November 2024].

⁴⁷ Jack, 'George Sand'.

supérieur de la société du XIX^{ème} siècle et dont la réputation sociale a été entachée par la bâtardise, elle a pu passer d'une classe sociale à l'autre avec une certaine aisance. L'éveil politique et personnel de Sand, lié à son expérience de la conscience de classe remontant à son enfance, renvoie à son sentiment d'une identité de soi fluide et en changement perpétuel.

On peut d'ailleurs établir des comparaisons entre le prénom de Gabriel et le prénom de plume, George. Gabriel est la forme masculine du prénom en français, mais il se prononce exactement de la même manière que son orthographe féminine, Gabrielle. Dans la pièce, Gabriel ne connaît pas sa véritable identité, ayant été élevé comme un homme pour hériter de la couronne de son grand-père – le prince de Bramante, Jules. La pièce suit Gabriel de la révélation du secret de sa naissance à sa quête pour garder son indépendance en tant qu'homme faisant en sorte que son cousin – Astolphe – soit l'héritier légitime de la fortune et du titre. Gabriel commence à vivre comme femme pour aller à une fête où il tombe amoureux d'Astolphe qui apprend le vrai genre de Gabriel. Il apparaît que Gabrielle choisira de vivre comme femme et de se marier avec Astolphe jusqu'à ce que son cousin-amant menace de révéler son secret. Gabriel cherche le salut à Rome et l'obtient, mais son grand-père exige son retour et est tellement furieux de sa désobéissance qu'il envoie un homme de main pour le tuer.⁴⁸ En raison de conflits familiaux entre le prince et son autre petit-fils – l'héritier légitime – Gabriel doit être élevé de cette manière bien qu'il soit né femme. Le prince est obsédé par l'héritage, n'acceptant que ceux qu'il considère comme des hommes dignes de ce nom pour prendre sa place. La préoccupation égoïste du prince pour sa succession l'amène à prendre des mesures extravagantes : à former un homme au lieu d'accepter son petit-fils déshonoré.

⁴⁸ George Sand, *Gabriel : The Original French Text*, ed. by Kathleen Robin Hart (The Modern Language Association of America, 1839).

Les circonstances déroutantes de la présentation du sexe de Gabriel remontent à son nom. Les prénoms Gabriel et George représentent une sorte d'espace intermédiaire entre les attentes des deux sexes, qui évoluent pour atteindre leurs objectifs. *Gabriel* présente un argument convaincant en faveur des attentes en matière de rôles de genre et de la manière dont ils peuvent être enseignés, même si la pièce a souvent du mal à déterminer quels traits sont naturellement attribués au sexe masculin par rapport au sexe féminin. Les deux traits les plus confondus du roman parlé sont l'honnêteté et la chasteté. L'honnêteté est une qualité souvent associée à la masculinité à la Renaissance et par la suite en raison de ses associations avec l'homme chrétien idéal. Un homme idéal et convenable serait toujours honnête, ne mentirait jamais, ne tricherait jamais, ne volerait jamais et honorerait toujours les personnes en position de pouvoir. Cependant, de nombreux usages pendant la Renaissance et au-delà indiquent que l'honnêteté avait un sens sémantique flou et qu'elle était souvent utilisée dans un contexte satirique.⁴⁹ Les méchants sont souvent décrits comme honnêtes jusqu'à ce que leur trahison soit révélée, comme « l'honnête Iago » dans *Le Marchand de Venise*. *Gabriel* suit une structure logique similaire concernant l'honnêteté en tant que qualité masculine car les personnages les plus proprement masculins, tels que le prince et le précepteur – l'abbé Chiavari – sont ceux qui mentent le plus. Par conséquent, l'honnêteté en tant qu'indicateur de la véritable masculinité est perdue et le mensonge pour réaliser ses désirs devient le véritable qualificatif de la masculinité. Cette définition hypocrite de l'honnêteté complique la notion d'intégrité masculine et démontre le défi lancé par Sand aux conventions de genre. Dans le même ordre d'idées, la chasteté était un trait communément associé à la féminité idéale, indiquant que les femmes étaient pures et innocentes. Cependant, dans la pièce, même si Gabriel doit se présenter au monde comme homme, il est censé ne jamais

⁴⁹ Paul A. Jorgensen, 'The Metamorphosis of Honesty in the Renaissance', *English Literary Renaissance*, 3.3 (1973), pp. 369–79.

interagir avec les femmes de manière sexuelle, se devant d'être chaste pour hériter des biens de son grand-père. Bien que Gabriel soit élevé comme le petit-fils le plus masculin, il reçoit des messages contradictoires sur les qualités communes des rôles de genre, ce qui amène le texte lui-même à se demander pourquoi certains traits sont associés au genre et à quel point ces traits peuvent être changeants.

L'éducation aux rôles de genres

La pièce, *Gabriel*, définit les rôles masculins de manière volontairement contradictoire afin de compliquer le récit d'un personnage masculin entièrement positif ou entièrement mauvais. Dans le cadre des recherches de Jorgensen sur la masculinité à la Renaissance, certains traits sont associés aux hommes pour être considérés comme honorables, notamment la bravoure, le courage, la chevalerie et le sens de l'aventure.⁵⁰ Cependant, la perversion de ces traits est tout aussi fréquente, sinon plus, que leur apparence réelle. *Gabriel* aborde ces contradictions à travers l'éducation de l'héritier éponyme : on lui donne diverses définitions de la virilité et on attend de lui qu'il les incarne et qu'il en accepte les contradictions inhérentes. Le prologue contient toute cette critique de la masculinité à travers la description de son initiation au monde des hommes : « Dès sa plus tendre enfance (votre altesse avait donné elle-même à son imagination cette première impulsion), il a été pénétré de la grandeur du rôle masculin, et de l'abjection du rôle féminin dans la nature et dans la société » (Sand 13).

Dans le prologue, le précepteur et le prince discutent longuement du secret de Gabriel et de la façon dont il a été élevé pour devenir un homme. Il est intéressant de noter que l'éducation de Gabriel a commencé dès « sa plus tendre enfance », ce qui indique que la société dans

⁵⁰ Jorgensen, 'The Metamorphosis of Honesty in the Renaissance'.

laquelle la pièce se déroule est une société qui croit que des traits sont naturellement attribués à chaque sexe, et que pour vaincre ces impulsions, il faut les dominer dès le plus jeune âge. En outre, la masculinité est décrite comme quelque chose de « grandiose », ce qui souligne la priorité accordée par la société aux hommes et aux traits associés à la masculinité. Toutefois, il convient de noter que Gabriel est décrit comme « pénétrant » la grandeur de l'identité masculine, ce qui implique que son éducation est destinée à reconstruire son absence de pénis.

Indépendamment des autres qualités de l'homme, l'élément le plus essentiel pour libérer la virilité réside dans les organes génitaux, ce que le précepteur ne peut enseigner à Gabriel. Par conséquent, les tuteurs de Gabriel doivent compenser son absence de pénis par une hyperbole d'homme. La première indication que l'identité de Gabriel est exagérée est qu'on lui a appris à dégrader les femmes et leurs rôles dans la société. L'utilisation d'un mot aussi fort qu'abjection implique qu'on a appris à Gabriel à mépriser viscéralement les femmes et tout ce qui est associé à la féminité. Cela rejoint la croyance précédente selon laquelle le prince et le précepteur estiment que chaque sexe possède certains traits naturels et inéluctables. Cependant, même si l'on dit au public que Gabriel est l'incarnation de la masculinité, une question demeure : comment peut-il être masculin sans pénis ? Le prologue établit cette première indication que le genre et le sexe biologique (les organes génitaux) ne doivent pas nécessairement correspondre pour que l'on puisse exprimer certains traits masculins ou féminins. Le prince et le précepteur craignent tellement que le sexe biologique de Gabriel prenne le dessus sur le personnage chevaleresque et misogyne qu'ils doivent réprimer tout attribut qu'ils considèrent comme émasculant chez Gabriel comme dans la scène où Gabriel tombe de cheval :

LE PRÉCEPTEUR : Vous semblez ému... Vous dites que vous avez failli être renversé ?

GABRIEL : Oui, en vérité. J'ai failli l'être à la troisième fois, et à ce moment j'ai été

effrayé.

LE PRÉCEPTEUR : Effrayé ? vous, si bon cavalier ?

GABRIEL : Eh bien, j'ai eu peur, si vous l'aimez mieux.

LE PRÉCEPTEUR : Parlons moins haut, monsieur, l'on pourrait vous entendre.

(Sand 17-18)

Le choix de décrire Gabriel dans ce moment-là comme ému indique au public que Gabriel doit montrer peu ou pas d'émotions. Cependant, Gabriel n'a ressenti de la peur qu'après la troisième fois et, pour la plupart des gens, une réaction normale serait de ressentir de la peur et de l'inquiétude. Le fait que Gabriel ne bénéficie pas de cette flexibilité émotionnelle montre au public qu'il doit se conformer à une définition plus stricte de la masculinité que les autres hommes. Même Gabriel semble trouver insignifiant le fait qu'il ait eu peur ; sa réponse désinvolte, « Eh bien, j'ai eu peur », montre à quel point il ne pense pas à ce moment. En comparaison, la réaction du précepteur est forte, soulignant la peur profonde que lui et, par extension, le prince, partagent, à savoir que Gabriel ne peut échapper à son côté féminin et qu'il doit réprimer toute « émotion féminine » telle que la peur. La crainte du précepteur est que quelqu'un entende leur conversation, soulignant la délicatesse de la situation et le fait que même si une seule personne connaissant leur secret gâcherait tout en raison du tabou social entourant l'héritage des femmes. À ce moment-là, Gabriel ne sait pas qu'il est né femme, et Sand construit un moment d'hypothèse dans lequel Gabriel s'imagine être né femme : « Sans doute je pouvais naître femme, et alors adieu la fortune et l'amour de mes parents! J'eusse été une créature maudite, et, à l'heure qu'il est, j'expierais sans doute au fond d'un cloître le crime de ma naissance. Mais ce n'est pas mon grand-père qui m'a fait la grâce et l'honneur d'appartenir à la race mâle ». (Sand 28)

Dans cette scène, Gabriel rencontre son grand-père pour la première fois et lui reproche de l'avoir ignoré toute sa vie et de l'avoir traité de manière irrespectueuse une fois qu'ils se sont rencontrés. Gabriel comprend clairement ce que le fait d'être femme signifie en termes d'héritage et de pouvoir, mais il fait une remarque intéressante sur le fait qu'il « perdrait l'amour de ses parents » (Sand 28). L'assimilation de l'amour familial à la filiation indique une forte attente sociale autour de la capacité des hommes à perpétuer la lignée familiale donc à porter la fierté de la famille et à gagner son amour. Sand indique que la famille et l'amour familial ont été abâtardis par le prince dans sa quête égoïste de l'héritier parfait, ce qui pousse son petit-fils à partir à la recherche de l'amour qu'il n'a jamais reçu enfant en raison de la mort de ses parents. L'utilisation de l'ironie tragique par Sand souligne d'autant plus la difficulté de la position de Gabriel, qui ne sait pas encore qu'il est une femme. Il décrit sa vie de femme comme « une créature maudite » qui aurait été immédiatement cloîtrée dans la honte. Le terme « créature » dans cet extrait montre que Gabriel considère les femmes comme des êtres déshumanisés et étrangers qui, en raison de la simplicité de leur sexe biologique à la naissance, sont maudits car ne pouvant jamais recevoir les mêmes avantages que leurs homologues masculins. Plus tard, dans la scène IV du prologue, le précepteur parle de Gabriel comme d'une créature étrange : « Je me perdrais en de vaines prévisions sur l'avenir de cette étrange créature » (Sand 29). La référence du précepteur à Gabriel comme à une créature plutôt qu'à une personne souligne l'impossibilité de son genre car, même s'il a participé à l'éducation de Gabriel, il est contre nature d'élever une femme comme un homme. La dernière partie de cet extrait sur « la race mâle » indique qu'une grande partie de l'endoctrinement dans l'éducation de Gabriel a été efficace et qu'il se trouve vraiment chanceux et honoré d'être un homme dans ce monde où les femmes sont si malchanceuses. Cependant, Gabriel manque de respect à l'égard de son grand-père dans son

affirmation de la masculinité en disant que son grand-père ne lui a pas transmis ce trait désirable. Gabriel transgresse les attentes sociales concernant le respect des aînés, ce qui le place dans une position encore plus précaire.

L'intrigue principale oppose le sens de la justice de Gabriel au désir orgueilleux de son grand-père d'être remplacé par les héritiers qu'il juge appropriés. Le prince est décrit par de nombreux personnages comme étant vengeur et mesquin car il a créé une intrigue alambiquée gâchant la vie de Gabriel parce qu'il n'aime pas son autre fils qui a un héritier viable : « Il triomphe de voir son petit-fils dans l'abjection, parce que le père de cet infortuné a osé contrarier ses volontés absolues » (Sand 34). La représentation du prince comme souverain vengeur, de type *Le roi Lear* (1608), avec des illusions de grandeur et d'ambition dans sa vieillesse, soulève une question intéressante sur la façon dont Sand définit la masculinité. À l'époque de la Renaissance où se déroule cette pièce, le roi était considéré comme ayant le droit divin de régner, ses décisions étant ordonnées par les dieux et, si le souverain était légitime, il se devait d'être écouté car il était la représentation physique de la volonté de Dieu.⁵¹ Cependant, à la manière du *roi Lear*, lorsqu'un roi transgresse la loi « naturelle » de l'héritage, la transmission du pouvoir de mâle en mâle, cela ouvre la voie à un monde de punitions contre nature. Dans *Gabriel*, le prince de Bramante s'engage dans un schéma de transgression similaire en choisissant de faire de Gabriel son héritier en dépit de son sexe féminin. Le prince a un héritier mâle légitime – Astolphe – mais son orgueil l'empêche de suivre la lignée attendue. Choisir sa petite-fille comme héritière ne serait en aucun cas être acceptable et c'est pourtant ce qu'il fait. Donner sciemment à une femme cette position de pouvoir qui est clairement appréciée par les autres hommes démontre une véritable transgression de l'ordre naturel que le prince tente de corriger grâce à

⁵¹ Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton University Press, 1985), doi:10.2307/j.ctvcszz1c.

l'intense endoctrinement masculin de Gabriel. Comme le décrit le précepteur, il s'agit d'une décision contre nature qui frôle le péché : « Il comprendra que toute la faute est à lui, et que son système bizarre ne pouvait amener que des bizarres résultats » (Sand 29). L'égoïsme du prince de Bramante est attribué à sa position en tant qu'homme de pouvoir et à son rôle dans la société en tant que noble, ce qui indique que, pour Sand, la masculinité est souvent égoïste et qu'elle a peut-être des attentes irréalistes. Décrire « les attentes irréalistes de la masculinité », c'est ouvrir la voie à une critique potentielle.

L'idée que les hommes ne ressentent pas la peur ou, du moins, ne l'expriment jamais constitue une attente sociétale : « Il y a dans l'homme une disposition naturelle à affronter le danger, et c'est ce qui le distingue de la femme » (Sand 18). La masculinité est présentée comme une performance « naturelle » et destinée à se distinguer des femmes plutôt que comme une véritable qualité masculine. Le positionnement de la masculinité en opposition à la féminité est essentiel pour comprendre le texte car c'est ainsi que l'on enseigne à Gabriel à comprendre le genre. Ces qualités qui semblent naturelles, désirables et bonnes doivent être attribuées aux hommes, faute de quoi la structure du patriarcat s'effondrerait ; si les femmes possédaient des qualités telles que le courage, l'intelligence et l'honneur, il n'y aurait pas de structure pour soutenir le système binaire des sexes qui porte la société. Selon la logique du précepteur, une femme a peur et n'affronte pas le danger parce qu'elle est émotive et faible. *Gabriel* établit que les hommes et les femmes sont perçus comme des opposés naturels par la société, de sorte que si les hommes se distinguent des femmes, les femmes se distinguent des hommes. Par exemple, si les hommes sont nobles, les femmes sont viles parce qu'elles ne peuvent pas posséder les qualités souhaitables pour maintenir le patriarcat. Ainsi le public en vient à devoir considérer à quel point le concept de l'opposition genrée est exorbitant.

D'autres caractéristiques attribuées à la masculinité par le précepteur et par le prince sont l'honnêteté, la chasteté et l'honneur. Gabriel continue d'exhiber de l'honnêteté : « Ne m'avez-vous pas toujours montré l'héroïsme et la franchise aux prises avec la perfidie et la bassesse ? Êtes-vous étonné qu'il m'en soit resté quelque notion de justice, quelque amour de la vérité » (Sand 27). Évidemment, l'intégrité est une qualité qui a été enseignée à Gabriel depuis toujours, ce qui est souligné par les questions rhétoriques que Gabriel pose au précepteur. À ce moment, Gabriel réaffirme qu'il a été éduqué dans la perspective de l'opposition des sexes. En effet, il associe l'héroïsme avec un sens fort de justice donc c'est une qualité préférable en comparaison de « la perfidie et la bassesse ». Gabriel souligne aussi que la féminité est pensée en conjonction avec la turpitude et la lubricité donc que le désir masculin est chaste. L'idée de chasteté telle que décrite par le prince insiste sur cette conception : « La concupiscence parle-t-elle déjà tellement à vos sens que l'idée d'une éternelle chasteté vous exaspère à ce point ? » (Sand 31). Le Prince trouve que les femmes sont torturées par l'idée de rester toujours chastes parce qu'elles sont destinées à se marier et à avoir des enfants, il est donc contre nature pour Gabriel – une femme biologique – de ne jamais avoir de relations sexuelles. Par conséquent, bien que la chasteté soit souvent considérée comme un trait souhaitable chez les femmes, dans le texte de Sand, elle est exprimée par la masculinité, peut-être pour montrer l'hypocrisie de s'attendre à pouvoir contrôler le corps des autres. Finalement, il existe des preuves solides que les enseignements du précepteur ont été couronnés de succès parce que Gabriel a l'amour de la justice et de la vérité. Cependant, bien qu'il s'agisse de la véritable définition de l'honneur masculin, pour le prince, l'honneur consiste à perpétuer la famille par tous les moyens possibles, même en mentant, en faisant obstruction à la justice et en se rebellant contre la nature.

En revanche, ces caractéristiques sont hypocrites dans le contexte des actions du précepteur et du prince. En effet, ils ont élevé un enfant en lui mentant toute sa vie et s'attendent à ce que Gabriel continue à mentir même lorsqu'il connaît son identité. Pour rester au pouvoir et maintenir cette identité masculine idéale, c'est-à-dire être perçu indéniablement comme un homme, Gabriel est contraint d'adopter cette identité de masculinité idéale hypocrite alors que les autres personnages masculins de la pièce mentent, trichent, ont des relations sexuelles, ce qui met en évidence la singularité de sa situation plutôt que le caractère commun de tous ces traits chez les hommes. Même le précepteur se sent tiraillé par ce qu'est une véritable identité masculine : « C'est une belle âme, et il aurait fallu la corrompre et l'avilir, car le besoin de justice et de sincérité sera son supplice dans la situation impossible où on le jette, » (Sand 30). Le précepteur présente deux idées contradictoires de la masculinité : Gabriel a un sens trop fort de la justice et de la noblesse, la bonne masculinité est donc celle d'un homme juste et équitable qui ne peut pas mentir ni se soumettre. Mais la « situation impossible » requiert un autre type d'homme, qui est peut-être tout aussi masculin que le noble, un homme corrompu et prêt à tout pour conserver son pouvoir. Cela représente un immense défi pour Gabriel, qui n'a été élevé qu'avec la première partie de la masculinité idéale, et qui a du mal à s'adapter à la corruption. Gabriel, qui a été élevé comme un homme idéalisé, est incapable d'être malhonnête pour obtenir le pouvoir et la richesse, ce qui démontre, d'une certaine manière, la « défaillance » de sa masculinité. Mais si l'échec peut être caractérisé par une forte intégrité morale, alors la véritable masculinité est-elle vraiment souhaitable ? Sand, dans les nuances de la dichotomie entre la masculinité de Gabriel et la masculinité sociétale, incarne une critique des éléments négatifs du sexe masculin. Cette deuxième définition correspond davantage aux personnages masculins comme le prince, Astolphe et l'abbé Chiavari, ce qui indique que George Sand ne magnifiait pas

aveuglément l'un ou l'autre type de masculinité, mais commençait à fournir une critique nuancée d'une identité sociale masculinisée binaire à travers le personnage de Gabriel. La principale conclusion que l'on peut tirer de la construction des deux personnalités masculines de George Sand dans *Gabriel* est que les deux identités sont apprises, ce qui permet de confronter l'idée que les traits stéréotypés associés aux sexes biologiques sont en fait un produit de la socialisation plutôt qu'un phénomène naturel.

Le personnage de Gabriel complique les définitions de genre dans ce récit car il évolue dans les deux espaces à la fois : la masculinité et la féminité, mais peut-être avec un état d'esprit plus masculin que féminin. Le précepteur et le prince ont donné à Gabriel tous les éléments d'une masculinité performative : le sens de l'aventure, une bonne éducation, l'accès à la richesse, des compétences en matière de combat et de maniement des armes. Pourtant Gabriel semble constamment transgresser ces limites sans même le savoir. En effet, Gabriel exprime des éléments négatifs de genre qui sont ainsi associés à la féminité, tels que la compassion, la désobéissance et le personnage d'une mégère. Ses transgressions mettent le précepteur et le prince profondément mal à l'aise dans la mesure où elles indiquent que sa socialisation masculine n'a pas été entièrement réussie. Le plus grand défaut de Gabriel est ce même sens de la justice qui est si essentiellement masculin que, dans le texte, il devient féminin parce qu'il défie les ordres de ceux qui occupent des positions d'autorité plus élevées comme son grand-père : « Il serait plaisant que j'eusse à remercier mon grand-père de ce que je suis son petit-fils ! C'est à lui plutôt de me remercier d'être né tel qu'il me souhaitait ; car il haïssait... du moins il n'aimait pas son fils Octave, et il eût été mortifié de laisser son titre aux enfants de celui-ci » (Sand 28). En dénonçant les mesures extrêmes prises par son grand-père pour s'assurer que son fils Octave et son petit-fils Astolphe n'hériteront pas de son titre, Gabriel transgresse toutes les limites entre

aînés et enfants. Le résumé brutal de Gabriel et sa demande de remerciement sont censés faire mal au cœur car le public sait que son grand-père l'écoute. Cependant, cela n'enlève rien à la validité de l'argument de Gabriel. En s'élevant contre les mesures extrêmes prises par son grand-père, Gabriel agit comme la seule voix de la raison.

Gabriel est si juste que, bien qu'il ait été endoctriné à mépriser les femmes, il leur accorde tout de même une certaine considération : « Il est en résulte que la bravoure absolue n'est pas le partage exclusif de l'homme, mais plutôt celui de l'enfant, et, qui sait ? peut-être au celui de la femme » (Sand 20). L'usage du mot « exclusif » signifie que certaines qualités ne sont pas limitées à un sexe. De plus, Gabriel révèle la construction des relations genrées dans la société en disant que « la bravoure absolue » peut être assignée aux hommes, puis aux enfants et enfin, dans quelques situations, aux femmes. Le positionnement de l'enfant entre l'homme et la femme implique qu'un enfant est en quelque sorte une existence sans sexe jusqu'à ce que la société attribue une signification sexuelle à son corps. Le fait que les femmes apparaissent en bas de l'échelle indique qu'une fois qu'elles ont atteint la puberté, leurs expériences ne sont plus valorisées, ce qui les déshumanise. Bien que Gabriel n'ait pas une haute opinion des femmes avant d'apprendre sa véritable identité et les souffrances de leur expérience, il ne les discrimine pas complètement comme on lui a appris à le faire auparavant. Gabriel révèle plus tard que ce point de vue s'explique davantage par le fait qu'il a été nourri d'informations très spécifiques sur les femmes et qu'il n'a pas eu d'interaction directe avec elles : « Il n'a vu que de loin les filles de la campagne, et il éprouve une insurmontable répugnance à leur parler » (Sand 15). Cette forte observation en forme d'hyperbole du précepteur s'oppose aux idées de la déclaration précédente de Gabriel car il semble clairement considérer que les femmes peuvent éprouver de la peur et être courageuses au même titre que les hommes et les enfants, malgré l'horreur abjecte qu'il

éprouve à l'égard des femmes. L'utilisation d'une hyperbole pour décrire la haine de Gabriel pour les femmes implique que le précepteur a besoin de surcompenser la masculinité de Gabriel, qu'il lui manque quelque chose. Cela peut être attribué en partie à cette même qualité féminine que le précepteur et le prince n'ont pas réussi à éteindre : une âme romantique.

L'âme romantique peut renvoyer à l'idée de justice et d'honnêteté dans laquelle une personne peut considérer de manière égale les effets sur chaque personne plutôt que de dénoncer automatiquement une expérience. Cette qualité est attribuée simultanément aux hommes et aux femmes en raison des attentes des idéaux de justice de la Renaissance et de la dénonciation de ce type d'intelligence émotionnelle comme étant une perspective très féminine. Mais ce que Gabriel chérit le plus, c'est sa liberté. La manière dont Gabriel aime sa liberté qui est chère aux deux sexes, mais qui est plus communément attribuée aux hommes parce qu'ils ont plus de privilèges pour pouvoir maintenir leur statut d'indépendance. Il n'y a rien que Gabriel craigne plus que de devenir esclave des besoins et des manipulations des autres, en particulier des personnages masculins, ce qui est une représentation courante du héros tragique de la Renaissance : « J'aime mon cheval, le grand air, la musique, la poésie, la solitude, la liberté avant tout » (Sand 55). Il convient également de noter le contexte de l'ère romantique dans une pièce qui se déroule au début de la période moderne car, bien que la pièce souscrive à de nombreuses croyances de la Renaissance pour les besoins du genre, elle est fortement influencée, dans des moments comme celui-ci, par les idées des Lumières. Cette représentation du héros tragique de la Renaissance combinée aux idées du siècle des Lumières telles que *Le roi Lear* et *Othello* de Shakespeare et *Dr. Faustus* (1604) de Christopher Marlowe permet à cet étrange terrain d'entente de la dynamique des genres de prendre forme. Le héros tragique de la Renaissance est défini, comme

celui qui « se perd dans ses indulgences volontaires... avec l'incapacité de se repentir »⁵² (ma trad. Adade-Yeboah 1).⁵³ En compliquant cette notion d'assouvissement de la volonté par la croyance des romantiques en l'individualisme et aux idéaux égalitaires, Sand propose un héros tragique évolué qui peut justifier sa volonté et ses actions dans le contexte d'un changement social radical.⁵⁴ L'âme romantique est le premier indice dans le texte que les traits masculins et féminins peuvent coexister sous la même forme, et surtout que les traits féminins ne sont pas intrinsèquement mauvais. Cependant la vengeance de Gabriel s'inscrit dans une perspective sociale. En effet, la violence indirecte et l'action sociale sont des traits psychologiquement attribués aux femmes lorsqu'elles se voient comme des concurrentes qui veulent la ressource identique, même à l'époque actuelle.⁵⁵ Une attente masculine de la vengeance serait de s'engager dans une violence directe contre les parties offensantes, dans ce cas le prince et le précepteur, quoiqu'il y ait d'autres attentes sociales qui peuvent empêcher la violence directe, comme le parricide et les attentes religieuses. Le désir de Gabriel d'être libre et indépendant correspond à une attente masculine, surtout si l'on considère la situation dans laquelle Gabriel est placé, en dépit de ses réactions codées plus féminines.

Gabriel affirme : « Quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe » (Sand 18). Depuis le début du texte, Gabriel n'a jamais été convaincu que son « âme » avait une identité sexuelle binaire. Même si, à ce stade, l'identité de Gabriel ne lui a pas été révélée, cet aveu est fait. Cet aveu révèle donc que Gabriel avait des « problèmes de genre » depuis longtemps. Il est

⁵² « to lose themselves in their voluntary indulgences ... with the inability to repent » (Adade-Yeboah 1)

⁵³ Asuamah Adade-Yeboah, 'The Tragic Hero of the Post - Classical Renaissance' (Social Science Research Network, 2010), doi:10.2139/ssrn.1725201.

⁵⁴ Jon Klancher, 'Romantic Criticism and the Meanings of the French Revolution', *Studies in Romanticism*, 28.3 (1989), pp. 463–91, doi:10.2307/25600794.

⁵⁵ Tracy Vaillancourt, 'Do Human Females Use Indirect Aggression as an Intrasexual Competition Strategy?', *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 368.1631 (2013), p. 20130080, doi:10.1098/rstb.2013.0080.

également intéressant de noter que Gabriel définit son « âme » comme n'ayant pas de sexe, ce qui établit une différence entre l'apparence physique d'un corps et le genre qui lui est associé, et la façon dont une personne ressent son genre, qui s'exprime de manière intangible. Gabriel donne le ton du reste du roman dialogué en disant qu'il a du mal à définir son genre de manière binaire. L'utilisation du mot « sexe » renforce la pensée binaire entourant le genre à l'époque. Le sexe indique que l'on est soit un homme, soit une femme et que ce sexe biologique se répercute sur la perception interne que l'on a de soi. Cependant l'affirmation de Gabriel selon laquelle son âme n'a pas de sexe, c'est-à-dire qu'elle ne possède pas suffisamment de qualités féminines ou masculines pour être attribuée à l'un ou l'autre sexe, implique qu'il pourrait y avoir une distinction entre la présentation externe du genre et la compréhension interne d'une identité sexuée. L'apparence physique de Gabriel change souvent au cours de la pièce, mais elle ne se termine sur la même présentation que celle du début : Gabriel sous une forme plus masculine. Cette phrase est l'un des premiers exemples où le terme « non binaire » pourrait être utilisé pour décrire Gabriel. En tant que personne ayant été élevée comme un homme mais ayant le corps d'une femme, on s'attendrait à ce qu'elle ait pleinement intégré l'état d'esprit patriarcal généralement attribué à cette époque. Cependant, cela est intrinsèquement faux car Gabriel semble se percevoir dans un espace intermédiaire. Il rêve d'être une femme, mais vit sa vie comme homme, ce qui présente un conflit entre son moi intérieur et sa présentation extérieure. Suivant les propositions de Louis Marin sur les images royales, Gabriel affaiblit son image de noble lorsqu'il se remet en question car cela est trop humanisant et enlève le mysticisme du corps royal.⁵⁶ Cependant, Gabriel fait des cauchemars bouleversants à propos de sa vie de femme, ce qui implique que vivre la vie d'une femme avec ses luttes équivaut à une tragédie : « Je n'étais pas un habitant de cette terre. J'avais des ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne

⁵⁶ Louis Marin, *Le portrait du roi*, Les éditions de minuit.

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. » (Sand 21).

L'état de rêve idéal qui précède la chute de Gabriel est profondément représentatif de l'image que Gabriel se fait de son moi intérieur, ainsi que de l'idéal que les femmes de la Renaissance sont censées incarner. L'envol de jeune fille de Gabriel peut être compris comme une référence au corps féminin prépubère dans lequel l'objectivation sociétale n'a pas encore commencé en raison de l'incapacité à concevoir des enfants. Les jeunes filles jouissent d'une liberté relative par rapport à leurs aînées puisqu'elles ne sont confrontées qu'à des attentes misogynes normalisées, et il peut y avoir des exceptions à ce traitement en fonction de la richesse et du statut, comme on peut le voir avec des personnages comme Gabriel. Gabriel a grandi en tant qu'héritier du titre de prince, ce qui lui a permis de bénéficier de nombreux privilèges. Même si Gabriel avait été élevé en tant que femme, le statut de noble lui aurait donné un meilleur accès à l'éducation, à la culture et à la richesse. Cette position privilégiée signifierait pour une personne comme Gabriel qu'elle serait confrontée à l'exclusion et à la discrimination sur la base de son sexe, mais qui n'aurait pas à lutter contre d'autres problèmes tels que la pauvreté ou le manque d'éducation. Une partie de cette vie « idéalisée » de jeune fille est reflétée dans le passage ci-dessous car Gabriel peut envisager la relation entre la jeune fille angélique et une vie de liberté solitaire ce qui aurait été impossible pour la plupart des femmes. Dans leur enfance, les femmes plus riches avaient un meilleur accès à l'éducation, même si ce n'était pas comparable à celui dont bénéficiaient les hommes parce qu'il n'y avait pas de lois imposant

l'éducation des filles au XIX^{ème} siècle.⁵⁷ Ce monde de libération prépubère est encore renforcé par la métaphore angélique permanente : en faisant référence aux corps célestes, Sand laisse entendre que lorsque les femmes sont jeunes, elles sont plus proches du féminin divin qu'elles sont censées incarner et qu'elles sont plus éloignées de la basse luxure à laquelle elles succomberont plus tard dans leur vie.

Gabriel voit littéralement leur âme intérieure comme une Vierge Marie : « une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs » (Sand 21). Le précepteur tente d'insister sur le fait que Gabriel se voit comme un ange, qui est par nature un être sans sexe (deGruy).⁵⁸ De nombreuses études bibliques s'accordent à dire que les anges n'ont pas de sexe, même si les œuvres d'art ont tendance à les représenter comme des corps fortement idéalisés. En fait, plusieurs études bibliques et études du *Paradis perdu* (1667) affirment que les humains sont censés s'efforcer à devenir des anges, en abandonnant leur corps physique et sexuel dans un but plus élevé, « sans contrainte de membres, de sexe ou de spécificité génitale »⁵⁹ (ma trad., deGruy 120). En évoquant l'image d'une jeune fille vierge plutôt que celle d'un ange, Sand situe Gabriel dans le monde de la compréhension humaine du genre et non dans le monde fantastique.

Cependant, cela pose le défi de devoir exister avec les attentes des femmes dans le monde extérieur, ce qui est visible dans le cauchemar de 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, acablé de tristesse, de lassitude, et

⁵⁷ Christina Thomas, 'The Education of Girls in Nineteenth-Century French Literature: Mother-Daughter Relations and Portrayals of Identity in George Sand and Marceline Desbordes-Valmore' (unpublished Master of Arts, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2006), doi:10.31390/gradschool_theses.4053.

⁵⁸ Karma deGruy, 'Desiring Angels: The Angelic Body in "Paradise Lost"', *Criticism*, 54.1 (2012), pp. 117-49.

⁵⁹ « unconstrained by limbs, gender or genital specificity » (deGruy 120)

d'effroi... » (Sand 21) La grammaire de ce passage est cruciale pour comprendre la position de Gabriel avant qu'il n'apprenne son identité. Tout d'abord, l'utilisation du passé, bien que décrivant initialement le rêve, indique qu'à un moment donné, avant d'être informé sur son genre, il était une femme. Une autre interprétation possible est que Sand préfigure la révélation de son sexe, ce qui soulève d'autres questions sur la façon dont Gabriel peut alterner entre les identifications de genre. Ensuite, le genre des adjectifs utilisés dans ce paragraphe est en contraste direct avec le fait que Gabriel se décrivait dans un corps de femme dans l'état de rêve. En utilisant des accords masculins tels que « je suis tombé », le texte indique au public que, même lorsqu'il est dans un corps féminin, Gabriel considère qu'une partie de lui-même est suffisamment masculine pour utiliser ces accords. Bien que le genre grammatical puisse souvent être limitatif en France, le contraste entre Gabriel qui s'identifie comme une femme, « J'étais une femme », et qui utilise ensuite l'accord masculin pour les participes passés et les adjectifs indique qu'il y a un espace dans la langue pour les deux. Sand, à travers le langage de ce paragraphe, propose que Gabriel soit à nouveau capable de se sentir masculin et féminin, tout en choisissant de se représenter avec des pronoms et des accords masculins. Il s'agit là d'une autre indication forte de la présence de thèmes non binaires dans *Gabriel*.

Sand propose des conceptions du genre et de l'auto-identification qui n'étaient pas encore popularisées ou même reconnues au cours du XIX^{ème} siècle. Le changement de ton, qui passe de l'espoir et du merveilleux lorsqu'il était une jeune fille dans la première partie du rêve à « J'étais une femme », montre que quelque chose de tragique s'est produit entre l'enfance et la féminité. Cette transition, décrite comme une véritable déchéance, indique que le passage de la fille à la femme est une tragédie car la maigre indépendance que les jeunes filles étaient en mesure d'obtenir leur est complètement retirée alors qu'elles sont accablées par les attentes des femmes

au fur et à mesure qu'elles grandissent. Ces attentes sont représentées par « une lourde chaîne dont le poids m'entraînait vers l'abîme » (Sand 21). À travers la chaîne métaphorique, le public perçoit que Gabriel a peur de se voir imposer le poids de certaines attentes, que sa liberté est le facteur le plus important de sa vie. Tout ce qui menace cette liberté, comme le fait de devenir une femme, est un cauchemar aux proportions astronomiques. Par conséquent, lorsque ce rêve se réalise, le public peut percevoir avec précision la nature bouleversante de cette révélation.

La critique des rôles genrés

L'indépendance fragile à laquelle Gabriel tente de s'accrocher dépend du fait qu'il doit suivre les ordres de quelqu'un d'autre, ce qui est à l'opposé de tous ses rêves et de tous ses désirs.

« Entre le sort brillant d'un prince et l'éternelle captivité du cloître, choisissez ! » (Sand 32). Dans l'esprit du prince, la société a suffisamment emprisonné Gabriel pour qu'il n'ait d'autre choix que de se soumettre d'une manière ou d'une autre. La liberté relative dont Gabriel jouirait en suivant son plan serait infiniment préférable à un cloître, et Gabriel n'a donc aucune raison de refuser son offre de titre, de richesse et de pouvoir. Cependant, le grand-père de Gabriel ne mesure pas à quel point son petit-enfant est honorable ; « vous êtes le père de l'orphelin, l'appui du faible, le défenseur de l'opprimé ! » (Sand 35). Au lieu de créer un homme obsédé par son destin individuel et sa place dans la vie, l'abbé Chiavari et le prince ont créé un chevalier qui se soucie de la vie des personnes sans défense et opprimées, principalement parce qu'il s'identifie à elles plus qu'il ne s'identifie aux riches, aux privilégiés et aux puissants. Si l'on établit une comparaison plus large entre le passage de fille à femme, cette même perte d'indépendance se produit en conjonction avec le développement sexuel du corps féminin. Lorsqu'une fille atteint l'âge où elle peut avoir des enfants, son indépendance lui est retirée et elle est donnée à un autre

homme ou, comme le dit George Sand, à un ange qui perd ses ailes et tombe sur terre. Il est possible d'établir un lien entre ce phénomène et la vie même de George Sand, qui a d'abord été mariée à dix-huit ans à un homme riche et plus âgé qu'elle.⁶⁰ Le Baron François Casimir Dudevant (1795-1871), fils illégitime d'un baron, n'était pas un homme mauvais, mais simplement ennuyeux, qui inspirait du ressentiment à George Sand car elle ne pouvait pas être emportée dans la romance dont elle avait rêvé pendant son enfance. Sand a senti son indépendance et sa joie s'envoler lorsqu'elle a été poussée dans le rôle de mère et de ménagère, ce dont elle n'en voulait pas à ses enfants, mais à leur père.⁶¹ Les ressources et la liberté dont George Sand aurait pu profiter en tant que jeune fille lui ont été retirées et elle n'a pu les récupérer que bien plus tard dans sa vie. La passion de George Sand contre l'institution patriarcale du mariage apparaît dans le rêve de Gabriel ainsi que dans le chantage de son grand-père, ce qui rappelle les femmes ou les personnes ayant un corps de femme doivent sacrifier leur liberté pour rester dans la société ou bien tout perdre pour rester libres. La position de Gabriel équivaut à celle d'une femme comme Sand qui doit se marier à un jeune âge et perdre le peu de liberté dont elle jouissait dans sa jeunesse. Sand est capable de rendre la dévastation qu'elle a vécue en contextualisant son expérience dans un corps présentant un visage masculin. L'idée hypothétique de perdre ce qui est si intrinsèque à soi-même, comme la liberté et l'éducation, est tragique, ce que Sand communique à travers les diverses tentatives de Gabriel pour restaurer la liberté qu'il possédait avant que son grand-père ne révèle le secret.

L'association entre George Sand et Gabriel à ce moment-là fait entrer la pièce dans un espace de critique contemporaine au lieu de la situer uniquement comme une pièce historique du début de la période moderne. En dépeignant cette scène à laquelle tant de femmes peuvent

⁶⁰ 'George Sand'.

⁶¹ Jack, 'George Sand'.

s'identifier par le biais de la métaphore de la présentation du sexe de Gabriel, Sand peut directement souligner à quel point les attentes à l'égard des corps féminins entre la Renaissance et l'ère romantique n'ont que très peu évolué, voire pas du tout.

L'incursion de Sand dans un costume d'homme peut être mise en relation avec le temps que Gabriel passe dans la pièce habillé en femme. Sand a commencé à s'habiller en homme après qu'elle a quitté son mari et a déménagé à Paris pour devenir auteure.⁶² Elle s'est rendue compte qu'elle pouvait traverser Paris plus facilement en pantalons et, par extension, elle était prise plus au sérieux par les autres hommes. Bien que le travestissement était interdit, Sand a pu se faire passer pour un homme et se rendre dans des endroits qui lui étaient interdits. À l'inverse, Gabriel décide de d'abord de s'habiller en femme pour aider son cousin – Astolphe – lors d'un carnaval : « J'aurais dû la retenir ce soir, et m'en aller avec Gabriel déguisé et avec elle, en chantant le couplet : *Deux femmes valent mieux qu'une*. J'aurais donné du dépit à Antonio par Faustina, à Faustina par Gabriel » (Sand 69). Le caractère impudique d'Astolphe et son besoin de rendre jalouse sa compagne – Faustina – en utilisant un autre homme, impliquent des liens homosociaux intenses entre les deux cousins. Le fait que Gabriel accepte de s'exposer en se déguisant en femme pour son cousin témoigne d'une évolution progressive vers des traits plus féminins comme la soumission. Gabriel n'est pas tout à fait d'accord avec le plan d'Astolphe : « Que je souffre sous ce vêtement ! Tout me gêne et m'étouffe. Ce corset est un supplice, et je me sens d'une gaucherie!... je n'ai pas encore osé me regarder. L'œil curieux de cette vieille me glaçait de crainte ! » (Sand 71). L'inconfort physique causé par la tenue est une allusion à la façon dont la société est construite pour mettre les femmes mal à l'aise. Le corset empêche de respirer, les jupes sont lourdes et Gabriel ne peut même pas se regarder. Au lieu de voir

⁶² Jack, 'George Sand'.

l'euphorie de genre que Sand a ressentie lorsqu'elle a pu laisser derrière elle ses vêtements de femme, on voit la dysphorie de Gabriel qui voit une version de son être qui ne correspond pas à son interprétation interne.

Le malaise de Gabriel ne se résorbe jamais et ne fait qu'empirer lorsque Astolphe découvre son secret : « Ne crains rien, ne crains rien ! Maintenant je ne franchirai plus cette porte sans ta permission. (*Tombant à genoux.*) Ô mon Dieu, je vous remercie ! » (Sand 91). Pourquoi Astolphe remercie-t-il Dieu que Gabriel soit une femme ? Le remerciement du seigneur disgracié est dû au fait qu'il a été attiré par Gabriel avant de savoir qu'il était une femme. Deux hommes ne pouvaient pas être ensemble en public, mais le fait qu'Astolphe admette son attirance et reconnaisse également l'inadmissibilité indique que leurs liens homosociaux avaient de fortes connotations homoérotiques. En outre, la référence à la porte de Gabriel évoque l'idée des barrières qui les séparent : leurs corps masculins. Cependant, cette vision est également tragique parce qu'elle restructure complètement la dynamique de pouvoir entre Astolphe et Gabriel, Astolphe contrôlant désormais Gabriel. Gabriel est alors contraint d'épouser Astolphe et de vivre sous le nom de Gabrielle, ce qui est plus difficile à accepter qu'on ne le pensait au départ. Gabrielle n'est pas une femme idéale, elle veut chasser, lire et éviter ses obligations féminines donc la mère d'Astolphe – Settimia – la déteste. Ce qui est intéressant est qu'Astolphe idéalise Gabrielle et ne voit rien que les autres membres de sa famille trouvent inquiétant : « Je la hais, votre Gabrielle; je la hais pour vous avoir poussé et pour vous aider tous les jours à me tromper en se faisant passer pour une fille de bonne maison et une riche héritière, tandis qu'elle n'est qu'une intrigante sans nom, sans fortune, sans famille, sans aveu, et, qui plus est, sans religion ! » (Sand 109). Gabrielle est vue comme une force corruptrice pour des raisons complètement fausses : qu'elle n'a pas de fortune, de famille ni de titre. Mais Settimia a raison d'une certaine

manière puisque bien que Gabriel dispose d'une immense richesse, d'un titre et d'une famille puissante, Gabrielle n'a rien de tout cela. Cependant, ce qui manque le plus à Gabrielle selon Settimia, c'est son engagement envers Dieu. Qu'est-ce qui rend Gabrielle si hérétique ? C'est le fait qu'elle ait été éduquée comme un prince ; elle a lu les œuvres grecques et latines au lieu de bible catholique, ce qui la rend païenne. Gabrielle ne peut pas changer le fait qu'elle a été élevée comme un homme et le dégoût de Settimia à son égard en raison de son éducation montre que Gabrielle n'est pas assez féminine pour être une bonne épouse. Elle n'est pas assez féminine pour dépasser le fait qu'elle n'a pas de titre lorsqu'elle vit en tant que femme, tout en étant assez femme pour être blâmée pour les erreurs d'un homme. L'hypocrisie des attentes auxquelles elle est soumise est plus représentative de la féminité que les rôles que Gabrielle est censée incarner en tant qu'épouse. Son investissement pour sauver quelqu'un qui n'en valait pas la peine en raison de son honneur est déchirant en ce qu'il illustre inversement la féminité de Gabrielle. Les femmes sont toujours censées mettre leurs besoins de côté pour des hommes qui ne se soucient pas d'elles, et Gabrielle a sacrifiée toute sa vie pour sauver son cousin et lui donner un titre qu'il ne mérite pas.

Astolphe a même empêché Gabrielle d'exprimer son côté masculin : « Quand nous sommes ici et que je porte ces vêtements de femme, tout ce qui rappelle mon autre sexe irrite Astolphe au dernier point » (Sand 126). Le fait que Gabrielle parle de sa présentation masculine comme de « mon autre sexe » indique clairement que, bien qu'elle ait embrassé certains aspects du rôle de la féminité, explicitement et implicitement, elle continue à se considérer en grande partie comme un homme. Ses vêtements modifient l'image qu'elle a d'elle-même, mais elle seule sait ce qu'elle ressent intérieurement. Il faut également se demander pourquoi Astolphe est si réfractaire à sa masculinité alors qu'il était initialement attiré par Gabriel. On peut supposer

qu'Astolphe a peur d'avoir des sentiments amoureux pour un homme parce que c'était illégal à l'époque,⁶³ proscrit par l'Église catholique et l'État. Le fait que le rappel de la masculinité de Gabrielle mette Astolphe en colère indique que la « transition » de Gabriel vers la vie de femme n'a pas été parfaite, et qu'Astolphe ne trouve seulement socialement acceptable d'aimer sa féminité. Peut-être que lorsque Gabrielle vit en tant que femme, il est plus facile pour Astolphe de la trahir et de maintenir une dynamique de pouvoir inégale afin de récupérer la richesse et le pouvoir lié au titre de prince. Si Gabriel a des traits plus masculins, alors selon le code de l'honneur, Astolphe commet un péché en trahissant non seulement un homme de confiance, mais aussi son sang, ce qui le rend encore moins digne de l'héritage. Cependant, comme la plupart des épouses lésées, Gabrielle ne peut croire que son mari l'a trahie jusqu'au dernier moment, furieuse de n'avoir pu exprimer sa vraie personnalité pour apaiser un homme qui ne s'est jamais vraiment soucié d'elle. Astolphe a trompé Gabrielle avec des prostituées et il a tenté de payer sa nourrice pour qu'elle révèle qu'elle avait servi une fille et non un garçon, ce qui l'a amenée à le quitter et à vivre à nouveau comme un homme.

Après avoir retrouvé sa liberté en obtenant la protection du pape et en donnant son titre à Astolphe, Gabriel admet qu'il a toujours connu les arrière-pensées de son cousin : « Cent fois dans notre solitude il a rêvé, malgré lui, à ce qu'eût été son rôle dans le monde si notre grand-père ne m'eût substitué à lui ; et aujourd'hui, quand il songe à m'épouser, quand il songe à proclamer mon sexe, il ne songe pas tant à s'assurer ma fidélité qu'à reconquérir une place brillante dans la société, un grand titre, des droits politiques, la puissance, en un mot dont les hommes sont plus jaloux que de l'argent. » (Sand 179-180). Gabriel révèle de nombreux traits négatifs des « vrais hommes » comme Astolphe, et donc, il démontre que son cousin n'est pas du

⁶³ Tin, 'Homosexualités--Expression/Répression'.

tout différent des autres hommes comme leur grand-père, le précepteur, sa famille et les suppôts du prince. Selon George Sand, presque tous les hommes ne s'intéressent vraiment qu'à l'argent, aux titres et aux terres. Gabriel démontre qu'il s'agit d'une faute à laquelle les hommes ne peuvent rien, ce qui est mis en évidence par l'utilisation de « malgré lui ». Gabriel révèle aussi comment les hommes cachent leurs arrière-pensées sous une apparence de bonne volonté, comme Astolphe qui voulait épouser Gabrielle parce qu'« il l'aimait », tout en menaçant de dévoiler son secret si elle le quittait ou ne lui donnait pas le titre. Gabriel décrit la façon dont Astolphe est allé à l'encontre de son honneur de façon détachée, soulignant que, comme au début de la pièce, Gabriel n'est pas lié aux traits négatifs de la masculinité. Gabriel n'a jamais été tenté par l'argent, le pouvoir, les titres ou les femmes, ce qui le rend unique par rapport aux autres personnages masculins de l'œuvre. Il y a également une certaine ironie à qualifier les hommes de « jaloux » car il s'agit souvent d'un stéréotype associé aux femmes ;⁶⁴ mais il est vrai que les hommes sont envieux des personnes qui ont plus de pouvoir qu'eux, plus encore que les femmes. La capacité de Gabriel à comprendre émotionnellement comment ses actions peuvent blesser d'autres personnes et son seul désir de pouvoir vivre librement ne sont peut-être pas des stéréotypes masculins, mais ils fixent un objectif que les autres hommes doivent atteindre. Il pourrait s'agir d'une technique rhétorique employée par Sand pour amener son public masculin à réfléchir à la façon dont ils considèrent et utilisent leur position pour profiter des autres parce que cela leur semble être leur « droit ». Sand semble concevoir la trahison d'Astolphe comme tout à fait sans surprise et conforme à son caractère, mais la juxtapose au déchirement et à la colère de Gabriel, qui s'est vu mentir par une autre personne en qui il pensait pouvoir avoir confiance. La tragédie que représente la destruction de la foi de Gabriel en l'honneur des hommes illustre

⁶⁴ Vaillancourt, 'Do Human Females Use Indirect Aggression as an Intrasexual Competition Strategy?'

l'existence de Gabriel dans cet espace intermédiaire où il peut être trahi et manipulé par les hommes tout en s'identifiant à de nombreuses qualités de ce même sexe.

Même si Gabriel a appris à sympathiser avec les luttes sociétales des femmes en raison de leur soumission à des hommes cupides, jaloux et misogynes, il s'identifie toujours davantage à son côté masculin à la fin de la pièce. Son identification est si forte qu'il souhaite se mutiler en se coupant les seins : « Je me refuse à ce dernier outrage, et, plutôt que d'en subir l'affront, je déchirerai cette poitrine, je mutilerai ce sein jusqu'à le rendre un objet d'horreur à ceux qui le verront, et nul ne sourira à l'aspect de ma nudité... O mon Dieu ! protégez-moi ! préservez-moi ! j'échappe avec peine à la tentation du suicide !... » (Sand 184). En détruisant l'un des derniers signes physiques de sa féminité, Gabriel retire en même temps aux autres hommes le pouvoir qu'ils ont sur lui. Le fait de vouloir non seulement se couper les seins, mais d'en faire un « objet d'horreur » souligne la façon dont les hommes voient un aspect de la féminité et lui attribuent tous les stéréotypes. C'est ce qu'Astolphe a fait à Gabriel bien qu'il ait été témoin de ses talents d'escrimeur, de son honneur et de sa bravoure. Gabriel enlève à Astolphe et aux autres hommes la possibilité de « sourire à sa nudité », ou leur enlève la possibilité de le minimiser et de l'émasculer. Être monstrueux et mutilé offre plus de liberté que de vivre avec les marques physiques de son plus grand secret. En outre, cette scène est également remarquable parce que c'est l'une des premières fois que Gabriel crée sa propre liberté, sans avoir à faire confiance à un autre homme pour l'aider. La libération finale de Gabriel est d'autant plus tragique qu'il l'assimile en partie à un suicide. Perdre une partie du corps qui a fait de lui ce qu'il est semble s'apparenter à une mort volontaire. Est-ce que cela indique que Gabriel ne pense pas pouvoir survivre à l'ablation de ses seins ou qu'il accepterait la mort comme une libération en se rendant monstrueux ? Gabriel n'est pas à l'aise avec son identité sexuelle, mais surtout avec sa féminité,

depuis que son grand-père lui a révélé le secret. Il affirme même que c'est la raison pour laquelle son mariage avec Astolphe n'a pas fonctionné : « 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 autre aspect de ma vie, qui est devenu notre tourment mutuel » (Sand 127). Gabriel n'a jamais voulu cesser d'être un homme, il l'a fait parce qu'il y a été contraint pour se protéger mais aussi parce qu'il aimait Astolphe. Ce malheur s'est manifestement transformé en malaise dysphorique car Gabriel était tourmenté par le fait de vivre en tant que femme avec Astolphe. Cependant, le héros tragique doit assimiler son désir de se mutiler aux attentes catholiques selon lesquelles le suicide et l'automutilation sont des péchés.⁶⁵ Mais, jusqu'alors, Gabriel n'a pas l'impression d'avoir péché, il demande même à Dieu de le protéger. La protection de Dieu n'a pas suffi à empêcher la mort de Gabriel, mais ce dernier n'est pas mort du « péché » du suicide, mais du filicide. Le fait que Gabriel soit mort assassiné indique qu'il avait une justification religieuse à son existence et que c'est l'avarice et le narcissisme socialisés des hommes qui l'entouraient qui l'ont tué.

Lien avec la réalité et appel à poursuivre les études queers dans la littérature du XIX^{ème} siècle

Les personnages abordent la mort de Gabriel en se référant uniquement à sa présentation féminine. Ce qui est intéressant, c'est que l'homme de main engagé par son grand-père pour tuer Gabriel ne savait pas qu'il s'agissait de lui et qu'il dit regretter d'avoir tué le seigneur : « C'est moi qui ai tué ce jeune homme, un brave, un noble jeune homme qui m'avait accordé la vie, une nuit que, pour le voler, j'avais déjà tenté, avec plusieurs camarades, de l'assassiner. » (Sand 190)

Même Giglio – l'assassin – ne connaissait Gabriel que pour ses qualités, comme sa pitié et il

⁶⁵ Alan Lee Berman, Morton M. Silverman, and Bruce Michael Bongar, *Comprehensive Textbook of Suicidology* (Guilford Press, 2000).

l'honore en disant qu'il a tué « un noble jeune homme ». Si Gabriel avait déjà envisagé de se suicider en se coupant les seins, il est clair que, même dans la mort, il voulait être perçu sous sa forme la plus masculine, c'est-à-dire autrement que comme Gabrielle. Mais cela n'a pas d'importance pour le précepteur, Astolphe, et le serviteur – Marc – qui retrouvent le corps de Gabriel. Marc ne parle de lui qu'en utilisant des structures grammaticales féminines : « Ah ! laissez-la tranquille à présent ! C'est vous qui l'avez tuée » (Sand 191). Bien que les personnes « les plus proches » de Gabriel ne respectent pas son côté masculin après sa mort, elles attribuent à juste titre la responsabilité de sa mort à Astolphe qui a comploté pour révéler son identité, ce qui a poussé leur grand-père à « se débarrasser complètement du problème ». En attribuant la mort de Gabriel aux hommes qui l'ont trahi, les personnages exposent les circonstances tragiques de sa mort et soulignent comment les actions égoïstes et jalouses des hommes peuvent littéralement causer la mort. Toutefois, Gabriel n'obtient pas justice car le précepteur insiste pour que son corps soit secrètement transporté dans un couvent, afin que personne ne découvre jamais son secret : « Calmez-vous et venez ! Il faut soustraire cette dépouille sacrée aux outrages de la publicité. Le jour est loin de paraître, emportons-la. Nous la déposerons dans le premier couvent. Nous l'ensevelirons nous-mêmes, et nous ne la quitterons que quand nous aurons caché dans le sein de la terre ce secret qui lui fut si cher. » (Sand 191-192). Le précepteur présente la dissimulation de Gabriel comme un acte de gentillesse pour éviter que le public ne l'examine à la loupe. Mais Gabriel est mort, et la seule personne qui pourrait être examinée est le prince Jules. En fait, il est encore plus cruel d'envoyer Gabriel dans un couvent, le seul endroit qu'il s'est efforcé d'éviter car cela lui aurait enlevé toute liberté. L'ironie tragique fait qu'un couvent constitue la dernière demeure de Gabriel afin de continuer à garder secret. Ainsi, tout ce qu'il a fait dans la pièce ne sert à rien puisqu'il est mort sans pouvoir, sans amour et sans famille, étant

caché à nouveau. Le précepteur présente cela comme quelque chose que Gabriel aurait voulu parce qu'il a soigneusement gardé le secret. Pendant la majeure partie de sa vie, il ne savait même pas qu'il était une femme et, une fois qu'il l'a su, il a été menacé, forcé à se marier et littéralement pourchassé. Cette vision romancée de la vie de Gabriel est peut-être l'un des moments les plus sombres de la pièce, révélant la rapidité avec laquelle les gens peuvent rationaliser un comportement en dehors des normes de genre.

Un phénomène similaire s'est produit dans la vie post-mortem de George Sand. Sa vie a été réduite à toutes les relations scandaleuses qu'elle avaient eues avec des hommes célèbres de son temps comme Frédéric Chopin, Jules Sandeau, Louis Blanc ou Prosper Mérimée. Qu'en est-il de sa relation avec Marie Dorval ? Sand a assisté à son spectacle en 1833 et « a éprouvé un sentiment étrange en reconnaissant ses propres émotions réprimées dans tous les mouvements, expressions et tons de voix de Dorval »⁶⁶ (ma trad. Jack).⁶⁷ Il est clair, bien que l'étendue de leur relation ne puisse être confirmée, qu'il y avait des sentiments et des désirs homosexuels entre elles, si l'on en croit l'attention qu'elles suscitaient à l'époque. Cette relation est utilisée comme un sous-texte de la promiscuité perçue de Sand, au même titre que le reste de ses transgressions telles que le travestissement et le fait de fumer en public. Ces comportements masculins étaient considérés comme faisant partie de sa personnalité proto-féministe et libérée mais, dans ses autobiographies et dans ses lettres, elle expérimente l'utilisation de pronoms et de descripteurs masculins. En privé, avec ses amants et chez elle, Sand utilisait des termes féminins tels que Mme Sand mais, en public, elle utilisait souvent des termes masculins pour désigner ses œuvres. De nombreux contemporains de Sand utiliseront ces termes mixtes pour parler de l'auteur,

⁶⁶ « experienced an uncanny sense of recognizing her own suppressed emotions in all of Dorval's movements, expressions, and tones of voice. » (Jack)

⁶⁷ Jack, 'George Sand'.

comme Gustave Flaubert qui l'appelle « chère maître ».⁶⁸ Sand n'aurait évidemment pas pu prédire comment les gens traiteraient son apparence de genre après la mort, mais le destin de Gabriel semble étrangement prophétique. En effet, Sand et Gabriel ont vécu pour jouir du plus grand nombre de libertés possible, mais les gens se sont souciés de cacher ce qu'ils trouvaient laid ou bien de se raccrocher à ce qu'ils trouvaient acceptable. Les vies de Sand et Gabriel ouvrent une ligne de questionnement sur le fait que les personnes queers et non-binaires n'ont jamais existé ou ont dû se cacher complètement ou que l'on ne voulait tout simplement pas les voir.

⁶⁸ Michele Roberts, 'La Parole Humaine: Writing, Gender and the Shifting Reputation of George Sand', *TLS. Times Literary Supplement*, 6102, 2020, pp. 7–9.

CHAPITRE II : *Mademoiselle de Maupin* et le monde scandaleux de possibilités de genres et de sexualités

L'œuvre et l'auteur

Si *Gabriel* est un roman qui a fait l'objet d'une forte censure depuis sa publication, un autre roman de l'époque qui aborde des thèmes similaires et qui a peut-être été plus mal accueilli est *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier (1811-1872).⁶⁹ Les deux romans traitent de thèmes similaires comme l'androgynie, la bisexualité et les relations taboues. Cependant, il est important de s'intéresser aux raisons pour lesquelles *Mademoiselle de Maupin* a été plus couronnée de succès critique et de pertinence. Il ne faut pas ignorer les auteurs et leur histoire, surtout si l'on considère que George Sand était considérée comme une figure controversée et que Gautier était plus respecté dans les cercles littéraires romantiques des années 1830. À bien des égards, le roman de Gautier est encore plus scandaleux que celui de Sand en raison du triangle amoureux central qui met en scène de multiples relations queers. La réponse la plus simple quant à plus de tolérance de la part de la société pour les transgressions littéraires de Gautier tient à son sexe ; parce que c'est un homme, on lui accorde peut-être plus de grâce pour écrire sur de tels sujets, en particulier en tant que partisan majeur de « l'art pour l'art ». Cette philosophie signifie que l'art doit être créé sans raison politique, morale et sociale donc, même si les sujets sont considérés comme obscènes, il n'y a pas théoriquement de cause profonde.⁷⁰ Dans l'introduction au roman, Gautier écrit lui-même, de manière controversée, que « tout ce qui est utile est laid », ce qui implique que l'on s'attend à une frivolité artistique dans le texte, surtout si l'on considère à quel point les personnages sont obsédés par la beauté. Ce chapitre explorera

⁶⁹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Nouvelle édition (Charpentier (Paris), 1835).

⁷⁰ "Art for Art's Sake | Creative Expression, Aestheticism & Criticism | Britannica," accessed April 23, 2025, <https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake>.

jusqu'où des écrivains comme Gautier ont pu pousser l'acceptabilité sociétale de la sexualité, de l'expression du genre et de la transgression en général sous le couvert de l'« art » et comment cela a influencé la perception de l'homosexualité par le public tout au long du XIX^{ème} siècle.

L'histoire de Gautier ressemble à celle de nombreux autres auteurs importants de l'ère romantique. Bien que né à Tarbes en 1811, Gautier a principalement grandi à Paris dans le quartier du Marais avec sa famille. Il a reçu une éducation de haut niveau dans diverses écoles prestigieuses telles que le collège Louis-Le-Grand et le collège Charlemagne, ainsi qu'auprès de son père. C'est à l'école que Gautier rencontre nombre de ses contemporains célèbres tels que Gérard de Nerval (1808-1855) et Victor Hugo (1802-1885).⁷¹ De toute évidence, comme pour Sand, le statut social bourgeois était essentiel à l'ère romantique car il permettait de recevoir une éducation solide et, surtout, de s'entourer de pairs partageant les mêmes idées. Contrairement à George Sand, Gautier s'est engagé dans une autre voie des Romantiques, en l'occurrence Le Petit Cénacle. Le Petit Cénacle, cercle de jeunes écrivains formé par Victor Hugo dans les années 1820, a commencé à adopter une nouvelle approche de la littérature traditionaliste et classique de la période de la Renaissance.⁷² De nombreux membres du groupe étaient connus pour s'habiller de façon excentrique, se démarquant radicalement de la mode de l'époque. À la première de la pièce de Victor Hugo, *Hernani* (1830), cette nouvelle mode en signe d'appartenance à la mouvement romantique s'est fait remarquée : cheveux longs, chemises sans col, vêtements bigarrés, tissus différents et costumes avec des connotations polémiques comme le gilet rouge.⁷³ Gautier, qui s'était vêtu de ce gilet rouge associé à l'armée française, avait été considéré comme déplacé et comme exhibant une forme de rébellion sociale, mais il avait choisi de le porter parce

⁷¹ James Breck Perkins, "Théophile Gautier - The Atlantic," *The Atlantic*, 1887.

⁷² "Cénacle | Romanticism, Victor Hugo, Poetry | Britannica," January 17, 2025, <https://www.britannica.com/art/cenacle>.

⁷³ Perkins, "Théophile Gautier - The Atlantic."

qu'il aimait la couleur. Comme beaucoup d'écrivains de l'époque, Gautier a expérimenté de nombreux styles d'écriture, comme la satire, le naturalisme, le modernisme et la poésie symboliste⁷⁴ et il a souvent écrit pour des revues, se concentrant sur des sujets tels que les voyages internationaux. Gautier a beaucoup voyagé pour un homme de cette époque, dans des pays comme l'Espagne, l'Italie, la Russie, l'Égypte ou encore l'Algérie,⁷⁵ ce qui témoigne une fois de plus de sa richesse et de ses privilèges.

Plus que son haut niveau d'éducation et son implication dans des cercles littéraires prestigieux, ce sont les différents événements historiques qui se sont déroulés tout au long de sa vie et qui ont grandement influencé son œuvre qui sont les plus importants concernant Théophile Gautier. Ainsi, les Trois Glorieuses, ou révolution de Juillet qui a eu lieu en 1830, constitue un changement majeur puisque la France subit une deuxième révolution importante qui la fait passer d'une monarchie constitutionnelle (branche des Bourbons) à la Monarchie de Juillet, c'est-à-dire que la France entre dans une période de paix politique en même temps que la rancœur sociale augmente précipitant des mouvements de pensées radicaux et socialistes. Il est en résulte que même si Gautier a rejeté l'idée que les événements historiques affectent son travail, il a réagi à ces tendances du conservatisme social.⁷⁶ Si les détails de la révolution peuvent être instructifs, en ce qui concerne l'écriture de Gautier, elle a retardé la publication de ses premières œuvres poétiques. Gautier lui-même a participé à de nombreuses œuvres « révolutionnaires », dont la plus incendiaire est peut-être son roman *Mademoiselle de Maupin* (1835). Pourquoi ce roman a-t-il tant divisé ? Le sujet du roman est un triangle amoureux entre un homme – le Chevalier d'Albert – qui choisit une maîtresse – Rosette – qui invite ensuite son ami – Théodore de

⁷⁴ "Theophile Gautier - New World Encyclopedia," accessed April 23, 2025, https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Theophile_Gautier.

⁷⁵ "Theophile Gautier - New World Encyclopedia."

⁷⁶ Ginnie Kougou-Mbougath, "History as a Backdrop in the Fictions of Théophile Gautier: The Case of Le Roman de La Momie," *Sci Set J of Economics Res* 3(5), 2024, 01–04.

Sérannes – dont le sexe est ambigu, dans la propriété d’Albert. Une grande partie du roman est centrée sur l’identité sexuelle de Théodore jusqu’à ce qu’il soit finalement révélé qu’il est une femme en fait connue sous le nom de Mademoiselle de Maupin. Le choc et le scandale provoqués par le fait d’écrire non seulement sur une femme déguisant son identité sexuelle, mais aussi de montrer diverses relations perçues comme homosexuelles entre hommes et entre femmes, ont attiré beaucoup d’attention lors de la publication du roman et longtemps après, ce qui a conduit à des décennies de censure en raison de son contenu perçu comme obscène.

La censure de *Mademoiselle de Maupin* a d’ailleurs perduré jusqu’au XX^{ème} siècle aux États-Unis. En 1922, un libraire de New York a été arrêté pour avoir vendu le livre alors qu’il contenait des passages obscènes et sexuels.⁷⁷ Un débat s’en est suivi concernant la question de savoir si la licence artistique et les prouesses de Gautier avaient suffisamment de mérite pour qu’il soit impunément vendu dans les librairies américaines. Le jury a innocenté le libraire, mais le juge a estimé que le livre était profondément offensant, déclarant que : « Si les choses dites par Gautier dans le livre [*Mademoiselle de Maupin*] étaient énoncées ouvertement et franchement dans la langue de la rue, il n’y aurait aucun doute dans l’esprit de quiconque que l’œuvre serait obscène, vicieuse et indécente. Le fait que les détails dégoûtants soient servis dans un style poli avec des décors exquis et des mots parfumés rend tout cela d’autant plus dangereux et insidieux. » (ma trad. p. 31).⁷⁸ Ainsi, le roman de Gautier a suscité des réactions fortes, même près d’un siècle après sa publication et dans un autre pays. Cependant, le jury a également mentionné la beauté de la prose de Gautier et comment toutes les références sexuelles « obscènes » et les

⁷⁷ “CENSORSHIP DANGER CITED IN BOOK RULING; Majority in Court of Appeals Upholds Clerk’s Damage Claim of \$2,500. DWELLS ON GAUTIER’S STYLE Two Dissenting Judges, However, Assert ‘Mademoiselle de Maupin’ Is Obscene.,” *The New York Times*, July 23, 1922, sec. Archives, <https://www.nytimes.com/1922/07/23/archives/censorship-danger-cited-in-book-ruling-majority-in-court-of-appeals.html>.

⁷⁸ “CENSORSHIP DANGER CITED IN BOOK RULING; Majority in Court of Appeals Upholds Clerk’s Damage Claim of \$2,500. DWELLS ON GAUTIER’S STYLE Two Dissenting Judges, However, Assert ‘Mademoiselle de Maupin’ Is Obscene.”

relations homosexuelles étaient masquées par la belle écriture. C'est là que réside le véritable danger du roman : sa sortie attendue au cours de la période romantique, alliant les sujets controversés réels qu'il a choisi d'aborder.

La vraie Mademoiselle de Maupin : Julie d'Aubigny

La « réalité » du roman de Gautier est encore plus choquante que ce à quoi les gens pouvaient s'attendre puisque le personnage principal est basé sur une personne réelle : Julie d'Aubigny (1673-1707). Julie d'Aubigny, mieux connue sous le nom de Mademoiselle Maupin ou de La Maupin, est la source d'inspiration du personnage principal du roman éponyme de Gautier. Bien que Julie d'Aubigny soit morte jeune, elle a véritablement marqué la société française. En effet, elle a été mariée de façon arrangée au Sieur de Maupin par le Comte d'Armagnac dont elle est devenue la maîtresse. Fuyant avec son amant d'alors maître d'escrime et habillée en homme, elle a participé à un spectacle d'escrime itinérant, puis est devenue chanteuse d'opéra à son arrivée à Marseille. Mais le fait peut-être le plus marquant est qu'elle a incendié un couvent pour s'échapper avec la jeune femme dont elle était tombée amoureuse.⁷⁹ Il convient d'ajouter, à ce sujet, qu'elle a été poursuivie en justice en tant qu'homme. Elle a ensuite continué sa carrière de chanteuse d'opéra à Paris et à Bruxelles d'où le Mademoiselle qui était d'usage pour les chanteuses. À bien des égards, d'Aubigny ressemble à Gabriel de Sand en ce sens que toutes deux étaient des femmes qui s'habillaient comme des hommes, flottaient entre

⁷⁹ Lydia Harrison, "Their Deeds I Judge and Much Condemn": The Criminalisation and Impossibility of Lesbianism in Early Modern Europe" (Northumbria University, 2017), https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55253976/FULL_MASTERS_DISSERTATION.docx-libre.pdf?1512932121=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DTheir_deeds_I_judge_and_much_condemn_The.pdf&Expires=1740449292&Signature=TI1H4Lsr8JQo8xryu35-rkM~E3r36hyaY3hFavHMuB74KnUvxGy-j0bdz0nYjpbIGodng8zCNqJPCBtRoBP6QfARYbXEXm1dKBwh5Ri80QJv5FiGmiod6slrvExZ1P2fWeohcMy3GzMw2beSB0aj2JsW~VnkiOeZo1bl3JK~fN~FSk0V1dVZQ7SfLO6U8D54onIzshIwTHdEFUqc0-NU~3Aa1-Gn1qgO10w7dqjRssVWORAbDbxdUtt4wgdBXjPHCaIDtqa1L9ng4OYvEA9-8sX4tKbwn9CgEqoKEq8t1eAsRTM1TF~D3yKkrG91K5UbtGURr0oqK1szHjDCdj5g__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA.

les classes sociales et participaient à des activités masculines comme les combats à l'épée. La différence avec d'Aubigny réside dans le fait que sa sexualité était bien documentée pour l'époque et que c'était un secret de polichinelle qu'elle avait des relations romantiques et sexuelles avec des hommes et des femmes. Cette acceptation de l'amour et de sa sensualité ainsi que les aspects performatifs du genre de Julie d'Aubigny dans le théâtre féminisé et sa présentation masculine en public sont la source d'inspiration initiale du personnage de Théodore de Sérannes dans le *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. Bien que d'autres femmes homosexuelles combattant à l'épée, comme Mary Frith en Angleterre,⁸⁰ Catalina de Erauso de España⁸¹ et Isabelle Eberhardt en Suisse⁸² soient devenues des icônes de l'histoire, Julie d'Aubigny conserve une pertinence culturelle aujourd'hui, ayant même été citée par la chanteuse montante Chappell Roan (1998-) aux MTV Video Music Awards. Lors de sa prestation avec le morceau « Good luck, babe ! », elle tire une flèche sur un couvent et y met le feu.⁸³ Cependant, pour le public et les médias, il n'était pas clair que la chanteuse incarnait La Maupin, à la place de la voir, ils ont cru que Roan était Jeanne d'Arc. Ce malentendu montre qu'il y a une image aseptisée de la femme qui endosse des rôles de genres non-traditionnels en raison des liens avec la religion et la chasteté, la sexualité de Jeanne d'Arc étant presque impossible à étiqueter, alors que l'histoire de Julie d'Aubigny était ouvertement plus queer.

C'est peut-être le caractère salace de l'histoire de La Maupin et sa pertinence culturelle évidente qui ont incité Gautier à écrire cette histoire, on dit parfois qu'il s'agissait d'une

⁸⁰ "Mary Frith, or Moll Cutpurse, the Roaring Girl," East End Women's Museum, November 20, 2016, <https://eastendwomensmuseum.org/blog/mary-frith>.

⁸¹ "Erauso, Catalina de (1592–1635) | Encyclopedia.Com," accessed April 23, 2025, <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/erauso-catalina-de-1592-1635>.

⁸² Emma Garman, "Feminize Your Canon: Isabelle Eberhardt," The Paris Review, accessed April 23, 2025, <https://www.theparisreview.org/blog/2019/02/11/feminize-your-canon-isabelle-eberhardt/>.

⁸³ Quispe López, "In 1600s France, This Sword-Fighting Opera Singer Burnt Down a Convent to Rescue Her Gay Lover," Them, October 15, 2024, <https://www.them.us/story/who-was-julie-daubigny-bisexual-sword-fighting-opera-singer-chappell-roan>.

commande faite à l'auteur. On peut aussi se demander pourquoi une histoire sur la romance queer et les présentations de genre androgynes est écrite par un auteur masculin et racontée par un personnage masculin. Quoiqu'il en soit, il faut tout autant réfléchir à l'importance de représenter les personnes queers et non binaires au XIX^{ème} siècle que considérer la fétichisation potentielle qui se produit. Il s'agit d'une histoire imprégnée de sexualité, de fluidité et de mystère, ce qui était révolutionnaire pour l'époque. Il convient donc de se demander, comme le juge new-yorkais mentionné plus haut, si l'histoire n'a pas été écrite uniquement pour attirer l'attention d'une part et pour contrarier l'atmosphère politique traditionnelle et tendue de l'époque d'autre part.

L'idéal féminin et l'érotisme

Mademoiselle de Maupin est un roman qui s'appuie fortement sur une définition réductrice et romancée de la féminité. Le Chevalier d'Albert est un homme considéré comme haut placé dans sa société, sa richesse et sa classe sociale font de lui un partenaire désirable pour de nombreuses femmes. Cependant, le jeune noble est un homme profondément romantique à la recherche non seulement d'un lien physique et sexuel mais aussi d'une intimité émotionnelle, ce qui sont des qualités attribuées traditionnellement à la féminité. Par conséquent, il a des critères extraordinairement élevés pour les femmes, ce qui fait qu'il est pratiquement impossible pour quiconque d'être compatible avec lui. Le chevalier rejette des vierges, des jeunes filles, des mères, des veuves et des femmes qu'il considère comme n'étant pas assez charmantes ou intelligentes. Ce que veut ce noble, c'est une femme de rêve : « Je me suis figuré bien souvent l'endroit qu'elle habite, le costume qu'elle porte, les yeux et les cheveux qu'elle a. – J'entends sa voix ; je reconnaîtrais son pas entre mille autres, et si, par hasard, quelqu'un prononçait son nom,

je me retournerais ; il est impossible qu'elle n'ait pas un des cinq ou six noms que je lui ai assignés dans ma tête » (Gautier 47).

Le chevalier lui-même admet qu'une telle femme n'existe que dans son imagination, qu'elle n'est qu'un fantasme. Il faut relever l'importance qu'il accorde à ses caractéristiques physiques, comme la couleur de ses yeux et de ses cheveux, ainsi qu'à la tenue qu'elle porte. Ce que d'Albert recherche, c'est une personne si féminine qu'elle le ferait paraître masculin en comparaison, car elle prouverait qu'il est suffisamment masculin pour sa classe et son statut pour posséder une femme qui lui correspondrait physiquement. Son fantasme relève à tel point de l'obsessionnel qu'il croit connaître le son de sa voix et qu'elle porte l'un des noms qu'il lui a attribués. Cette immense objectivation le fait passer pour un collectionneur maniaque plus que pour un homme à la recherche de l'amour. Il faut également souligner la manière dont le chevalier attribue à cette femme fantastique une singularité, à savoir qu'il n'y a absolument personne comme elle. D'une part, cela montre les normes irréalistes auxquelles il soumet les femmes, ce qui signifie que sa richesse et son statut au sein de la société lui permettent de trouver un.e partenaire « convenable ». D'autre part, ces normes indiquent au lecteur que c'est un romantique dans toute sa splendeur, c'est-à-dire qu'il recherche la perfection chez les femmes et qu'il s'en débarrasse dès qu'elles ne répondent pas à ses attentes.

Lorsqu'un homme comme d'Albert décrit les qualités d'une femme dans des détails aussi atroces, on peut commencer à se demander s'il aime vraiment les femmes s'il les regarde avec une telle intensité :

Elle a vingt-six ans, – pas plus, ni moins non plus. – Elle n'est plus ignorante, et n'est pas encore blasée. C'est un âge charmant pour faire l'amour comme il faut, sans puérité et sans libertinage. – Elle est d'une taille moyenne. Je n'aime pas une géante ni une naine. Je veux pouvoir porter tout seul ma déité du sofa au lit ; mais il me déplairait de l'y

chercher. Il faut que, se haussant un peu sur la pointe du pied, sa bouche soit à la hauteur de mon baiser. C'est la bonne taille. Quant à son embonpoint, elle est plutôt grasse que maigre. Je suis un peu Turc sur ce point ; et il ne me plairait guère de rencontrer une arête où je cherche un contour ; il faut que la peau d'une femme soit bien remplie, sa chair dure et ferme comme la pulpe d'une pêche un peu verte : c'est exactement ainsi qu'est faite la maîtresse que j'aurai. Elle est blonde avec des yeux noirs, blanche comme une blonde, colorée comme une brune, quelque chose de rouge et de scintillant dans le sourire. La lèvre inférieure un peu large, la prunelle nageant dans un flot d'humide radical, la gorge ronde et petite, et en arrêt, les poignets minces, les mains longues et potelées, la démarche onduleuse comme une couleuvre debout sur sa queue, les hanches étoffées et mouvantes, l'épaule large, le derrière du cou couvert de duvet : – un caractère de beauté fin et ferme à la fois, élégant et vivace, poétique et réel » (Gautier 46)

À la lecture de ce passage, on pourrait penser que le Chevalier d'Albert décrit une femme qu'il a déjà rencontrée pour que sa description soit aussi riche de détails. Au lieu de cela, il poursuit sa tirade obsessionnelle sur la femme parfaite. Les qualités essentielles, qui ne manquent pas d'attirer l'attention du lecteur, sont l'âge et la taille de cette femme. Le noble veut une femme de 26 ans, ce qui, à l'époque, était souvent considéré comme vieux, surtout pour une femme non mariée.⁸⁴ Il prétend vouloir une femme plus âgée car elle n'aurait plus de traits enfantins ni ne remettrait en question certains principes moraux. L'accent mis par le Chevalier d'Albert sur les expériences sexuelles qu'il aura avec cette femme imaginaire plutôt que sur la partenaire de vie ou l'amour qu'ils éprouveront fait basculer la tonalité du texte qui en vient à se concentrer sur les expériences physiques et émotionnelles plutôt que sur les relations stéréotypées d'« amour pur». Cela implique aussi que le Chevalier d'Albert tendra toujours à choisir l'expérience lui procurant le plus de plaisir, ce qui annonce les défis ultérieurs du roman. La description de la taille de la femme idéale correspond davantage aux attentes de la société en matière de beauté féminine.⁸⁵ Mais s'il souhaite que sa partenaire soit de taille moyenne, c'est

⁸⁴ "Date Like a Victorian: Courtship and Romance in the Victorian Era," Dalnavert Museum, February 12, 2021, <https://www.friendsofdalnavert.ca/blog/2021/2/12/date-like-a-victorian-courtship-and-romance-in-the-victorian-era>.

⁸⁵ Thinkhouse, "The Sizes of the Centuries," Thinkhouse (en-IE), accessed March 17, 2025, <https://www.thinkhousehq.com/features/the-sizes-of-the-centuries>.

parce qu'il entend pouvoir la porter au lit, ce qui dénote un raisonnement sexuel sur sa taille plutôt que sa véritable perception de la beauté. En fait, la femme qu'il décrit dans le passage avec sa taille moyenne, les cheveux blonds, la peau remplie, et les yeux noirs ressemble à Vénus, la déesse romaine de l'amour, ou à la représentation de Vénus dans le célèbre tableau de Botticelli, « La Naissance de Vénus » (1484-1485).⁸⁶ Gautier évoque le portrait de Botticelli alors même qu'il est connu pour être controversé car il dépeint la nudité de Vénus à une époque où elle était fortement censurée par les autorités catholiques.⁸⁷



Botticelli (1445-1510) est l'un des premiers artistes de la Renaissance à avoir illustré les divinités grecques et romaines avec leurs qualités plus traditionnelles telles que la luxure, le désir sexuel et la glotonnerie. Cette interprétation d'une déesse considérée comme pure, d'autant plus qu'il s'agit d'une des premières œuvres laïques de la Renaissance, lui a d'ailleurs valu d'être censuré pendant cinquante ans, à l'instar de *Mademoiselle de Maupin*. Assimiler l'idéal féminin à la Vénus de Botticelli constitue un défi sociétal et politique : la volonté d'attirer une attention négative et positive pour mettre en évidence une « déviance sexuelle » perçue. En effet, le Chevalier d'Albert monologue pendant un bon moment sur le fait qu'il préfère Vénus à Marie

⁸⁶ Sandro Botticelli, *The Birth of Venus (Detail)*, 1486, Tempera on canvas, 172.5 cm × 278.9 cm, 1486, Uffizi Gallery, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birth_of_Venus_%28Botticelli%29_detail.jpg.

⁸⁷ "The Renaissance Nude," Getty Museum, accessed March 17, 2025, https://www.getty.edu/art/exhibitions/renaissance_nude/inner.html.

⁸⁸ "The Birth of Venus by Botticelli," Uffizi Galleries, accessed March 17, 2025, <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>.

comme idéal de femme car « La Vénus sort de la mer pour aborder au monde, - comme il convient à une divinité qui aime les hommes, - toute nue et toute seule - » (Gautier 162). Le chevalier est quelqu'un qui place la beauté et la conformité au-dessus de toutes les autres qualités que les femmes peuvent posséder parce qu'il ne peut trouver de plaisir sexuel que dans les femmes : « Je considère la femme, à la manière antique, comme une belle esclave destinée à nos plaisirs. » (Gautier 164). Par conséquent, en établissant des comparaisons entre la femme idéale du Chevalier d'Albert et la Vénus de Botticelli, Gautier instaure un fétichisme hautement érotisé sur le contrôle et propose la redéfinition de la féminité par le biais d'une sexualité revendiquée plutôt que par la mise en avant excessive de la pureté.

Les attentes irréalistes du Chevalier d'Albert à l'égard des femmes établissent une réalité dangereuse pour ses futures amantes, qui sont soumises à une violence émotionnelle sous la forme de sa déception et de son rejet une fois qu'il s'est lassé d'elles ; les conséquences apparaissent plus tard dans le roman après que le Chevalier d'Albert rencontre la femme parfaite : Rosette. Elle incarne tout ce qu'il a toujours voulu. Au début, leur relation est remplie d'amour et pleine de passion. Cela change rapidement cependant quand il se rend compte qu'aucune femme n'est en mesure d'entretenir un fantasme aussi vif et d'une telle intensité. À l'époque, choisir une femme uniquement pour ses qualités sexuelles pouvait être lourd de conséquences. En effet, Rosette était connue en tant que courtisane plutôt qu'en tant qu'épouse potentielle d'un homme puissant et riche. Elle explique comment elle joue son rôle dans cette relation complexe :

...je me suis cachée dedans, et je lui ai prêté ma voix, mon esprit, ma beauté, ma jeunesse, et je lui ai donné une apparence si séduisante que la réalité ne valait pas mon mensonge. Quand le temps sera venu de briser en éclats cette creuse statue, je le ferai de manière à ce qu'il croie que tout le tort est de mon côté et à lui en épargner le remords. – C'est moi qui donnerai le coup d'épingle par où doit s'échapper le vent dont ce ballon est plein. – N'est-ce pas là une sainte prostitution et une honorable tromperie ? (Gautier 132)

Rosette se décrit comme un esprit possédant une coquille vide, c'est-à-dire que sa description correspond davantage à celle d'une œuvre d'art qu'à une femme. Cela indique également que cet ange sexuel parfait n'est en fait ni viable ni réaliste pour qui que ce soit, en particulier pour une femme à la recherche d'une position sociale stable. Rosette veut être celle qui perce son illusion érotique, mais c'est le Chevalier d'Albert qui a créé l'image en premier lieu. Le gentilhomme pense que le pouvoir des femmes se limite à leur viabilité sexuelle et à leur capacité à satisfaire les désirs sexuels des hommes, et que, si elles rejettent ce rôle, elles perdent leur féminité : « Une femme ne doit pas renoncer ainsi au plaisir d'être courtisée, madrigalisée et adorée ; elle renoncerait plutôt à la vie, et elle aurait raison, car qu'est-ce que la vie d'une femme sans tout cela ? » (Gautier 170). Gautier met en évidence cette grisaille morale par l'utilisation d'oxymores : « une sainte prostitution et une honorable tromperie » (Gautier 132). Ces deux idées sont clairement pécheresses selon l'église et la tradition, mais elles sont pourtant justifiées dans le roman. L'idée qu'une femme puisse se prostituer pour une force divine, en l'occurrence les fantasmes d'un homme, semble ridicule, mais elle souligne encore davantage les limites sexuelles et l'absence de tradition que Gautier a choisi de repousser. L'aspect performatif de la féminité est la première indication que les personnages principaux de ce roman exagèrent certaines caractéristiques sexospécifiques pour satisfaire l'imagination érotique des autres.

L'homme et la femme idéale et l'érotisme de l'inconnu dans le personnage de Théodore de Sérannes

Le Chevalier d'Albert en vient à être inévitablement ennuyé et déçu par sa femme « parfaite » et Rosette, craignant de perdre sa nouvelle position de privilège et de pouvoir en tant que femme qui n'est pas considérée comme désirable dans le mariage, invite l'homme qu'elle perçoit comme idéal à menacer la masculinité de son partenaire. Cette figure élégante s'appelle

Théodore de Sérannes – un vieil ami de Rosette. Rosette l’invite d’abord dans le but de rendre le chevalier d’Albert jaloux, d’autant qu’elle a toujours nourri des sentiments pour lui. Pourtant, Théodore, comme il ne manque pas de lui avouer, n’a jamais pu éprouver de tels sentiments à son égard : « J’ai désiré bien souvent pouvoir vous aimer, du moins comme vous le voudriez ; mais il y a entre nous un obstacle insurmontable, et que je ne puis vous dire » (Gautier 127).

Comme Théodore tente de l’expliquer, il existe un « objet insurmontable » entre Rosette et lui : son sexe. En fait, Théodore est une femme – Madeleine- – qui aspire à connaître les secrets des émotions des hommes. L’opération ne se poursuit cependant pas discrètement car Théodore a tendance à attirer l’attention de son entourage en raison de sa belle nature mystérieuse. Et souvent, comme Rosette, ces sentiments sont réciproques, mais Théodore-Madeleine est freinée par son corps. Le lecteur ne connaît même pas le véritable sexe de Théodore à ce stade, de sorte qu’avec le contexte supplémentaire de ces scènes, on peut voir que Gautier propose une attirance basée sur le danger et l’érotisme de l’inconnu. Cette attirance est si forte que le Chevalier d’Albert se retrouve envoûté par Théodore alors que Rosette escomptait le rendre jaloux. Il admet :

Il y a quelques femmes assez jolies et un ou deux jeunes gens assez aimables et fort gais ; mais, dans tout cet essaim provincial, ce qui me charme le plus est un jeune cavalier qui est arrivé depuis deux ou trois jours ; – il m’a plu tout d’abord, et je l’ai pris en affection, rien qu’à le voir descendre de son cheval. Il est impossible d’avoir meilleure grâce ; il n’est pas très grand, mais il est svelte et bien pris dans sa taille ; il a quelque chose de moelleux et d’onduleux dans la démarche et dans les gestes, qui est on ne peut plus agréable ; bien des femmes lui envieraient sa main et son pied. Le seul défaut qu’il ait, c’est d’être trop beau et d’avoir des traits trop délicats pour un homme. (Gautier 122-123)

Le Chevalier d’Albert semble admirer les qualités féminines et masculines de Théodore : sa grâce, sa taille et ses gestes. Il décrit quelques valeurs qui pourraient rendre les femmes

jalouses, ce qui implique un juste milieu entre la masculinité et la féminité. Le fait que le Chevalier perçoive Théodore comme un homme trop beau et délicat signifie qu'il y a une attirance dans la confusion de genre. Mais, il y a aussi un élément de danger parce que les deux sont des hommes : « Quel dommage que ce soit un homme, ou quel dommage que je ne sois pas une femme ! » (Gautier 133). Le désir du Chevalier pour le jeune homme est si fort qu'il en vient à souhaiter être une femme puisqu'il n'est pas socialement acceptable d'être ensemble pour deux personnes du même sexe, en l'occurrence deux hommes. Théodore doit séparer son désir sexuel et ses émotions romantiques en raison des normes et des secrets de la société, tandis que d'Albert garde ses désirs secrets afin de rester un membre respecté de la société. Dans ce triangle amoureux, chacun est attiré par l'autre, mais pour des raisons et des démonstrations de genres différents. Rosette aime Théodore car il incarne la seule personne pour laquelle elle vivrait une vie pure, dans la mesure où ils partagent un lien émotionnel profond, peut-être justement parce que Théodore est une femme. Théodore et d'Albert sont attirés l'un.e par l'autre en raison du mélange inhérent de masculinité et de féminité, voire de l'attrait du mystère. Rosette et d'Albert sont attirés l'un.e par l'autre en raison des jeux de rôles sexuels et des attentes de la société en matière d'hétéronormativité et de monogamie. Ce qui est essentiel c'est que chaque membre de ce triangle amoureux bisexuel cache un secret sur son genre ou son penchant romantique.

C'est comme l'évidence même :

Il faut que Théodore soit une femme déguisée ; la chose est impossible autrement. – Cette beauté excessive, même pour une femme, n'est pas la beauté d'un homme, ... – C'est une femme, parbleu, et je suis bien fou de m'être ainsi tourmenté. De la sorte tout s'explique le plus naturellement du monde, et je ne suis pas aussi monstre que je le croyais. (Gautier 157)

Dans cette scène, Gautier utilise l'ironie dramatique pour souligner l'absurdité générale du triangle amoureux, en particulier les sentiments du Chevalier d'Albert. En tant qu'homme

biologique et noble, c'est lui qui a le plus à perdre dans une attirance illicite pour le même sexe. Le chevalier, qui est manifestement fier de maintenir son ego masculin en trouvant la femme la plus féminine possible en Rosette, se sent menacé par un autre homme qu'il perçoit comme plus parfait que lui. Théodore est différent pourtant puisque tous les critères de beauté irréalistes auxquels le chevalier soumet les femmes, le jeune homme les incarne et, en tant qu'homme, il est également meilleur que d'Albert car Théodore garde prudemment son secret, donc il est émotionnellement fermé, évitant ainsi les sensibilités romantiques et rêveuses de d'Albert qui sont plus proches de la féminité. En tant que personne surpassant toutes les normes de beauté et d'intelligence du genre, Théodore est le parfait amoureux de l'époque romantique mais, puisque ce sont deux hommes, leur relation est hautement taboue. Par conséquent, le lecteur peut conclure que le point de vue de d'Albert sur la monstruosité est basé sur une phobie de l'émascation car la seule façon pour lui de se pardonner est de croire que Théodore est une femme. Tout au long du roman, le chevalier d'Albert lutte contre la morale de la société et contre ses propres croyances d'une part et contre ce qui l'attire d'autre part. Il devra finalement prouver que Théodore est une femme, non pas par peur d'être attiré par un homme en fin de compte, mais par peur d'être émasculé à cause de ses désirs. Une conspiration farfelue mérite un plan absurde et, en tant qu'homme d'art instruit, d'Albert recherche l'une des seules œuvres littéraires reconnues mettant en scène une femme qui se déguise en homme : la pièce de Shakespeare, *Comme il vous plaira* (1599).

Gautier se moque des présentations et des inclinations intérieures et extérieures de chaque personnage à travers la pièce de Shakespeare. Il est intéressant de noter que Sand et Gautier utilisent cette œuvre de Shakespeare comme point de référence dans leurs ouvrages respectifs, ce qui établit un lien d'intertextualité entre les deux livres français et différencie également les

expériences sexospécifiques de Gabriel et de Théodore. Dans le roman de Gautier, Rosette refuse le rôle de Rosalinde puisqu'elle devrait se déguiser en homme lorsque son personnage se fait passer pour Ganymède et c'est donc à Théodore qu'elle donne le rôle – une femme qui se fait passer pour un homme qui va jouer le rôle d'une femme qui se fait passer pour un homme. Dans l'intrigue de la pièce, Rosalinde se déguise en homme – Ganymède – pour échapper à la persécution de son oncle, s'enfuit dans la forêt avec son amie Célia et finit par séduire Orlando ou Rowland comme il est appelé dans *Mademoiselle de Maupin*. Rosalinde équilibre également de nombreux triangles amoureux en raison de l'affection profonde et la loyauté de Célia à son égard, à l'image de Rosette, tout en ressemblant aux rôles de Théodore et d'Albert, qui doivent faire face à des désirs refoulés pour le même sexe et vivre dans un espace fluide entre homme et femme.

Le roman aborde la même question que celle posée par Sand sur l'intersexualité et son lien avec la présentation physique des qualités masculines et féminines. Gautier établit une allégorie entre Rosalinde et Théodore comme hermaphrodites ou personnes intersexuelles qui ont les deux organes sexuels à travers la représentation de *Comme il vous plaira* afin de confirmer la possibilité d'une fluidité de genre et de sexualité. Bien que le terme hermaphrodite soit moins utilisé aujourd'hui car pouvant être considéré comme péjoratif, le Chevalier d'Albert le fait remonter à ses racines grecques : « C'est en effet une des plus suaves créations du génie païen que ce fils d'Hermès et d'Aphrodite » (Gautier 169). D'Albert définit une personne intersexuée comme le fils d'Hermès et d'Aphrodite, ce qui implique qu'il existe une masculinité inhérente qui l'emporte sur les qualités d'Aphrodite, et par-là même un équilibre des qualités physiques comme le ventre peu plat de la femme et peu rond de l'homme (Gautier 172). C'est au moment où Théodore s'habille dans le costume féminin de Rosalinde que d'Albert le trouve le

plus séduisant car pour lui et, conformément à la définition de la féminité de l'Antiquité, il s'agit de qualités plus masculines que la féminité frêle et délicate définie par les autorités morales telles que l'Église. Non seulement le livre établit que deux personnes qui se présentent physiquement comme masculines peuvent avoir des sentiments romantiques l'une pour l'autre, mais aussi que l'attirance peut être maintenue et même renforcée lorsque l'une des personnes entre dans l'espace intermédiaire du genre et du sexe. En conjonction avec l'image impossible de Vénus que d'Albert a dessinée pour les femmes plus tôt dans le roman, la beauté et l'attrait deviennent totalement subjectifs, ce qui implique qu'il n'y a pas de norme unique et que chacun.e peut être attiré.e par des qualités différentes chez la même personne.

Le roman attribue également une partie de cette attirance à l'inconnu parce que Théodore possède à la fois des qualités masculines et féminines idéales, c'est une toile idéale sur laquelle Rosette et le Chevalier d'Albert peuvent peindre leurs fantasmes, ne voyant que la représentation du genre qu'ils désirent le plus. Mais que se passe-t-il lorsque le secret est découvert ? La personne devient-elle moins désirable parce qu'elle est plus acceptable socialement ou reste-t-elle tout aussi attirante parce qu'elle présente toujours tous les traits de la masculinité et de la féminité ? Le précipice de la découverte du secret représente un tournant textuel pour Théodore qui doit soit accepter son sexe biologique comme identité de genre et se conformer aux attentes sociales à l'égard des femmes et épouser d'Albert, soit abandonner les liens romantiques qu'il a noués et continuer à vivre avec cette identité masculine-non binaire.

Le rêve de l'amour libéré et son impossibilité à vivre

Théodore de Sérannes, ou Mademoiselle Madeleine de Maupin, a vécu sa vie en tant que femme, mais a décidé de quitter son foyer dans sa quête de la question que les hommes laissaient

sans réponse dans sa vie. En effet, elle les trouvait parfaits, mais n'arrivait pas à comprendre leur esprit ni leur façon de penser, et, par conséquent, « elle a voulu connaître les hommes avant de se donner à un homme » (Gautier 183). Madeleine de Maupin choisit donc d'abandonner sa vie de femme et de revêtir les habits d'un homme pour entreprendre cette quête de connexion avec la psyché masculine. La jeune femme découvre rapidement que les hommes, à son grand désarroi, ne sont pas à la hauteur de leur apparence et qu'ils parlent avec bassesse de toutes les femmes, de leurs épouses à leurs sœurs : « Tous faisaient très bon marché de l'amour » (Gautier 189).

Madeleine compare cette découverte bouleversante au fait de gâcher le héros d'un livre bien-aimé : « Quel supplice, en effet, de voir l'homme que l'on avait choisi mentir à chaque minute à l'idée qu'on s'était faite de lui ... de s'apercevoir que ce qui vous avait paru si beau à travers le prisme de l'amour est réellement fort laid, et que ce qu'on avait pris pour un vrai héros de roman n'est, au bout du compte, qu'un bourgeois prosaïque qui met des pantoufles et une robe de chambre ! » (Gautier 184)

Gautier semble utiliser ses propres expériences avec les hommes pour parler des femmes qui découvrent leur misogynie maligne, et de l'horreur à laquelle de nombreuses femmes seraient confrontées si elles savaient à quel point les hommes de leur vie parlent mal d'elles. Gautier évoque également la façon dont le « prisme de l'amour » cache toute cette laideur, créant ainsi un point de vue plus large sur la romance et sur l'amour. L'amour dissimule en particulier le manque de masculinité des hommes, parfois décrits par Madeleine en pantoufles et en peignoir. C'est une image finalement émasculante qui souligne le privilège de leur richesse, le discernement entre le personnage public de jour d'un homme et la personne qu'il devient le soir pour être à l'aise et plus détendu. Cette idée d'une personnalité publique extérieure et d'une personnalité solitaire intérieure avec des comportements sexuels différents, comme une libido intérieure, mais une

chasteté extérieure, est soutenue par le comportement de nombreux hommes et par Théodore à la fin du roman, qui affirme : « Songez que je ne suis Rosalinde que la nuit, et que tout le jour je ne suis et ne peux être que Théodore de Sérannes... » (Gautier 303). Le personnage shakespearien sert à décrire le côté féminin de Théodore. Cela peut indiquer l'importance du rôle dans la révélation de la véritable identité de Madeleine ainsi que l'idée que sa féminité n'est qu'un rôle ou un acte qu'elle peut jouer lorsqu'elle le désire, en particulier lors de rencontres sexuelles, et que Théodore est celui qu'elle préférerait être, du moins aux yeux du public.

L'idée que le côté féminin de Théodore est le côté le plus sexuel contraste avec l'image de l'homme lubrique et de la femme vierge popularisée à l'époque. Théodore-Madeleine semble faire un voyage d'éveil sexuel tout au long du roman, admettant avoir des désirs pour d'autres hommes tout en se présentant comme une femme : « je suis possédée des plus violents désirs, – je languis et je meurs de volupté ; – car l'habit que je porte, en m'engageant dans toute sorte d'aventures avec les femmes, me protège trop parfaitement contre les entreprises des hommes » (Gautier 298). Le ton d'agonie utilisé par Gautier pour exprimer le malaise de Théodore face à son désir pour d'Albert montre que le sexe est au premier plan de l'esprit de chaque personnage, ce qui est inhabituel pour un roman du début du XIX^{ème} siècle. Si un écrivain du début du XIX^{ème} siècle souhaitait aborder la sexualité, il le faisait généralement sous couvert de thèmes sociaux plus vastes tels que l'utopie, les récits personnels et les cas spécifiques de violence auxquels les femmes étaient confrontées. Ce n'est qu'au début de l'ère romantique, en 1837, deux ans après la publication de l'œuvre de Gautier, que l'esthétique érotique a été popularisée dans les livres.⁸⁹ En outre, il semble que, lorsque Madeleine est habillée en Théodore, elle peut prendre part à « toute sorte d'aventures » avec des femmes, mais qu'elle ne peut exprimer aucun désir pour les

⁸⁹ Emily Goodling, "Stanford English Scholar Explores the Aesthetics of Sexuality in Victorian Novels," Stanford Report, 2017, <https://news.stanford.edu/stories/2017/03/aesthetics-sexuality-victorian-novels>.

hommes, car cela n'est pas socialement acceptable. Madeleine exprime cependant ses désirs pour les hommes, ce qui rappelle le penchant apparent de d'Albert pour les deux sexes. Le lecteur a donc tendance à considérer Madeleine-Théodore comme un personnage homosexuel ou queer, plus que comme un personnage hétérosexuel, malgré ses préférences sexuelles prétendument hétéronormatives.

La scène de sexe entre Madeleine et d'Albert est le point culminant de leur relation et de leur tension. Pourtant la scène n'est pas décrite comme étant simplement entre Madeleine et d'Albert, il s'agit de « Théodore-Rosalinde, mademoiselle d'Aubigny, ou Madeleine de Maupin, pour l'appeler de son véritable nom (301) », ce qui met en évidence la complexité identitaire. En effet, on passe du rôle masculin combiné au rôle de la femme shakespearienne déguisée en homme avec le trait d'union soulignant le travestissement à un mademoiselle déclinée en deux alternatives avec le nom de naissance et le surnom de la vraie Julie d'Aubigny mais avec le prénom, Madeleine, choisi par Théophile Gautier et ne manquant pas d'évoquer Marie Madeleine, c'est-à-dire la figure de la femme pécheresse. Ainsi, les différents personnages sexués indiquent chacun une perspective : Théodore-Rosalinde en tant que personnage non binaire qui joue de nombreux rôles sexués différents, et mademoiselle d'Aubigny en tant que référence à la personne réelle sur laquelle le livre est basé et qui incarnait toutes les caractéristiques non binaires et queer de chaque rôle. Madeleine de Maupin en tant que véritable identité féminine érotique de l'âme et des désirs internes du personnage, le fait d'être les trois à la fois dans cette scène de sexe, implique une fluidité de genre et de sexualité à laquelle Théodore-Madeleine et d'Albert consentent et dans laquelle ils ont même du plaisir. Gautier trouve donc un équilibre entre la fétichisation scandaleuse de la part de d'Albert, qui voit Madeleine surtout pour son corps idéal et ses qualités, comme le veut son code moral

d'appréciation de la beauté, et la nature délicate de la découverte et de l'éveil sexuel qui se traduit finalement par une expérience homosexuelle entre les trois personnages. Maintenir la multiplicité de ces identités s'avère compliqué pour Madeleine, et elle se contente de celle avec laquelle elle est le plus à l'aise : Théodore de Sérannes. Cependant, le choix de Madeleine n'est pas sans coût : elle doit sacrifier ses relations avec Rosette et d'Albert de peur de l'acceptabilité sociale et du risque d'être prise en flagrant délit de mensonge. Il n'est pas possible, dans ce monde du XIX^{ème} siècle, que Théodore ait une relation avec Rosette et d'Albert. Madeleine pourrait rester et n'avoir qu'une relation publique avec d'Albert, mais cela aliénerait Rosette et lui coûterait tout, tout en obligeant Madeleine à abandonner cette identité de genre avec laquelle elle semble si à l'aise. Cette histoire, bien qu'elle soit présentée comme une histoire érotique, semble se terminer en tragédie car aucun personnage ne peut vivre dans ce triangle amoureux queer qu'ils ont inventé.

Bien que restant vague, Madeleine se révèle à Rosette et on peut supposer qu'il y a eu une activité sexuelle entre les deux femmes : « Seulement une femme de chambre de Rosette m'apprit cette circonstance singulière : bien que sa maîtresse n'eût pas couché cette nuit-là avec son amant, le lit était rompu et défait, et portait l'empreinte de deux corps » (Gautier 308). Gautier a donné de nombreux détails anodins sur le développement des relations entre Madeleine et d'Albert, mais il occulte les événements de la nuit passée entre Madeleine et Rosette d'une manière qui amène le lecteur à s'interroger sur ses intentions quant à la personne qu'il préfère dépeindre. C'est peut-être pour la même raison que d'Albert a languit sur son propre désir pour Théodore en raison de l'acceptabilité sociale et de la perception générale de l'impossibilité d'un rapport sexuel entre deux femmes.⁹⁰ Gautier a écrit pour laisser à l'imagination du lecteur ce qui

⁹⁰ Harrison, "Their Deeds I Judge and Much Condemn": The Criminalisation and Impossibility of Lesbianism in Early Modern Europe."

a eu lieu entre ces deux femmes, pour établir que la sexualité et le désir sexuel ne connaissent pas de limites liées au genre. Ce triangle amoureux est véritablement réciproque de part et d'autre, indépendamment de la présentation extérieure du genre et de l'orientation sexuelle. Cependant, comme Madeleine le décrit, son moi-femme ne peut exister que la nuit, et le fait que d'Albert et Rosette connaissent son secret les expose à un risque immense, si bien qu'elle doit s'échapper sous le nom et le genre de Théodore pour continuer sa vie. Elle propose cependant aux deux autres de rester ensemble et de pleurer la perte de leur véritable amour de Théodore-Madeleine : « Aimez-vous tous deux en souvenir de moi, que vous avez aimée l'un et l'autre, et dites-vous quelquefois mon nom dans un baiser » (Gautier 316). Dans cette citation, Théodore évoque les conceptions de Rosette et d'Albert sur son moi sexuel idéal car dans un « baiser », ils s'imagineront embrasser Madeleine-Théodore et non l'autre. Cela signifie pour la relation du couple qu'aucun des deux n'est vraiment satisfait et que leur partenaire romantique et sexuel idéal ne peut pas exister dans leur vie.

Avec *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier propose une analyse de l'amour et des relations qui peut être interprétée de différentes manières. Pour la plupart de son lectorat, il s'agit de la valeur choquante du concept de l'amour de la beauté, tellement populaire à l'époque romantique, et de son application à des relations qui seraient considérées comme socialement inacceptables en raison du sexe des protagonistes. Dans une optique moderne, le roman peut être lu à la fois comme une fétichisation érotique des relations homosexuelles et comme un voyage de découverte de la sexualité et du genre qui critique honnêtement les hommes et l'affreuse candeur avec laquelle ils parlent de leurs partenaires romantiques ainsi que la façon dont ils les considèrent. Gautier adopte une position finalement cynique sur les relations et sur l'amour dans le roman, s'engageant dans l'idée qu'il existe une distinction entre le moi réel et ses versions

idéalisées et qu'il n'est pas possible de les aimer toutes les deux. Cependant, la proposition selon laquelle les relations et les sentiments romantiques peuvent exister entre deux hommes, deux femmes et une personne intersexuée/non binaire est révolutionnaire pour 1835 et mérite d'être abordée et introduite dans une société qui devenait de plus en plus conservatrice, en dépit de la propagation des idées des Lumières à cause de la montée des monarchies constitutionnelles qui ont limité la voix des peuples sur le plan politique, et par conséquent, ont été restrictives sur le plan culturel.

CHAPITRE III : La monstruosité queer de *Frankenstein* comme compréhension universelle et moderne

Liens entre *Frankenstein* et la littérature et la culture françaises du XIX^{ème} siècle

Alors que *Gabriel et Mademoiselle de Maupin* sont des romans queers qui restent ignorés ou censurés, existe-t-il des romans leur étant contemporains sujets de multiples études queers ? En fait, de nombreux ouvrages de la période romantique en littérature, et même antérieurs, sont devenus essentiels pour les études queers, mais la plupart d'entre eux sont en langue anglaise. Un ouvrage majeur qui n'appartient cependant pas au Romantisme, mais qui constitue l'un des textes fondateurs de la période de la littérature gothique est *Frankenstein, ou le Prométhée moderne* (1818) par Mary Shelley traduit en français par Jules Saladin en 1821⁹¹. *Frankenstein* est l'une des œuvres les plus célèbres jamais écrites, et internationalement reconnue pour ses éléments relevant du domaine de l'horreur et de la science-fiction. Au cours des années 1970, le roman est devenu un élément central des études sur la littérature queer, en particulier dans les textes critiques en études genrées d'Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985)^{92, 93} et *L'épistémologie du placard* (1990)⁹⁴ décrivant les liens et les désirs homosociaux masculins dans la littérature anglaise, ainsi que le concept de «

⁹¹ Mary Shelley, *Frankenstein, Ou Le Prométhée Moderne*, trans. Jules Saladin, 3 vols. (Corréard, 1821).

⁹² Pas encore traduit en français

⁹³ *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* by Eve Kosofsky Sedgwick (1985)

⁹⁴ *Epistemology of the Closet* by Eve Kosofsky Sedgwick (1990)

panique homosexuelle ». Ces ouvrages sont à la base des conceptions modernes des études queers et de leur relation avec le genre de l'horreur. Pour beaucoup, Victor Frankenstein pourrait être considéré comme un homosexuel ayant créé son partenaire masculin idéal avec lequel il formerait un lien homosocial parfait, mais, une fois qu'il a compris ce qu'il a fait, il ne peut que ressentir une extrême terreur face à ses propres désirs. Cela ne manque pas de refléter la haine de soi ainsi que l'oppression auxquelles sont confrontées de nombreuses personnes homosexuelles en raison de l'homophobie ambiante encouragée par la société. Bien que *Frankenstein* ait déjà fait l'objet d'innombrables études et travaux de recherche dans le domaine des études sur le genre et la sexualité, quel est donc l'intérêt de l'aborder dans le contexte qui est au cœur de ce travail ?

Tout d'abord, il convient de rappeler que *Frankenstein* n'était pas inconnu en France au cours du XIX^{ème} siècle puisque le roman avait été traduit en français en 1821 par Jules Saladin, c'est-à-dire environ trois ans après sa publication originale en anglais. En outre, la majeure partie du roman se déroule en France ou dans les Alpes suisses, et on peut donc supposer que les personnages seraient francophones si le livre n'avait pas été écrit par un.e auteur.e anglais.e. D'ailleurs, le cadre politique sous-jacent du roman s'inspire en grande partie de la Révolution française, à l'instar d'autres auteurs romantiques susmentionnés, notamment Théophile Gautier, qui a écrit ses œuvres avec force en réaction aux nouveaux régimes en place en France au cours des années 1830. Une grande partie de la littérature romantique de l'époque s'est inspirée de ce même thème de la Révolution opposé au classicisme conservateur et à la mécanique des Lumières, tout en mettant l'accent sur l'individualité, sur les émotions humaines et sur l'imagination. Par conséquent, on peut avancer que Mary Shelley et les auteurs français dont il

est question ici – George Sand et Théophile Gautier – ont écrit à partir de perspectives politiques comparables, ce qui, de ce fait, les rapproche d'un point de vue situationnel et idéologique.

Qui plus est, en plus de prouver, comme les deux œuvres françaises de cette thèse, que des thèmes queer sont présents, l'étude de *Frankenstein* fournit un cadre de référence concernant ce à quoi ressemblent les études critiques queers modernes lorsqu'elles sont appliquées à la littérature du XIX^{ème} siècle. En analysant la façon dont les événements sociologiques, politiques et culturels ont affecté la représentation de l'homosexualité dans *Frankenstein* à l'aide de l'ensemble des théories modernes, il devient possible de voir comment ces thèmes se reflètent dans d'autres œuvres littéraires telles que *Gabriel* ou *Mademoiselle de Maupin*. L'identification des thèmes majeurs liés à l'homosexualité tels que le « coming out » ou le processus de révélation de son homosexualité, les relations incestueuses parents-enfants, l'homophobie intériorisée et les désirs homosociaux malveillants, fait de *Frankenstein* le prisme à travers lequel les études sur la littérature homosexuelle du XIX^{ème} siècle deviennent plus universellement applicables. Bien que George Sand et Théophile Gautier pâlisent en comparaison du corpus de littérature queer consacré à Mary Shelley, on montrera que cela n'est nullement dû au contenu, mais plutôt à d'autres facteurs sociétaux et linguistiques ayant conduit à une censure partiellement involontaire. Ainsi, au lieu de comparer amèrement l'attention portée aux œuvres de littérature queer françaises par rapport aux œuvres en langue anglaise, il faut s'en inspirer afin d'orienter non seulement les recherches mais également les publications à l'avenir.

Mary Shelley et ses liens avec la communauté queer de XIX^{ème} siècle

Mary Shelley est née Mary Wollstonecraft Godwin en 1797 en Angleterre de deux parents philosophes politiques : Mary Wollstonecraft et William Godwin. Elle a été élevée

différemment car elle a été éduquée en compagnie de grands philosophes et écrivains politiques, tels que le poète Samuel Coleridge et l'ancien vice-président américain Aaron Burr, par rapport à la plupart des femmes de son époque, mais aussi dans l'ombre d'une tragédie tout au long de sa vie. En effet, sa mère, Mary Wollstonecraft, autrice de l'ouvrage proto-féministe *A Vindication of the Rights of Women* (1792),⁹⁵ est décédée peu de temps après avoir donné naissance à sa fille de sorte que Mary a été principalement élevée par son père et sa nouvelle épouse.⁹⁶ Elle n'a pas vraiment reçu d'éducation en tant que telle, mais, dans la tradition de ses deux parents érudits, elle a tout de même bénéficié d'une formation scolaire solide, en particulier en littérature et en philosophie politique. Cette éducation politique et inhabituelle pour une jeune fille l'a influencée pour le reste de sa vie, et cette influence se retrouve dans ses œuvres littéraires.

Il convient également de mentionner un autre événement majeur de la jeunesse de Shelley : sa relation avec le poète romantique Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Elle l'a rencontré alors qu'elle n'avait que seize ans et qu'il en avait vingt-trois et qu'il était marié à une autre femme, Harriet Westbrook. Inutile de préciser que leur relation a été difficile et désapprouvée dès le départ en raison non seulement de la différence d'âge mais surtout de leur statut matrimonial non conventionnel. De plus, au cours de leur relation, Mary a perdu trois de leurs quatre enfants en couches ou à cause de maladies infantiles, et Percy a continué à avoir des liaisons avec d'autres femmes, dont Claire, la demi-sœur de Mary. Ainsi, les tensions et le chagrin omniprésents pendant les premières années de la relation entre Mary et Percy ont contribué à l'état d'esprit sombre dans lequel elle s'est plongée en écrivant *Frankenstein* dans la propriété de Lord Byron (1788-1824) en Suisse, alors que le couple fuyaient les persécutions financières et politiques en Angleterre. Mary et le cercle littéraire dans lequel évoluait Percy

⁹⁵ L'œuvre de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, n'est pas encore traduite en français

⁹⁶ Muriel Spark, *Child of Light : Mary Shelley* (New York : Welcome Rain, 2002), <http://archive.org/details/childoflightmary0000spar>

pratiquaient ce qu'on peut qualifier d'« amour libre », ce qui s'apparente aux conceptions modernes des relations polyamoureuses. Cependant, Mary n'a jamais pleinement adopté le concept, contrairement à son mari, en raison de la perte traumatisante de son premier enfant et de la naissance du deuxième alors qu'ils étaient sans le sou en Suisse. La vie de Mary et les épreuves auxquelles elle a dû faire face ressemblent beaucoup à celles de George Sand. En effet, toutes deux étaient des femmes très instruites qui se sont retrouvées dans des mariages où leurs besoins n'étaient pas pris en compte et où elles se sont battues avec la maternité et pour trouver l'équilibre pour leur propre carrière. Elles se sont vues non seulement ignorées mais aussi soumises à la nature égoïste des écrivains et des activistes masculins contemporains. La découverte de ces similitudes entre les deux écrivaines permet de contextualiser ce qu'on pourrait qualifier de solidarité féminine universelle d'une part et, d'autre part, de comprendre l'expérience à laquelle les femmes ont été soumises, c'est-à-dire à des forces oppressives comparable conduisant, le plus souvent, leurs écrits à traduire leur propre rébellion contre de tels systèmes.

Le Gabriel de George Sand, le Théodore de Sérannes de Gautier et la vie de Mary Shelley ont également ceci en commun que, bien que cette dernière n'ait jamais semblé avoir de penchants romantiques que pour les hommes, elle a aidé ses amies lesbiennes présumées, Maria Diana Dods (1790-1830)⁹⁷ et Isabella Robinson, dont le mari n'était autre que Sholto Douglas (1732-1774) le grand-père de la première, à s'enfuir en France pour pouvoir vivre en couple. En effet, diverses sources confirment qu'il est presque certain que Mary Shelley était au courant de leur relation intime et qu'elle a joué un rôle important dans leur fuite en France.⁹⁸ Mary Shelley a également aidé Maria/Walter Sholto Douglas à adopter son pseudonyme littéraire masculin

⁹⁷ Betty T. Bennett, *Mary Diana Dods, a Gentleman and a Scholar*, First Edition (New York: William Morrow and Company, Inc., 1991).

⁹⁸ Spark, *Child of Light*.

comme identité sociale afin que les deux femmes puissent, de prime abord, se présenter comme un couple hétérosexuel. Maria Diana Dods, ou de son nom de plume David Lyndsay, est décrite comme une « femme à l’aspect grotesque qui ressemblait plus à un homme qu’à une femme. » (ma trad. Spark 118) Même si Mary Shelley n’était pas elle-même homosexuelle, elle a prouvé, tout au long de sa vie, qu’elle était une alliée des femmes et des causes féminines comme George Sand. Il est fort probable qu’elle était consciente de ce à quoi ressemblaient les représentations et les relations homosexuelles à l’époque et qu’elle les acceptait, ce qui contribue à éclairer le sous-texte homosexuel de *Frankenstein*.

Le Coming out et l’horreur gothique

Le classique de l’horreur du XIX^{ème} siècle de Shelley, *Frankenstein*, ressemble beaucoup à ce qu’on pourrait qualifier d’archétype de la littérature queer moderne, c’est-à-dire l’histoire d’un coming out. Le « coming out », c’est un anglicisme répandu servant à décrire le processus par lequel une personne se rend compte mais aussi annonce publiquement son identité sexuelle et de genre. Afin de rendre l’histoire racontable, un roman sur le coming out doit comporter deux éléments principaux : un personnage remettant en question sa propre vérité d’une part et, d’autre part, la description d’individus adoptant une identité non hétérosexuelle. Lies Xhonneux décrit la première étape de ces romans de coming out comme une période d’auto-interrogation, c’est-à-dire « Dans l’ensemble, les histoires de coming out sont présentées comme un tableau véridique de la vie d’un héros ou d’une héroïne homosexuel(le), raison pour laquelle elles sont souvent présentées comme des autobiographies » (ma trad. Xhonneux 95). Le plus souvent, les auteurs de littérature queer s’inspirent de leurs propres expériences, ce qui rend leurs récits semi-autobiographiques d’une certaine manière. Ainsi, l’un des événements authentiques décrits

par les auteur.es de littérature queer est la sortie du placard. Il s'agit donc du processus d'acceptation publique d'une identité non hétérosexuelle : « La naturalisation du placard permet de considérer le coming out comme un acte stratégiquement libérateur » (ma trad. Xhonneux 97). Le coming out est une liberté, un luxe même, pour les personnes qui ne peuvent échapper à la binarité romantique à laquelle la société adhère. Ce concept de libération des « mensonges » concernant une fausse identité a des connotations tout à la fois positives et négatives clairement dépeintes dans *Frankenstein*. Il faut souligner que Mary Shelley exclut que le coming out se limite à l'orientation sexuelle. En effet, dans *Frankenstein* comme dans la réalité, le genre est également une identité à remettre en question et à déterminer. Par conséquent, si on s'en réfère aux définitions de Lies Xhonneux quant aux étapes essentielles d'un roman axé sur coming out, Victor et la Créature subvertissent tous deux les idéologies cisgenres et hétérosexuelles de manière surprenante à travers leurs découvertes de leur sexualité et de leur identité de genre, ce qui ressemblent donc aux étapes du coming out . Cependant, leurs découvertes ne sont pas célébrées mais plutôt abhorrées, par la société et par eux-mêmes, suscitant une réalité mélancolique des personnes homosexuelles au XIX^{ème} siècle, qui étaient davantage confrontées au vitriol qu'au soutien.

En ce qui concerne le personnage de Victor, son histoire peut être lue comme une expérience queer d'homophobie intériorisée et de doute de soi qui se manifeste dans ses comportements répétés de honte et d'évitement. Victor Frankenstein est un jeune homme élevé dans une famille génoise riche et qui la quitte pour étudier les sciences à l'université d'Ingolstadt. Une fois à l'université, Victor devient obsédé par l'idée de dépasser les connaissances de ses professeurs et en vient à découvrir un moyen de créer la vie, tout en s'isolant de ses amis et de sa famille. Ses études conduisent Victor à voler des parties de corps,

que ce soit dans des tombes ou dans des morgues, afin de construire sa Créature, qu'il réussira à élever. Victor réalise immédiatement l'horreur de sa création et, par-là même, passe le reste du roman à essayer d'y échapper, ce qui entraîne la mort de son amant, de sa famille, de ses amis et, finalement, la sienne.⁹⁹ Dans *Frankenstein*, Victor lutte pour rester au même endroit, ce qui signifie qu'il ne veut pas s'engager à rester à la maison et accepter son rôle de chef de famille, après la mort de sa mère, laissant toujours quelqu'un derrière lui. La première fois que cela se produit c'est lorsqu'il va à l'école, et il prolonge l'expérience une fois qu'il s'attelle à son terrible projet : « Je remis alors tout ce qui avait rapport à mes sentiments d'affection, jusqu'à ce que j'eusse accompli le grand œuvre qui me détournait de toutes les habitudes de ma vie » (Shelley, 1821, 1:128).¹⁰⁰ L'utilisation de l'expression « my feelings of affection » ou « mes sentiments d'affection » par Shelley montre que Victor n'évite pas seulement certaines responsabilités dans son foyer mais qu'il craint l'intimité romantique, voire l'amour. Sa cousine et future épouse, Elizabeth, qu'il a promis d'épouser à son retour, et son père veuf qui souhaite faire de lui le chef de famille, l'attendent chez lui. Alors que la plupart des hommes apprécieraient avoir une telle sécurité dans leur vie, Victor fait d'énormes efforts pour ne pas y retourner, ce qui implique qu'il a peur de ce que cet avenir signifie pour lui. Le fait que Victor réprime consciemment ses sentiments romantiques incarne le stéréotype d'un individu homosexuel renfermé. La prise de conscience de son identité fait qu'il est difficile de la réprimer et de jouer un rôle « socialement acceptable ». Victor profite donc de son abominable travail pour évacuer la peur qu'il ressent à l'idée d'affronter son identité. Cependant, cette procrastination joue un rôle ironique car elle devient un secret plus lourd à porté que sa sexualité

⁹⁹ Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818, <http://archive.org/details/Frankenstein1818Edition>.

¹⁰⁰ « I wished, as it were to procrastinate all that related to my feelings of affection until the great object which swallowed up every habit of my nature should be completed » (Shelley, 1818, 83)

étouffée finalement :

I then thought that my father would be unjust if he ascribed my neglect to vice, or faultiness on my part; but I am now convinced that he was justified in conceiving that I should not be altogether free from blame. A human being in perfection ought always to preserve a calm and peaceful mind, and never to allow passion or a transitory desire to disturb his tranquillity. I do not think that the pursuit of knowledge is an exception to this rule. If the study to which you apply yourself has a tendency to weaken your affections, and to destroy your taste for those simple pleasures in which no alloy can possibly mix, then that study is certainly unlawful, that is to say, not befitting the human mind. (Shelley 83-84).

Dans cette section, on peut noter que les citations les plus courtes proviennent de la traduction de Jules Saladin, mais que les citations plus longues, en retrait, proviennent directement du texte anglais de 1818. Ce choix a été fait afin d'éviter certaines questions de genre et de pronoms auxquelles la traduction française peine à répondre. Sur les douze traductions françaises existantes, toutes abordent le genre grammatical d'une manière différente.¹⁰¹ La traduction de Saladin est la seule à avoir été produite au XIX^{ème} siècle, ce qui signifie que les onze autres traductions ont bénéficié d'un développement linguistique et d'études critiques plus poussés. Ainsi, par souci d'équité et pour montrer de la manière la plus précise possible comment le genre est présenté dans *Frankenstein*, les passages les plus longs, pour lesquels davantage de choix de traduction ont été faits, seront cités en anglais dans le reste du chapitre.

Dans ce passage, Victor se doit de disséquer scientifiquement son état d'esprit obsessionnel et égoïste. Le fait qu'il s'agisse d'une évaluation posthume de son comportement rajoute une couche d'autoréflexion et, qui plus est, indique que Victor était volontairement aveugle à ses propres pratiques alors qu'il menait des études qui enfreignaient les attentes socio-religieuses de son monde. Dans ce paragraphe, le père de Victor a une double fonction : il

¹⁰¹ Stéphan Lambadaris, "Authorship and authority: Frankenstein and its French translation," *Articoli Liberi*, May 5, 2022, <https://articoliliberi.com/authorship-and-authority-frankenstein-and-its-french-translation/>.

est son parent, mais aussi la voix de la société car il attribue l'abandon de sa famille par Victor au vice. Le vice fait référence à un comportement immoral ou méchant qui va au-delà du simple fait que Victor néglige sa famille, il s'agit d'un type d'activité criminelle, moralement répréhensible.¹⁰² En plus du fait que Victor évite délibérément sa famille, l'utilisation du langage du désir, du vice et de la nature humaine amène à comprendre que le comportement de Victor n'est pas un simple choix, mais quelque chose d'intrinsèque. L'autre langage codé queer dans ce passage provient de la comparaison entre un esprit sain et un esprit malsain, et de la raison pour laquelle un esprit peut être corrompu. Victor propose une idée de sa conception de l'être « humain parfait », c'est-à-dire quelqu'un ayant constamment un esprit calme et paisible, et ne laissant ni ses passions ni ses désirs perturber sa tranquillité. Il est clair que Victor ne se considère pas comme un être humain parfait. En effet, son comportement montre qu'il est complètement prisonnier de ses efforts scientifiques, qui constituent pour lui une dépendance. Cependant, il est important de rappeler qu'à ce moment-là Victor réfléchit sur lui-même et que, lorsqu'il construisait sa créature, il se voyait comme parfait et comme agissant rationnellement, ce qui renforce l'idée qu'il était entièrement perdu dans ses désirs et dans sa passion ou, selon sa façon de considérer les choses, qu'il avait « un esprit malsain ». Le langage de ce passage ne manque pas d'évoquer la réminiscence d'une personne homosexuelle ne pouvant accepter son identité d'une part et, d'autre part, ayant pris de nombreuses mesures pour rationaliser son comportement au lieu de s'accepter elle-même. Ce passage établit également que Victor vit constamment dans la peur palpable de ne pas correspondre aux paramètres sains de l'esprit humain. Il estime que le secret de ses études pour créer sa créature meurtrière est un péché, ce qui implique que sa peur provient du fait que le monde extérieur le comprend mal, lui et son

¹⁰² “Vice, n. 1 Meanings, Etymology and More | Oxford English Dictionary,” accessed April 13, 2025, https://www.oed.com/dictionary/vice_n1.

travail, et le considère comme obscène par rapport à la sainteté parfaite et calme de la société humaine.

L'homosexualité refoulée de Victor est au cœur de la scène de la création qui intègre les éléments globaux de l'horreur gothique.

It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful!—Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriations only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips. (Shelley 87)

De prime abord, cette scène est emblématique du gothique. Certains éléments importants du gothique qui y apparaissent font partie du décor : la nuit sombre et pluvieuse, qui s'édifie en métonymie de l'horreur et de la morosité. Ainsi, la pluie pourrait être interprétée comme le chagrin que Victor est sur le point d'éprouver pour avoir violé les lois de l'existence humaine ou elle pourrait agir comme un facteur secondaire d'isolement, contribuant à l'éloignement des personnes qui l'entourent. Un autre élément crucial du gothique présent dans ce passage est la très forte intensité émotionnelle qui se traduit par l'épouvante de Victor lorsqu'il comprend l'horreur qu'il a fait naître. Ces émotions intenses et excessives qui impliquent que les personnages humains « se défont » ou perdent une partie de leur santé mentale, leurs nerfs étant mis à rude épreuve par le sentiment d'un malheur imminent, sont caractéristiques de la littérature

gothique. Il en est de même pour l'introduction du surnaturel.¹⁰³ À cet instant, parce que Victor a finalement dépassé les pouvoirs de l'homme en ressuscitant les morts, le roman quitte le domaine de l'humanité et de la mortalité. Cet événement est tellement incroyable qu'il suscite immédiatement l'horreur puisque Victor en vient à réaliser où son esprit inapte et ses passions ont fini par le mener.

Malgré l'angoisse du jeune médecin, la façon dont Victor parle de sa créature avant qu'elle ne soit animée est révélatrice. En effet, Victor précise « les traits que je lui avais donnés n'étaient pas moins beaux » (Shelley, 1821, 1:134) et qu'il avait pris « des peines et des soins infinis » (1:134) pour former sa monstruosité. Ce langage est d'une douceur et d'une tendresse choquantes, établissant plusieurs niveaux de relation entre Victor et sa créature : parent-enfant et amant-amant. Victor aurait pu choisir les traits de la créature pour la rendre humaine, pour qu'elle ait l'air « normal », mais au lieu de cela, ce qui a motivé son choix c'est davantage l'aspect esthétique, s'apparentant au désir : il a souhaité une créature combinant tout un ensemble d'attributs sélectionnés pour leur beauté. La physionomie de la créature de Victor mélange des traits féminins et masculins, alliant un corps extrêmement musclé, une chevelure luxuriante et des dents blanches, ce qui souligne l'attrait de Victor pour les attributs masculins et féminins. Mais, finalement, qu'est-ce qui a poussé Victor à donner forme à une telle créature ? Voulait-il un partenaire romantique, qui lui apporterait de la joie par sa beauté, ou visait-il seulement la gloire liée à un tel accomplissement scientifique ? Il semble que Victor ait agi en poursuivant ce dernier objectif, tout en recherchant intérieurement quelque chose de plus. Pourtant, le jeune médecin n'a trouvé sa créature hideuse qu'après l'avoir élevée, parce qu'avant, ce n'était que de la science-fiction. Avec sa création, il en est venu à inscrire ses désirs dans la

¹⁰³ Stephen Carlick, "A Guide to Gothic Literature," October 22, 2024, <https://www.penguin.co.uk/discover/articles/what-is-gothic-literature/>.

réalité, de sorte qu'il lui est impossible de vivre dans l'ignorance béate de ses désirs. Qui plus est, c'est le pronom masculin singulier (*he*) en opposition au pronom neutre (*it*) ou non binaire (*they*) qui est utilisé pour référer au monstre, ce qui le fait basculer du côté de la masculinité. C'est à ce moment du texte que des tensions apparaissent entre le texte original anglais et la traduction française. Saladin utilise principalement une traduction directe de *la créature* et s'y réfère avec le pronom neutre correspondant, *elle*, mais pour un lecteur anglais, l'utilisation de « elle » ne donne pas le même effet que *it* ou *him* dans le texte original. À certains moments du texte, Saladin choisit d'utiliser *l'être* au lieu de *la créature*, ce qui évoque davantage l'association neutre masculine que le monstre porte dans le texte de Shelley. À partir de ce stade, l'horreur et l'homosexualité deviennent inextricablement liées pour le reste de l'histoire dans la mesure où Victor a libéré ses désirs refoulés sous une forme surnaturelle et va devoir affronter la peur d'être découvert pour ses actions épouvantables avant qu'elles ne nuisent aux personnes qu'il aime.

La relation centrale et queer de *Frankenstein* : l'amour, la haine et l'inceste

Le roman de Mary Shelley, *Frankenstein*, met en scène le personnage éponyme en tant qu'homosexuel. La relation homosexuelle centrale entre Victor et sa créature comporte de multiples facettes, se présentant comme une relation entre deux personnages masculins, mais aussi entre un parent et son enfant. Le roman associe l'homosexualité et la pédophilie de façon embarrassante, ce qui s'accorde avec les idées de l'époque considérant les homosexuels comme des déviants sexuels. C'est au XIX^{ème} siècle que la société a vraiment commencé à tenir l'homosexualité pour un problème moral ou encore un péché ; les psychologues et les médecins ont décrit l'homosexualité comme une pathologie, la considérant comme une caractéristique

immuable de maladie mentale.¹⁰⁴ La relation entre Victor et sa créature hideuse incarne ces changements sociétaux, notamment par rapport aux jugements sévères que Victor porte sur lui-même pour avoir créé une créature répondant à ses attentes au niveau du désir. En effet, il se décrit comme quelqu'un qui « avait causé des maux irréparables » (Shelley, 1821, 2:11) et précise qu'il a vécu dans la crainte que « le monstre qu'[il] avai[t] créé, ne commît quelque nouveau forfait. » (Shelley, 1821, 2:12). Le point de vue de Victor a une forte connotation religieuse car il s'envisage comme l'auteur ou le créateur de la vie, ce qui, selon la religion chrétienne, est une responsabilité qui incombe exclusivement à Dieu. En outre, une mère ou, par extension toute figure parentale, est aussi créatrice de vie tout en étant responsable de la vie créée, contrairement à Dieu. D'ailleurs, Victor est non seulement fier mais semble également assumer ses responsabilités paternelles d'une certaine manière. Cette ambivalence au sein de Victor suscite un conflit intérieur et provoque un sentiment de honte puisque le faisant de la sorte endosser le rôle de Dieu et le rôle d'une femme. En raison de sa tourmente, Victor en vient à repousser sa progéniture, laissant son « enfant » se sentir mal aimé et non désiré. La créature grandit donc seule et c'est par son entourage qu'elle découvre qu'elle est terrifiante, non désirée et non aimable, même pour son parent. L'horreur dans le roman est générée par les sensations de culpabilité et de honte provoquées par les sentiments d'homosexualité de Victor et de la Créature. Étant donné que les deux personnages éprouvent de la honte en raison de leur genre et de leur sexualité, Victor et la créature entrent dans un cycle toxique, continuant à renforcer ces sentiments de déshonneur.

Le début de leur relation est plus stéréotypé comme une relation parent-enfant qu'une relation romantique. En fait, la créature de Victor est complètement infantile, sauf en apparence.

¹⁰⁴ Andreas De Block and Pieter R. Adriaens, "Pathologizing Sexual Deviance: A History," *The Journal of Sex Research* 50 (March 12, 2013): 276–98.

Malgré cela, Victor ne peut voir son enfant qu'avec horreur : « Je distinguai le malheureux..., le misérable monstre que j'avais créé. Il tenait les rideaux du lit ; et ses yeux, si je puis les appeler ainsi, étaient fixés sur moi. Sa bouche s'ouvrit, et il fit entendre quelques sons inarticulés, en faisant des grimaces affreuses. Peut-être avait-il parlé ; mais je n'entendis pas ; il étendit une main, sans doute pour me retenir » (Shelley, 1821, 1:137-138). Cette description mettant en avant la monstruosité, notamment en raison des nombreux adjectifs et de la remise en question d'un semblant d'humanité, se démarque de par sa subjectivité. Lorsque Victor observe les actions de sa progéniture, il la voit marmonner de manière malveillante et tendre la main pour le retenir. À la ressuscitation du monstre, Victor s'était enfui pour ne pas se faire happer et avait sombré dans un horrible cauchemar, abandonnant sa création dès sa naissance. Si Victor est la première personne que la créature a vue étant enfant, il serait logique qu'elle cherche Victor à nouveau. D'ailleurs, la joie de regarder et de découvrir est visible dans les premières lignes où la créature commence à sourire lorsqu'elle voit Victor. Bien qu'innocent et enfantin, le jeune médecin ne parvient à percevoir que l'atrocité, son atrocité. La créature n'est pas responsable de son apparence hideuse et méchante, ni même d'être en vie puisque tout cela incombe à Victor, qui ne peut pas accepter que l'amour de cet enfant qu'il a façonné comme étant beau soit objectivement cauchemardesque. Du premier bannissement de la créature par Victor jusqu'à la société extérieure qui la traque, tout ce que l'on enseigne à la créature, c'est qu'elle est une abomination qui ne mérite pas la compagnie des humains bien qu'elle en soit entièrement composée.

Au cours de son développement quand la créature apprend à survivre mais aussi à lire et à parler, elle découvre également les leçons de la haine humaine et de la mise à l'écart, ce qui la conduit sur la voie de la violence et de la colère envers sa figure parentale : « jour odieux où je reçus la vie...Maudit Créateur ! Pourquoi as-tu formé un monstre si hideux, que toi-même tu t'en

es éloigné avec dégoût ? » (Shelley, 1821, 2:142). La façon dont Victor traite sa créature ressemble à celle d'un parent qui exclut son enfant en raison de son identité sexuelle. Le genre et la sexualité sont des traits aussi intrinsèques que l'apparence. Ainsi, quand une personne est maltraitée pour ces qualités, elle peut ressentir de la violence et se sentir profondément isolée, ce qui l'amène à éprouver le même ressentiment que la créature. Il faut souligner que, lorsqu'elle s'adresse à Victor, la créature l'interpelle en tant que « maudit créateur », ce qui implique que Victor est prisonnier d'une force maléfique qu'il ne peut contrôler d'une certaine manière. Ainsi, à un certain niveau, la créature tend à reconnaître que Victor a une force intériorisée qu'il s'efforce de fuir et qui le tourmente et qu'il l'a transmise à son propre « enfant-monstre hideux ».

La créature et Victor ont une dynamique déconcertante en raison de leurs identités, ce qui les amène à confondre leur haine et leur attirance. Le besoin de vengeance du monstre est tellement fort qu'il en vient à jurer de tuer tout ce qui est cher à Victor, puisque c'est essentiellement ce que Victor lui a fait subir en le créant pour qu'il soit abhorré plutôt qu'accepté par la société :

The threat of the fiend—“*I will be with you on your wedding-night!*” Such was my sentence, and on that night would the *dæmon* employ every art to destroy me, and tear me from the glimpse of happiness which promised partly to console my sufferings. On that night he had determined to consummate his crimes by my death. (Shelley 354)

Dans ce passage, de nombreux éléments traduisent la complexité de la dynamique entre haine et attirance dans le roman. Tout d'abord, il y a la menace de la créature relative à la nuit de noces. Le mariage en question est celui, depuis longtemps fatidique, entre Victor et Elizabeth, qu'il évitait au début du roman. Victor est sur le point de « réparer son erreur » en évitant la responsabilité de s'engager dans une activité pécheresse, le péché étant de ressusciter sa « belle » créature et de se faire passer pour Dieu, et, de par son mariage hétérosexuel, il deviendra

finalement socialement acceptable. Le fait que la créature choisisse ce moment aussi symbolique du début de guérison de Victor pour détruire tout ce qu'il aime connote une profonde intimité émotionnelle d'une part et, d'autre part, qu'une compréhension mutuelle, au-delà de la relation parent-enfant, s'est développée. Le fait que la créature veuille non seulement assister au mariage, mais aussi à la nuit de noces de Victor, commence à faire naître un sentiment d'érotisme à partir de la menace. Ce sentiment se déploie par la suite lorsque Victor déclare que la créature a « Dans cette nuit, il avait résolu de consommer ses crimes par ma mort » (Shelley, 1821, 3:137). Le terme « consommer » a une connotation nettement sexuelle. Cette notion de consommation du mariage, c'est-à-dire d'alliance sexuelle, renforce l'idée que depuis que la Créature a repris conscience, elle a commencé à torturer Victor pour ne pas lui avoir donné de partenaire féminine. Le besoin de la Créature d'avoir une partenaire féminine renvoie à l'idée que tous les personnages de *Frankenstein* sont en couple, et qu'il s'agit généralement d'un couple hétérosexuel. Cependant, lorsque Victor refuse cette partenaire à la Créature, il s'impose involontairement comme le partenaire romantique et émotionnel de la Créature car Victor est la seule personne qui la comprenne. Par conséquent, la Créature et Victor sont dans un cycle de mariage violent et toxique, qui est « consommé » par leurs actes de brutalité réciproque.

Chaque crime commis par la Créature est, en fait, un acte de séduction. D'abord à l'égard du frère de Victor, qui est l'une des premières victimes de la Créature, sa mort est presque un acte de cour car elle rappelle à Victor que son cauchemar l'a suivi jusqu'à son domicile et commence à affecter sa famille. Puis c'est Henry Clerval, l'ami de Victor, qui est également assassiné par la Créature, ce qui touche tellement Victor qu'il reste cloué au lit pendant des mois. La mort de Clerval coïncide avec la mise au rebut par Victor de la compagne de la Créature. Ce meurtre de l'ami de Victor fait monter la passion, démontrant l'investissement

émotionnel de part de d'autre de la relation. Enfin concernant l'acte final de consommation, l'assassinat brutal d'Elizabeth, la femme de Victor, renforce l'imbrication permanente entre lui et la Créature, car la mort d'Elizabeth représente l'élimination de l'espoir et conduit Victor à poursuivre son monstre au lieu de l'ignorer. Victor pense à tort qu'il doit mourir, et que c'est l'acte nécessaire pour achever leur horrible relation de haine et de violence, mais c'est en fait Elizabeth qui meurt lors de leur nuit de noces. Son accouplement avec sa Créature a été consommé dans le sang, le vitriol et la peur, et Victor passe le reste du roman à pourchasser sa Créature de la même manière que Victor a été pourchassé par la Créature.

Victor et sa Créature sont à la fois la mort et le grand amour l'un de l'autre car aucun personnage n'a autant réclamé les émotions et l'attention de l'autre. Au fur et à mesure que la Créature a mûri et se devait de vivre avec la haine projetée par la société, son rapport avec Victor a évolué d'une relation filiale (parent-enfant) vers une relation amoureuse (amant-amant), sans jamais complètement basculer d'un côté ou de l'autre. Bien que risquant d'être perçue comme désobligeante vis-à-vis des homosexuels car apparentant la dynamique parents-enfants au stéréotype de l'homosexuel pédophile, l'histoire ne fait pas honte aux homosexuels car elle montre plutôt comment ils sont considérés comme des déviants sexuels, non seulement par eux-mêmes, mais aussi par leur famille, leurs amis et par la société en général. En rendant la Créature si manifestement inhumaine, Shelley force ses traits d'outsider à être toujours exposés, ce qui la conduit à être constamment maltraitée, comme le sont souvent les personnes homosexuelles qui sortent du placard. En outre, en associant une histoire d'amour à la relation entre la Créature et Victor, il devient possible de voir à quel point le fait de se présenter publiquement comme homosexuel peut être isolant. En fin de compte, il ne reste aux gens que la communauté des personnes qui les comprennent. Dans *Frankenstein*, le seul moyen pour la

Créature et pour Victor d'exprimer leur amour et leur frustration, c'est l'un pour l'autre parce qu'ils ne peuvent le faire avec personne d'autre. Ainsi, en déroulant un sentiment fluctuant entre amour et haine dans la relation homosexuelle au sein de *Frankenstein*, Mary Shelley crée, de manière improbable, une représentation non seulement d'une grande précision mais également déprimante quant à l'expérience du coming out, aux réactions négatives qui s'ensuivent et aux conséquences violentes de ces formes de rejet.

L'isolement universel et les expériences queers

Dans la relation complexe entre la Créature et Victor, ils s'isolent tous les deux au point que la seule personne qui les comprenne est en fait leur plus grand ennemi. Cette attitude correspond aux études psychologiques et littéraires sur le thème de la « solitude queer », ou le concept selon lequel les personnes LGBTQIA+ luttent pour trouver d'autres personnes LGBTQIA+ avec lesquelles construire une communauté en raison de styles de socialisation différents, de l'absence d'une grande population LGBTQIA+, ou du désir de rechercher uniquement des connexions sexuelles plutôt que des connexions émotionnelles. En l'absence de soutien de la part d'autres personnes partageant la même identité, il peut être difficile de s'aimer et de s'accepter tel qu'on est puisque les raisons pour lesquelles on se sent isolé sont liées à la sexualité et/ou à son identité de genre. Si ces sentiments de haine et d'isolement sont intériorisés, ils peuvent entraîner un plus grand danger pour l'individu, qui peut en venir à adopter des comportements nuisibles, voire dangereux, pour lui-même ou pour les autres.

Ce phénomène apparaît très clairement dans *Frankenstein*. D'abord Victor fuit sa famille et s'isole, donnant vie à ses désirs refoulés pour le corps masculin. Ensuite la Créature de Victor intériorise le mépris qu'il endure de la part de son créateur et du monde extérieur, et il l'utilise

pour alimenter son parcours de vengeance meurtrière. Mais, initialement, la Créature ne souhaitait pas agir violemment, elle cherchait en fait une famille dans un premier temps, puis un partenaire : « Je suis seul et malheureux ; l'homme ne veut pas m'admettre dans sa société ; mais un être aussi difforme et aussi horrible que moi-même ne me repousserait pas » (Shelley, 1821, 2:190). La Créature n'a manifestement pas sa place dans le monde des humains. Chaque fois qu'une personne voit son visage, elle inspire immédiatement la peur et se fait traiter de monstre, de misérable, de brute et de bien d'autres noms cruels. C'est pourquoi la Créature se sent profondément seule, et bien qu'elle ne ressemble pas aux humains, elle semble avoir un développement émotionnel comparable et fait donc l'expérience de cette solitude causée par la mise à l'écart et le rejet de la société. La Créature désire toujours ce lien avec une personne la comprenant. Après avoir observé les humains vivre dans une société fermée, elle a appris que les gens tombent amoureux et ont des relations les uns avec les autres, en particulier les hommes avec les femmes qui se marient et restent ensemble. Parce que la Créature demande une compagne et qu'elle soit une « femme », la question se pose : quelle est le genre de la Créature ? Est-ce que la Créature est un homme, c'est-à-dire un « il » ? Pour les humains, il s'agit d'un monstre, mais pour lui-même, il semble se définir comme un homme, ce qui signifie qu'à travers ses observations des humains et ses interactions limitées avec la société, il a adopté une identité de genre masculine, mais pas qu'il est né comme tel. La Créature a observé des hommes humains avoir des relations romantiques avec des femmes humaines, elle ressent donc le besoin de reproduire cela, et envisage certaines de ses qualités physiques et mentales comme étant masculines, ce qui crée le besoin d'une partenaire féminine. À ce stade, il est clair que la Créature a intégré la même conception binaire du genre que les humains, et que, par-là même,

elle pense que la seule façon de résoudre sa solitude, c'est d'avoir une compagne monstrueuse du sexe opposé. Cependant, la solitude de la Créature dépend de la compassion de Victor :

His words had a strange effect upon me. I compassionated him, and sometimes felt a wish to console him; but when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred. I tried to stifle these sensations; I thought, that as I could not sympathize with him, I had no right to withhold from him the small portion of happiness which was yet in my power to bestow. (Shelley 269)

Dans ce passage, Victor confirme à nouveau que les émotions de la Créature sont humaines et variables, ses luttes et sa solitude l'ayant amené à éprouver de la compassion à son égard. Mais Victor ne peut éprouver d'empathie pour la Créature car cela signifierait, tout d'abord, qu'il la reconnaît mais aussi qu'il la comprend, ce qui impliquerait, qu'à un certain niveau, Victor et la Créature sont tous deux non-humains. Bien que Victor accepte dans un premier temps de créer une compagne, une fois qu'il a commencé son entreprise, il se trouve dans l'incapacité de la mener à bien pour diverses raisons imaginaires :

She might become ten thousand times more malignant than her mate, and delight, for its own sake, in murder and wretchedness. He had sworn to quit the neighbourhood of man, and hide himself in deserts; but she had not; and she, who in all probability was to become a thinking and reasoning animal, might refuse to comply with a compact made before her creation. They might even hate each other; the creature who already lived loathed his own deformity, and might he not conceive a greater abhorrence for it when it came before his eyes in the female form? She also might turn with disgust from him to the superior beauty of man; she might quit him, and he be again alone, exasperated by the fresh provocation of being deserted by one of his own species.

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the dæmon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. (Shelley 308)

Le fait que Victor trouve la forme féminine bien plus menaçante que la forme masculine témoigne de ses craintes sous-jacentes à l'égard des femmes et de la féminité et l'utilisation du pronom "inanimé" (*it*) pourrait servir à reproduire la façon dont les hommes tendent à considérer

les femmes comme des objets. Il évite cette compagne de la même manière qu'il évite « l'amour de sa vie » et semble supposer que la Créature sera rejetée de la même manière que Victor craint de l'être si Elizabeth connaissait la vérité sur ses pratiques atroces. L'autre raison qui lui fait craindre une forme féminine est le risque de procréation du couple. À nouveau, si la Créature a pu apprendre les rôles des femmes et des hommes, que sait-elle de la procréation ? Ces diverses raisons, bien que présentées comme scientifiques, apparaissent comme irrationnelles et peut-être égoïstes à l'égard de la Créature parce que Victor ne peut donner à son enfant ce qu'il a peur de ne pas avoir pour lui-même. Ces craintes d'abandon et d'isolement semblent être la source véritable de la réticence de Victor, qui radote sur le fait qu'il y aurait des scénarios imaginaires dans lesquels la compagne rejette la Créature. La rationalisation de Victor dans ce passage permet de mieux contextualiser certaines de ses autres décisions concernant l'abandon de sa famille, de ses responsabilités et de sa future épouse. Il craint que sa monstruosité intérieure ne refasse surface et que toutes les personnes qu'il aime ne le quittent pour quelqu'un de plus conventionnel. Une fois de plus, Victor projette sa peur de l'isolement sur la Créature et tente de lui faire subir les mêmes souffrances que celles qu'il endure. Cependant, en raison de sa « vraie humanité », le jeune médecin se croit supérieur et c'est justement ce qui inspire sa colère meurtrière envers les membres de la famille de Victor à la Créature.

Le roman se termine avec Victor et la Créature complètement isolés l'un de l'autre, en venant même à mourir au même moment parce qu'ils ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre d'autant plus qu'il n'existe personne d'autre au monde à même de comprendre leurs expériences vécues. Les dernières paroles de la Créature adressées à l'unique témoin de leur histoire, Robert Walton, résument leur isolement commun :

I have devoted my creator, the select specimen of all that is worthy of love and admiration among men, to misery; I have pursued him even to that irremediable ruin. There he lies, white and cold in death. You hate me; but your abhorrence cannot equal that with which I regard myself. I look on the hands which executed the deed; I think on the heart in which the imagination of it was conceived, and long for the moment when they will meet my eyes, when it will haunt my thoughts, no more... Neither your's nor any man's death is needed to consummate the series of my being, and accomplish that which must be done; but it requires my own. Do not think that I shall be slow to perform this sacrifice. (Shelley 421-422)

La Créature parle à quelqu'un qui connaît l'histoire de Victor puisqu'il lui a racontée avant de s'éteindre. Alors que la Créature se retrouve à bord du bateau, elle en vient à parler de Victor presque avec affection et décrit ses actions et ses souffrances avec regret. La Créature admet qu'elle se déteste, mais qu'elle aspire toujours à une rencontre, une rencontre avec Victor : « the heart in which the imagination of it was conceived ». L'utilisation du pronom inanimé (*it*). En exprimant ce dernier souhait, Shelley laisse entendre que Victor a créé son monstre avec amour et attention, et que tout ce que la Créature voulait voir, c'était cette attention à son égard, n'étant rien ou, plus précisément, qu'un simple objet comme le souligne l'utilisation du pronom inanimé (*it*). Voir comment Victor a vu sa Créature pendant si longtemps comme étant belle jusqu'à ce qu'elle respire, une visualisation de toutes ses horreurs et de tous ses désirs refoulés. La Créature doit donc se sacrifier pour échapper à l'agonie d'être incapable de continuer à rechercher l'amour et l'acceptation de la seule personne qui l'ait jamais fait, Victor. Cette quête d'amour, d'acceptation et d'affection ressemble à la communauté que les personnes homosexuelles recherchent tous les jours, et la mort de la Créature ressemble à la triste réalité de ce que de nombreuses personnes homosexuelles ressentent comme la seule option pour mettre fin à leur lutte à la recherche d'une tolérance qui semble ne jamais venir.

Gabriel, de George Sand, a connu un destin similaire lorsqu'il s'est coupé les seins, avant d'être assassiné par des tueurs politiques commandés par le prince. Théodore de Sérannes, de Théophile Gautier, n'est pas mort, mais a été tué dans la vie des personnes qui l'aimaient car il a

dû les quitter pour toujours après avoir révélé le secret de son identité sexuelle. Pourquoi ces personnages présentent-ils tant de similitudes ? Pourrait-on simplement les attribuer aux tendances littéraires générales de l'époque ? Chaque personnage, Gabriel, Astolphe, le Chevalier d'Albert, Rosette, Théodore, Victor et la Créature, possède un élément d'homosexualité, une monstruosité intérieure qui ne peut s'assimiler à la société dans laquelle ils vivent.

CONCLUSIONS

Le fait que des auteurs, par inadvertance ou délibérément, écrivent sur des expériences queer montre qu'il existe bel et bien une littérature queer dans la littérature du XIX^{ème} siècle et que cette littérature ne se limite pas à la seule littérature en langue anglaise. Les expériences queers existent dans l'écriture française, même si elles sont moins évidentes que dans une œuvre anglaise en raison de conventions telles que le genre grammatical. L'Angleterre et la France partagent des évolutions sociales similaires vers la tolérance et l'acceptation des personnes queers et des personnes non conformes au genre au XIX^{ème} siècle, alors il doit y avoir d'autres œuvres présentant des thèmes et des sous-textes queers qui n'ont pas encore été explorés, comme *Frankenstein*, *Mademoiselle de Maupin* et *Gabriel*.

Les recherches littéraires menées et analysées dans cette thèse suggèrent qu'il existe une lacune dans le domaine de la littérature queer en raison des barrières linguistiques. L'étape suivante consiste à définir ce à quoi ressembleraient les futures études basées sur cette orientation. La réponse se trouve dans *Frankenstein* de Mary Shelley ; son œuvre a été ignorée et attribuée à son mari pendant les trois premières années qui ont suivi sa publication en 1818, jusqu'à ce que la première traduction du livre, en français, soit publiée et mentionne une « Mme

Shelley ». ¹⁰⁵ Comme pour George Sand, l'œuvre d'une femme a été ignorée si n'étant pas présentée comme émanant d'un homme. Mais dans le cas de *Frankenstein*, l'histoire est devenue populaire et a captivé le public de l'époque si bien qu'en 1823, en Angleterre, le texte a été publié avec Mary Shelley comme seule auteure. ¹⁰⁶ Ce n'est que dans les années 1970, au moment de la montée du mouvement pour les droits des homosexuels aux États-Unis et en Europe, que *Frankenstein* a commencé à être lu comme un livre queer. ¹⁰⁷ Ainsi, la prise de conscience de l'homosexualité est inextricablement liée aux mouvements sociaux et à l'acceptation, de sorte qu'à une époque où les personnes homosexuelles n'étaient pas en sécurité pour vivre comme elles-mêmes, il est logique que leurs histoires aient été ignorées ou cachées dans les annales de l'histoire littéraire et culturelle. Cela ne signifie pas que les progrès et les études littéraires visant à trouver des « représentations manquantes » doivent s'arrêter car, même parmi les auteurs français populaires et célèbres, il y a des livres qui mettent l'accent sur l'homosexualité et les personnages homosexuels.

Si les œuvres de George Sand et de Théophile Gautier sont ignorées et censurées en raison de leur « contenu explicite », quels autres livres pourraient donc bien exister ? La réponse se trouve dans le fait que la société doit finir de développer les mots nécessaires pour référer aux expériences historiques des personnes faisant partie de la communauté LGBTQAi+ et que le français développe la langue inclusive, comme les termes *queer* et *non-binaire* pour décrire ces expériences historiques. En l'absence d'un langage permettant de décrire correctement les expériences des groupes minoritaires, il est difficile d'identifier et d'expliquer leurs histoires avec précision. *Frankenstein* de Shelley démontre cette corrélation entre l'évolution d'un

¹⁰⁵ "Editions of Frankenstein," accessed April 13, 2025, <https://knarf.english.upenn.edu/Text/editions.html>.

¹⁰⁶ Lee Suddaby and Gordon J Ross, "Did Mary Shelley Write Frankenstein? A Stylometric Analysis," *Digital Scholarship in the Humanities* 38, no. 2 (June 1, 2023): 750–65, <https://doi.org/10.1093/lhc/fqac061>.

¹⁰⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, ed. Wayne Koestenbaum, 30th Anniversary Edition (Columbia University Press, 2015).

langage inclusif et la poursuite des études queers et de genre, fournissant ainsi un cadre linguistique nécessaire aux futures études dans le domaine de la littérature historique queer en français. Avec ces suggestions d'élargissement de l'inclusivité de la langue française pour englober davantage d'identités de genre et sexuelles, il devient possible d'envisager un avenir où ces identités seront mieux représentées parce qu'elles pourront être reconnues et discutées avec moins de censure linguistique et sociétale. Il est donc temps de trouver ces œuvres, de les étudier et, plus important encore, de les partager avec le monde.

Bibliographie

- “Art for Art’s Sake | Creative Expression, Aestheticism & Criticism | Britannica.” Accessed April 23, 2025. <https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake>.
- Bennett, Betty T. *Mary Diana Dods, a Gentleman and a Scholar*. First Edition. New York: William Morrow and Company, Inc., 1991.
- Berger, Anne E. “Petite histoire paradoxale des études dites de « genre » en France.” *Le français aujourd’hui* 163, no. 4 (2008): 83–91. <https://doi.org/10.3917/lfa.163.0083>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 10. anniversary ed. New York: Routledge, 1999.
- . *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l’identité*. Translated by Cynthia Kraus. La Découverte, 2006.
- Carlick, Stephen. “A Guide to Gothic Literature,” October 22, 2024. <https://www.penguin.co.uk/discover/articles/what-is-gothic-literature/>.
- “Cénacle | Romanticism, Victor Hugo, Poetry | Britannica,” January 17, 2025. <https://www.britannica.com/art/cenacle>.
- Dalnavert Museum. “Date Like a Victorian: Courtship and Romance in the Victorian Era,” February 12, 2021. <https://www.friendsofdalnavert.ca/blog/2021/2/12/date-like-a-victorian-courtship-and-romance-in-the-victorian-era>.
- De Block, Andreas, and Pieter R. Adriaens. “Pathologizing Sexual Deviance: A History.” *The Journal of Sex Research* 50 (March 12, 2013): 276–98.
- East End Women’s Museum. “Mary Frith, or Moll Cutpurse, the Roaring Girl,” November 20, 2016. <https://eastendwomensmuseum.org/blog/mary-frith>.
- “Editions of Frankenstein.” Accessed April 13, 2025. <https://knarf.english.upenn.edu/Text/editions.html>.
- “Erauso, Catalina de (1592–1635) | Encyclopedia.Com.” Accessed April 23, 2025.

<https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/era-uso-catalina-de-1592-1635>.

Garman, Emma. "Feminize Your Canon: Isabelle Eberhardt." *The Paris Review*. Accessed April 23, 2025.

<https://www.theparisreview.org/blog/2019/02/11/feminize-your-canon-isabelle-eberhardt/>

Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Nouvelle édition. Charpentier (Paris), 1835.

Getty Museum. "The Renaissance Nude." Accessed March 17, 2025.

https://www.getty.edu/art/exhibitions/renaissance_nude/inner.html.

Goodling, Emily. "Stanford English Scholar Explores the Aesthetics of Sexuality in Victorian Novels." *Stanford Report*, 2017.

<https://news.stanford.edu/stories/2017/03/aesthetics-sexuality-victorian-novels>.

Harrison, Lydia. "'Their Deeds I Judge and Much Condemn': The Criminalisation and Impossibility of Lesbianism in Early Modern Europe." Northumbria University, 2017.

https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55253976/FULL_MASTERS DISSERTATION.docx-libre.pdf?1512932121=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DTheir_deeds_I_judge_and_much_condemn_The.pdf&Expires=1740449292&Signature=T11H4Lsr8JQo8xryu35-rkM~E3r36hyaY3hFavHMuB74KnUvxGy-j0bdz0nYjpbIGodng8zCNqJPCbtRoBP6QfARybXEXm1dKBwh5Ri80QJv5FiGmiod6slrvExZ1P2fWeohcMy3GzMW2beSB0aj2JsW~VnkiOeZo1bl3JK~fN~FSk0V1dVZQ7SfLO6U8D54onIzshlWTHdEFUqc0-NU~3Aa1-Gn1qgO10w7dqjRssVWORAbDbxdUtt4wgdBXjPHCaIDtqa1L9ng4OYvEA9-8sX4tKbwn9CgEqoKEq8t1eAsRTM1TF~D3yKkrG91K5UbtGURr0oqK1szHjDCdj5g__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*,.

Edited by Wayne Koestenbaum. 30th Anniversary Edition. Columbia University Press, 2015.

Kougou-Mbougath, Ginnie. "History as a Backdrop in the Fictions of Théophile Gautier: The Case of *Le Roman de La Momie*." *Sci Set J of Economics Res* 3(5), 2024, 01–04.

Lambadaris, Stéphan. "Authorship and authority: Frankenstein and its French translation."

Articoli Liberi, May 5, 2022.

<https://articoliliberi.com/authorship-and-authority-frankenstein-and-its-french-translation/>

- López, Quispe. "In 1600s France, This Sword-Fighting Opera Singer Burnt Down a Convent to Rescue Her Gay Lover." *Them*, October 15, 2024.
<https://www.them.us/story/who-was-julie-daubigny-bisexual-sword-fighting-opera-singer-chappell-roan>.
- Mary Shelley. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818.
<http://archive.org/details/Frankenstein1818Edition>.
- Perkins, James Breck. "Théophile Gautier - The Atlantic." *The Atlantic*, 1887.
- Sand, George. *Gabriel : The Original French Text*. Edited by Kathleen Robin Hart. The Modern Language Association of America, 1839.
- Sandro Botticelli. *The Birth of Venus (Detail)*. 1486. Tempera on canvas, 172.5 cm × 278.9 cm. Uffizi Gallery.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birth_of_Venus_%28Botticelli%29_detail.jpg.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Épistémologie du placard*. Translated by Maxime Cervulle. Paris, 2008.
- Shelley, Mary. *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*. Translated by Jules Saladin. 3 vols. Corréard, 1821.
- Spark, Muriel. *Child of Light : Mary Shelley*. New York : Welcome Rain, 2002.
<http://archive.org/details/childoflightmary0000spar>.
- Suddaby, Lee, and Gordon J Ross. "Did Mary Shelley Write Frankenstein? A Stylometric Analysis." *Digital Scholarship in the Humanities* 38, no. 2 (June 1, 2023): 750–65.
<https://doi.org/10.1093/lc/fqac061>.
- The New York Times*. "CENSORSHIP DANGER CITED IN BOOK RULING; Majority in Court of Appeals Upholds Clerk's Damage Claim of \$2,500. DWELLS ON GAUTIER'S STYLE Two Dissenting Judges, However, Assert 'Mademoiselle de Maupin' Is Obscene." July 23, 1922, sec. Archives.
<https://www.nytimes.com/1922/07/23/archives/censorship-danger-cited-in-book-ruling-majority-in-court-of-appeals.html>.
- "Theophile Gautier - New World Encyclopedia." Accessed April 23, 2025.
https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Theophile_Gautier.

Thinkhouse. "The Sizes of the Centuries." Thinkhouse (en-IE). Accessed March 17, 2025.

<https://www.thinkhousehq.com/features/the-sizes-of-the-centuries>.

Uffizi Galleries. "The Birth of Venus by Botticelli." Accessed March 17, 2025.

<https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>.

"Vice, n.¹ Meanings, Etymology and More | Oxford English Dictionary." Accessed April 13, 2025. https://www.oed.com/dictionary/vice_n1.

Wilde, Oscar. "The Picture of Dorian Gray."

<https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm>, 1890.

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/174/pg174-images.html>.