

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LIRE L'ILLISIBILITÉ IDENTITAIRE.
(EN)JEUX DU DÉTOURNEMENT DU GENRE DANS *THE REALM OF THE*
ELDERLINGS DE ROBIN HOBB

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PASCALE LAPLANTE-DUBÉ

OCTOBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice, Lori Saint-Martin, qui m'a accompagnée dans le travail d'archéologie que fut ce mémoire. À mes parents, qui m'ont soutenue de plusieurs façons pendant mon parcours et grâce auxquels je termine une maîtrise et entreprends un doctorat. À mon copain et à mon frère, qui ont écouté mes réflexions. À ma sœur, sans l'existence de laquelle je n'aurais sans doute pu comprendre aussi jeune que l'on peut être femme sans l'être. À tou.te.s ces lectrices.teurs de Robin Hobb avec lesquel.le.s j'ai eu le plaisir d'échanger au cours des dix dernières années et dont la passion pour l'œuvre de Hobb a enrichi mes réflexions. À toutes ces personnes aux identifications diverifiées qui m'ont lue et m'ont fait part de leur interprétation et opinion quant à ce que j'écrivais. Vos regards, commentaires et suggestions à tou.te.s m'auront permis d'explorer des facettes de « the Fool » et des études queer que je n'aurais pas aperçues autrement. Merci, enfin, au CRSH, au département d'études littéraires, à la faculté des arts et au RÉQEF pour leur soutien financier.

Ce mémoire, s'il marque la fin de cette aventure que fut ma maîtrise, n'est pas l'aboutissement de ma réflexion, mais bien ses premiers pas. L'œuvre de Robin Hobb foisonne de pistes inexplorées, de sentiers cachés et de sens insoupçonnés, mis à jour et resignifiés à chacune de ses lectures. Bien que la rédaction m'ait permis de me replonger et de voir sous un éclairage nouveau ces paysages et personnages avec lesquels j'ai fait connaissance alors que j'avais treize ans, elle a aussi été accompagnée d'un grand chagrin : celui de devoir quitter ces êtres d'encre et de papier qui ont façonné mon existence. Alors que je rédigeais fut publié le tome final de *The Realm of the Elderlings, Assassin's Fate*. Quoique chaque future lecture de la série m'offrira de nouvelles (re)découvertes et m'immergera dans une aventure légèrement différente de la précédente, en lire les dernières pages pendant que je terminais mon mémoire a marqué pour moi un seuil, un passage. En rédigeant ces mots, je porte le deuil d'ami.e.s, de voix qui m'auront suivie pendant la moitié de ma vie, et d'une écriture qui a alimenté la mienne. « The Fool », Fitz, Robin Hobb, merci.

DÉDICACE

À Gabrielle

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'ILLISIBILITÉ IDENTITAIRE. DÉFINITION ET USAGES	17
CHAPITRE II TROUBLE DANS L'ÉNONCIATION. THE FITZ AND THE FOOL, AND ALL THESE OTHER VOICES	32
2.1. De l'inscription d'une norme extratextuelle à la représentation littéraire de contextes binaires	33
2.1.1. Fiction, fantasy et acte subversif : mise en scène de la norme hétérosexuelle	33
2.1.2. The Six Duchies et Bingtown : quand les rapports de pouvoir hétéronormés effacent les marges.....	37
2.2. Regards (con)textualisés, regards (con)textualisants	50
2.2.1. L'éclatement de la voix narrative, ou la (con)textualisation des paroles	51
2.2.2. La fragmentation du récit, ou le relais des points de vue d'un moron et d'ivrognes	56
CHAPITRE III (DÉS)INCARNATION DE SOI DANS L'ORDRE SOCIAL ET NARRATIF. LE POUVOIR SUBVERSIF DU (PRÉ)NOM	70
3.1. Brouillage de l'identité dans l'ordre diégétique et narratif	71
3.1.2. Nominaliser l'insulte : the Fool being a fool, a fool being the Fool	71
3.1.2. Détournement de sens, alternance et superpositions des identités textuelles	77
3.2. Beloved, magie identitaire et déstabilisation de l'autorité : le pouvoir performatif du prénom en fantasy	86
3.2.1. Magie, True Name et répétition subversive	86
3.2.2. Beloved, une identité en zone grise	93
CHAPITRE IV ÉCRITURE ET RÉÉCRITURE DES CORPS. LA PERFORMANCE ENTRE LISIBLE ET ILLISIBLE	100
4.1. (Re)Création et brouillage du corps hétéronormé : ces habits et gestes qui (re)produisent le sexe	104
4.1.1. Théâtralisation et mise en corps : jeux de décors, jeux de corps.....	104
4.1.2. Lutte et renversement entre les discours de la vérité du sexe et de sa production discursive	117
4.1.3. Pratiques transgenres et savoirs marginaux : performances, voix, gestes	124
4.2. Critique ironique et déstabilisation subversive de l'hétéronormativité.....	127
4.2.1. La transgression des codes des genres sexués et de la fantasy épique	127
4.2.2. Queeriser les marges : résistance narrative et affranchissement de l'ironie.....	134

CONCLUSION.....	142
ANNEXE A <i>THE REALM OF THE ELDERLINGS</i> DE ROBIN HOBB.....	152
ANNEXE B NARRATEURS, TRICES, POINTS DE VUE ET IDENTITÉS DE « THE FOOL »	153
ANNEXE C PRONOMS INCLUSIFS ET NEUTRES	154
BIBLIOGRAPHIE.....	155

RÉSUMÉ

Le présent mémoire explore le potentiel transgressif de la fantasy, et plus spécifiquement celui de la queer fantasy. Mettant en scène des personnages non binaires au sein du domaine générique hétéronormatif de la fantasy, ce sous-genre et ses représentations d'identités queer demeurent souvent indétectables. Afin de saisir les procédés à l'œuvre dans une telle invisibilisation, mon mémoire étudie l'identité narrative de « the Fool », dont la fluidité de genre engendre une multiplicité d'interprétations contradictoires chez les protagonistes, mais aussi chez les lectrices.teurs de la série, *The Realm of the Elderlings* de l'autrice américaine Robin Hobb. De fait, la plupart classent généralement le personnage en tant qu'homme *ou* femme, le figeant dans une seule catégorie. Il s'agit donc de voir comment le texte génère différentes formes de « lisibilités » de cette figure, dont l'accumulation crée paradoxalement son « illisibilité », soit une incapacité à la décoder en fonction de codes et signes associés au féminin et au masculin – qui sont néanmoins présents dans l'œuvre. Mon mémoire cherche à comprendre par quelles stratégies textuelles et discursives les structures du texte contribuent à brouiller le genre de « the Fool ». Considérant l'aspect transgressif du brouillage du genre, il interroge également la capacité de cette « illisibilité identitaire » du personnage à ébranler l'hétéronormativité, c'est-à-dire la norme hétérosexuelle selon laquelle il n'existerait que deux sexes distincts et complémentaires.

Ma réflexion se décline en quatre temps. Dans un premier chapitre, j'élabore le concept de l'illisibilité identitaire, notion inédite proposée dans le cadre du présent mémoire et formant la clé de voûte de ma méthodologie. Afin d'en présenter les fondements théoriques, j'explore les concepts féministes, postmodernes, queer et narratifs y étant étroitement liés. Il s'agit de mettre en lumière les tensions entre le lisible (les identités narratives décodables) et l'illisible (celles qui sont invisibilisées), bases sur lesquelles s'édifie l'illisibilité identitaire. Les trois autres chapitres se penchent sur le personnage analysé, sur les différentes stratégies déployées au sein du texte afin de (re)produire son illisibilité identitaire et sur le potentiel transgressif de ces mécanismes. Il s'agit de retracer l'émergence progressive de la voix marginale de « the Fool », en passant de l'inscription d'une autorité et d'un contexte hétéronormatif dans la diégèse aux processus par lesquels ceux-ci sont déstabilisés. Donc, le deuxième chapitre traite de la manière dont la narration participe à la (re)production de l'illisibilité identitaire de « the Fool » par la mise en texte de divers points de vue situés dans des (con)textes hétéronormatifs; le troisième démontre comment les règles narratives, génériques et de genre structurant le nom propre rendent illisible « the Fool »; le quatrième illustre de quelles manières le personnage met en scène ses différentes identités, contribuant à la (re)production de son illisibilité identitaire.

Mots-clés : Illisibilité identitaire, genre, résistance, norme hétérosexuelle, queer, postmodernisme, fantasy, queer fantasy, *The Realm of the Elderlings*, *L'assassin royal*, *Les aventuriers de la mer*, Robin Hobb.

INTRODUCTION

À partir de la publication en format poche de *The Lord of the Rings*, de l'auteur britannique J.R.R. Tolkien, par Ace Books en 1965 aux États-Unis (Bandou, 2005, p. 50), le domaine générique de la fantasy a connu une popularisation, un succès et un essor retentissants. Même si le genre existait déjà (Besson, 2007, p. 61), les années soixante marquent pour lui un moment charnière. Depuis, la production artistique et critique a proliféré; les tentatives de définition, quant à elles, se sont multipliées afin de cerner ce domaine dont les mouvements internes mènent à un renouvellement constant. Dans un contexte transmédiatique accélérant la circulation culturelle et ayant causé « l'intrusion retentissante de la *fantasy* dans [les] imaginaires contemporains » (Besson, 2007, p. 10, l'autrice souligne), pour reprendre l'expression de la théoricienne Anne Besson, le genre n'est effectivement pas sans prendre des nuances variables en fonction des aires linguistiques et culturelles où sont produits et reçus les écrits. Pour cette raison, le terme « fantasy » en France ou au Québec ne désigne pas exactement les mêmes œuvres que celles qui, dans le champ culturel anglo-américain, sont associées à cette catégorie; de fait, la fantasy anglophone s'étend sur les territoires de ce qui, du côté francophone, est classé comme merveilleux ou fantastique (Bandou, 2005, p. 3). Dans sa définition anglo-américaine la plus large, elle englobe d'ailleurs toute œuvre proposant une sortie de la réalité consensuelle (Hume, 1980, p. xii). Ces modèles ne pouvant se superposer, et le corpus étudié dans le cadre de mon mémoire, la série *The Realm of the Elderlings* de l'autrice Robin Hobb, étant écrit en anglais, j'ai choisi de me restreindre ici à une définition de la fantasy ancrée dans un contexte anglo-américain¹.

Dans *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Edward James et Farah Mendlesohn reprennent la perspective proposée par Brian Attebery dans *Strategies of Fantasy*, et expliquent que le genre doit être perçu

¹ Pour différents travaux s'attellant à comprendre les dynamiques et mouvements internes de la fantasy francophone, voire les études de Jacques Baudou (*La fantasy*), de Mats Ludün (*La fantasy*), d'Anne Besson (*La fantasy*) et d'Anne Rochebouet & Anne Salamon (« Les réminiscences médiévale dans la fantasy. Un mirage des sources? »).

as a group of texts that share, to a greater degree or other, the cluster of common tropes which may be objects but which may also be narrative techniques. At the center are those stories which share tropes of the completely impossible and towards the edges, in subsets, are those stories which include only a small number of tropes, or which construct those tropes in such a way as to leave doubt in the reader's mind as to whether what they have read is fantastical or not. This group of texts resolves into a "fuzzy set" (a mathematical term) [...] of more and less fantastical texts operating in conversation with each other (James & Mendlesohn, 2012, p. 1).

À l'intérieur de ce « fuzzy set » ont été distingués plusieurs grands axes, qui varient en fonction des critiques et théoricien.ne.s; l'on retiendra ici que cette classification de la fantasy en différents sous-genres tient tant d'une stratégie de commercialisation que d'une tentative de « localiser des régions mieux définies » (Besson, 2007, p. 116) à travers une production dont les auteurs.trices transgressent « les frontières dès leur établissement » (Besson, 2007, p. 116). Le genre se redéfinit donc continuellement. Anne Besson indique à cet sujet que le

problème dans ce contexte tient à ce que le(s) classement(s) ne sont absolument pas stables, mais se concurrencent ou se confondent, si bien que les distinctions supposées bénéficier au lectorat (et donc à l'éditeur, qui maximise ainsi la visibilité de ses produits), se trouvent finalement contribuer davantage à brouiller les pistes (Besson, 2007, p. 116).

Les sous-genres, alors, prolifèrent et se confondent : high fantasy, low fantasy, sword and sorcery, heroic fantasy, epic fantasy, urban fantasy, dark fantasy, science fantasy...²

Malgré la diversité de ses formes, l'un des éléments principaux de la fantasy (et de la majorité de ses sous-genres) que la plupart de ses théoricien.ne.s passent sous silence est sa tendance « to maintain a normative framework » (Kenneally, 2016, p. 8). Le genre, de fait, est traditionnellement masculin (Deckers, 1996, p. 209), et la plupart de ses productions artistiques en Occident « have been reflections, if not products of conservative politics » (Baker, 2012, p. 438). Comme le soulignent Judes Roberts et Esther McCallum-Stewart, les études faites dans les dernières années ont d'ailleurs critiqué la fantasy en raison de « its reinforcement of gender and sexuality norms, rather than considering the possibilities afforded by the genre » (Roberts et McCallum-Stewart, 2016, p. 2). Effectivement, à

² Pour des travaux explorant ces différents sous-genres et leurs dynamiques, consulter notamment John Clute et John Grant (*The Encyclopedia of Fantasy*), Jacques Baudou (*op. cit.*) et Anne Besson (*op. cit.*). Katheryn Hume (*Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*) et Farah Mendlesohn (*Rhetorics of Fantasy*) proposent des cadres de classification différents de ceux de ces dernier.ère.s théoricien.ne.s.

l'exception de quelques essais³, rares sont les travaux qui ont exploré le potentiel subversif du genre, et sa capacité à détourner les normes genrées et sexuelles. Or, selon Roberts et McCallum-Stewart, les textes de fantasy sont aussi capables de jouer

with gender and sexuality, to challenge and disrupt received notions and allow and encourage their audiences to imagine ways of being outside of the constitutive constraints of socialized gender and sexual identity. [...] [They can] explore or attempt to make possible non-normative gendered and sexual identities (Roberts et McCallum, 2016, p. 1).

À cet égard, Stephen Kenneally note une augmentation de la représentation en fantasy de personnages queer, soit de figures ne correspondant pas à une norme hétérosexuelle selon laquelle il n'existerait que deux sexes distincts et complémentaires. Le phénomène, qui n'a attiré que récemment l'attention des critiques (Kenneally, 2016, p. 8), l'a incité à établir la définition d'un nouveau sous-genre, celui de la queer fantasy; celui-ci désigne à la fois des textes de fantasy incorporant des personnages queer et la manière dont cette littérature peut être lue de façon queer (Kenneally, 2016, p. 9). Par conséquent, cette variante est marquée tant par une écriture visant la mise en scène de figures non hétéronormatives que par le processus de sa réception, dans lequel ces personnages sont interprétés. En queer fantasy, texte et acte de lecture se chevauchent : le décodage actualise « queerement » l'œuvre lorsqu'il laisse place, dans l'univers imaginé par les lecteurs.trices, à l'existence de figurations non binaires. D'ailleurs, pour Kenneally, « [q]ueer fantasy is no accident. It is rooted in the commonly heteronormative nature of fantasy as a genre, the tendency of queerness to inhabit the margins, and the power and potential that lies within the hidden » (Kenneally, 2016, p. 8).

Le théoricien explique cependant que les textes appartenant à ce sous-genre sont particulièrement difficiles à localiser, pour de multiples raisons. Parfois, l'œuvre est uniquement classée sous l'étiquette de « littérature queer », ou seulement sous celle de « littérature fantasy » (Kenneally, 2016, p. 8). Dans d'autres cas, la critique elle-même ignore les représentations de personnages queer dans ses comptes-rendus, et ne les mentionne donc pas (Kenneally, 2016, p. 14). La cause principale de cette invisibilité relève néanmoins de la

³ Voir notamment le recueil publié par Roberts et McCallum-Stewart en 2016 (*Gender and Sexuality in Contemporary Popular Fantasy: Beyond Boy Wizards and Kick-Ass Chicks*), les études des auteurs.trices qui ayant participé à ce dernier ouvrage, l'article de Jim Casey (« Modernism and Postmodernism ») et celui de Mark Bould et Sherryl Vint (« Political Readings »).

subtilité des processus d'écriture employés dans la production de la queer fantasy, comme, par exemple, de l'usage de pronoms fluctuants ou d'allusions évasives (Kenneally, 2016, p. 14). Un.e lecteur.trice qui ne recherche pas activement ces œuvres sera incapable de les localiser. En d'autres termes, si ce sous-genre demeure souvent indétectable, *cela signifie qu'il se produit quelque chose entre l'encodage, l'écriture de personnages queer, et leur réception qui empêche de lire et d'interpréter de façon queer*. L'on peut ici supposer qu'un.e lecteur.trice recevant le texte selon une grille d'interprétation hétéronormative qui ne laisse aucune place aux identités non binaires ne considérerait pas ces figures comme queers. Or, à mon avis, il se pourrait aussi que les structures des textes mêmes, en correspondance avec la tendance queer à demeurer cachée, fluide et à habiter les marges, s'évertuent à masquer les personnages non hétéronormatifs auxquels elles donnent parallèlement vie, plutôt que de les exposer. Dans ce contexte, il devient pertinent d'explorer par quels processus discursifs et textuels une œuvre de fantasy parvient à détourner et retourner le sens de figurations non binaires, et à engendrer une multiplicité de significations en les visibilisant *et* en les invisibilisant. L'on peut alors se questionner sur la capacité de ces mécanismes à ébranler l'hétéronormativité, soit la norme hétérosexuelle selon laquelle il n'existerait que deux sexes distincts et complémentaires. En investissant les codes et les failles mêmes de cette hétéronormativité, sur laquelle se fonde le domaine générique, la fantasy posséderait-elle un potentiel de subversion et de transformation?

The Realm of the Elderlings : une série subversive?

Afin d'offrir une réponse à ces interrogations, je proposerai ici d'étudier le personnage de « the Fool », figure au genre trouble de la série de fantasy *The Realm of the Elderlings*, de l'autrice américaine Robin Hobb (Margaret Astrid Lindholm Ogden). Cependant, avant d'énoncer les raisons ayant orienté mon choix et les diverses implications méthodologiques que cette sélection génère, je m'attarderai plus spécifiquement à la mise en contexte de la série dans laquelle cette figuration queer prend forme. Ce bref détour découle de la nécessité de cadrer l'œuvre et le personnage étudiés en cernant les tropes et enjeux narratifs centraux du texte, lesquels seront par ailleurs déployés à plusieurs reprises dans le présent mémoire.

Agglomération de cycles, de romans et de novellas⁴, *The Realm of the Elderlings* est une vaste série dont la publication s'échelonne sur plus de 20 ans. Elle se compose principalement des ensembles suivants : *The Farseer Trilogy* (1995-1997), *The Liveship Traders Trilogy* (1998-2000), *The Tawny Man Trilogy* (2002-2004), *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) et *The Fitz and the Fool Trilogy* (2014-2017). La série relate, à travers les aventures du bâtard FitzChivalry Farseer et celles des Traders de Bingtown et des Rain Wilds, les événements entourant la réémergence des dragon.ne.s et des Elderlings, humain.e.s transformé.e.s par un contact prolongé avec ces dernier.ère.s; cette renaissance remet peu à peu en question l'hégémonie de l'espèce humaine au cours du récit. Plusieurs territoires sont explorés, dont le royaume des Six Duchies (*The Farseer*, *The Tawny Man*, *The Fitz and the Fool*) et la colonie de Bingtown (*The Liveship Traders Trilogy*, *The Rain Wild Chronicles*)⁵. Au fil des romans, les voix de plusieurs narrateurs.trices⁶ se succèdent, se concurrencent et s'accordent, se croisent et se contredisent, formant l'ample toile narrative à travers laquelle se déploie la diégèse.

Selon la classification des sous-genres de la fantasy posée par John Clute et John Grant dans *The Encyclopedia of Fantasy*, *The Realm of the Elderlings* appartient à la catégorie de la *dynastic fantasy*, qui dérive souvent de l'*epic fantasy*, ou *fantasy épique*. Pour Clute et Grant, cette dernière appellation désigne une prose fictionnelle mettant en scène un monde secondaire (*secondary world*), « a particular kind of otherworld [...] [that] can be define as an autonomous world or venue which is not bound to mundane reality [...], which is impossible according to common sense and which is self-coherent » (Clute et Grant, 1997, p. 847). Reprenant certaines caractéristiques de la poésie épique dont elle tire son nom, telles que la mise en scène de héros.roïnes⁷ dont les actes « have a significance transcending their own

⁴ Consulter l'Annexe I pour un recensement des différents cycles, romans et novellas.

⁵ Dans le chapitre 2, j'explorerai les conceptualisations hétéronormatives du féminin et du masculin dans ces deux territoires, ainsi que leur effet sur l'interprétation de l'identité de « the Fool » (p. 37-49).

⁶ Dans *The Farseer* et *The Tawny Man*, le héros FitzChivalry est également narrateur; dans *The Fitz and the Fool*, il partage la narration du récit avec sa fille cadette, Bee Farseer. *The Liveship Traders* et *The Rain Wild Chronicles* sont racontées par un.e narrateur.trice hétérodiégétique. Je reviendrai dans le chapitre 2 sur les implications de cet éclatement narratif (p. 50-69).

⁷ Il s'agit le plus souvent de héros, les personnages féminins étant traditionnellement (comme dans le *space opera* des pulps américains, qui ont influencé les tropes principaux de l'*epic* et l'*heroic*

individual happiness » (Clute et Grant, 1997, p. 319), l'epic fantasy incorpore aussi des mythes, des légendes et des éléments folkloriques. De plus, ce sous-genre « deals with the founding or the definitive and lasting defense of a LAND » (Clute et Grant, 1997, p. 319, en majuscules dans le texte original). En tant que variante de l'epic fantasy, la dynastic fantasy intègre quant à elle ces mêmes motifs, mais se centre davantage sur le rôle d'une héroïne ou d'une famille (devenue dynastie) dans la fondation ou la défense du royaume, tout en s'étendant sur plusieurs volumes (Clute et Grant, 1997, p. 305). Ainsi, la différence entre ces deux sous-genres réside dans le fait que l'un, la dynastic fantasy, met de l'avant les gestes d'un individu particulier, alors que l'autre, l'epic fantasy, illustre l'histoire d'une collectivité, et vise le renforcement de l'esprit communautaire. Toutefois, ces variantes se croisent et se confondent souvent, partageant divers motifs et tonalités dont celles liées à l'épique, dans un mouvement propre à la fantasy : à l'instar de celles du domaine générique auquel ils appartiennent, les frontières entre les sous-genres sont poreuses, changeantes et se renouvellent sans cesse. Considérant les dynamiques internes de la fantasy, et la capacité de la queer fantasy « to inhabit gaps and subtextual spaces and coy phrasing rather than to be explicitly declare » (Kenneally, 2016, p. 14), il ne serait d'ailleurs pas étonnant que la queer fantasy vienne s'ajouter (subtilement) au mélange sous-générique qui caractérise *The Realm of the Elderlings* en se logeant dans des espaces inattendus de ce texte.

Et elle le fait bel et bien, par l'entremise de différents personnages. Ainsi, la comparaison continuelle entre Wintrow et Althea Vestrit, souvent vue.s comme les faces féminine et masculine d'une même pièce (*The Liveship Traders*); les performances d'Althea Vestrit (*The Liveship Traders*), de Bee Farseer et de Spark (*The Fitz and the Fool*), qui prennent par moments l'apparence de jeunes garçons afin d'échapper aux violences sexuelles⁸; les mascarades de l'assassin Chade (*The Farseer*) se drapant de l'identité d'une

fantasy (Deckers, 1996, p. 191)) relégués aux rôles mineurs : « stupides, elles sont fiancées du héros, princesses fragiles qu'il veut sauver des dangers; intelligentes, elles versent immanquablement dans le diabolique et le dépravé » (Deckers, 1996, p. 191). Quoi que l'on observe depuis quelques décennies une augmentation des héroïnes en fantasy et en culture populaire en général, leurs représentations sont souvent discutables, à l'instar d'ailleurs de celles de personnages queer.

⁸ Pour plus de détails sur les performances du masculin d'Althea Vestrit et la menace des violences sexuelles auxquelles elle cherche ainsi à échapper, voir Pascale Laplante-Dubé et Amélie Lamontagne (« Corps-femmes, corps-résistances. Les corps féminins entre contrôle et réappropriation dans *The Liveship Traders* de Robin Hobb »).

vieille femme pour se dérober aux regards; la fluidité du personnage de Spark/Ash paraissant soit comme une jeune fille, soit comme un jeune garçon (*The Fitz and the Fool*); l'homosexualité de Sedric Meldar (*The Rain Wild Chronicles*), pour ne nommer que celui-ci⁹; et les nombreux protagonistes féminins et masculins refusant les normes binaires associées à leur genre sont tous perçus, à l'intérieur de l'univers diégétique de la série, comme des êtres transgressifs contribuant à fissurer les différentes formes d'hétéronormativité représentées¹⁰. « The Fool », cependant, demeure dans *The Realm of the Elderlings* la figure fictionnelle qui a suscité le plus d'interrogations lors de sa réception intradiégétique (par les autres personnages) et extradiégétique (par les lectrices.teurs). En effet, dans les sociétés de la série, structurées autour d'une binarité entre le féminin et le masculin, « the Fool » change d'identité à répétition, incarnant tant des femmes que des hommes : le fou du roi dont le genre ne fait pas consensus, the Fool (*The Farseer*, *The Tawny Man*, *The Fitz and the Fool*), l'artiste étrangère Amber (*The Liveship Traders*, *The Tawny Man*, *The Fitz and the Fool*), le dandy Lord Golden (*The Tawny Man*) et Beloved (*The Tawny Man*, *The Fitz and the Fool*). Également d'origine, d'âge et de race inconnus, le personnage échappe à l'intelligibilité des systèmes culturels, linguistiques et politiques représentés dans la diégèse. Il ne peut alors être interprété selon les grilles de lecture habituelles. À cela, il faut ajouter que « the Fool » n'est jamais focalisateur.trice : ce sont les protagonistes qui le¹¹ décrivent, et aucun.e lectrice.teur n'a dès lors accès à ses pensées. Son identité, ou ce qui devrait en poser les bases (le sexe, la race, l'âge, le genre et les origines géographiques), fluctue donc et génère des questions sans réponses. Elle ouvre un vaste domaine des possibles, où s'engouffre une variété d'interprétations : celles des autres personnages comme celles des lecteurs.trices.

⁹ *The Rain Wild Chronicles* met en scène plusieurs protagonistes homosexuels. Pour une étude sur les différentes représentations de l'homosexualité dans *The Realm of the Elderlings*, voir les travaux de Lenise Prater (« Queering Magic: Robin Hobb and fantasy literature's radical potential »).

¹⁰ Le chapitre 2 portera sur ces différentes hétéronormativités. Bien que variables et plus ou moins flexibles en fonction des contextes socio-politico-culturels représentés (*The Six Duchies*, *Bingtown*, *the OutIslands*), celles-ci ne réitérent pas moins constamment la binarité féminin/masculin.

¹¹ « Lea » est le déterminant défini neutre formé de « le » et de « la ». Puisque le sujet du présent mémoire est un personnage au genre fluide, il est nécessaire de faire usage de pronoms et déterminants ne casant pas « the Fool » dans la catégorie du féminin ou dans celle du masculin. Faire autrement aurait été contraire au but de mon étude, qui s'intéresse aux stratégies textuelles défigeant le genre. Pour plus de détails sur les autres choix linguistiques opérés dans le cadre de ce mémoire, consulter l'Annexe III.

À cet effet, j'ai pu constater, en naviguant sur divers forums de discussion sur *The Realm of the Elderlings*, que le lectorat est troublé par cette figure. Chaque lecteur.trice produit sa propre interprétation. En témoigne la page de discussion « The Fool's Gender » du site *Goodreads*¹², où plusieurs lectrices.teurs partagent leur opinion sur « the Fool » :

I do think it's intentionally *ambiguous*, I think of the Fool as *male*, but *androgynous male*. – Heather, 16 février;

I remember that I liked the fact that *he* might be *a woman portraying as a man*. However when *he* is naked in the end and you realize *he* is actually *a man*, I think I was a little disappointed. – David, 16 février;

[R]evealing *a gay man* to be *a straight woman* isn't as interesting and doesn't sit well with me. – Deleted User, 4 janvier;

I ended up thinking that the Fool was *both*, or *neither*. *S/he* always was « *other* » – Sofi, 5 février;

Personnaly, I think the most likely answer is that *she's hermaphrodite* or *some third sex*; second-most-likely is that *she's actually a man*. Third would be that *she was a woman*; fourth, that *she's neuter* [...]; fifth, that *she changes sex* (which is never suggested) – Wastrel, 6 février (Goodreads, 2017, je mets en évidence).

Homme, femme, mâle, androgyne, homme gay, hermaphrodite, troisième sexe, femme straight, elle, s/he, genre neutre, il, aucun des deux, femme déguisée en homme, performant un homme, autre, les deux. Sur cette page de discussion, les substantifs défilent, noms comme pronoms (en italique); ils se multiplient, déplacent, distordent et brouillent les contours du personnage qu'ils devraient normalement définir. Selon la grammaire traditionnelle, noms et pronoms sont des signes désignant l'« être », la substance de ce à quoi le discours réfère (Théoret et Mareuil, 1991, p. 77.). Pourtant, la substance semble ici perdre sa solidité, sa permanence, son essence; sa mouvance à travers les différents commentaires l'empêche de se fixer. Par ailleurs, en disant « je », « moi » (« I », « me »), les lecteurs.trices se situent implicitement, contextualisent leur interprétation comme étant l'effet d'un regard, d'une lecture personnelle du monde, mais aussi du personnage de « the Fool ». Leurs différentes perceptions, ainsi, divergent et sont manifestement situées dans un contexte propre à chacun.e.

À la lumière de cette multiplication des interprétations quant au genre et au sexe du personnage, je me suis demandé si l'on n'avait pas là affaire à une manifestation de la queer

¹² Voir Goodreads, « Fool's Fate *Question: The Fool's Gender* », en ligne, <http://www.goodreads.com/topic/show/792014-the-fool-s-gender#comment_45350143>, consulté le 11 février 2016.

fantasy, qui émergerait dans une série à l'intersection de l'épic fantasy et de la dynastic fantasy. Se pourrait-il que soient encodés dans les structures du texte de *The Realm of the Elderlings* des mécanismes subtils qui puissent expliquer ces lectures parfois contradictoires, voire cette impossibilité à définitivement décoder « the Fool » comme homme ou femme? Par cet effet d'« illisibilité » créé par le texte, une critique et une subversion de la norme hétérosexuelle pourraient-elles prendre forme?

Cette déstabilisation de la frontière entre le féminin et le masculin sera donc au centre de mon mémoire. Pour cette raison, je ne conserverai dans mon corpus que les trilogies où le personnage de « the Fool » apparaît sous l'une ou l'autre de ses identités « femmes » ou « hommes », soit *The Farseer Trilogy* (1995-1997), *The Liveship Traders Trilogy* (1998-2000), *The Tawny Man Trilogy* (2002-2004) et *The Fitz and the Fool Trilogy* (2014-2017). La quadrilogie *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) ne sera pas ici analysée.

Brièvement effleuré dans certaines publications, le genre de « the Fool » est loin d'avoir fait l'objet d'une étude approfondie. Plutôt que de s'intéresser à son brouillage, les rares analyses critiques classent généralement le personnage comme femme ou homme (si ce n'est que par l'usage des pronoms « il » ou « elle »), ou se contentent d'affirmer qu'il n'est « neither male nor female » (Deszcz-Tryhubczak, 2006, p. 191). Lenise Prater (2016), si elle s'est attardée à « the Fool » en tant que représentation queer au sein de la série écrite par Robin Hobb, a plutôt exploré la manière dont cette figure cristallise plusieurs stéréotypes négatifs de l'homosexualité, qui sont ensuite remis en question par l'usage de la magie dans la diégèse. Par conséquent, puisque je me penche sur les stratégies textuelles employées par le texte pour *défiger* l'identité de « the Fool » plutôt que de le cloîtrer dans une catégorie prédéfinie, mon étude éclaire un aspect inédit du personnage¹³. Par ailleurs, la queer fantasy étant un sujet relativement peu exploré en raison de l'invisibilité de ses productions littéraires (voir Kenneally, 2016), mon travail s'inscrit dans un champ de recherche en émergence. Il est à noter que mon mémoire *ne cherche absolument pas* à apporter une réponse au genre de

¹³ Mes propres travaux comptent parmi ceux se penchant sur « the Fool », puisque certaines des parties et thématiques que j'aborde dans ce mémoire ont déjà fait l'objet de communications et de publications antérieures ou à venir, notamment dans les revues *Postures* et *Pop-en-Stock*. Toutefois, ces interventions sont ici fortement remaniées, et les parties déjà publiées telles quelles représentent une petite fraction de l'ensemble du mémoire.

« the Fool »; d'une part, il s'agirait là d'*imposer* un sens à une identité fictionnelle fluide, et, d'autre part, cela serait absolument contraire à ce que je cherche à accomplir ici.

De plus, si j'ai choisi de m'attarder au genre, et non pas à la « race » ou à l'humanité de « the Fool », c'est que mes échanges avec des lecteurs.trices et mes recherches sur des plateformes de discussion en ligne m'ont fait constater que celui-ci a été source de plus de polémiques que ces deux dernières catégories identitaires. Toutefois, il n'est évidemment pas impossible que ma posture de lectrice s'identifiant comme femme blanche cisgenre hétérosexuelle et ayant une sœur intersexuée ait orienté ma perspective. Souvent, comme mon mémoire le démontre d'ailleurs, différents systèmes de domination tels que l'hétéronormativité, le racisme, le sexisme, le capacitisme, se croisent chez « the Fool »; toutefois, mon étude devant être réalisable dans le cadre d'une maîtrise et le corpus étudié étant particulièrement vaste, je n'ai pu m'attarder à cette intersection des structures d'oppression, qui ferait à lui seul l'objet d'un autre mémoire. J'ai donc réduit mon champ d'action à l'analyse des mécanismes textuels contribuant à brouiller le genre du personnage, ce qui, je l'ai dit, constitue une première originalité de mon projet.

Le second aspect inédit de mon mémoire réside en la proposition d'un nouveau concept de lecture, celui de l'illisibilité identitaire. Cette notion, qui sera d'ailleurs détaillée dans le premier chapitre, tient compte de la diversité des interprétations et des lectures provoquées par une identité fictionnelle telle que « the Fool ». Plus précisément, elle a pour objet la manière dont sont (re)produites dans et par le texte différentes formes de « lisibilités » du personnage, dont l'accumulation crée paradoxalement une « illisibilité », soit une incapacité à décoder cette figure en fonction de codes et signes associés au féminin et au masculin – qui sont néanmoins présents dans l'œuvre. Lisibilité et illisibilité sont donc nécessaires l'une à l'autre : la lisibilité crée une grille de lecture, un cadre, un (con)texte qui repousse dans le domaine de l'illisible certaines identités fictionnelles, dès lors indécodables, mais sans lesquelles les personnages ne pourraient prendre sens et être lus¹⁴. Le concept de l'illisibilité identitaire ne peut ainsi être séparé de celui des identités inintelligibles de la philosophe Judith Butler, dont il est par ailleurs inspiré. Pour Butler, différents dispositifs contribuent à

¹⁴ En joignant dans un même mot « lisibilité » et « illisibilité », le terme « illisibilité identitaire » témoigne donc de cette dynamique et de leur inséparabilité.

la (re)production et à la naturalisation des genres et des sexes, et réitèrent ainsi l'hétéronormativité en reléguant à l'« inintelligible » les subjectivités qui ne correspondent pas à cette norme (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 176). En exposant les mécanismes contribuaient à la fabrication de la masculinité et de la féminité¹⁵, il est possible de critiquer l'hétérosexualité obligatoire et d'explorer la manière dont celle-ci produit la marginalisation (Bourcier, 2006 [2011], p. 146-147).

Cette notion d'identités inintelligibles ne peut toutefois être transférée directement à la littérature ou à l'acte de lecture et de décodage d'un texte, question que je développerai dans le premier chapitre. Je me suis donc basée sur la dynamique proposée par Butler entre reconduction des identités légitimes et subversion de celles-ci afin d'élaborer l'illisibilité identitaire, qui relève d'un brouillage *textuel* d'une identité narrative entre les genres féminin et masculins représentés. Le concept permet de rendre compte d'un effet de langage *et* d'un effet de lecture que les notions littéraires existantes ne me permettaient pas d'appréhender de façon satisfaisante. Les conceptualisations de l'« Autre » ou de l'« ex-centré.e », sur lesquelles je reviendrai dans le chapitre 1, m'empêchaient par exemple d'analyser une figuration en mouvance sans la figer dans une catégorie ou dans une autre; il devenait ardu de prendre en considération l'opposition constante entre le rétablissement d'une norme hétérosexuelle qui donne un sens lisible, et le détournement de cette norme par le biais de l'illisible. L'illisibilité identitaire, quant à elle, rend cela possible.

Par conséquent, l'étude de sa mise en texte relève de la visibilisation des structures hétéronormatives façonnant la perception légitime du réel au sein d'une diégèse, et des tensions entre reconduction et resignification qui habitent les dynamiques de pouvoir dans une œuvre. L'illisibilité identitaire n'est donc pas un concept s'appliquant uniquement à la fantasy. Puisqu'il est lié à la subversion des codes, et qu'à travers la littérature se tisse un

¹⁵ Butler cite à cet effet la performance de genre, laquelle, en tant que répétition subversive d'actes signifiés masculins ou féminins, met en lumière les structures sous-tendant l'hétéronormativité (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 275). Je m'attarderai plus longuement sur cette notion et sur la façon dont elle peut être appliquée à *The Realm of the Elderlings* dans les chapitres 1 et 4.

réseau de normes et de conventions sociales et littéraires variables en fonction des époques et des genres, il pourrait aussi être employé dans l'analyse d'autres textes brouillant le genre¹⁶.

Hypothèse et considérations méthodologiques

Pour ces raisons, l'illisibilité identitaire est au centre de mon mémoire, et aussi de mon hypothèse. Celle-ci se décline en deux temps. D'abord, je postulerais que le texte littéraire de *The Realm of the Elderlings*, en tant que mise en discours de normes et de représentations, contribue à la fabrication d'un effet textuel et discursif particulier, l'illisibilité identitaire de « the Fool ». Cette dernière serait donc le résultat de dispositifs narratifs variés (dont une narration construite autour de voix qui se contredisent les unes les autres, de même que les performances subversives de « the Fool »), qui brouilleraient, dans une diégèse structurée par un ordre binaire, les codes et les signes liés aux oppositions binaires entre l'homme et la femme, le féminin et le masculin. Cette confusion entre les genres et les sexes, générée par l'illisibilité du personnage, produirait en retour un commentaire critique sur la norme hétérosexuelle. Par conséquent, l'étude de « the Fool » devrait me permettre de démontrer que l'illisibilité identitaire crée un décentrement de l'hétéronormativité en dévoilant et en critiquant certains mécanismes de la (re)production sociale et littéraire des genres sexués.

Analyser « the Fool » en fonction du concept de l'illisibilité identitaire a également amené son lot de questionnements, lesquels ont orienté différents choix méthodologiques et discursifs. À l'instar du langage de la série étudiée, comment rendre compte d'une identité fictionnelle fluide, qui n'est ni féminine ni masculine, tout en étant constamment genrée? Aux fins du présent mémoire, j'ai préféré adopter l'usage du déterminant « lea » (le + la) et des pronoms inclusifs « iel » (il + elle) et « ciel » (celui + celle)¹⁷ afin de désigner « the Fool », à l'exception des cas où l'antécédent est « le personnage » ou « la figure ». En effet, ni le pronom masculin « il » ni le pronom féminin « elle » n'étaient appropriés. Quant à l'emploi de « ille », il ne me semblait pas non plus adéquat, puisque ce pronom neutre est

¹⁶ Parmi ces textes brouillant le genre, on retrouve *Sphinx* d'Anne Françoise Garetta, *Self* de Yann Martel, *Les amants imparfaits* de Pierrette Fleutiaux et *Middlesex* de Jeffrey Eugenides. Se référer aux articles de Lori Saint-Martin et d'Isabelle Boisclair (« La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées » et « Conceptions de l'identité sexuelle, postmodernisme et textes littéraires ») pour des études de plusieurs de ces œuvres.

¹⁷ Consulter l'Annexe III pour un tableau des différents pronoms inclusifs et neutres.

notamment employé afin de désigner des individus s'identifiant hors du spectre masculin-féminin. Or, le personnage est constamment féminisé ou masculinisé par la narration : il est toujours genré, ses genres s'alternant, se superposant et se confrontant plutôt que de s'annuler. De plus, « the Fool » refusant de faire mention de son genre ou de son sexe et variant volontairement ses identifications et identités au cours de la série, l'inclusif « iel » s'est révélé somme toute être le choix le plus judicieux, puisqu'il tient simultanément compte des deux genres¹⁸.

L'appellation par laquelle désigner le personnage fut aussi source de questionnement. Comme indiqué plus haut, « the Fool » change de nom à maintes reprises au cours de la série : the Fool, Amber, Lord Golden, Beloved, pour ne citer que ceux-ci. À des fins de cohérence, j'ai donc dû choisir de quelle manière je le nommerais. Conséquemment, si j'ai préféré retenir la dénomination « the Fool », ce n'est pas parce que je prends position quant à son identité de genre¹⁹, mais simplement parce qu'il s'agit du nom par lequel les lectrices.teurs font le plus souvent référence à cette figure²⁰. Toutefois, afin de conserver la mouvance identitaire du personnage, j'ai également décidé de le placer entre guillemets : cet usage typographique permet effectivement une déstabilisation de l'identité évoquée au sein même du nom cité, et introduit une mouvance identitaire là où il devrait y avoir fixité. Par « the Fool », je fais donc effectivement référence à the Fool, le fou du roi, mais aussi à Amber, Lord Golden, Beloved et toute autre identité incarnée par cette figure. L'appellation « the Fool » désigne en ce sens un personnage féminin *et* masculin; les adjectifs, déterminants et pronoms employés afin de le désigner sont donc les inclusifs précédemment mentionnés.

Dans le même ordre d'idées, afin de faire *paraître* ce que la langue française efface (soit le féminin et le non binaire, mis en sourdine au profit du masculin), j'ai préféré employer un mode de féminisation par extension afin d'accorder les noms, les adjectifs et les participes

¹⁸ À l'oral, le « il » et le « elle » s'entendent d'ailleurs lorsque « iel » est prononcé.

¹⁹ L'identité de « the Fool » est le plus souvent perçue comme masculine, bien que, comme je le démontrerai dans le chapitre 2 (p. 51-56), cette idée ne fasse pas consensus.

²⁰ Voir chapitre 3, p. 85, pour une analyse de l'usage de cette dénomination par le lectorat.

passés²¹. Il n'est ainsi jamais question des « lecteurs », mais toujours des « lectrices.teurs » ou des « lecteurs.trices ». Le présent mémoire portant sur une figuration caractérisée par son mouvement entre les genres féminin et masculin, j'ai aussi choisi de ne pas donner préséance discursive à un genre sur l'autre et d'alterner entre les formes de féminisation par extension. À titre d'exemple, on retrouve au fil du texte autant d'allusions aux « lectrices.teurs » qu'aux « lecteurs.trices ». Pour des raisons similaires, j'ai recours aux accords de proximité; j'accorde d'ailleurs la fonction et les noms des personnages mentionnés pendant mon analyse relativement au genre auquel ils s'identifient dans la diégèse plutôt que de m'en tenir aux règles institutionnalisées de la langue française. Par exemple, Starling est désignée comme « une ménestrelle », et Jek, « une marin », puisque toutes deux se considèrent comme des femmes.

Une dernière considération méthodologique, mais non la moindre, fut l'ordre dans lequel aborder les différentes manifestations et facettes de l'illisibilité identitaire de « the Fool ». Effectivement, tous les éléments que j'étudie dans ce mémoire sont interreliés et se font continuellement écho; divers rappels, sous la forme de notes de bas de page, se chargent de réactualiser les informations pertinentes et analyses précédemment effectuées. Je me suis néanmoins efforcée de séparer ces différents fils qui s'entretissent continuellement dans *The Realm of the Elderlings* en dégagant un second fil conducteur : l'émergence progressive de la voix marginale de « the Fool » par le biais de la (re)production de son illisibilité identitaire, émergence qui témoigne d'une résistance grandissante à la norme hétérosexuelle établie. Il s'agit donc de passer de l'inscription d'une autorité et d'un contexte hétéronormatif dans la diégèse aux processus par lesquels ceux-ci sont déstabilisés, soit en allant graduellement des stratégies de subversion les plus subtiles aux plus éclatantes.

Mon mémoire se divise en quatre chapitres. Avant d'entreprendre l'analyse des stratégies défigeant l'identité de « the Fool », il est d'abord question de développer la notion de l'illisibilité identitaire, qui forme la clé de voûte de ma méthodologie. J'y aborde en outre les concepts sur lesquels elle a été construite, soit ceux de l'Autre (de Beauvoir, Saïd, Paterson), de la performance de genre (Butler), de la marginalisation (Bourcier) et de l'ex-

²¹ Pour plus de détails sur les divers modes de féminisation, consulter *Le langage n'est pas neutre. Petit guide de rédaction féministe* de la revue *FéminÉtudes*.

centré (Hutcheon). Parce qu'elles mettent en lumière la tension entre le lisible (la norme hétérosexuelle) et l'illisible (la marge), ces conceptualisations constituent les bases sur lesquelles s'édifie mon analyse et trouvent par conséquent écho dans chacun des chapitres subséquents. Différentes notions théoriques sont également introduites au fil des chapitres afin d'approfondir divers aspects de ma réflexion

Dans le deuxième chapitre, je me penche sur la manière dont l'instance narrative contribue à la (re)production de l'illisibilité identitaire de « the Fool » par la mise en texte de divers points de vue situés dans des (con)textes hétéronormatifs. En effet, les questions de la perception et de l'interprétation sont essentielles afin d'expliquer le brouillage du personnage, permettant de cadrer la norme hétérosexuelle qui est par la suite subvertie. À travers l'étude de la narration, je mets donc en évidence que les identités de genre se (dé)forment, sont (re)créées, légitimées ou marginalisées en fonction de significations contextualisées. Plus spécifiquement, je m'attarde à la façon dont les regards situés de FitzChivalry Farseer, de Dutiful Farseer, de la ménestrelle Starling, d'Althea Vestrit et de Brashen Trel, qui sont les protagonistes entretenant avec « the Fool » des relations d'amitié plus étroites, (re)produisent l'illisibilité identitaire de ciel-ci. Forgé.e de paroles et de silences, ce personnage n'a de fait jamais voix au chapitre, puisque l'instance narrative ne relaye pas sa perspective; pourtant c'est dans cet espace de non-dits, dans les failles de la narration, qu'émerge progressivement son potentiel de contestation.

S'inscrivant en continuité avec cette dernière mise à jour de la capacité transgressive du récit, le troisième chapitre explore les moyens par lesquels l'autorité narrative est subvertie par l'entremise des substantifs (noms propres et pronoms) dans *The Realm of the Elderlings*, lesquels deviennent des vecteurs de l'illisibilité identitaire. Le nom propre étant, selon Butler et Preciado, une « manifestation » de l'identité de genre dans un système hétéronormatif, mais également une manière de fabriquer et de faire apparaître un personnage (Berthelot, Erman), je démontre ici comment les règles narratives, génériques et de genre qui le structurent sont détournées par la mise en texte de « the Fool ». Je fais d'abord état de la façon dont l'identité fictionnelle du personnage est, par l'entremise de l'appellation « the Fool », le lieu d'une lutte constante entre la voix du narrateur autodiégétique FitzChivalry et les tentatives de réappropriation de la figure à l'étude; puis, je me penche sur trois stratégies

narratives (le détournement de sens, l'alternance et la superposition) par lesquelles les noms communs et les pronoms genrés sont utilisés afin de brouiller le genre. Une dernière partie étudie comment un code générique de la fantasy, celui du True Name, devient dans l'œuvre la métaphore de l'acte narratif. Par-là, la magie participe d'autant plus à la subversion de la notion d'identité de genre fixe et lisible, et son usage pave la voie à un retournement flamboyant des codifications narratives et de la norme hétérosexuelle contre eux-mêmes.

Le quatrième et dernier chapitre de mon étude poursuit et conclut l'analyse des procédés par lesquels est détournée l'autorité de la norme hétérosexuelle. Il porte de manière d'autant plus frappante sur la lutte continue entre les discours hétéronormatifs portés par la narration et les savoirs marginaux de « the Fool ». J'illustre comment le personnage montre et met en scène ses différentes identités, contribuant à la (re)production de son illisibilité identitaire. J'y explore plus particulièrement la façon dont « the Fool » performe et parodie le féminin et le masculin, et les processus par lesquels iel corporalise « l'homme » et la « femme » en empruntant au langage scénique, à la peinture et aux représentations diégétiques des genres. Le corps et la performance ironique sont donc au centre de ce dernier chapitre; leur étude vise à témoigner de la façon dont une dimension explicitement critique de la production binaire des identités prend forme dans le texte, puis dans le hors-texte, par le biais de l'émergence de la voix de « the Fool » en introduction sans le filtre habituel de la narration. En s'inscrivant à la lisière de l'œuvre, dans cet entre-deux qu'est la préface, les discours marginaux du personnage ont enfin la possibilité d'échapper aux frontières de la diégèse et d'affecter la perception du monde des lecteurs.trices. La fantasy, on le verra, possède effectivement un potentiel subversif.

CHAPITRE I

L'ILLISIBILITÉ IDENTITAIRE. DÉFINITION ET USAGES

Dans « Lessons of Tolerance in Robin Hobb's *The Assassin's Quest* and *The Tawny Man Series* », essai critique étudiant les procédés par lesquels la représentation d'altérités extérieures à soi dans *The Realm of the Elderlings* contribuerait au développement de la tolérance chez les lectrices.teurs de la série, Justyna Deszcz-Tryhubczak décrit « the Fool » comme une « radical *alterity*, as he *deliberately positions himself beyond any frame of reference comprehensible to the inhabitants of Buck* : the character is neither male nor female, neither a young person nor an adult » (Deszcz-Tryhubczak, 2006, p. 191, je souligne). Cette description de la position du personnage m'apparaît toutefois quelque peu problématique, en ce qu'elle fait appel au paradigme binaire posant l'altérité comme entité extérieure au social. Elle sous-entend ainsi qu'il est possible de se situer *au-delà* du cadre de référence socialement institué (« beyond »), donc d'être entièrement *extérieur.e* à la culture²².

Cette conception de l'Autre a cependant été remise en question dans la foulée des réflexions engendrées par les grands changements épistémologiques et sociaux mis en branle dans les années 1950 et 1960, et qui se poursuivent de nos jours (Paterson, 2003, p. 18-20). Comme l'indique Janet M. Paterson dans le premier chapitre de son ouvrage *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, où elle fait une synthèse des diverses théories sur le sujet, des mouvements sociopolitiques tels que la décolonisation, la migration, l'affirmation de la différence identitaire, les féminismes et la postmodernité artistique ont contribué à transformer la notion d'altérité. En étudiant les différentes figurations et mises en discours, ces perspectives ont jeté une lumière différente sur le concept de l'Autre, démontrant que ce dernier est une fabrication discursive et culturelle mouvante, sans valeur fixe : la notion n'a

²² Dans le cas évoqué par Deszcz-Tryhubczak, la culture légitimant des normes particulières est celle de Buck. Territoire côtier, Buck est l'un des six duchés composant les Six Duchies, royaume où prennent en partie place *The Farseer Trilogy*, *The Tawny Man Trilogy* et *The Fitz and the Fool Trilogy*. Le chapitre 2 explorera le rôle central de Buck dans l'institutionnalisation et la normalisation de cadres de référence hétéronormatifs au sein de la série.

pas d'essence, ne renvoie pas à une catégorie prédéterminée (l'étranger, le fou, la prostituée, le nomade, la femme), mais varie en fonction de la situation (Paterson, 2004, p. 21). En ce sens, l'altérité ne peut être totalement extérieure à une société donnée; elle est plutôt construite comme telle, produite et reproduite par un ensemble de stratégies discursives culturellement et historiquement situées. Soulevant divers enjeux sociaux, critiques et philosophiques et questionnant des grands paradigmes occidentaux tels que la conception de la vérité objective et universelle, cette problématisation de l'Autre occupe une place importante dans les discours contemporains, dont la littérature (Paterson, 2004, p. 18, p. 20).

Ainsi, Janet M. Paterson propose une poétique de l'Autre, qu'elle envisage comme une construction textuelle, le résultat de stratégies de mise en discours déployées dans un univers romanesque (Paterson, 2004, p. 18). La critique avance que « toute altérité est relationnelle, variable, mouvante et susceptible de modifications : n'importe quel personnage peut se voir attribuer un statut d'altérité dans un contexte particulier » (Paterson, 2004, p. 12). Par conséquent, pour devenir visible et prendre forme (ou être déformé), tant au sein d'une œuvre littéraire que dans une société, l'Autre doit être situé dans un système de langue et de représentations donné. Celui-ci l'investit dès lors de significations spécifiques, soit de valeurs positives ou négatives (Paterson, 2004, p. 21-22). Ce sens qui configure, voire *fabrique*, les traits différentiels attribués à l'altérité est fixé par un groupe de référence, notion empruntée par Paterson à Eric Landowski afin de

déterminer la norme – sociale, culturelle, politique, etc. – qui règne dans un univers romanesque [...]. [...] [Q]uelle qu'elle soit, *cette norme détient un pouvoir de légitimation*. En effet, le groupe de référence est celui qui établira les codes sociaux et en décidera les paramètres; c'est lui qui valorisera certains attributs hérités ou acquis [, et qui déterminera lesquels sont « identitaires », liés à l'identité du groupe et produisant un sentiment d'appartenance (Paterson, 2004, p. 26)]. D'où, comme le démontre Landowski, son pouvoir d'admission, d'assimilation, de ségrégation ou d'exclusion sur ceux qui seront perçus comme étant différents (1997 : 45-86) (Paterson, 2004, p. 24, je souligne).

Selon Paterson et Landowski, mais également d'autres théoricien.ne.s de l'altérité, ce ne sont donc pas les traits en eux-mêmes qui (re)produisent la mise à l'écart d'individus, mais les significations dont ils ont été investis. La différence, ainsi contextualisée et dotée de sens, devient Autre, la représentation d'un écart face à la norme; laquelle, de son côté, caractérise l'identité d'un groupe dominant. Puisque déterminée par un rapport d'opposition avec cette dernière, l'altérité en établit d'ailleurs implicitement la définition, dans un processus binaire

d'inversion des caractéristiques : ce qui est toi n'est pas moi, ce qui est sauvage n'est pas civilisé, ce qui est femme n'est pas homme.

Ce mécanisme de légitimation et d'exclusion des identités n'est pas sans évoquer les travaux de la philosophe et théoricienne du genre Judith Butler. Ceux-ci, en remettant en question la notion d'identité de genre fixe (masculine *ou* féminine), jusqu'alors perçue comme une essence immuable déterminée par le sexe (homme *ou* femme), ont eu une influence majeure sur les pensées féministes contemporaines, et plus particulièrement sur les courants queer et féministe postmoderne. Dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Butler offre ainsi une tout autre définition du genre, laquelle s'inspire des théorisations des penseurs.euses féministes et poststructuralistes qui l'ont précédée. De fait, la philosophe emprunte d'abord à la conception des systèmes du pouvoir élaborée par Michel Foucault. Comme le signale Butler, selon la pensée foucauldienne, les systèmes juridiques du pouvoir fabriquent discursivement les individus « intelligibles », régulant et formant ainsi les sujets par le biais de structures politiques aux exigences desquelles ils sont assujettis (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 60-61). Le pouvoir (re)produit, investit et contrôle donc les corps en distinguant les pratiques et normes corporelles légitimes, soit socialement recevables et acceptables, de celles qui ne le sont pas. Ce faisant, les mécanismes de régulation politiques et discursifs fixent les normes de la représentation, du culturellement légitime et lisible. Le pouvoir se conçoit par conséquent comme un rapport entre différentes forces : celles-ci, entre contrôle et contestation, s'affrontent, se renversent et se transforment mutuellement, en un mouvement perpétuel (Foucault, 2011 [1976], p. 108; Revel, 2010, p. 275).

En appliquant ce processus de subjectivation aux genres féminin et masculin, Butler montre que l'identité de genre est une fabrication, (re)produite et régulée par un ensemble de dispositifs discursifs, institutionnels et politiques (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 53). Sa pensée fait par là écho à celles de bien des féministes constructivistes et matérialistes, telles que Simone de Beauvoir, Christine Delphy et Collette Guillaumin, qui soulignent toutes le caractère construit des genres. Par conséquent, les mécanismes de régulation contribuent à la production des sujets et des identités genrées culturellement légitimes, soit, dans le cas de la plupart des sociétés occidentales, le masculin et le féminin. Lorsqu'elle correspond aux normes hégémoniques prescrites, l'identité de genre paraît donc claire et intelligible, c'est-à-

dire décodable, voire « lisible », en fonction de ces catégories culturellement déterminées. Une identité non conforme, au contraire, n'est socialement ni recevable ni lisible.

Toutefois, cela ne signifie pas que ces identités « inintelligibles », « illisibles » et hors-normes, soient extérieures à la culture. Au contraire, l'inintelligible s'inscrit toujours dans une relation de dépendance mutuelle avec l'intelligible, puisqu'il est créé par opposition aux normes sociales produisant et maintenant ce dernier : ce sont les codes de l'intelligible qui permettent à l'inintelligible d'advenir, et vice versa. Par ailleurs, le premier (la norme) a besoin du second pour se légitimer. Comme le souligne Butler,

[ce] qui reste « impensable » et « indicible » dans la culture existante n'est pas nécessairement ce qui, dans cette culture, est exclu de la matrice d'intelligibilité; c'est plutôt ce qui est poussé aux marges de cette matrice [...]. L'« impensable » se trouve donc en plein dans la culture; il est seulement exclu de la culture *dominante* [, *légitime*] (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 176, souligné dans le texte original).

Évoquer l'inintelligibilité reviendrait donc implicitement à parler d'intelligibilité, puisque l'une n'existe pas sans l'autre.

Cette présence paradoxale de l'intelligible dans l'inintelligible, de l'inintelligible dans l'intelligible, permet de mettre en lumière les mécanismes par lesquels s'opère la fabrication politique des sujets continus (ayant une identité de genre stable, féminine *ou* masculine), de même que la légitimation et l'exclusion d'identités. Pour Butler, ces processus sont « effectivement masqués et naturalisés » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 53) par la « loi du discours » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 159). Celle-ci, aussi nommée « hétéronormativité », (re)produit l'identité de genre par le biais de diverses lois et régulations sociales. Ces dernières, comme la catégorisation des genres et la définition des orientations sexuelles, sont pensées en termes binaires homme/femme. Un lien de causalité est ainsi établi et naturalisé entre les catégories du sexe, du genre et du désir (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 69). Dans une logique hétéronormative, cela signifie que, selon la loi, le gouvernement ou les institutions officielles, sur un corps « biologiquement » femme (ce corps précédant le langage et la culture) s'imprime le genre féminin – à moins que l'individu concerné n'entame des démarches judiciaires ou médicales afin de modifier ce statut. Cette « femme », en raison de son sexe et de son genre, est supposée et construite comme hétérosexuelle, soit attirée par le sexe « opposé » - dans une pensée binaire, il s'agit des hommes.

Conséquemment, le genre n'est pas le seul effet de discours de l'hétérosexualité obligatoire; le sexe en est un également (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 69). Selon Butler, le genre précède le sexe. En tant que moyen discursif, non seulement il contribue à la production binaire des corps sexués en donnant un sens à des traits physiques, mais il masque également cette fabrication du corps en édifiant le sexe en tant que donnée « naturelle », « prédiscursive » et « préculturelle » sur laquelle le genre, produit culturel, viendrait ensuite s'inscrire (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 69). La notion d'essence, qu'elle soit féminine ou masculine, est ainsi remise en question : car si le genre et le sexe sont des formations discursives et culturelles, une sorte de grille de lecture et de classification des individus, cela signifie que ni l'un ni l'autre n'a de statut ontologique. Par conséquent, ce sont les structures du langage, soit les significations données à des attributs, qui créent la réalité des corps en déterminant ce qu'il est possible d'imaginer en termes de genre (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 72). En dotant de sens des traits anatomiques concrets, en les contextualisant dans un système de langage et de représentations, ces structures divisent les individus en deux catégories de sexes opposées et s'opposant (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 90).

En d'autres termes, le langage est *performatif*, productif, générateur de significations, il façonne la perception et l'interprétation du monde. Corps et parole sont ainsi joints : le langage rend le corps « durable et reconnaissable » (Butler, 2009, p. 156-158) en conférant une légitimité sociale à ce qui est nommé. Les mots ne se contentent donc pas d'être le reflet d'une réalité : ils l'instituent. Comme le souligne encore Judith Butler dans *Ces corps qui comptent*, les actes de langage « semble[nt] détenir le pouvoir d'opérer la subjectivation : il[s] produi[sent] le sujet sur la base d'une interdiction, d'un ensemble de lois qui différencient les sujets à travers la réglementation obligatoire des positions sociales sexuées » (Butler, 2009, p. 158). Ainsi, lorsque la grammaire traditionnelle désigne le genre en tant que substance en le plaçant dans la position du nom substantif²³ (« je *suis* une femme »), elle contribue à fixer l'identité du sujet dénommé et (re)produit le genre comme quelque chose que ce sujet *est*, comme un attribut essentiel, sa vérité, son *être*. Le langage agit alors comme une pratique

²³ Selon la grammaire traditionnelle, le nom (propre et commun) est un signe, « un mot qui désigne une personne, un animal ou une chose » (Théoriet et Mareuil, 1991, p. 77). Seule unité syntaxique ayant un référent extradiscursif, le nom désigne ainsi la « substance » de ce à quoi le discours réfère, d'où son qualificatif de « substantif ».

régulatrice gouvernant l'intelligibilité et la légitimation de l'individu. Pour cette raison, selon Butler, il est impossible d'évoquer l'identité et la cohérence d'un sujet sans parler de l'identité de genre de celui-ci : en effet, « les "personnes" ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 83, souligné dans le texte original). Pour devenir « humain » et prendre forme, l'individu doit avoir, voire « *être* » d'un genre stable.

Je l'ai dit, la notion de genre fixe ne peut paradoxalement exister sans la présence, invisibilisée et marginalisée, d'identités non genrées, « non humaines », au sein des mêmes structures du langage et de représentation. Par conséquent, Butler précise que le genre ne peut être séparé « des interstices politiques et culturelles où il est constamment produit et reproduit » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 62-63), ne serait-ce que parce qu'il

n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente selon les différents contextes historiques, et parce qu'il est partie prenante de dynamiques raciales, de classes, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 62-63).

En ce sens, le genre se révèle non seulement une formation discursive, un effet de discours de la norme hétérosexuelle, mais aussi un phénomène éminemment *politique*. Il est ainsi le résultat des structures linguistiques et politiques du pouvoir telles que définies par le philosophe Michel Foucault.

À cet égard, le sociologue, chercheur et militant queer Sam Bourcier explique que, selon Foucault, si le pouvoir est partout, « la résistance est [cependant] contenue dans le pouvoir. Lutter contre le pouvoir ne revient donc pas à s'en libérer mais à lui opposer une résistance. *Il est donc illusoire de se situer hors-pouvoir* » (Bourcier, 2006 [2001], p. 34, je souligne). Il n'y a pas de position qui soit possible à l'extérieur du champ du pouvoir. Néanmoins, qu'il soit impossible d'échapper à ces structures politiques et linguistiques ne signifie pas que le sujet perde sa possibilité d'agir, ou que le système hétéronormatif des genres en tant que fabrication et ses pratiques de légitimation ne puissent être soumises à la critique. Ainsi, parce que l'identité de genre est un effet de discours, une répétition d'actes signifiés naturalisée, un « faire » plutôt qu'un « être », (re)produite et régulée par un ensemble de dispositifs discursifs construisant « l'illusion d'un soi genré originel et intérieur » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 262), elle peut être subvertie par le biais de « variations sur cette

répétition » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 271). Ces *pratiques de la signification subversives*, en révélant le caractère construit de l'identité de genre, permettent d'ébranler les fondements de celle-ci (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 275). Par conséquent, dans la pensée butlérienne, le langage est paradoxal : lieu de la signification et la répétition des structures d'oppression, il est aussi celui de la resignification et de la répétition subversive.

Cette resignification des genres féminin et masculin est centrale à la théorie queer, qui travaille à faire éclater le cadre binaire hommes/femmes [...] en explorant plutôt la production des masculinités et des féminités, des masculinités « sans hommes » et des féminités « sans femmes » par exemple. Elle s'intéresse aux effets opprimants que génèrent des conceptions des genres bloquées mais aussi à la circulation voire à la fabrication des masculinités et féminités sans correspondance avec le sexe dit « biologique » (Bourcier, 2011, p. 218-219).

Pour ce faire, la théorie queer met de l'avant de nouveaux savoirs, ceux des marges, que Bourcier désigne comme le « queer savoir » (Bourcier, 2006 [2001], p. 150), et qui s'opposent aux savoirs hétérocentrés sur lesquels s'érige la norme hétérosexuelle. Selon Bourcier, l'étude de l'identité en tant que performance permet non seulement de critiquer l'hétéronormativité (Bourcier, 2006 [2001], p. 147), mais également d'explorer la façon dont l'hétérocentrisme produit

la marginalisation et [...] la marge, [le] fait d'être « in » et « out ». [...] Dès lors que l'identité sexuelle est toujours performative, les normes hétérosexuelles produisent à la fois des identités à « l'intérieur », « straight » et excluent certaines subjectivités comme étant « dehors » ou « queers » : les gais, les lesbiennes, les transsexuel(le)s, les bisexuel(le)s, les transgenres (Bourcier, 2006 [2001], p. 146-147).

Revenons à la remarque sur l'identité de « the Fool » placée en début de chapitre. À la lumière des dynamiques discursives et politiques de pouvoir inhérentes à l'intelligibilité (subjectivation) des identités genrées, il devient évident qu'une figure littéraire telle que celle-ci ne pourrait, malgré son genre en mouvance, se situer hors du « frame of reference », cadre de référence décrit par Deszcz-Tryhubczak. En effet, ces mêmes codes hétéronormatifs, produits d'un système de représentations et de significations donné, *fabriquent* sa marginalité, contribuant à donner sens à des différences – ou à créer un non-sens, une entrave à l'interprétation. Si « the Fool » ne peut être compris.e, cela signifie qu'iel est socialement (re)produit.e comme incompréhensible, discursivement projeté.e hors d'un cadre de référence

qui tire son existence de la production d'identités marginales et sans lequel iel ne pourrait paradoxalement pas exister en tant que « fool ».

De plus, comme le mentionne Bourcier, la norme hétérosexuelle s'oppose non pas à une marge unique, mais à une multiplicité d'individus qui *ne cadrent pas* en fonction des codes binaires socialement institués. Cependant, cette hétérogénéité des identités ne prend pas forme à travers la représentation d'une nuée de sujets sexués fixes; elle est plutôt « conceived of as a flux of contextualized identities : contextualized by gender, class, race, ethnicity, sexual preference, education, social role, and so on » (Hutcheon, 1988, p. 59). Dans *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Linda Hutcheon indique que ce même foisonnement des différences remet également en question le concept d'altérité solitaire face à un groupe de référence en déstabilisant la binarité même sur laquelle s'élève la hiérarchie identité/altérité, soi/Autre (Hutcheon, 1988, p. 61). Or, comme mentionné en introduction, au sein de la série *The Realm of the Elderlings*, bien que « the Fool » se révèle être le personnage questionnant de manière la plus explicite et constante la notion d'identité de genre stable, iel n'est pas l'unique figure à contribuer au décentrement de la norme hétérosexuelle²⁴. Par ailleurs, la pluralité des positions marginales, définies par opposition au centre hétéronormé auquel elles refusent de se conformer, n'est pas non plus sans évoquer une contradiction que Hutcheon décrit comme typique de la théorie postmoderne (Hutcheon, 1988, p. 59). En effet, celle-ci se caractérise par un décentrement « of our categories of thought [that] always relies on the centers it contests for its very definition » (Hutcheon, 1988, p. 59). Plutôt que de mettre de l'avant un renversement des valeurs, de faire des marges une norme nouvelle, le mouvement postmoderne propose ainsi de réinvestir les langages des frontières et des marginalités, ceux de la déviance et de la transgression, des « freaks »; il s'agit de puiser dans ces discours (rendus) illégitimes afin de critiquer les différentes normativités (Hutcheon, 1988, p. 69). Ce faisant, la postmodernité s'éloigne de la notion de l'Autre comme individu isolé, s'opposant à une collectivité, ainsi que le souligne ici Hutcheon : « The single concept of "otherness" has associations of binarity, hierarchy, and supplementarity that postmodern theory and practice seem to want to reject in favor of a more plural and deprivileging concept of difference and the ex-centric » (Hutcheon, 1988, p. 65).

²⁴ Pour plus de détails sur ces personnages transgressifs, se référer à l'introduction, p. 6-7.

Par conséquent, pour Hutcheon, la différence, bien que pouvant incarner un écart face à une norme donnée, n'est pas obligatoirement dotée d'une signification qui mène à l'altérisation. Au contraire, elle contribue de manière fondamentale à la constitution du sens et, de ce fait, à la subjectivation des individus et à leur interprétation du monde :

Most theoretical discussions of difference owe much to the work on the differential system of language and its signifying processes by Saussure, Derrida, Lacan, and others. *Meaning can be created only by differences and sustained only by reference to other meaning.* Difference is therefore the very basis of the Lacanian definition of the split subject as a meaning-producing entity, *itself constructed from a system of differences* (Hutcheon, 1988, p. 65, je souligne).

Or, que le sujet s'édifie en tant qu'entité pourvue de signification (entité légitime et légitimée) dans un système de langage et de représentations donné implique, comme je l'ai souligné précédemment, que la norme est variable et que les traits différentiels attribués à l'altérité le sont également.

Dans son introduction au *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir explique que cette relativité de la notion d'Autre se fonde sur un principe de réciprocité des rapports entre individus. En d'autres termes, le sujet qui se considère comme la norme de référence et perçoit autrui comme « Autre » devient à son tour altérité lorsqu'il est interprété.e par ce même Autre qui, en fonction de ses propres structures linguistiques et politiques, se conçoit également comme la norme (Beauvoir, 1968 [1949], p. 17) : Je suis l'Autre pour toi, tu es l'Autre pour moi. Cependant, dans certains cas, il n'y a pas retournement de ce point de vue et une catégorie en domine une autre de manière durable. La domination confère alors le privilège d'imposer ses lois, ses perceptions et interprétations, lesquelles ont pour effet (discursivement et politiquement) de renforcer la position des dominants tout en reléguant le groupe opprimé au statut permanent d'étranger (Beauvoir, 1968 [1949], p. 17-18). Les systèmes d'oppression tels que le racisme, le sexisme, le classisme, l'âgisme, le capacitisme et l'hétéronormativité se fondent sur de telles structures. De ce fait, en proposant de « déprivilégier » les différences, le mouvement postmoderne tel que l'entend Hutcheon met de l'avant une forme de déhiérarchisation des catégories, c'est-à-dire un rejet des rapports de domination et de subordination existant entre elles. Les différences demeurent, plurielles, quoique dépourvues d'inégalités.

En ce sens, la figure de l'Autre pourrait difficilement s'appliquer totalement à l'étude du personnage de « the Fool ». En effet, malgré la mouvance inhérente, car (con)textuelle, de ce concept et sa capacité à rendre compte de la hiérarchisation des valeurs associées à différentes catégories et des rapports d'oppression qui en découlent, il reste malgré tout trop binaire, puisqu'il s'inscrit dans une dialectique entre l'identité et l'altérité. Il n'autorise conséquemment pas l'éclatement des identités et du centre, la multiplication des marges et de la marginalisation telles que mises en (con)texte dans *The Realm of the Elderlings*. Il convient de rappeler que, dans cette série, la figure de « the Fool » n'est qu'un cas de différence parmi d'autres, quoiqu'étant celui qui a généré le plus d'interrogations au niveau de sa réception tant intradiégétique qu'extradiégétique.

Empruntée à Linda Hutcheon, la terminologie postmoderne « ex-centré », lorsque couplée à la perspective queer telle qu'élaborée par Sam Bourcier, paraît plus adaptée. Effectivement, elle fait référence à ces figures au genre discontinu, (re)produites comme incarnations de la marge, à celles qui se situent à la fois dans la culture et hors de celle-ci (Hutcheon, 1988, p. 66); définies par le centre hétéronormé sans en faire partie (Hutcheon, 1988, p. 61), elles critiquent et décentrent, en raison de cette position paradoxale, la norme hétérosexuelle et les binarités sur lesquelles celle-ci s'érige « from both the outside and the inside » (Hutcheon, 1988, p. 69). Ainsi que Hutcheon l'indique,

[to] be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside is to have a different perspective, one that Virginia Woolf (1945, 96) once called « alien and critical », one that is « always altering its focus », since it has no centering force (Hutcheon, 1988, p. 67).

Toutefois, à ne mettre en lumière que cette redéfinition, cette *résistance* au centre par la multiplication des identités genrées et des discours marginaux, il devient impossible de rendre compte des méthodes de réappropriation mises en place par la norme hétérosexuelle. Les rouages de celles-ci demeurent alors dans l'ombre, masqués, leur efficacité invisibilisée mais toujours présente. En effet, dispositifs de pouvoir et stratégies de résistance s'affrontent et se transforment mutuellement, en un mouvement incessant. Comme le rappelle Michel Foucault, « [e]ntre relation de pouvoir et stratégie de lutte, il y a appel réciproque, enchaînement indéfini et renversement perpétuel » (Foucault cité dans Revel, 2010, p. 275). Par conséquent, ignorer les moyens déployés par l'hétéronormativité (con)textualisée au sein de *The Realm of the Elderlings* consisterait à fermer les yeux sur la force centrifuge du centre

qui, à même les stratégies discursives et d'écriture du texte, tente de se réappropriier « the Fool », de le générer ou de l'altérer en rétablissant les catégories binaires du genre qui sont parallèlement déconstruites.

Par conséquent, si concevoir le personnage de « the Fool » comme Autre, seul devant une communauté hétéronormative, reviendrait à ignorer la multiplication des figurations remettant en question la dichotomie entre les genres féminin et masculin dans la série et la critique des rapports binaires²⁵, le percevoir uniquement comme ex-centré pose différentes complications. *The Realm of the Elderlings* propose en effet une lecture de « the Fool » à la fois comme ex-centré.e et comme Autre. Cette alternance entre les deux postures est par ailleurs l'un des axes principaux de mon mémoire, et est analysée dans tous les chapitres. « The Fool » est le lieu d'une lutte, celle d'un.e ex-centré.e altéré.e, rendu.e Autre par les regards, perceptions et structures hétéronormées dominantes. Le texte, à mon sens, exprime la bataille d'un individu marginal et marginalisé qui tente de se rétablir, de prendre discursivement pied, dans et par le texte, afin de redevenir l'une de ces figures qui, en mouvement autour du centre auxquelles elles échappent, remettent en question la norme hétérosexuelle et les privilèges qu'elle engendre. Il existe une mouvance et un renversement constants au sein de l'œuvre de Robin Hobb, une tension entre la notion d'altérité et celle de l'ex-centré, et dont les concepts d'analyse existants ne permettent pas l'étude approfondie. Un mémoire sur « the Fool » requiert une conceptualisation rendant compte non seulement de sa fluidité identitaire, mais également de ces dynamiques qui le rendent impossible à saisir et à décoder au sein d'une œuvre littéraire.

Pour ces raisons, je propose ici un nouveau concept, l'illisibilité identitaire, que j'ai développé dans le cadre de mon mémoire. Cette pertinence d'élaborer une notion théorique inédite se double d'une nécessité de réinventer le langage, de le subvertir, en quelque sorte à la manière proposée par Butler, afin de permettre la visibilisation d'identités que la langue littéraire binaire hétéronormative rend difficile à appréhender, voire efface.

²⁵ Comme indiqué en introduction, il s'agit de la posture adoptée par la majorité des travaux effectués sur « le » genre de « the Fool ». Outre mes propres études, seule celle de Lenise Prater illustre la multiplication des représentations critiques de l'hétéronormativité.

Fil conducteur de la présente réflexion, mon concept de l'illisibilité identitaire s'inspire d'abord de la conceptualisation des rapports de pouvoir élaborée par Michel Foucault, de la notion postmoderne d'ex-centré de Linda Hutcheon, de celles d'altérité de Simone de Beauvoir et de Janet Paterson, de la conception des identités socialement intelligibles de Judith Butler et des processus de marginalisation définis par Sam Bourcier. Plus précisément, l'illisibilité identitaire se réfère à la *figuration littéraire d'une identité illisible en fonction des codes et signes habituellement associés aux oppositions binaires entre le féminin et le masculin, entre l'homme et la femme, mais contenant paradoxalement en elle-même les conditions nécessaire à sa lisibilité (il-lisibilité)*. L'illisibilité identitaire peut donc se manifester par le biais de figures au genre discontinu, (re)produites comme des incarnations des marges et définies par le centre hétéronormé sans en faire partie; elle ne peut donc que prendre forme dans un système de langue et de représentation spécifique, un (con)texte où l'individu ne devient sujet légitime que lorsqu'un genre stable lui est attribué. En raison de sa position paradoxale, tant à l'intérieur que hors de la structure diégétique hétéronormée, l'illisibilité identitaire génère un brouillage entre les genres et les sexes, lequel engendre à son tour un décentrement postmoderne de la norme hétérosexuelle. Ce faisant, elle produit un commentaire critique de l'hétéronormativité en dévoilant les mécanismes discursifs et politiques contribuant à la fabrication de la féminité et de la masculinité qui la sous-tendent.

Cependant, la dynamique dans et par laquelle elle se (dé)forme implique une résistance de la norme dominante au changement, soit à la perte de privilèges. Par conséquent, l'illisibilité identitaire s'inscrit dans un rapport entre différentes forces représentées au sein d'un texte, se mouvant entre le pouvoir d'appropriation et de subjectivation de la norme, et les marges qu'elle cherche à réinvestir. Cette circulation illustre une tension et une transformation mutuelle entre les stratégies d'altérisation, de marginalisation, et les tentatives de réinvestir, déconstruire et critiquer le système de (re)production de la masculinité et de la féminité. Le concept de l'illisibilité identitaire est ainsi nécessaire à l'étude des nuances et de la complexité d'une figuration littéraire telle que « the Fool ». Effectivement, il permet d'abord de témoigner des croisements et luttes entre ces différentes dynamiques textualisées, que l'emploi des notions théoriques déjà existantes ne m'aurait permis que d'envisager séparément. De plus, il met parallèlement en lumière la manière dont ces dispositifs discursifs

œuvrent tant au niveau intradiégétique qu'extradiégétique afin de créer une variabilité d'interprétations contradictoires du personnage.

De ce fait, l'illisibilité identitaire peut difficilement être séparée de la question de l'acte de lecture, soit la construction du sens d'un texte et d'un personnage par un.e lecteur.trice relativement à un système de référence, de langage et de représentations; le terme « illisibilité » témoigne de cette importance. Effectivement, les figures illisibles, par la matérialité du livre sur les pages duquel elles se (dé)forment, sont constituées par et dans les mots : la langue littéraire en trace les contours. Comme le souligne Brian Attebery dans son ouvrage *Strategies of Fantasy*,

[a] fictional character is composed of a set of textual fragments scattered through a narrative. [...] [In a novel], the reader performs all the characters on the stage of his imagination, using the stage directions provided by the narrator. Evidence of this performative element is the widely varying response of different readers to the same character (Attebery, 1992, p. 69).

Bien qu'Attebery ne développe pas davantage, ne recourant à cette analogie qu'afin d'illustrer les rôles des lecteurs.trices et des écrivain.e.s dans le processus de lecture et de fabrication des personnages romanesques, il soulève ici le caractère performatif du texte littéraire, soit sa capacité à engendrer l'objet qu'il énonce, à (re)produire un effet discursif. À cet égard, dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wolfgang Iser explique que « l'énonciation performative présuppose des conventions communes au locuteur et au destinataire, des procédures acceptées par les deux partenaires, ainsi que la disponibilité des participants à prendre part à l'acte linguistique » (Iser, 1976, p. 127). Toutefois, selon Iser, le texte de fiction, à la différence d'un texte de loi, ne dispose pas de ces conventions et procédures, préalablement acquises, légitimées, (re)produites et normalisées dans le cadre d'un contexte donné (Iser, 2012, p. 16). Il doit donc fabriquer et structurer cette situation commune entre texte et lecteur.trice. Ce.tte dernier.ère, « à partir des données formelles d'une construction textuelle » (Iser, 2012, p. 10), soit de la (con)textualisation de l'objet énoncé par le biais de diverses stratégies d'écriture, engendre une signification (Iser, 1976, p. 127-128) et interprète la fiction en fonction de ses valeurs et de ce qu'iel perçoit comme intelligible (Iser, 1976, p. 74). En d'autres termes, puisque « [le]a lecteur[.trice] engendre la signification du texte, [...] celle-ci prend forcément et pour chacun[.e] une forme individuelle » (Iser, 2012, p. 11). Cette « marge d'actualisations possibles » (Iser, 2012, p. 12) est quant à elle

susceptible non seulement d'entraîner la démultiplication des interprétations, mais également de générer à dessein des contradictions interprétatives, de brouiller et de déformer le sens plutôt que de fournir une réponse fixe et définitive, une signification partagée par une majorité. Dans ce contexte, le discours fictionnel devient un acte illocutoire, une représentation de l'énonciation linguistique et de la compréhension de cette énonciation (Iser, 1976, p. 118).

À cet effet, dans *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Hutcheon explique que,

[a]t least since Jakobson's famous formulation of his model of communication (1960), if not before, both literature and literary theory have been self-conscious about the context-dependent nature of linguistic meaning, about the importance to signification of the circumstances surrounding any utterance. An obvious point should be made here : the art of enunciation always includes an enunciating producer as well as a receiver of the utterance, and thus their interrelations are a relevant part of the discursive context. This point needs making only because, in the collective name of scientific universality (and objectivity), novelistic realism, and various critical formalisms, that enunciating entity is what has been suppressed – both as an individual humanist subject and even as the postulated producer of a « situated » discourse (Hutcheon, 1988, p. 75).

Cette conscience qu'accorde la littérature au contexte discursif qui réunit producteur.trice et receveur.euse se manifeste, selon Iser, par la manière dont le discours de fiction (re)produit « les indications qui pourront permettre [au destinataire de l'énonciation] de [le] construire » (Iser, 1976, p. 119). Il puise certaines normes dans un cadre référentiel. Je rappellerai toutefois, à l'instar de Gérard Genette, que « la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture » (Genette, 1972, p. 226, en italique dans le texte original). Bien que la fiction y emprunte certains éléments, elle les transforme, en fait des représentations qui, si elles ne peuvent être séparées de leur con(texte) et peuvent ultimement avoir un impact extratextuel, ne créent pas un « reflet » du réel. Le texte devient par là une représentation du réel actualisée dans l'acte de lecture plutôt que la réplique textuelle d'une réalité existante que le lectorat se contenterait de reconnaître (Iser, 2012, p. 17).

Cependant, une telle conceptualisation implique qu'il existe une vérité extratextuelle, extradiscursive, ce que contestent les théories féministes et queer. Comme Sylvie Fortin et Émilie Houssa le rappellent dans « La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-création »,

le mot « fiction » vient du latin *fingere* et signifie forger, c'est-à-dire construire, élaborer. *Tout discours est une construction, mais avec la forme fictionnelle on rend visible cet aspect présent dans toute prise de parole.* Face à une fiction si quotidienne qu'elle en devient *imperceptible* , les chercheurs font le choix de la forme fictionnelle pour *ouvrir le regard sur une façon dominante de représenter le monde.* Le dévoilement de l'énonciation qu'elle permet interroge autant le dire que le comment dire, le savoir transmis que la transmission de ce savoir (Fortin et Houssa, 2012, p. 66, je souligne).

Or, si la fiction est un discours, et si les discours hégémoniques (re)produisent la représentation du réel, cela signifie que la fiction et le réel sont une seule et même chose : une fabrication discursive établissant une hiérarchie entre différentes perceptions de la réalité²⁶. En ce sens, l'opposition binaire entre la fiction, généralement associée à l'imaginaire, et le réel, désignant le « vrai » monde, contribue à invisibiliser les discours produisant la réalité légitime. Le recours au texte fictionnel permet donc de mettre en lumière le processus de (re)production du réel par le langage, ainsi que d'autres mécanismes de légitimation des discours hégémoniques, dont celui de l'identité (de genre) fixe, stable et lisible. La construction du sens du texte et de la lisibilité de ses personnages (en tant que fragments textuels) par le lecteur fait alors écho à celle de l'interprétation du monde et de la subjectivation des individus en sujets socialement recevables.

Se manifestant dans l'univers intradiégétique et dans les lectures des lectrices.teures, l'illisibilité identitaire possède par conséquent un caractère autoréflexif et permet la représentation et la critique de l'énonciation inhérente à tout acte performatif. Son étude relève de la visibilisation des structures hétéronormatives façonnant la perception légitime du réel au sein d'une œuvre et dans sa réception, ainsi que des tensions entre reconduction et resignification qui habitent les dynamiques de pouvoir mises en texte. Dès lors, afin de comprendre par quels mécanismes textuels une identité fictionnelle fluide peut véhiculer une critique des conceptions du monde de ses lecteurs.trices et même contribuer à les changer, il s'agit d'explorer les différentes stratégies discursives opérant dans la représentation littéraire de l'illisibilité identitaire dans *The Realm of the Elderlings* , de même que les questions qu'elle soulève.

²⁶ Ce qui ne signifie pas que tous les discours s'équivalent et sont acceptables. L'argument selon lequel « tout est discours » pourrait d'ailleurs être utilisé afin d'excuser des propos violents et de dépolitiser les représentations. Or, comme le rappellent Mark Bould et Sherryl Vint dans leur essai « Political Readings », toute représentation, qu'elle reconduise, subvertisse ou s'oppose à certaines idéologies, est politique (Bould, Mark et Sherryl Vint, 2012, p. 102).

CHAPITRE II

TROUBLE DANS L'ÉNONCIATION. THE FITZ AND THE FOOL, AND ALL THESE OTHER VOICES

The Fool was complex, full of secrets and shadows and convoluted ideas. Even now, insulated from it, I felt the unfurling landscape of his being. It was endless, reaching to a distant horizon. But in some ways, I knew it. Owned it. Had created it (*FF3*, p. 835²⁷).

FitzChivalry Farseer, narrateur-héros autodiégétique

Effet de langage, effet de lecture, effet de genre, l'illisibilité identitaire de « the Fool » est structurellement (re)produite par une interaction entre les données formelles encodées au sein d'une construction textuelle et les lectrices.teurs qui actualisent et interprètent ces données lors de leur lecture. Ainsi, elle relève d'un contexte hétéronormatif fabriqué par le texte, soit d'un (con)texte qui, parce qu'il s'inspire aussi d'éléments extérieurs à l'œuvre, est à la fois intra- et extradiégétique, textuel et social. Le brouillage des genres féminin et masculin ne pourrait donc avoir lieu sans que l'hétéronormativité soit également représentée dans *The Realm of the Elderlings*.

Effectivement, Hutcheon explique que le décentrement d'une norme, dans l'art postmoderne, se produit en deux temps : les codes constitutifs de celle-ci sont d'abord instaurés, puis déstabilisés, minés soit par leur disparition, soit par leur usage abusif (Hutcheon, 1988, p. 57). Critique et décentrement ne peuvent ainsi exister sans un contexte, et un texte, à contester; ils sont toujours situés dans un lieu, une histoire, un moment.

²⁷ J'indiquerai entre parenthèses toute référence tirée du corpus et utilise la méthode suivante pour identifier les différents tomes :

The Farseer Trilogy : Sont employées les lettres *FA*, suivies du numéro du tome et de la page d'où provient l'extrait.

The Liveship Traders Trilogy : Sont employées les lettres *LT*, suivies du numéro du tome et de la page d'où provient l'extrait.

The Tawny Man Trilogy : Sont employées les lettres *TM*, suivies du numéro du tome et de la page d'où provient l'extrait.

The Fitz and the Fool Trilogy : Sont employées les lettres *FF*, suivies du numéro du tome et de la page d'où provient l'extrait.

Conséquemment, comme mentionné en introduction²⁸, il est particulièrement important d'explorer les processus par le biais desquels la binarité de genre, de même que la lisibilité des personnages qui y est liée, sont codifiées dans l'œuvre, puisque ce sont ces structures mêmes qui sont déstabilisées par l'illisibilité identitaire de « the Fool ». L'analyse de l'hétéronormativité et de ses mécanismes de légitimation et de marginalisation est donc nécessaire pour comprendre les implications et les effets de la création d'un espace textuel de résistance et de subversion de la norme hétérosexuelle dans *The Realm of the Elderlings*.

Pour cette raison, je consacrerai la première partie du présent chapitre aux différentes manières dont est formé un cadre de référence hétéronormatif. Plus spécifiquement, nous verrons comment les stratégies narratives déployées dans *The Realm of the Elderlings* servent d'abord à fabriquer et à centrer un univers diégétique hétéronormé, en faisant notamment appel à une représentation occidentale de l'hétéronormativité. La deuxième partie de ce chapitre démontrera quant à elle la façon dont la norme hétérosexuelle est redéployée dans et par la narration, configurant au sein de la diégèse une myriade de regards et de perceptions hétéronormées qui (dé)forment « the Fool ».

2.1. De l'inscription d'une norme extratextuelle à la représentation littéraire de contextes binaires

2.1.1. Fiction, fantasy et acte subversif : mise en scène de la norme hétérosexuelle

Le discours fictionnel de *The Realm of the Elderlings* est, comme tout autre discours, historiquement situé. Comme le rappellent notamment Edward Said, Michel Foucault et Teresa de Lauretis, un texte (et, plus généralement, toute production, qu'elle soit théorique ou artistique) s'inscrit dans un contexte, un espace social, politique, interdiscursif et intertextuel au sein duquel il est produit, reçu et interprété. Ainsi que l'a entre autres souligné Bakhtine, il use également d'un langage qui, loin d'être neutre, est plutôt chargé de significations précédant l'œuvre (Bakhtine, 1981, p. 293). Pour cette raison, le processus de production, de même que la position de lea²⁹ producteur.trice (réel.le ou inféré.e par les receveurs.euses) ne peuvent être ignorées. L'acte d'énonciation, cependant, ne doit pas être réduit à une interaction entre texte et receveuses.eurs, ce qu'ont mis en lumière divers théoricien.ne.s

²⁸ Voir introduction, p. 14-15.

²⁹ « De lea » est le déterminant composé de « du » et de « de la ».

féministes et postmodernes (Hutcheon, Fetterley, etc.). À ce sujet, dans *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Katheryn Hume, qui étudie les représentations de divers rapports au réel en littérature occidentale, écrit que

[f]irst causes and final effects of a piece of literature are not confined to its author and audience. In addition to the universe within the work, we have to keep track of two other cosmoi in which those first and final effects are worked out – namely, the world surrounding the author (world-1) and that enfolding the reader (world-2). [...] *The elements an author creates with come from world-1* (Hume, 1984, p. 9, je souligne).

Plusieurs critiques s'étant penché.e.s sur l'étude de la fantasy³⁰ soulèvent d'ailleurs l'importance référentielle de ces éléments dans les sous-genres et textes mettant en scène un univers qui appartient ouvertement au règne de l'imaginaire – ou un « monde secondaire », pour reprendre la terminologie employée pour la première fois en 1938 par le professeur John Ronald Reuel Tolkien, auteur de l'une des œuvres les plus connues du genre, *The Lord of the Rings* (Tolkien, 2008 [1947, 1964]; Nikolajeva, 1988, p. 35). Défini par rapport au monde primaire³¹ où vivent l'auteur.trice et les lecteurs.trices (M.B. Tymm, K.J. Zahorski et R.H. Boyer, 1979, p. 5), ce monde secondaire est construit à partir de normes et de détails, de représentations et de référents tirés de la société et de la culture où a été écrit et reçu le texte; sans ceux-ci, le lectorat « could not imagine [the Secondary World's] existence » (Hutcheon, 1980, p. 77). En d'autres termes, si ces codes étaient absents, l'univers mis en scène dans un roman de fantasy³² ne pourrait acquérir de signification.

Ce sont ces éléments tirés de normes extérieures renvoyant au contexte socioculturel (et à des œuvres antérieures) dont le texte est issu que Wolfgang Iser qualifie de « répertoire ».

³⁰ Notamment, voir les travaux de Linda Hutcheon (*The Narssistic Narrative: The Metafictional Paradox*), de Maria Nikolajeva (*The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*) et de Marshall B. Tymm, Kenneth J. Zahorski et Robert H. Boyer (*Fantasy Literature: A Core Collection and Reference and Reference Guide*).

³¹ Je noterai toutefois que ce rapport entre monde primaire et monde secondaire n'est pas toujours binaire. Différent.e.s théoricien.ne.s soulignent que le monde secondaire peut se trouver à l'intérieur du monde primaire, ou même que, selon les œuvres, qu'il existe des mondes tertiaires. Pour consulter des études sur ces terminologies et leurs variantes, se référer notamment, mais pas uniquement, aux travaux de J.R.R. Tolkien (*On Fairy-Stories*), de Marshall B. Tymm, Kenneth J. Zahorski et Robert H. Boyer (*op. cit.*), de Maria Nikolajeva (*op. cit.*) et de Jacques Bandou (*op. cit.*).

³² Le trope du monde secondaire n'étant pas propre à un sous-genre particulier, mais pouvant être employé dans diverses variantes (high fantasy, epic fantasy, heroic fantasy, etc.), je me contenterai ici de faire référence au genre de la fantasy dans son sens le plus large. Se référer à la définition anglo-américaine de la fantasy élaborée en introduction pour plus de détails sur les sous-genres (p. 1-3).

Bien que le répertoire soit formé par des « conventions nécessaires à l'établissement d'une situation » (Iser, 1976, p. 128), lesquelles sont donc essentielles à l'acte de création d'un contexte commun entre texte et lectorat, sa fonction ne peut se résumer à la reproduction de codes normatifs extratextuels. Effectivement, en décontextualisant ces valeurs, c'est-à-dire en les transposant dans un nouveau cadre, différent de leur contexte original quoi que partageant avec celui-ci des similitudes, le répertoire permet la modification des normes historiques et sociales (Iser, 1976, p. 128-129). Cependant, il ne peut pour autant se détacher entièrement des conventions qui y sont représentées (Iser, 1976, p. 128-129). Comme le signale Iser,

[I]es éléments du répertoire ne sont donc identiques ni à ce qu'ils étaient à l'origine, ni à ce qu'en faisait leur usage; et c'est dans la mesure où ils perdent leur identité que le contour individuel du texte se profile. Cette individualité ne peut être séparée du répertoire puisqu'elle se montre en premier lieu au travers de ce qu'il advient des éléments qu'il a sélectionnés (Iser, 1976, p. 129)

En ce sens, la littérature devient un espace en même temps intérieur et extérieur aux valeurs extratextuelles, un lieu de répétition, de variation, voire de subversion des codes discursifs et institutionnalisés qu'il mobilise et transforme.

En tant que type de fiction pouvant notamment prendre la forme d'un texte littéraire, la fantasy ne peut qu'être prédisposée à ce genre de remise en question, bien que, comme je l'ai expliqué en introduction, elle ait traditionnellement été employée à des fins conservatrices (Baker, 2012, p. 455). À ce propos, dans son article « Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy », Daniel Baker indique que « [b]y going past reality, by plunging through and beyond it, fantasy can offer an interesting, at times disturbing, perspective » (Baker, 2012, p. 437). L'œuvre de fantasy puise dans différents éléments culturels et pratiques, présentes et passées, issues du contexte dans lequel elle est produite, lesquelles forment son cadre de référence et son répertoire. Puis, elle les décontextualise et les restructure en les interrogeant et en les altérant (Baker, 2012, p. 440, 444). Par le biais de ces changements, elle expose les limites de ce que la société dans laquelle elle s'inscrit conçoit comme le « réel » hégémonique, la fantasy faisant surgir l'« impossible » et l'invisible, de nouvelles voix et de nouveaux sens. Ainsi que l'indique Baker,

[n]ew voices and meanings seem to be, regardless of political frames, something intrinsic to a genre bulding with the impossible. [...] By juxtaposing the unreal with the real fantasy can familiarize [the] former and defamiliarize the latter, changing both

categories and offering new perspectives on what is possible that can ferment in the reader and lead to alternate subjectivities (Baker, 2012, p. 440-444).

En d'autres termes, la fantasy permet de jouer avec la réalité consensuelle et d'exposer cette dernière comme étant une catégorie culturellement produite regroupant « what is usually accepted as real and normal » (Hume, 1980, p. xii) dans un système de langage et de représentation donné. Ce faisant, elle peut faire paraître l'envers de la norme et du réel, ce qui échappe à la « réalité » socialement reconnue comme telle, tout en les déconstruisant et les réarticulant en d'autres réalités : d'où sa valeur critique et subversive (Hume 1980, p. xii; Baker, 2012, p. 445). Ce processus de recyclage et de dissolution des catégories hégémoniques, de même que cette exposition des normes en tant que fabrications contextuelles et discursives, n'est évidemment pas sans rappeler certains des traits de la postmodernité artistique (Hutcheon, 1988, p. 8). Or, pour les théoriciennes Anne Besson et Katheryn Hume, la fantasy est avant tout postmoderne, même si certain.e.s de ses autrices.teurs en quête de légitimité se réclament de littératures et d'arts plus anciens (Besson, 2007, p. 23). En s'inscrivant dans un rapport critique au réel (Hume, 1980, p. xii) dont elle sort en déplaçant l'action et la narration dans un monde secondaire, elle acquiert un potentiel d'exploration des structures dominantes, de tout ce que la norme relègue au domaine de l'illégitime et de l'indicible.

En cela, la fantasy n'agit toutefois pas différemment de tout texte littéraire, si ce n'est qu'elle le fait en employant des outils et conventions qui lui sont propres³³, telles que la création d'un monde secondaire entièrement produit par le langage (Hutcheon, 1980, p. 32), la magie (Hume, 1980, p. 17) et l'introduction de voix marginalisées par le biais de figurations comme les dragons, les elfes, les vampires, etc (Casey, 2012, p. 118). Les œuvres de fiction ne sont effectivement jamais des inscriptions ou des transpositions du réel par le biais de l'écriture, mais bien des *représentations* du réel et de l'intelligible, ou de ce que la société dans laquelle elles sont produites définit comme tels. Devenant donc espace de représentations et de (re)productions de normativités extratextuelles, la littérature peut être

³³ Celles-ci varient aussi en fonction des sous-genres. Les chapitres 3 et 4 exploreront deux manières par lesquelles les conventions de l'épic et de la dynastic fantasy employées dans *The Realm of the Elderlings* font paraître et critiquent l'hétéronormativité : l'usage de la magie (chapitre 3, p. 86-99) et la production d'un effet médiéval par le biais du chant épique (chapitre 4, p. 127-134).

envisagée comme une scène, un potentiel lieu de mise en texte (en scène) de la subversion des normes, dont celles des genres féminin et masculin. Comme le soulignent Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, le texte littéraire, en tant qu' « [o]bjet fabriqué » (Saint-Martin et Boisclair, 2016, p. 32), possède effectivement le potentiel de « contester ou [de] déporter la norme, [de] montrer les choses autrement, [de] proposer de nouvelles visions » (Saint-Martin et Boisclair, 2016, p. 32). La fiction, ce faisant, prend des airs de « laboratoire » dans lequel les écrivain.e.s s'emploient à repenser le monde, à étendre l'univers du possible en créant d'autres alternatives (Saint-Martin et Boisclair, 2016, p. 34). À bien des égards, ce potentiel critique de la fiction n'est pas sans évoquer la théorisation de la performance de genre par Judith Butler; celle-ci, je l'ai expliqué repose sur des pratiques de la resignification subversive, forme de (dé)contextualisation visant à révéler le caractère fabriqué de l'identité de genre et à en ébranler les fondements (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 275). Si l'on applique cette dynamique transgressive à une œuvre littéraire, l'on peut alors supposer que le déplacement des codes hétéronormatifs représentés dans un texte est mis en lumière à travers la structure et les mots qui composent ce même texte, par l'usage du langage et des discours qui contribuent à sa production. En cela, la littérature, grâce à son caractère performatif, peut être employée afin de visibiliser des vérités et des réalités marginales, des savoirs et des identités hors-normes, qui ne correspondent pas à une logique hétéronormative.

2.1.2. The Six Duchies et Bingtown : quand les rapports de pouvoir hétéronormés effacent les marges

Cependant, avant d'étudier la subversion des normes de genre et de l'hétéronormativité dans *The Realm of the Elderlings*, il faut se pencher sur les modalités de leur mise en place, puisque ce sont ces conventions qui sont détournées. Si l'on assume qu'un monde secondaire doit être fabriqué à partir d'éléments du contexte dans lequel a été produit l'œuvre, il est légitime de supposer que, dans l'univers où se déroule *The Realm of the Elderlings*, une hétéronormativité occidentale extratextuelle (et anglo-américaine) est inscrite dans le texte. Celle-ci est d'ailleurs discrètement programmée dès les premiers paragraphes, même s'il s'agit d'une série de fantasy – et cette norme est d'autant plus nécessaire si l'on juge que *The Realm of the Elderlings* est une œuvre de queer fantasy. En témoigne d'entrée de jeu la

première épigraphe³⁴, laquelle tient également lieu d'incipit; celle-ci explique l'origine des prénoms octroyés aux membres de la noblesse dans les Six Duchies, royaume, comme je l'ai indiqué en introduction, où se déroule la moitié de l'œuvre :

And of the first real [Farseer] King, little more of his name and some extravagant legends remain. Taker his name was, quite simply, and perhaps with that name began the tradition that daughters and sons of his lineage would be given names that would shape their lives and beings (FA1, p. 1, en italique dans le texte original, je souligne).

Ce passage, en plus de marquer le début d'une série de seize tomes, concourt à inscrire subrepticement dans celle-ci un système binaire extratextuel et linguistique selon lequel il n'existerait que deux genres, et, donc, deux sexes. Je reprends ici les propos de Butler afin de rappeler qu'effectivement « [s]upposer que le genre est un système binaire revient toujours à admettre le rapport mimétique entre le genre et le sexe où le genre est le parfait reflet du sexe, que le sexe en constitue du moins la limite » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 68). L'incipit met donc en texte le masculin et les hommes, que dénotent les substantifs « King », « sons » et le pronom « his », mais également le féminin et les femmes, évoqués par le nom « daughters ». De plus, il annonce une tendance, par ailleurs récurrente au cours de la diégèse, qui consiste à porter une attention particulière à la féminisation des noms communs, des titres de noblesse et des fonctions sociales. Or, celle-ci, bien que faisant apparaître les femmes dans une narration et une langue autrement masculinisées et en grande partie monopolisées par les hommes et leurs perceptions³⁵, n'en renforce que davantage la dichotomie textuelle entre les genres. Ainsi, « King-in-Waiting », titre porté par l'héritier du trône ou l'époux de l'héritière, possède sa contrepartie féminine, « Queen-in-Waiting », laquelle désigne l'héritière ou l'épouse de l'héritier. Lorsque la langue anglaise ne permet pas la féminisation du terme, le genre du personnage et/ou de sa fonction est précisé par l'emploi des pronoms « she » ou « he », ou des possessifs « his » et « her ».

³⁴ Comme mentionné dans mon article étudiant la narration dans certaines trilogies composant *The Realm of the Elderlings*, chaque chapitre des trilogies *The Farseer Trilogy*, *The Tawny Man Trilogy* et *The Fitz and the Fool Trilogy* repose sur une même structure : à une épigraphe en italique succède la narration de la vie du narrateur et héros, FitzChivalry Farseer. Pour plus de détails sur la nature de ces épigraphes et leur usage métafictionnel au sein de l'œuvre, voir Pascale Laplante-Dubé (« Le rôle de l'autoréférentialité et de la répétition dans la quête identitaire inachevée de FitzChivalry (*L'assassin royal*) »).

³⁵ Il sera question plus loin de cette masculinisation de la narration et de sa contribution à la formation de l'illisibilité identitaire de « the Fool » dans *The Realm of the Elderlings*.

Dans les Six Duchies, la division entre le féminin et le masculin se joue alors à même le langage du texte, dans lequel elle est constamment réitérée, légitimée, au point de paraître naturelle et de devenir invisible. Reprenant la lecture féministe de Lacan, Lévi-Strauss et Freud faite par l'anthropologue Gayle Rubin, Judith Butler rappelle que le « langage est structuré par la loi, et que la loi se concrétise, voire prend effet [*enacted*] dans le langage » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 171-172, en italique dans le texte original). Ainsi, la présence textuelle du féminin et du masculin permet de structurer la société des Six Duchies et d'y représenter une institutionnalisation de la binarité de genre, laquelle se construit sur une prétention discursive intradiégétique à l'égalité des sexes.

À ce propos, le passage suivant, tiré de l'épigraphe du cinquième chapitre d'*Assassin's Apprentice*, premier tome de la série, est l'un des nombreux moments où les codes de la binarité de genre sont réitérés et renforcés au cours de la diégèse. Sa pertinence, toutefois, réside en ce qu'il dépeint un univers divisé entre deux sexes dans lequel aucun des deux ne devrait, théoriquement, avoir l'ascendant sur l'autre :

In some kingdoms and lands, it is the custom that male children will have precedence over female in matters of inheritance. Such has never been the case in the Six Duchies. The one who inherits a title is supposed to view it as a stewardship. If a lord or lady were so foolish as to cut too much of a forest at once, or neglect vineyards or let the quality of the cattle become too inbred, the people of the Duchy could rise up and come to ask the King's Justice. [...]

When the titleholder weds, he is supposed to keep this in mind (FA1, p. 83, en italique dans le texte original, je souligne).

Ici, malgré la prétention à l'égalité énoncée dans des premières phrases, l'on constate en observant les termes en caractères romains que la féminisation des titres (« a lord or a lady ») est rapidement délaissée, et que seul le masculin finalement subsiste : est évoquée « the King's Justice », pas celle de la Reine, et « the titleholder », présumé mâle ou femelle, est désigné par le pronom personnel « he ». Pour reprendre les mots de Simone de Beauvoir, le masculin (re)devient universel. Il incorpore alors sournoisement le féminin, et, en le rendant implicite, se transforme en une norme englobante contredisant la loi de l'héritage décrite et celle, discursive, que la série s'efforce de mettre en mots. Ce glissement dans la forme du texte, s'il présente une incohérence avec le fond, annonce l'effacement des femmes du système de pouvoir en place dans les Six Duchies, et plus particulièrement de la famille royale des Farseers, dont les membres forment la majorité des protagonistes des trilogies *The*

Farseer, *The Tawny Man* et *The Fitz and the Fool*. En effet, des quatre enfants du roi Shrewd Farseer, seuls les garçons (Chivalry, Verity et Regal) ont atteint l'âge adulte, l'unique fille étant morte à la naissance avec la première épouse de Shrewd, Constance. Les femmes, comme Kettricken, épouse de Verity, ne règnent que par leur fils ou mari, puisque n'étant pas nées Farseers. Nettle, fille bâtarde de FitzChivalry, lui-même fils illégitime de Chivalry, est pendant longtemps la seule représentante féminine de sang royal, jusqu'à la naissance, des décennies plus tard, de sa jeune sœur, Bee Farseer. Cependant, comme les lois institutionnelles du mariage et de la filiation séparent ce qui est reconnu, légitime, de ce qui ne l'est pas, Nettle, fruit d'un amour hors-union, est marginalisée, exclue de la lignée et du pouvoir qu'elle doit néanmoins injustement servir et représenter. Quant à Bee, qui apparaît seulement dans les trois derniers tomes de la série, elle est, bien qu'issue d'un mariage légitime, rapidement écartée de la succession en raison de ses différences : pâle, minuscule et muette, elle est jugée sotte et indigne de l'éducation d'une princesse³⁶. La fillette souligne d'ailleurs en ces termes l'évincement conjoint de sa sœur et d'elle-même de la sphère du pouvoir : « Nettle and Bee. Never to be princesses » (*FF3*, p. 498). Le titre de « princesse » leur étant refusé, tout en étant énoncé par le discours de Bee, elles se trouvent dans un espace d'entre-deux, appartenant et n'appartenant pas à la dynastie des Farseers. *The Realm of the Elderlings* est donc à la base une série de *dynastic fantasy* se centrant sur une lignée essentiellement *masculine*³⁷.

Ces marginalisations et effacements des princesses, absentes et présentes sans jamais que les lois du langage et de l'héritage ne leur donnent concrètement le droit d'exister, entraînent une disparition du féminin que laissait déjà présager la mise en texte des genres

³⁶ Ainsi qu'indiqué en introduction, *The Realm of the Elderlings* met en scène divers rapports de domination et processus de marginalisation. La façon dont le mutisme initial de Bee, dû à une malformation de la langue, est reçu et la manière dont son teint diaphane, ses yeux clairs et ses cheveux d'un blond presque blanc (la majorité des habitants des Six Duchies ont une dense chevelure sombre et la peau basanée) ajoutent à son rejet est l'un des exemples où capacitisme et racisme se croisent au sein de la série.

³⁷ L'on notera toutefois la tendance de certains protagonistes masculins en situation de pouvoir à disparaître. Le roi Shrewd et les princes Chivalry, Verity et Regal, par exemple, meurent tous dans la première trilogie, *The Farseer*; leur absence donne la possibilité aux femmes de prendre les décisions nécessaires à la survie de la lignée, et même à Nettle d'être considérée comme potentielle héritière du trône malgré sa naissance illégitime. En ce sens, la série illustre les processus par lesquels les femmes peuvent acquérir une certaine capacité d'agir en investissant des espaces délaissés par les hommes.

dans le premier tome. Une tension discursive s'inscrit alors dans et par les mots. Ceux-ci, en plus de faire écho aux coutumes définissant la succession légitime et légitimée dans les Six Duchies, reconnaissent et permettent d'écrire et donc de maîtriser les femmes, tout en participant à les masquer. En ce sens, la représentation de l'hétéronormativité met en lumière les rapports de pouvoir engendrés par la codification des genres féminin et masculin, ainsi que le rôle du langage dans l'inscription, la répétition et la concrétisation d'une norme hétérosexuelle que la langue à la fois voile *et* visible.

D'une façon similaire, le langage binaire issu de l'hétéronormativité extratextuelle permet de dépeindre les rapports de force entre les genres masculin et féminin, et, par conséquent, entre les hommes et les femmes, dans la société de Bingtown. Dans le monde secondaire de *The Realm of the Elderlings*, Bingtown est une colonie située bien au sud des Six Duchies, et où se déroule la seconde trilogie, *The Liveship Traders Trilogy* :

Great-grandma Vestrit had commissioned her [*Vivavia*, the family's liveship], had signed away the lien against the family's holdings that her [Althea] father Ephron was still paying off. That was back when women could still do such things without creating a scandal, back before the stupid Chalcedean custom of showing one's wealth by keeping one's women idle had taken hold in Bingtown (*LT1*, p. 47, je souligne).

À Bingtown, les rapports entre les sexes et les genres sont caractérisés par un débalancement entre les deux parties, qui se manifeste dans ce passage par le retrait de la subjectivité des femmes et, par conséquent, par leur objectification. En effet, la coutume, importée de Chalced³⁸, ne semble ici pas avoir uniquement dépossédé celles-ci de leur droit de propriété et de commerce (« when women could still do such things »); elle les a également transformées en objets d'apparat. Les femmes ont donc pour fonction de permettre à « one », quelqu'un, de faire montre de sa fortune. L'emploi du déterminant possessif « one's », par ailleurs, revêt à mon sens une grande importance. De fait, sa répétition et le déplacement des substantifs qui s'y opère (de « one's wealth » à « one's women ») renforcent le parallèle entre richesse et femmes à posséder. Il évoque aussi l'acte de possession de celles-ci tout en désignant implicitement les hommes comme propriétaires, sans les nommer ou en nommer aucun en particulier. Cette absence de spécification permet la généralisation de la pratique, et,

³⁸ Chalced est un royaume patriarcal situé entre Bingtown et les Six Duchies. Spécialisé dans la traite des femmes et des esclaves, cet empire et ses navires esclavagistes constituent certains des principaux antagonistes de la trilogie *The Liveship Traders*.

donc, la normalisation d'une domination masculine. Mais il y a plus : car si « one » fait des hommes les dominants, ceux qui possèdent, il fait aussi d'eux « l'un », la norme, comme le dit Simone de Beauvoir. Comme dans le cas du passage traitant des dynamiques de pouvoir au sein des Six Duchies, les femmes disparaissent en tant que sujets. À cette institutionnalisation du masculin répond donc celle de la perte de la capacité d'agir des femmes (comme en fait montre l'emploi du terme « idle » afin de désigner leur passivité), elle aussi validée par la coutume.

Ce contrôle exercé sur les personnages féminins n'est toutefois pas sans générer une résistance chez celles-ci³⁹. En effet, le point de vue rapporté par le texte est ici celui d'Althea Vestrit, qui n'a, à ce moment de la série, pas plus de dix-neuf ans. La jeune femme, en âge de se marier, voire étant déjà trop vieille pour le faire selon les standards de Bingtown, oppose dans cet extrait une double contestation discursive à cette tradition étrangère importée de Chalced. Non seulement la qualifie-t-elle de « stupid », mais aussi la compare-t-elle à une autre coutume, celle-là propre à la fondation de Bingtown, et qui autorisait légalement les femmes à effectuer des choix commerciaux qui affecteraient les vies de leur famille (incluant les hommes) sur plusieurs générations : « *Great-grandma Vestrit had commissioned her [Vivavia, the family's liveship], had signed away the lien against the family's holdings that her [Althea] father Ephron was still paying off* ». En ravivant le passé et en le juxtaposant au présent, la résistance de la jeune femme met de l'avant la diversité des systèmes articulés autour d'une norme hétérosexuelle, de même que leur prédisposition au changement. Divers types d'hétéronormativités sous-tendent donc la société de Bingtown, bien que, lorsque comparée à celle structurant les Six Duchies, elle se manifeste différemment. Comme le souligne Brashen Trell, l'un des personnages principaux de *The Liveship Traders*, à Althea Vestrit alors qu'il encourage la jeune femme à s'expatrier afin de fuir la présente violence institutionnelle de la colonie envers les femmes : « "[...] Up in the Six Duchies, they don't care if you're a man or a woman, so long as you can do the work [...]" » (LT1, p. 611).

³⁹ Pour une étude de l'objectification des femmes et de leurs stratégies de résistance et de réappropriation dans *The Liveship Traders Trilogy*, voir Pascale Laplante-Dubé et Amélie Lamontagne (*loc. cit.*).

Par conséquent, tant l'extrait décrivant la loi de l'héritage des Six Duchies que celui dépeignant le système socioculturel de Bingtown témoignent de la variabilité des définitions du féminin et du masculin, tout en les cloîtrant chaque fois dans une représentation binaire. Subordonnées circonstancielles de lieu (« In some kingdoms and lands », « in the Six Duchies »), subordonnant indiquant le temps (« back when ») et noms de territoires (« Chalced », « Bingtown », « Six Duchies »), que j'ai soulignés dans les passages analysés, sont tous des marqueurs spatiotemporels. En introduisant une comparaison entre des pratiques et des signes historiquement et culturellement situées, ils permettent un éclatement à l'intérieur de chaque genre. Dans *The Realm of the Elderlings*, il existe donc *des* féminins et *des* masculins, *des* normes hétérosexuelles (re)produites par les lois du langage et les coutumes structurant différents tissus sociaux. Masculinités et féminités deviennent des signes culturels variables qui, pour reprendre les propos de Bourcier, ne sont ainsi plus « l'expression "naturelle", logique du sexe » (Bourcier, 2006 [2001], p. 160); leur multiplicité reflète quant à elle la fabrication sociale. Cependant, ces systèmes culturels associés aux divers territoires sont tous construits sur un mode binaire : les identités légitimes tiennent d'une constante, l'hétéronormativité, incessamment (re)produite par le langage du texte.

Or, selon la théorie queer, en marge de ces subjectivités uniquement féminines ou masculines se dessinent des identités implicites, et exclues par le système dominant représenté (Bourcier, 2006 [2001], p. 132). C'est effectivement le cas dans *The Realm of the Elderlings*, où les représentations de ces codes hétéronormatifs, de ces luttes et de ces rapports de force entre les masculins et les féminins (et où les masculinités dominent généralement⁴⁰) masquent d'autres identités marginales, queer, sans lesquelles elles ne pourraient exister. De fait, dans les Six Duchies, et bien que la lignée régnante des Farseers soit exclusivement masculine, l'héritage ne peut être transmis qu'à un individu explicitement mâle *ou* femelle. Pareillement, à Bingtown, qu'un.e habitant.e soit identifié.e homme *ou* femme a des conséquences majeures sur ses droits. Implicitement, cela signifie qu'aucune

⁴⁰ Dans *The Realm of the Elderlings*, il existe néanmoins un autre territoire, celui des OutIslands, où le système de parenté matrilineaire et l'importante présence des voix des femmes dans la politique illustrent des rapports de force différents entre les genres (toujours dans une perception binaire hétéronormative). Pour une lecture de la structure sociale des OutIslands à partir de représentations issues des cultures vikings et autochtones d'Amérique du Nord, voir l'article de Geoffrey B. Elliott (« Moving beyond Tolkien's Medievalism: Robin Hobb's *Farseer* and *Tawny Man* Trilogies »).

alternative, aucune autre identité genrée n'est intelligible et permise par la coutume, par la loi du discours, par cette opposition structurelle binaire sur laquelle s'érigent les modes de parenté. Dans ce (con)texte, j'avancerai ainsi que les identités non hétéronormatives sont rendues scripturairement et discursivement illisibles.

Pour ce faire, il s'agit, dans un premier temps, de visibiliser textuellement une norme hétérosexuelle diversement représentée, mais qui efface toujours les identités non binaires en gardant le silence sur elles. Cependant, cette stratégie n'a d'effet que si la norme extratextuelle mise en scène fait écho à la conception du monde de la plupart des lectrices.teurs – ce qui, si j'en juge par les impressions de lectures et débats sur « le » genre de « the Fool » des communautés de fans présentées en introduction, est généralement le cas⁴¹. Le système binaire, alors, passe inaperçu, voire paraît totalement naturel, sans susciter, de prime abord, aucun questionnement. La remise en question, quant à elle, n'est initiée que dans un second temps, quand émergent les identités narratives rendues illisibles. Suivant ma théorisation de l'illisibilité identitaire exposée dans le premier chapitre, cette (con)textualisation hétéronormée est donc nécessaire à la (re)production de celle-ci, de même qu'à sa consolidation.

En effet, malgré leur invisibilisation constante par le langage du texte, les identités illisibles sont indéniablement présentes dans la diégèse et sont même source de malaise par les personnages correspondant à la norme hétérosexuelle. Ainsi, dans *The Tawny Man*, la troisième trilogie, la rumeur selon laquelle Lord Golden, l'une des identités masculines de « the Fool », est attiré par les hommes se répand dans Buckkeep. Dans cette partie de la série, ciel-ci et FitzChivalry, personnage principal des trilogies *The Farseer*, *The Tawny Man* et *The Fitz and the Fool*⁴², sont à la recherche du jeune héritier du trône des Six Duchies, Dutiful, qui a disparu : pour passer inaperçu.e.s, « the Fool » prend les traits du noble étranger Lord Golden, alors que Fitz incarne son serviteur Tom Badgerlock. Lors d'une visite s'éternisant chez Lady Bresinga et menaçant de leur faire perdre la trace du prince, iel choisit de faire des avances à Civil, le fils de leur hôtesse, afin de se faire chasser des terres de celle-

⁴¹ Voir introduction, p. 8.

⁴² Dans la partie suivante de ce chapitre, j'explorerai davantage le rôle prépondérant du personnage de FitzChivalry dans l'inscription de l'illisibilité identitaire de « the Fool ».

ci et de poursuivre leur quête. Le scandale, cependant, s'ébruite et, à son retour à la cour, FitzChivalry doit faire face à diverses violences physiques et discursives de la part des autres serviteurs; comme l'explique Lenise Prater, « given that Lord Golden is effeminate and [...] [has kissed Civil] [...], the connection between them [Fitz and Lord Golden] becomes suspicious » (Prater, 2016, p. 31). Le passage suivant illustre une discussion entre le personnage principal et le prince Dutiful à ce sujet :

Yet at the door, [Dutiful] *lingered*, turning back to look at me.
 "What is it?" I asked him *when his silence had grown too long*.
 He suddenly looked very awkward. "I want to ask you something."
I waited, but had finally to say, "And what did you want to ask me?"
 He *bit his lower lip* and turned his gaze to the tower window. "About you and Lord Golden," he said *at last. And halted again*. [...]
 "Do you... do you like working for him?"
 I instantly knew *that was not the question he wanted to ask*. I wondered what was troubling him. Was he jealous of my friendship with the Fool? Did he feel excluded somehow? I made my voice gentle. "He has been my friend for a long time. [...] The roles we play now, master and man, are only for convenience. [...]"
 "Then *you don't truly... serve him*." [...]
 The look on his face told me I had not *lain to rest* whatever was troubling him but I was willing at that point to *let it go*. I could wait *until he found words for whatever it was*. He seemed also willing to *let it rest*, for he turned away from me to the door. But with his hand on the handle, he spoke again, suddenly. *His voice was harsh, the words wrung from him against his will*. "Civil said that Lord Golden likes boys." *When I said nothing*, he added painfully, "For bedding." He kept staring at the door. The back of his neck grew scarlet.
 I suddenly felt very tired. "Dutiful. Look at me, please."
 "I'm sorry," he said as he turned, but he couldn't quite meet my eyes. "*I shouldn't have asked*."
I wish he hadn't. I wished I hadn't discovered that the *gossip* was widespread enough to have reached his ears. *Time to lay it to rest*. "Dutiful. Lord Golden and I do not bed together. In truth, I have never known the man to bed anyone. [...]"
He drew a deep breath and sighed it out. "I did not want *to think it of you*. But you seem so close [...]" (TM2, p. 188-189, je souligne).

Ici, silences (en italiques) et paroles s'enchevêtrent au cours du dialogue, alors que les deux personnages tâchent de communiquer. La difficulté qu'éprouve Dutiful à trouver les termes adéquats (« I could wait *until he found words for whatever it was* »), ou même à parler, marque le discours du prince. Son hésitation parsème ses phrases, comme le laisse voir l'usage des points de suspension (« *Do you... do you like* », « *you don't truly... serve him* »); il s'attarde à de multiples reprises (« [Dutiful] *lingered* », « *And halted again* », « *his silence had grown too long* »), les mots ne pouvant d'abord franchir ses lèvres (« He *bit his lower lip* »). Puis, lorsqu'il parvient enfin à prendre la parole, il use de moyens détournés afin

d'énoncer ce qui ne peut, selon les conventions, être nommé : « *working for him* », « *serve him* ». Son trouble est noté par Fitz, dont les commentaires et réflexions, en plus d'augmenter l'impression que Dutiful *ne peut pas* aborder la source de son malaise (« *that was not the question he wanted to ask* »), sont une tentative de combler ces silences et d'y trouver des interprétations « logiques » : « *I waited, but had finally to say* », « *I wondered what was troubling him. Was he jealous of my friendship with the Fool? Did he feel excluded somehow?* ». Malgré cette difficulté à communiquer, je noterai cependant que les deux personnages s'entendent afin d'identifier Lord Golden comme un homme, ce que traduisent l'emploi de « *him* » par Dutiful et l'usage de « *the man* » que Fitz utilise afin de le désigner. Or, cette identification est nécessaire à leur compréhension commune de la réalité marginale qui, finalement, émerge et fait sens. En effet, lorsque le prince parvient enfin à nommer ce qui le tourmente, l'accusation d'homosexualité prend brusquement forme : « *Lord Golden likes boys* », dit-il, avant de préciser « *For bedding* », comme si cet ajout était obligatoire afin que FitzChivalry puisse pleinement saisir la situation. Ce dernier, comprenant de quoi il retourne, nie la rumeur qui le désigne comme amant de Lord Golden, de même que celle de la sexualité de son ami.e.

Le déroulement de cet échange, où paroles et silences se succèdent et à travers lequel l'homosexualité apparaît, mais avec hésitation et gêne, est selon moi révélateur de deux dynamiques tributaires de la binarité de genre représentée dans *The Realm of the Elderlings*. La première relève du lien trop rapidement établi par les personnages entre l'homosexualité prétendue de Lord Golden, le fait qu'un homme puisse en désirer un autre, et l'attirance d'un homme adulte envers les garçons (« *likes boys* »). La vitesse à laquelle le dialogue saute de l'un à l'autre, sans transition, trahit à la fois le manque de fondement de cette association dans l'imaginaire social des Six Duchies et sa force. De fait, il n'est nécessaire pour aucun des personnages de justifier cet enchaînement, qui ne leur paraît en aucun moment illogique. À ce sujet, Lenise Prater indique que, dans *The Tawny Man Trilogy*, « *the representation of [queer relationships] is ambiguous thanks to [the text's] affirmation of stereotypes about same-sex relationships as "disgusting" and threatening* » (Prater, 2016, p. 31). Afin de soutenir son analyse, la critique s'appuie sur les travaux de Catherine Walby, « *Destruction: Boundary Erotics and Refigurations of the Heterosexual Male Body* ». Selon Walby, cette

perception négative, et même violente, des relations sexuelles entre hommes est entre autres liée à la division hétérosexiste des individus en deux catégories : les femmes y sont davantage perçues comme vulnérables, alors que les hommes sont dépeints comme forts et *impénétrables* (Walby, 1995, p. 269). Toutefois, comme le rappelle Prater,

[i]f men's bodily boundaries are impermeable, even the threat of contravening these boundaries is taken very seriously. Notably, this makes anal sexual activities unthinkable and abhorrent [...], and, [in *The Tawny Man Trilogy*,] Fitz's response [to homosexual relationships] naturalises this construction of anal eroticism as threatening (Prater, 2016, p. 31).

Cette réaction de FitzChivalry face à l'homosexualité de Lord Golden et aux rumeurs de sa propre homosexualité, s'observe ici par son désir de réduire au silence les ragots qui n'auraient jamais dû être énoncés, de les faire, en quelque sorte, *disparaître* : « *I wish he hadn't*. I wished I hadn't discovered that the *gossip* was widespread enough to have reached his ears. *Time to lay it to rest*. » Cependant, Dutiful est celui qui actualise davantage la perception de l'homosexualité comme étant dangereuse : non seulement son intonation est-elle agressive (« His voice was harsh ») et brusque (« suddenly »), mais aussi évite-il de *regarder* Fitz (ces passages précis sont soulignés dans l'extrait), cet homme qu'il croit être l'amant de Lord Golden. L'individu non hétéronormatif ne peut en effet être vu et regardé, s'effaçant en marge de la zone d'intelligibilité. Par la description des réactions de divers personnages, qui tâchent de faire disparaître les identités hors-normes ayant surgi au détour d'une conversation, le texte met en lumière la violence que génère la structure binaire des Six Duchies à l'endroit des sujets qui ne s'y conforment pas. Par conséquent, c'est le filtre hétéronormatif, relayé ici par Fitz et Dutiful, qui est fortement problématique et qui contribue à rendre, pour reprendre les termes de Prater, les représentations des relations homosexuelles ambiguës, voire même négatives et oppressantes⁴³.

⁴³ À l'instar de Prater, j'ajouterai que les « relations » entre individus du même sexe sont aussi problématiques dans *The Liveship Traders*, « as some of these involve older men raping or molesting young boys [...]. These texts do not take advantage of the frame-work to provide a more nuanced literal representation of same-sex relationships; indeed, these first three trilogies risk reiterating harmful stereotypes » (Prater, 2016, p. 30-31), et encore davantage dans le cadre d'une lecture où le lecteur ne parviendrait à percevoir la critique de l'hétéronormativité également présente. Dans *The Rain Wilds Chronicles* et *The Fitz and the Fool*, toutefois, des relations homosexuelles diversifiées sont représentées, bien qu'elles soient toujours monogames et n'impliquent jamais deux personnages s'identifiant comme femme.

Ce même contexte hétéronormatif permet aussi de dévoiler une seconde dynamique découlant de l'homosexualité associée à Lord Golden. Par sa simple existence, cette attirance pour les hommes révèle une faille dans ce que Judith Butler nomme « "l'unité" du genre » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 108), c'est-à-dire dans la « pratique régulatrice qui cherche à uniformiser l'identité de genre à travers l'hétérosexualité obligatoire » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 108) en établissant et en naturalisant un lien entre sexe, genre et désir. Ainsi que je l'ai expliqué dans le chapitre 1⁴⁴, dans un cadre hétéronormé, sexe et sexualité découlent du genre, qui les détermine : un homme ou une femme ne peut être attiré.e que par un individu du sexe opposé. Pour Butler, l'hétérosexualité est donc le produit d'une loi répressive, laquelle « n'agit pas seulement comme un code négatif ou un mode d'exclusion, mais comme une sanction ou, mieux, comme une loi du discours, distinguant le discutable de l'indiscutable (délimitant et construisant le domaine de l'indiscutable), le légitime de l'illégitime » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 159). En d'autres termes, cela signifie que l'hétérosexualité *et* l'homosexualité sont des fabrications culturelles (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 171), des effets discursifs issus de processus par lesquels des identités de genre distinctes sont créées. Par ailleurs, cela implique également que « pour que l'hétérosexualité reste une forme sociale vraiment distincte, il *faut* une conception intelligible de l'homosexualité, et il faut aussi que la prohibition de cette conception la rende culturellement inintelligible » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 175, l'autrice souligne).

C'est exactement ce mécanisme que l'on observe dans l'extrait tiré de la conversation entre Fitz et Dutiful sur la sexualité de Lord Golden. Effectivement, le désir entre hommes existe, comme le prouvent des attestations telles que « Lord Golden likes boys » ou « Lord Golden and I do not bed together », mais il est dénié par une accumulation de silences, de paroles et de regards détournés, de malaises et de regrets, de tentatives d'effacer ce qui a été dit et qui n'aurait pas dû l'être. En questionnant Fitz sur sa relation avec Lord Golden, Dutiful défie donc la loi répressive de l'hétérosexualité obligatoire à l'œuvre dans les Six Duchies, permettant à l'illégitime de jaillir dans les failles de son discours. Qu'il évoque cette réalité invisibilisée sur un seuil, au moment de passer la porte (« Yet at the door », « with his hand on the handle »), lui-même partagé entre l'envie de savoir et celle de fuir, en regardant

⁴⁴ Voir chapitre 1, p. 20-24.

et en ne regardant pas son interlocuteur, illustre d'autant plus la tension qui se joue au sein du texte entre marge et norme, dicible et indicible.

Par ailleurs, je tiens à préciser ici que, dans *The Realm of the Elderlings*, des termes comme « homosexualité », « lesbianisme » ou « sexualité queer », par exemple, n'ont pas d'existence discursive. Un *vide* remplace ces appellations sans qu'aucune désignation propre au monde secondaire ne les remplace. Elles sont effacées, quoique présentes, sous-entendues, devenues insultes; ce faisant, elles permettent à l'hétérosexualité de s'élever en tant que norme légitime. L'on retrouve bien ici cette tendance de la queer fantasy « to inhabit gaps and subtextual spaces and coy phrasing rather than to be explicitly declared » (Kenneally, 2016, p. 14). Autour de cet espace à combler se brodent et sont brodés silences et paroles évasives qui contribuent à tracer les contours de réalités marginales que le langage des personnages ne peut énoncer concrètement, et effleure à peine. À cet effet, l'expression « to bed », que Dutiful utilise, est particulièrement évocatrice de cette impossibilité intradiégétique à dire et à catégoriser les sexualités : elle peut être appliquée à tous les personnages, sans distinction selon leur genre, leur sexe ou leur désir. Ce faisant, elle efface les différences, faisant disparaître les identités et sexualités plus marginales derrière celles légitimées par la loi de l'hétérosexualité obligatoire régissant les Six Duchies. Or, parallèlement, elle crée aussi une brèche à travers les conventions hétérosexuelles : sa capacité englobante et son oscillation entre silence et parole font d'elle un lieu propice au brouillage des codes de genre et à l'inscription de l'illisibilité identitaire. Il n'est conséquemment pas étonnant qu'un questionnement sur la sexualité de « the Fool », qui découle de la perception de son genre comme étant masculin, émerge dans cet espace en rétablissant et en déstabilisant les codifications genrées.

De fait, cet étroit rapport entre silences, paroles et discours n'est pas sans évoquer l'étude des non-dits que propose Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Selon celui-ci,

[I]e mutisme lui-même, les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble. Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les

dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours (Foucault, 2011 [1976], p. 38-39).

En ce sens, le mutisme, loin de masquer une réalité extérieure, permet de mettre en lumière ce qui se profile dans les marges des discours. Silences et refus de l'énonciation sont aussi évocateurs que ce qui est dit : c'est dans les failles et zones d'exclusion que le langage hétéronormatif délimite ou n'implite pas que se (dé)forment des identités illisibles telles que celle de « the Fool ». Comme le souligne Fitz dans l'une des épigraphes du premier tome de la série, *Assassin's Apprentice*, « *[i]n the matter of the Fool, that which we do not know is almost as significant than that which we know* » (FA1, p. 154, en italique dans le texte original). C'est en effet dans ces espaces entre « that which we do not know » et « that which we know » que viennent se loger les significations contradictoires données au personnage, lesquelles lui permettent de prendre corps, de se matérialiser, *to matter* : certain.e.s l'identifient alors comme femme, d'autres comme homme, et les sexualités qui lui sont associées divergent selon le genre et les désirs qui lui sont octroyées. Fait.e de silences, de blancs et de paroles, « the Fool » est formé.e et déformé.e par les discours hétéronormés du texte, et, comme je le démontrerai à présent, par la narration qui exprime ces discours.

2.2. Regards (con)textualisés, regards (con)textualisants

Dans *Figures III*, Gérard Genette définit la narration comme étant « l'acte narratif producteur [des discours narratifs et des événements qu'ils relatent] et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette, 1972, p. 72). Le critique établit par là un parallèle entre l'acte de narrer (acte narratif) et l'acte d'énonciation en tant qu'instances créatrices de discours (Genette, 1972, p. 71-72). De ce fait, dans le cas précis qui m'intéresse, la narration fabriquerait et réitérerait les discours de genre aux marges desquels se profilent les identités non hétéronormatives. En effet, si je suis les théories de la narratologie féministe, qui envisagent le genre non plus comme « a predetermined condition of the production of texts, but as a textual effect » (Warhol, 1999, p. 343), les textes fabriquent les « masculinity and feminity in and for its readers » (Warhol, 1999, p. 343). L'acte narratif, en ce sens, permettrait de situer et de (re)produire l'illisibilité

identitaire, laquelle, je l'ai démontré, se compose de paroles et de silences, ultimement interprétés par les lecteurs.trices.

Dans *The Realm of the Elderlings*, l'illisibilité identitaire émane donc d'une problématisation de l'acte illocutoire, et par conséquent, de l'acte narratif. Celle-ci repose sur deux stratégies textuelles, par ailleurs souvent confondues selon Genette, qui permettent la régulation de l'information et la transmission narrative. Il s'agit là du mode et la voix, « c'est-à-dire [...] la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur?* – ou, pour parler plus vite, [...] la question *qui voit?* et la question *qui parle?* » (Genette, 1972, p. 203, en italique dans le texte original). Ces questionnements évoquent de manière tout à fait significative les postures adoptées par différents mouvements féministes, queer et postcoloniaux, lesquels mettent de l'avant la théorie du point de vue situé (standpoint theory)⁴⁵. Celle-ci s'oppose à la prétendue objectivité scientifique en stipulant que tout projet et tout savoir est historiquement et culturellement situé, posé et interprété par des individus occupant une position politique et sociale particulière. S'interroger sur les sources de la parole et du regard permet ainsi de lever le voile sur le sujet émetteur (producteur) d'un discours donné, de même que sur les angles morts inhérents à toute posture (intrinsèquement subjective), voire à tout langage. Dans ce contexte, il ne serait guère étonnant que la narration de *The Realm of the Elderlings*, en tant qu'acte d'énonciation, soit également *située* dans le (con)texte mis en scène au sein de la diégèse. Pour reprendre les propos de Robyn R. Warhol, « [indeed] systems of meanings are never neutral, and [...] they bear the (gendered) marks of their originators and their receivers » (Warhol, 1999, p. 342).

2.2.1. L'éclatement de la voix narrative, ou la (con)textualisation des paroles

Cette question de la subjectivité de la narration, qui fait par ailleurs écho à celle de la subjectivité dans le langage mise de l'avant par les théories de la linguistique (Benveniste cité

⁴⁵ À cet effet, voir entre autres les contributions de Dorothy E. Smith (*The Conceptual Practices of Power: A Feminist Sociology of Knowledge*), de Nancy Hartsock (« The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism »), de Sandra Harding (*Feminist Standpoint Theory Reader*, « Rethinking standpoint epistemology: What is "strong objectivity" ») et de Patricia Hill Collins (*Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*).

par Genette, 1972, p. 226), implique donc en premier lieu la présence d'une voix narrative. Celle-ci, plutôt que d'accomplir ou de subir une action, la *rapporte* (Genette, 1972, p. 226), assurant ainsi la narration. Cette fonction est assumée par le narrateur.trice, qui, au regard de la théorisation du discours narratif par Genette, peut toutefois occuper des positions variables dans le récit : iel peut être hétérodiégétique, soit « absent[.e] de l'histoire qu'[iel] raconte » (Genette, 1972, p. 252), ou homodiégétique, soit « présent[.e] comme personnage dans l'histoire qu'[iel] raconte » (Genette, 1972, p. 252), quoi qu'à différents degrés, selon le rôle secondaire (observateur-témoin) ou primaire (héros.ïne) qu'iel tient. Or, dans *The Realm of the Elderlings*, ces deux types de narratrices.teurs sont mis en texte et alternent, concourant à la démultiplication des figures narratoriales et à la prolifération des points de vue.

Ainsi, FitzChivalry Farseer, narrateur homodiégétique et personnage principal, se charge de la narration rétrospective des trilogies *The Farseer*, *The Tawny Man* et *The Fitz and the Fool*, soit de neuf des seize tomes compris dans la trilogie (et neuf des douze tomes dans lesquels « the Fool » apparaît); il cède également une portion de la narration de *The Fitz and the Fool* à sa fille cadette, Bee Farseer⁴⁶. À bien des égards, ces titres peuvent être interprétés comme la reconfiguration constante d'une même narration, et, plus précisément, de celle du « je » du narrateur homodiégétique FitzChivalry Farseer, fils bâtard du prince héritier Chivalry. En effet, alors que Fitz entreprend d'écrire l'histoire de son royaume (*History*), celle-ci se transforme en son histoire personnelle (*his story*), en une écriture rétrospective de soi, dans un processus métafictionnel où la frontière entre la narration d'un sujet, l'écriture de soi, et la narration diégétique se brouille. Ce qui devait être un manuscrit à vocation purement historique devient les mémoires du personnage, qui, sur la toile de fond d'un univers de fantasy médiévale, raconte sa vie et les aventures qui l'ont ponctuée. Il s'engage dans une quête de soi sans fin, qui passe principalement par une (re)mise en récit de soi. Ces trois

⁴⁶ Comme je l'ai brièvement souligné dans mon article et ma communication du même titre, « Le rôle de l'autoréférentialité et de la répétition dans la quête identitaire inachevée de FitzChivalry (*L'assassin royal*) », la « voix de [la] plus jeune fille [de FitzChivalry], Bee Farseer, prend progressivement le relais [...] [Elle] marque l'émergence d'une héroïne, [...] d'une parole et d'une autorité narrative féminines au sein du récit de *L'assassin royal*, dominé par une perspective masculine » (Laplante-Dubé, 2018, note de bas de page 5). Cette reprise (et subversion) du discours narratif masculin par une voix féminine peut en soi faire l'objet d'une étude séparée s'éloignant des objectifs de la présente analyse sur la figure de « the Fool »; pour cette raison, je ne pourrai pas m'attarder ici à en faire une lecture féministe et métafictionnelle.

trilogies retracent alors le parcours identitaire du héros et narrateur, de ses six ans à sa mort, de même que l'évolution et les changements ponctuant la relation qu'il entretient avec « the Fool ». Décrit par Deszcz-Tryhubczak comme un « "self-reflective homo textualis" engaged in the creative tension of continuous self-interpretation and the discursive treatment of various Others » (Deszcz-Tryhubczak, 2006, p. 185), FitzChivalry, en raison de la figure d'auteur.trice qu'il incarne au sein du récit, peut également être qualifié de « narrateur-scripteur », c'est-à-dire de « sujet écrivant [...] éminemment conscient de la pratique de l'écriture » (Paterson, 1990, p. 18). En effet, le protagoniste s'écrit et se réécrit au fil des tomes, cherchant à comprendre comment les structures du pouvoir et les événements ont constitué son identité, et à stabiliser celle-ci :

I wonder if I can write this history, or if on every page there will be some sneaking show of a bitterness I thought long dead. I think myself cured of all spite, but when I touch pen to paper, the hurt of a boy bleeds out with the sea-spawned ink, until I suspect each carefully formed black letter scabs over some ancient scarlet wound.

[...] [E]ach historical event I consider only awakens my own personal shades of loneliness and loss. I fear I will have to set this work aside entirely, or else give in to *reconsidering all that has shaped what I have become*. And so I begin again, and again, but always finding I am writing of my own beginnings rather than the beginning of this land (FA1, p. 2, je souligne).

Dans ce passage tiré de l'incipit du premier tome de la série, l'acte narratif (texte souligné) devient mise en texte et (re)formation d'une corporéité balafmée (texte en italique), d'un « je » dont l'identité, moteur de l'écriture, se constitue à la fois de papier et de chair. L'écriture d'une chair blessée, brisée, surgit à travers cet incipit, annonçant que la mise en (con)texte de soi et le récit réitérée d'une corporéité de papier (d'une corporéité performée à travers l'acte narratif) formeront certaines des thématiques centrales de la série. Le premier tome s'ouvre ainsi sur la narration d'un corps ensauvagé, de l'entre-deux, d'une identité éclatée, en quête de sens et de stabilité : une narration de soi qui se multiplie au fil des tomes et de la (re)mise en récit, incessamment reprise, réorganisée, recommencée en un cycle sans véritable fin. Ce sont, en effet, les commencements pluriels (« my own beginnings ») de Fitz qui sont narrés, plutôt que celui, singulier, des Six Duchies (« the beginning of this land »). FitzChivalry n'est donc pas uniquement un narrateur homodiégétique, mais bien un narrateur autodiégétique, que Genette définit comme « le degré fort de l'homodiégétique » (Genette, 1972, p. 253). Il devient le héros (et, souvent, l'anti-héros) du récit qu'il narre, se créant à travers l'écriture.

Cette (sur)conscience de l'acte narratif par FitzChivalry permet d'autant plus la mise en relief de l'énonciation et de son contexte qu'elle se joint à la présence parfois diffuse, mais souvent réitérée, d'un narrataire, « homologue fictif [de lea] lecteur[.trice] réel[.le] » (Paterson, 1990, p. 19). Des passages tels que « *I don't even know to whom I try to explain myself* » (FA1, p. 2, en italique dans le texte original) et « *When I consider that another might some day read these accounts of my life, I feel unsettled. If I can ask just one thing of such a reader it is that you may recall that I was but a boy when it all began* » (Hobb, 2015, p. vii, en italique dans le texte original) soulignent la présence d'un.e lectrice.teur et structurent une situation narrative. Que le terme « whom », utilisé dans l'incipit du premier tome en 1995, cède la place à « such a reader » dans l'introduction de la réédition du même tome en 2015 montre une progression dans la formation d'une figure de lea lecteur.trice au fil des années, et sa solidification. Or, considérant le langage binaire employé dans la diégèse, ce surcodage de l'écriture et de la lecture par le biais des fonctions de narratrice.teur et de narrataire contribue à la formation d'un (con)texte hétéronormatif, en situant les paroles et les regards des personnages dans un ordre hétéronormé.

Il en va de même pour lea narrateur.trice⁴⁷ hétérodiégétique assurant l'acte narratif dans la trilogie *The Liveship Traders* et dans la tétralogie *The Rain Wilds Chronicles*⁴⁸. En effet, cette voix narrative, bien que ne s'adressant pas dans ce cas à un.e lectrice.teur potentiel.le, emploie aussi ouvertement un système de signes et de représentations binaire, et relègue au silence, à l'illisible, les identités textuelles qui n'y correspondent pas. Pourtant, comme je l'ai expliqué, ces identités existent bel et bien dans la série : c'est bien pour cela que la question des dynamiques de pouvoir régissant le langage hétéronormé de l'œuvre se pose.

Par conséquent, ce que ces narrations mettent implicitement en relief est la position d'autorité narrative, « avant tout comprise comme l'autorité de la voix narrative » (Cavillac, 1995, p. 25), de certains personnages ou instances au détriment d'autres. Dans « Ces romans

⁴⁷ La narration de ces tomes étant relayée par un.e narrateur.trice dont le genre n'est pas indiqué, j'emploierai l'orthographe « narrateur.trice » ou « narratrice.teur » afin d'éviter l'écueil de la masculinisation (ou de la féminisation). Ceci me permet aussi de souligner qu'aucun indice de genre n'est donné sur cette figure narrative extradiégétique, si ce n'est, de par le langage binaire qu'elle emploie, qu'elle se situe en contexte hétéronormatif.

⁴⁸ Comme indiqué en introduction (p.9), « the Fool » n'apparaît pas dans cette tétralogie, ce qui explique mon choix de ne pas m'y attarder dans le cadre de mon mémoire.

qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », Frances Fortier et Andrée Mercier soulignent que ce terme, s'il n'a pas souvent fait l'objet de théorisations, « s'entend surtout au sens de principe d'autorité, d'instance détentrices d'autorité (crédibilité d'un auteur, d'un texte) ou de genres autoritaires (le roman à thèse [...]) » (Fortier et Mercier, 2009, p. 187). Il se manifeste conséquemment de façons extrêmement variables⁴⁹. Dans le cas d'un.e narratrice.teur hétérodiégétique comme ciel de *The Liveship Traders*, l'autorité « dépend de l'accès direct aux consciences des protagonistes (omniscience), de l'adhésion à son propre discours et de sa compétence à relater les faits de manière cohérente » (Fortier et Mercier, 2009, p. 187). Cette instance narrative emprunte donc les points de vue de différents personnages afin de garantir son autorité, mais aussi la vraisemblance de sa mise en récit. De leur côté, les narrateur et narratrice homodiégétique ou autodiégétique, FitzChivalry et Bee, doivent se limiter à leur propre subjectivité afin de demeurer crédibles (Fortier et Mercier, 2009, p. 187). Une incursion de leur part dans les pensées d'un autre personnage, dont les méandres leur seraient tout à coup accessibles, remettrait largement en question leur autorité narrative que, par ailleurs, leurs positions d'auteur et d'autrice dans le récit renforcent⁵⁰. En ce sens, dans la série, la notion d'autorité découle de la posture de lea narrateur.trice, et est encodée dans l'acte narratif lui-même.

De plus, dans *Figures III*, Gérard Genette stipule qu'« [o]n peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, ou le raconter *selon tel ou tel point de vue* » (Genette, 1972, p. 183, souligné dans le texte original). Les choix de dire ou de ne pas dire opérés par les instances narratives de *The Realm of the Elderlings* auraient donc des conséquences importantes sur la lisibilité et l'illisibilité de « the Fool ». En effet, comme je l'ai mentionné en introduction, les narrateurs.trices n'adoptent *jamais* le point de vue de « the Fool »; ses

⁴⁹ Sur la variabilité des instances détentrices d'autorité ou des genres autoritaires, voir notamment Michal Glowinski (« Sur le roman à la première personne »), David A. Fein (« Le Latin Sivrai: Problematic Aspects of Narrative Authority in Twelfth-Century French Literature ») et Cécile Cavillac (« Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle »).

⁵⁰ Je souligne que FitzChivalry et Bee peuvent néanmoins avoir accès aux pensées d'autres personnages par le biais des magies de the Skill et de the Wit. Cependant, ces pratiques magiques et leurs limites sont strictement définies : le narrateur, par exemple, en possède une maîtrise relative et souvent déficiente; par ce moyen, ses incursions sont réduites. Par ailleurs, parce que la magie relève d'une convention générique largement connue de la fantasy, elle ne pose pas d'emblée une entorse à la crédibilité du narrateur et de la narratrice autodiégétiques et à la vraisemblance du récit. Le troisième chapitre de ce mémoire étudiera l'apport de the Skill sur l'illisibilité identitaire de « the Fool ».

pensées demeurent inaccessibles, et iel est alors sujet.te aux interprétations des autres, une construction de constructions. Les subjectivités diversement situées qui sont (re)produites par le texte et rapportées par les instances narratives, également (con)textualisées, auraient conséquemment un impact sur l'illisibilité identitaire du personnage : leur accumulation, résultat d'un éclatement narratif, *fabriquent* « the Fool » en tant que figure illisible. La partie suivante explore ce processus.

2.2.2. La fragmentation du récit, ou le relais des points de vue d'un moron et d'ivrognes

Cette façon dont l'information narrative est régulée relève plus particulièrement de ce que Genette nomme le mode narratif, duquel découlent deux modalités indissociables l'une de l'autre. La première, la distance, est définie comme la quantité de détails fournis par la voix narrative, tandis que la seconde, la perspective, désigne le ou les points de vue des personnages adoptés par lea narratrice.teur. Ce ou ces regards par lesquels l'instance narrative filtre l'information est, par ailleurs, un processus par lequel le texte devient garant de la subjectivité narrative (Hutcheon, 1988, p. 161).

Or, dans *The Realm of the Elderlings*, ce sont les modalités de la distance et de la perspective qui permettent un éclatement des subjectivités; elles contribuent à la (re)production d'une myriade de regards et de discours, lesquels, lorsqu'ils concernent « the Fool », ne pourraient être plus contradictoires. Pour ce faire, l'instance narrative autodiégétique de *The Farseer*, de *The Tawny Man* et de *The Fitz and the Fool*, et celle, hétérodiégétique, de *The Liveship Traders* épousent d'abord les regards des personnages. Elles en relèguent les différents points de vue par le biais de segments narratifs distincts qui prennent la forme de chapitres, de parties de chapitre ou, dans le cas du narrateur Fitz de *The Farseer* et de *The Tawny Man*, de trilogies complètes⁵¹. Rapprochement et focalisation interne sont donc indissociables, permettant aux subjectivités des personnages de teinter différemment chaque partie du texte et, ultimement, la perception que chacun d'entre eux a de « the Fool ».

⁵¹ Consulter l'Annexe II pour un tableau de la distribution des différents points de vue en fonction des narrateurs.trices et des trilogies.

Dans ce contexte qu'est la (re)création constante de sa propre mise en récit, le narrateur autodiégétique FitzChivalry tâche de s'effacer derrière les paroles d'un FitzChivalry plus jeune, allant parfois jusqu'à se confondre avec lui. Cette narration, réalisée après coup, a cependant un effet paradoxal, celui de fragmenter le personnage en plusieurs entités (in)distinctes : le héros dont la série prétend illustrer la trajectoire narrative et le narrateur, une version de Fitz plus âgée qui se démultiplie à son tour alors que le temps des événements (re)racontés rattrape celui (ceux) de la narration. Le narrateur de la première trilogie, *The Farseer*, par exemple, n'est pas celui de *The Tawny Man*, la troisième trilogie, mais se rapproche plutôt du Fitz-héros de cette dernière. Chacune des épopées relatées par Fitz étant toujours écrite rétrospectivement, le narrateur de *The Tawny Man* reprend effectivement l'histoire au moment où le temps du récit énoncé dans *The Farseer* a rattrapé celui du narrateur de la première trilogie. Les fonctions du héros et du narrateur fusionnent alors brièvement, avant d'éclater et de s'écarter ensuite de nouveau l'une de l'autre. Cette démultiplication des regards, cette explosion des focalisations et subjectivités, entraîne une dissonance entre les perceptions qu'ont les différents FitzChivalry de « the Fool », dissonance aisément perceptible par la comparaison de passages tirés des tomes d'une même trilogie, où les points de vue du narrateur et du héros sont parfois bien différents.

Ces contradictions prennent notamment forme dans les épigraphes précédant chaque chapitre de *The Farseer*, *The Tawny Man* et *The Fitz and The Fool*; par celles-ci s'expriment les perceptions des FitzChivalry-narrateurs. Fragments narratifs ou historiques, récits, contes ou rêves, ces épigraphes sont par moment des renvois et des réécritures de scènes antérieures de la série, restructurés et réinterprétés. Fitz y apporte des détails, des variantes, des nuances, changeant parfois l'éclairage afin de faire émerger un sens nouveau. À l'image du queer, la narration est en mouvement, sans jamais se stabiliser⁵², et l'acte narratif, constamment réactualisé. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que la question du genre de « the Fool » émerge d'abord dans une épigraphe, bien avant que le héros focalisateur ne soit confronté à

⁵² Si le récit de *The Farseer*, *The Tawny Man* et *The Fitz and the Fool* est une narration de soi changeante effectuée par Fitz, on pourrait également considérer que l'identité narrative du personnage principal est mouvante et en perpétuel changement. Hétéronormative, certes, mais aucunement stable ou fixe, elle devient un potentiel lieu de subversion. J'aborderai dans le chapitre 3 cette question de la subversion de l'identité du narrateur-héros autodiégétique par l'entremise de « the Fool » (p. 93-99).

ses identités changeantes. Elle devient alors le fait du narrateur, qui, en annonçant des événements futurs, contribue à brouiller son.sa meilleur.e ami.e :

The gender of the Fool has been disputed. When directly questioned on this matter by a younger and more forward person than I am now, the Fool replied that it was no one's business but his own. So I concede (FA1, p. 155, en italique dans le texte original).

Dans cette épigraphe placée au début du neuvième chapitre du tout premier tome de *The Realm of the Elderlings*, le narrateur, quoiqu'identifiant son ami.e comme étant de sexe masculin (comme le dévoile son usage de « his »), pose le genre de « the Fool » comme objet de débat, avant même que le héros ne se questionne. En effet, à ce moment du récit, Fitz n'est qu'à l'aube de l'adolescence et le rôle de « the Fool », qui n'a fait que de brèves apparitions, se résume à lui transmettre des messages énigmatiques au détour des couloirs. Cependant, le chapitre 9 donne une importance subite à ciel-ci : en plus de relater l'accomplissement de l'une de ses prédictions, il s'ouvre sur une description rétrospective de lea meilleur.e ami.e du narrateur, qui tâche d'y établir le portrait de ce qu'il sait et ne sait pas à son sujet. Divers éléments sont énumérés (genre, race, âge, humanité, capacité ou pas à prédire l'avenir), de même que différentes hypothèses, mais aucune réponse définitive n'est donnée. Sans ces questionnements, le genre de « the Fool » (de même que sa race, son âge, son appartenance à l'espèce humaine), n'aurait pas été ouvertement problématique avant le troisième tome de *The Farseer Trilogy, Assassin's Quest*. Or, considérant la présence d'un.e narrataire diffus.e à laquelle.auquel le narrateur s'adresse dès les premières pages du tome 1 de *The Farseer*, il est possible de supposer que cette épigraphe, en tant que mise en (con)texte ultérieure du personnage, est dirigée vers un.e lectrice.teur; elle a, dès lors, le potentiel de *structurer* une lecture multiple de « the Fool ».

De plus, dans ce passage préfigure une dispute entre FitzChivalry et « the Fool » quant au genre de ciel-ci. Cette altercation a lieu dans le troisième tome, *Assassin's Quest*, et marque le moment où le genre du personnage devient ouvertement source de tensions à l'intérieur du récit. Contrairement à ce que mentionne le narrateur dans l'épigraphe déjà citée

(« so I concede »), le héros refuse alors de donner raison à son ami.e et insiste sur l'importance du genre⁵³.

Par ailleurs, dans l'épigraphe, le narrateur contribue à se situer en soulignant celui qu'il était, en se qualifiant de « younger and more forward person » : il n'est plus le même, appartenant à un « now » éloigné du temps du récit. Deux époques se côtoient, une dizaine d'années séparant l'écriture (l'énonciation) de l'événement évoqué (l'énoncé). Passé et présent, que les temps de verbe relaient (le simple past « replied » et les simple present « am » et « concede »), s'entrechoquent, et les points de vue du jeune héros et du narrateur plus âgé divergent : l'un est insistant, « more forward », considérant comme importante la question du genre de « the Fool », alors que l'autre admet qu'il s'agit d'une affaire personnelle ne concernant que ciel-ci. Or, dans « Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative », Emma Kafalenos mentionne que l'interprétation de la signification est relative à celui ou à celle qui la perçoit; il existe une corrélation entre la position spatiotemporelle, les descriptions et les connaissances de la narratrice.teur (Kafalenos, 1999, p. 33, 35). Selon moi, tous ces éléments expliquent donc la différence entre le point de vue du héros et celui de la figure narrative, non pas en ce qui a trait au genre de « the Fool », qui reste, dans cette épigraphe, malgré tout considéré.e comme un homme, mais quant à l'importance relative de ce genre. Le narrateur, qui s'inscrit dans l'espace présent, et le personnage, ce jeune homme entêté émergeant du passé par le biais du récit, ne sont pas également situés : ils n'ont pas accès à la même information et aux mêmes expériences, et le premier a changé depuis l'époque des événements racontés.

Ainsi, si le point de vue du narrateur autodiégétique de *The Farseer* (qui a environ 30 ans) s'est modifié entre le moment de la narration et celui des événements racontés, il est logique que les informations qu'il transmette sur « the Fool » entrent en dissonance avec celles connues par le héros. De fait, dans le passage suivant, tiré du troisième tome (*Assassin's Quest*) de la même trilogie, *The Farseer*, et qui adopte le point de vue d'un FitzChivalry à l'aube de l'âge adulte, une toute autre perspective est énoncée :

⁵³ « "That is one thing that in all my years among your folk I have never become accustomed to. The great importance that you attach to what gender one is." "Well, it is important..." I began » (*FA3*, p. 572-573). Cette altercation fera l'objet d'une analyse dans le quatrième chapitre (p. 118-119).

[Starling] started to speak, paused, and then could not resist. Her eyes were avid on my face as she announced, "The Fool is a woman, and she is in love with you."

For a moment *it was as if she had spoken in a foreign language*. I stood looking down on her and *trying to puzzle out* what she had meant. Had she not begun to laugh, I might have thought of a reply. But something in her laughter offended me so deeply that I turned my back on her and continued making my way across the steep slope.

"[...] All these years, and you never even know? Never even suspected?"

"I think it's a ridiculous idea," I said without even looking back.

"Really? What part of it?"

"All of it," I said coldly (*FA3*, p. 496, je souligne).

Dans cet extrait tiré, le narrateur expose l'outrage ressenti par le héros lorsque la ménestrelle Starling⁵⁴ remet en question le genre de « the Fool », qui assume depuis leur première rencontre l'identité d'un pâle et frêle fou du roi. Ici, aucun commentaire n'est fait quant à une réflexion future sur l'identité de genre de son amie; les événements, narrés rétrospectivement, n'annoncent en rien que les paroles de Starling affecteront la perception du héros. Au contraire, ce dernier se veut (trop) catégorique, froid, offensé, résistant à l'idée d'une identité non hétéronormative. Celle-ci peut être fluide, se mouvant entre les genres féminin et masculin, ou briser la conception binaire selon laquelle un homme ne peut être attiré par un autre homme; dans tous ces cas, toutefois, elle n'est apparemment pas *intelligible* pour Fitz, mais plutôt étrangère (« as if she had spoken in a foreign language ») et fragmentée (« trying to puzzle out »).

Cependant, ici aussi, l'illisibilité identitaire et la dissociation entre le sexe et l'orientation sexuelle sont bien présentes, s'insérant dans les blancs du discours de Starling. La ménestrelle, en effet, déconstruit en « parts » son attestation : « The Fool is a woman » (partie 1) et « she is in love with you » (partie 2). Elle laisse donc place à deux alternatives supplémentaires qui ne sont énoncées par aucun des personnages, mais plutôt sous-entendues : « the Fool » est une femme, mais n'est pas amoureuse de Fitz, ou « the Fool » est un homme *et* est amoureux de Fitz. Devant la diversité des possibilités, les subjectivités et interprétations du héros et de Starling s'affrontent. C'est ici l'instance narrative qui, par l'usage conjoint d'une focalisation interne centrée sur un jeune FitzChivalry et d'un dialogue permettant de rapporter les paroles de la ménestrelle, met en relief les luttes entre les

⁵⁴ Starling se désignant comme femme et le substantif « ménestrel » étant strictement masculin en français, j'ai choisi d'employer le déterminant « la », de même que de féminiser le terme afin de souligner l'identification de ce personnage. Les adjectifs et déterminants seront accordés en concordance au genre grammatical de ce nom féminisé.

perceptions situées. L'illisibilité identitaire de « the Fool », alors, émerge au croisement de ces discours confrontés, qui, lorsque comparés, s'accroissent et, de dialogue en dialogue, se répercutent dans toute l'œuvre. De tels désaccords surgissent en vérité régulièrement au fil de la série, parfois plus subtilement, au détour d'un paragraphe ou d'une réplique, et teintent d'ambiguïtés le personnage de « the Fool ».

Le passage suivant, tiré de *The Liveship Traders* et focalisé par Brashen Trell, marin et fils aîné déshérité d'une riche famille de Traders de Bingtown, est aussi particulièrement parlant quant aux désaccords potentiels autour de « the Fool ». Il témoigne de la manière dont Amber, l'une de ses identités féminines⁵⁵, suscite une diversité d'interprétations relatives aux regards différemment situés qui la perçoivent. Dans l'extrait, le jeune homme raccompagne une Althea Vestrit éméchée et endeuillée par le récent décès de son père, Trader Ephron. Titubant le long d'une rue, il et elle s'arrêtent devant la vitrine d'Amber, qui a ouvert une boutique de sculptures en bois à Bingtown; l'artiste, assise à la fenêtre, observe les deux passant.e.s, et se livre parallèlement à leurs regards. Elle devient alors l'objet des lectures et interprétations de Brashen et d'Althea :

"Well, she's come up in the world quite swiftly," [Brashen] observed aloud as they passed Amber's shop. [...] Amber herself sat in the window behind an expensive set of Yicca glass panes. They were as clear as water, and set in elaborately carved and gilded frames. They made *the woman in the window look like a framed piece of art*. [...] She watched the street with a *cat's wide unblinking stare*.

Althea halted to return that stare. She swayed slightly on her feet and without thinking Brashen put his arm around her shoulders to steady her. "What is she selling?" Althea wondered out loud. Brashen winced, certain that the woman behind the glass had heard her words, but Amber's expression neither changed nor faltered from her emotionless regard of the disheveled girl in the street. Althea screwed her eyes tight shut, then opened them wide as if that would change the view. "*She looks as if she's all carved of wood. Golden maple.*"

The woman behind the glass could hear her words, for Brashen saw a small smile begin to form on her sculpted lips. But when Althea added plaintively, "*She reminds me of my ship. Lovely Vivacia, with all the colors of life over the silk grain of wizardwood,*" Amber's face abruptly changed to an expression of extreme distaste. Not quite sure of why that patrician disdain so alarmed him, Brashen nonetheless seized Althea by the elbow and firmly hurried her past the window and on down the dimly lit street (LTI, p. 181, je souligne).

⁵⁵ Comme mentionné en introduction, « the Fool » incarne des identités féminines et masculines. Consulter l'Annexe II pour un tableau des apparitions des différentes identités de genre du personnage selon les tomes.

À l'instar de la stratégie employée afin de décrire les points de vue divergents du héros FitzChivalry et de la ménestrelle Starling, l'alliage de la focalisation interne et de la place donnée aux paroles d'un tiers protagoniste montre que ce dernier (dans ce cas-ci, Althea) et le personnage focal (Brashen) perçoivent Amber de manière contrastée. Si la jeune femme la compare à la figure de proue de son navire familial, la *Vivacia*, le jeune homme, quant à lui, la voit successivement comme « a framed piece of art », puis comme un chat, dont elle possède « [the] wide unblinking stare »⁵⁶. Tou.te.s deux, cependant, émettent une comparaison avec une pratique artistique et son produit (encadré ou figure de proue), qu'il s'agisse de l'art en général ou d'un art particulier (la sculpture sur bois), signe que leurs interprétations, aux résultats divergents, se croisent néanmoins.

De plus, tant Althea que Brashen soulignent l'incongruité d'Amber et la crainte qu'elle suscite. Elle n'est pas, à proprement parler, humaine pour eux, étant soit animalisée ou ramenée à un bateau, ou même à un morceau de bois. En effet, le parallèle avec *Vivacia*, le navire familial des Vestrit, n'est pas anodin : *Vivacia* est une *liveship*, une nef animée et dotée d'une conscience et d'une personnalité distincte, construite pour servir les intérêts et assurer la fortune de la famille de Traders qui la possède⁵⁷. La vie et la mort de trois générations de Vestrit sur ses ponts, une femme et deux hommes, lui ont permis de s'éveiller. Le *wizardwood* dont elle est composée, qui a la capacité d'absorber vies et souvenirs, est en vérité les reliefs du cocon d'une dragonne, dont la personnalité est profondément enfouie sous un vernis de mémoires humaines. Faite de vies et de morts, à l'intersection de l'animé et de l'inanimé, de l'humain et de l'inhumain, la *liveship* est donc genrée sans l'être, présentant l'apparence, les mouvements et la subjectivité d'une femme, mais ayant aussi les souvenirs d'une dragonne, et des femmes et hommes qui sont morts sur ses ponts. *Vivacia* est une figure de l'entre-deux, de ce qui ne peut être définitivement catégorisé. En cela, la comparaison devient un motif par lequel Amber est altérisée, rendue Autre par l'homme et la femme qui l'interprètent et, subséquemment, la craignent. Animal ou produit d'une pratique

⁵⁶ La comparaison de « the Fool » à un chat est récurrente dans la série, notamment en raison de la teinte dorée de ses yeux; elle témoigne d'un croisement entre les interprétations des personnages d'une trilogie à l'autre, mais aussi de l'étrangeté du personnage (les yeux ambrés n'étant pas chose commune).

⁵⁷ Un parallèle est par ailleurs établi dans *The Liveship Traders* entre l'esclavage et la condition des *liveships*.

artistique tout en étant qualifiée de « woman », Amber est humaine sans l'être. Elle tombe, à l'instar de Vivacia, dans un entre-deux, dans un creux entre les discours et les classifications d'autant plus exacerbé par l'étrangeté de sa position spatiale. Amber n'est effectivement ni totalement à l'intérieur de son magasin (d'ailleurs situé à une *intersection*), ni totalement à l'extérieur. Non seulement assiste-t-elle au passage d'Althea et de Brashen, mais aussi peut-elle entendre leur échange (« the woman behind the glass had heard her words », « The woman behind the glass could hear her words ») et y réagir (« Amber's face abruptly changed to an expression of extreme distaste »). Ceci a pour effet d'augmenter le malaise du jeune homme à son égard et l'inciter à fuir. De plus, comme Vivacia, Amber est *construite*, quoique différemment. Modelée par les regards, elle est produite en tant qu'Autre, figure vacillante, dépourvue de son humanité et transformée en objet.

Toutefois, ce qui, à mon sens, est l'élément le plus frappant dans cet extrait est le contexte (à la binarité déjà installée depuis une centaine de pages) subtilement réitéré et qui influence la perception des personnages. Au moment du passage d'Althea et de Brashen dans la rue, il fait nuit et la rue est mal éclairée (« dimly lit street »); de plus, il et elle sont ivres. Leur comportement respectif (« She swayed slightly on her feet », « without thinking Brashen put his arm around her shoulders to steady her », « the disheveled girl », « Althea screwed her eyes tight shut, then opened them wide as if that would change the view »), doublé du fait qu'aucun des deux ne perçoit exactement la même chose ou change même de façon de voir (Brashen perçoit une œuvre d'art, puis un chat), sont autant d'indices évoquant l'érosion de leurs sens et indiquant l'incompétence de leurs regards. Produit de leurs lecteurs invalides, Amber demeure indécidable. L'accent est par ailleurs mis à plusieurs reprises sur la vue et la (in)capacité de Brashen et d'Althea à discerner correctement : « stare », « eyes tight shut », « view », « saw ». Ainsi, ce passage, qui marque la première apparition d'Amber (dans *The Liveship Traders*, mais aussi dans *The Realm of the Elderlings* en général), annonce non seulement que ce personnage sera sujet à une diversité de perceptions subjectives, mais également qu'il sera difficile à interpréter pour les autres protagonistes.

En effet, cette « rencontre » initiale et la problématique de la perception soulevée trouvent régulièrement écho dans la série. Althea, une fois à jeun, a toujours du mal à discerner Amber :

It jolted Althea that for an instant she had looked right at Amber and not *seen* her. It was her skin and hair and eyes, she decided. The woman was all the same color, even to her clothing, and that color was identical to the honey-toned wood of the chair. [...] Again there was no real expression to *read* in that fine-featured face (*LT1*, p. 277, je souligne).

Disparaissant parmi ses vêtements, masquée par la couleur dorée des objets qui l'entourent et la drapent en faisant écho à la teinte de sa peau, Amber est conjointement visibilisée et invisibilisée, trop vue et pas assez. Ici, le verbe « voir » (« seen ») devient « lire » (« to read »). Ce déplacement témoigne d'une impossibilité à percer l'autre (altérisé), d'un parallèle entre perception et lecture, qui tous deux relèvent d'une interprétation du sens.

Le problème rencontré par Althea est, d'ailleurs, fort similaire aux difficultés de FitzChivalry, qui indiquent également son incapacité à lire son ami.e : « The Fool came suddenly closer. His eyes were *always hard to meet and harder to read* » (*FA2*, p. 283, je souligne); « So then we helped the other one to stand, and it was a woman. Then *I looked again*, and it was the Fool » (*FF2*, p. 668, je souligne). Dans le premier extrait, le narrateur autodiégétique affirme toujours avoir eu du mal à seulement *regarder* « the Fool »; or, cette difficulté est exacerbée par l'effort que demande la lecture, le décodage, de ce regard qu'il refuse déjà de voir. En cela, « the Fool » subit le même traitement, illustré dans mon analyse du passage où Dutiful refuse de regarder FitzChivalry car il le croit homosexuel, que les identités non hétéronormées dans les Six Duchies, même lorsque le narrateur l'identifie uniquement au masculin : Fitz refuse de le regarder directement, le relayant en marge des regards, vu.e et non vu.e tout à la fois. Quelque chose, chez ce personnage, dérange toujours et l'altérise. Iel devient alors opaque, impossible à percer, insondable, et trouble ceux qui le voient. Iel ne peut être interprété.e de manière fixe, élément d'ailleurs mis en lumière dans le second extrait : un second coup d'œil de Fitz suffit à transformer au détour d'une phrase une femme inconnue en « the Fool ». La reprise de la structure syntaxique permet ici d'établir un parallèle entre les deux phrases et les deux individus, tout en soulignant leur différence : « and it was a woman » devient « and it was the Fool » alors que le personnage se métamorphose à travers les mots. Il est à noter que ces identités ne se superposent pas, mais alternent, comme l'illustre l'usage de « Then » en séparant temporellement les formes que prend le personnage⁵⁸. À mon avis, une mouvance est donc créée à même le tissu textuel de

⁵⁸ Le chapitre 3 approfondira l'effet de ces alternances. Voir p. 80-82.

ce passage, une variation que permet la répétition de la structure syntaxique, laquelle tient le rôle d'un cadre délimitant l'espace où se joue le changement. L'Autre discursif que représente « the Fool », de même que ses identités féminines et masculines, déjouent toute signification fixe : l'interprétation qui en est faite est subjective et énormément variable, pouvant même se transformer le temps d'un regard.

J'avancerai ici que cette subjectivité des instances narratives dans *The Realm of the Elderlings* n'implique cependant pas nécessairement la remise en question de leur autorité. Au contraire, si cette démultiplication des points de vue et des voix hétéronormatives entraîne une dissonance entre les perceptions de « the Fool », et, donc, un brouillage narratif de cette figure aux regards des normes hétérosexuelles intra- et extratextuelles, elle est garante de la vraisemblance du récit raconté en fonction des codes diégétiques instaurés. L'autorité narrative encodée dans l'acte illocutoire des narrateurs.trices est alors non pas minée, mais en déplacement constant, « inscribing and subverting [...] the notions of objectivity and linguistic transparency that deny "the enunciating subject" » (Hutcheon, 1988, p. 75). À la fois mouvante et toujours située, elle permet de mettre en lumière le caractère (re)produit et (con)textualisé des significations. Cette variabilité des focalisations et des discours, toutefois, génère une restriction de l'information narrative sur « the Fool », son invisibilisation, voire son altérisation, et une mise en marge de sa parole. En seize tomes, le point de vue de ce personnage ne devient *jamais* focal. Or, comme le souligne Genette, l'usage répétée de mêmes focalisateurs.trices « permet de laisser dans une ombre à peu près complète les sentiments de l'autre, et ainsi de lui constituer à peu de frais une personnalité mystérieuse et ambiguë » (Genette, 1972, p. 216). Les ouvertures sur la psychologie des personnages autres que ceux dont la narration assure le point de vue ne peuvent alors se pratiquer que « sous une forme plus ou moins hypothétique[, par une conjecture, par exemple de] la pensée de [l']interlocuteur d'après l'expression de son visage » (Genette, 1972, p. 217). Les traits de « the Fool », cependant, de même que ses yeux, demeurent impénétrables, comme je viens de le démontrer. Dans ce corps illisible, à l'aspect changeant, est enfermée une voix, une réalité alternative qui ne peut alors s'exprimer que lorsque le narrateur.trice choisit d'en relayer les propos par le biais de dialogues.

Ces paroles, toutefois, sont souvent mal entendues et interprétées⁵⁹. Ce premier dialogue entre un Fitz focalisateur adolescent et le fou du roi met en évidence de manière particulièrement frappante cette difficulté du personnage à être écouté par les autres :

"Fitz!" he intoned in a piping voice. "*Fitz fitz fices fitz. Fatz sfitz.*" [...]
Again, the finger soared aloft, and this time was shaken at me. "*Fitz! Fitz fix fice fitz. Fats sfitzes.*" He cocked his head at me [...].

I was beginning to lose my fear of him. [...]"Fitz, that's me. Yes. My name is Fitz. Are you lost?" I tried to make my voice gentle and reassuring so as not to alarm the poor creature. [...]

He took a breath through his nose, and then shook his head violently, until his hair stood out all around his skull like a flame around a windblown candle. "Fitz!" he said emphatically, his voice cracking a little. "*Fitz fitzes fyces fitz. Fatafices.*"

"It's all right" I said soothingly. I crouched a bit, though in reality I was not that much taller than the Fool. I made a soft beckoning motion with my open hand. "Come along, then. Come along. I'll show you the way back home. All right? Don't be afraid now."

Abruptly the Fool dropped his hands to his sides. Then he lifted his face and rolled his eyes at the heavens. He looked back at me fixedly and poked his mouth out as if he wanted to spit. [...]

"No," he said, quite plainly in an exasperated voice. "*Listen to me, you idiot. Fitz fixes fyces fitz. Fatsafices.*"

"What?" I asked, startled.

"I said," he enunciated elaborately. "*Fitz fixes fyce fits. Fat suffices.*" He bowed, turned, and began to walk away from me, up the trail.

"Wait!" I demanded. My ears were turning red with my embarrassment. How do you politely explain to someone that you had believed for years that he was a moron as well as a fool? I couldn't. So : "What does all that fitzy-ficeys stuff mean? Are you making fun of me?"

"Hardly." He paused long enough to turn and say, "*Fitz fixes feists fits. Fat suffices.* It's a message, I believe. A calling for a significant act. [...] As for what it means, how should I know? I'm a fool, not an interpreter of dreams. Good day" (*FA1*, p. 131-133, je souligne).

Il n'en faut ici pas moins de six répétitions (indiquées en italique) pour que les mots apparaissent de manière lisible, sans pourtant que FitzChivalry en saisisse la signification. Les allitérations se succèdent, renvoyant constamment au prénom partagé par le narrateur et le focalisateur (Fitz), en un écho manifeste du point de vue qui reçoit et interprète « the Fool ». Ciel-ci, graduellement, s'humanise en parallèle avec l'émergence d'une graphie partiellement décodable : les traits de la « creature » perçue par Fitz deviennent

⁵⁹ Dans le cas de la narration rétrospective de Fitz, il est possible de questionner autrement la faculté du narrateur à rapporter telles quelles les paroles de « the Fool ». De fait, malgré un entraînement intensif visant à affûter sa mémoire, le narrateur oublie et change souvent de perspective sur les événements (le passage du temps et l'usage de drogues aidant). La problématisation des dynamiques entre souvenirs et oubli dans la (ré)formation de l'identité narrative de FitzChivalry peut avoir un impact sur la (re)production de l'illisibilité identitaire de « the Fool ».

progressivement déchiffrables. Les mouvements du doigt et de la tête qui ne sont commentés ni par le narrateur ni par le héros (« the finger soared aloft », « and this time was shaken at me », « He cocked his head ») cèdent le pas à des gestes excédés, et à un découragement marqué par l'apparition d'adverbes traduisant une interprétation (« shook his head *violently* », « he said *emphatically* », « *Abruptly* the Fool dropped his hands », « He looked back at me *fixedly* », « he enunciated *elaborately* »). Une insistance est aussi mise sur la voix de « the Fool », le personnage étant d'abord décrit par Fitz comme ayant une difficulté à s'exprimer (« a *piping* voice », « his voice *cracking a little* »). Ceci ne fait qu'ajouter à l'inintelligibilité du personnage, et même à son illisibilité, puisque ses paroles sont à ce moment indécodables pour le lectorat. Toutefois, cette voix se transforme également, s'éclaircissant et devenant de plus en plus articulée (« *quite plainly* in an exasperated voice », « he enunciated *elaborately* ») en même temps que la graphie de ses paroles devient, littéralement, lisible. Ce sont par conséquent les préjugés initiaux de Fitz, révélés par son comportement (il craint « the Fool », puis l'interpelle tel un chiot égaré), qui, selon moi, structurent sa lecture et entravent son décodage. Parce qu'il voit déjà ciel qui devient plus tard son ami.e comme une jeune créature sans défense, une « poor creature », « a moron as well as a fool », il ne peut que l'interpréter de cette manière. De fait, le héros est un mauvais lecteur; cette scène souligne son arrogance, son incapacité à percevoir, et même son quasi racisme, qui le font traiter l'Autre en imbécile, en enfant peu doué, en animal sauvage. Dans ce contexte, « The Fool » doit lutter afin se faire entendre et de devenir partiellement intelligible. En abordant Fitz, iel a initialement confiance en son énonciation, parle « *emphatically* » et s'attend à être compris.e. Ce n'est que parce qu'iel persévère et émet un jugement quant aux capacités du héros (« Listen to me, you idiot »), renversant ainsi les rôles (Fitz devient l'idiot qui ne comprend pas, et « the Fool » n'est plus le « moron ») avant de tourner les talons, qu'iel parvient à attirer son attention.

Par ailleurs, le refus de « the Fool » de donner sens à ses paroles est ici évocateur, tout en demeurant paradoxal face à cette entreprise de visibilisation. Il ne lui revient en rien d'explicitier ce message brouillé, puisqu'en tant que fou, créature en marge du discours hégémonique, sa voix n'est pas entendue et iel doit se laisser interpréter par les autres : « I'm a fool, not an interpreter of dreams ». « The Fool » n'a ainsi pas droit à la parole, entendue,

pour reprendre les termes de Genette, comme le droit « au récit – et encore moins [...] au discours qui le porte, l'accompagne et lui donne son sens » (Genette, 1972, p. 250); sa subjectivité, évacuée, devient illisible. L'on pourrait toutefois se demander si cette posture de « fool », bien que contraignante, ne lui donne pas en même temps un certain degré de liberté, celle de dire ce qui ne peut être dit. Iel semble effectivement programmer ce trouble dans l'énonciation en se qualifiant de « fool » (« I'm a fool »); parallèlement, iel dit le contraire en traitant Fitz de « moron » et en inversant leurs positions au sein du système politique de la cour (le bâtard devient le fool). Ce faisant, « the Fool » joue avec les codes de l'intelligibilité, investissant subtilement les conventions de la folie afin de les détourner et d'apparaître partiellement. Ce choix du personnage d'incarner « a king's fool » n'est pas anodin, et j'enchaînerai plus spécifiquement sur ses implications au début du prochain chapitre.

Pour résumer, ce que met en lumière la structure de la narration, forgée autour de paroles et de silences, de voix et de points de vue hétéronormatifs (con)textualisés, ce sont les relations de pouvoir présentes dans l'acte narratif et énonciatif entre divers discours et identités. Certaines paroles, comme celle de « the Fool », y sont altérisées, ne serait-ce que parce qu'elles n'ont pas accès à l'autorité inhérente à la position de narrateur.trice, ou parce que leurs focalisations sont délaissées aux profits d'autres. Ainsi issue de diverses interprétations, « the Fool » est le produit de lectures différentielles dont les processus sont mis en textes au fil de l'œuvre : en l'inscrivant d'abord dans un langage binaire, lisible, la narration déstabilise son identité et la confine à l'illisibilité. Cependant, sans ces choix narratifs, qui contribuent à exposer et à normaliser une myriade de perceptions hétéronormatives, l'illisibilité identitaire de « the Fool » ne pourrait avoir de sens. Elle ne pourrait pas davantage devenir un espace de contradictions, un lieu où discours hégémoniques altérisants et silences excentrés s'enchevêtrent, et dans lequel une voix marginalisée lutte pour émerger : « "[...] Fitz! Have you listened not at all to what I told you? [...]" » (FF2, p. 166). Le pouvoir, et l'autorité sur laquelle il se fonde, ne peut en effet exister sans résistance, sans contestation. Ainsi, si, dans *The Realm of the Elderlings*, la problématisation de l'énonciation, ou trouble dans l'énonciation, ouvre la voie/voix à un questionnement sur la (re)production des identités illisibles en tant qu'effet discursif, elle propose simultanément une mise en texte des processus de déstabilisation des normes qui

permet à ce qui est illisible d'apparaître dans les failles et les interstices du pouvoir narratif hétérosexuel. C'est sur ces stratégies subversives que porteront les deux prochains chapitres de mon mémoire.

CHAPITRE III

(DÉS)INCARNATION DE SOI DANS L'ORDRE SOCIAL ET NARRATIF. LE POUVOIR SUBVERSIF DU (PRÉ)NOM

"You know who I am. I have even given you my true name. As for what I am, you know that, too. You seek a false comfort when you demand that I define myself for you with words. Words do not contain or define any person [...]" (TM2, p. 402).

« The Fool », s'adressant au narrateur
autodiégétique FitzChivalry Farseer

Au centre de l'illisibilité identitaire prend forme une lutte entre la norme altérisante et la marge altérisée qui tente de se faire entendre. La (con)textualisation et l'alternance des points de vue, comme je l'ai démontré dans le chapitre 1, permet de mettre en lumière la subjectivité inhérente à tout regard situé et les processus de fabrication des identités narratives légitimes et illégitimes au sein du tissu textuel de *The Realm of the Elderlings*. Elle n'engendre donc pas l'effritement de l'autorité narrative, mais sa mouvance, laquelle remet plutôt en question la notion d'objectivité.

Or, j'avancerai que ce déplacement, s'il contribue à renforcer la crédibilité des récits et des regards qui le portent, n'en ouvre pas moins la voie à une déstabilisation du concept d'autorité, que provoque l'illisibilité identitaire. En effet, selon Fortier et Mercier, l'autorité résulte « non pas strictement de la légitimité ou de la compétence du narrateur, non pas de sa plus ou moins grande présence dans le récit, mais [elle repose] sur une articulation singulière des figures de narration et *des codes de vraisemblance* » (Fortier et Mercier, 2009, p. 187, je souligne). L'autorité, en ce sens, est tributaire d'un système de conventions, certes narratives, mais également génériques, voire même sexués, comme le rappelle Judith Butler en soulignant que l'hétérosexualité obligatoire et la différence sexuelle sont des formes d'autorité institutionnalisées régissant la légitimité et la viabilité des sujets (Butler, 2009, p. 156). Tous ces codes font loi. Néanmoins, en leur qualité de normes textuellement (re)construites, ces codifications portent en elles-mêmes un potentiel subversif inhérent à toute relation de pouvoir. Par conséquent, je postule que, dans *The Realm of the Elderlings*, la

déstabilisation des conventions sur lesquelles s'établit l'autorité narrative hétéronormative permet la déconstruction et la critique de cette dernière. Le nom propre, plus précisément, se situe au centre de cette subversion des codes discursifs, narratifs et de genre (littéraire comme sexué). Contribuant à la (re)production de l'illisibilité identitaire comme au décentrement des normes du lisible, le pouvoir du nom est, dans l'œuvre de Hobb, à la fois issu des codes de la narration, de ceux de la fantasy et des conventions des genres féminin et masculin, qui régissent tous la subjectivation des personnages en tant qu'êtres sexués.

Ainsi, ce troisième chapitre aura pour objet les différents noms propres de « the Fool » et démontrera comment ceux-ci deviennent un vecteur de l'illisibilité identitaire dans l'ordre social, narratif et diégétique de *The Realm of the Elderlings*. La première partie s'attardera à la manière dont l'inscription et la désinscription du nom sexué contribuent au brouillage de l'identité narrative « the Fool », ainsi qu'à trois stratégies par lesquelles prend forme cette illisibilité. Dans la seconde partie, j'étudierai comment ces mêmes lois de la dénomination, qui structurent et figent les identités de genre, trouvent écho dans ceux du code générique du True Name, forme de magie souvent employée en fantasy. Il sera question d'étudier la façon dont cette magie permet de « jouer du genre » en défiant et en dépassant les normes genrées et la conception de l'identité fixe et stable, aux frontières étanches.

3.1. Brouillage de l'identité dans l'ordre diégétique et narratif

3.1.2. Nominaliser l'insulte : the Fool being a fool, a fool being the Fool

Dans son étude intitulée « Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'onomastique (1990-2010) », Yves Baudel explique que divers.e.s théoricien.ne.s du roman, tels que Roland Barthes et Charles Grivel, se sont penché.e.s sur l'apport de l'onomastique, ou l'étude des noms propres, dans la production de l'illusion référentielle par le texte. Ces critiques ont souligné « la corrélation entre l'autorité [de lea] narrateur[trice] et sa capacité à désigner les personnages par leur nom » (Baudel, 2011, p. 25). Cependant, une limitation de l'information, liée, par exemple, à la non-connaissance ou à la connaissance partielle des prénoms par un.e narratrice.teur autodiégétique, n'équivaut pas nécessairement à une remise en question de la cohérence du texte et de sa narration. Au contraire, elle peut devenir garante de la vraisemblance du récit, la dénomination occupant,

au sein de la production littéraire, une fonction narrative, celle d'ancrer « le discours [mis en texte] à la réalité immédiate du locuteur » (Baudel, 2011, p. 32). En ce sens, que le narrateur.trice ignore le nom d'un personnage, voire lui donne un surnom, reflète sa position située dans un système de langage et de représentations, et la manière dont le contexte structure ses connaissances et interprétations.

Considérant le rôle narratif de la dénomination, j'avance ici que ces noms propres, dès lors (con)textualisés, ne sont pas sans affecter la construction de la figure qu'ils désignent. Le nom fait effectivement partie intégrante de l'identité narrative de chaque personnage; il se réfère tant aux patronymes qu'aux prénoms, surnoms et pseudonymes (Erman, 2006, p. 34). En ayant recours à ces dernières catégories, le processus de nomination « suscite un effet immédiat d'individuation [, désignant] une personne et une seule [...] [; il] semble donc indispensable à la création [d'un] personnage » (Erman, 2006, p. 33). Le nom propre fait partie d'une série de signes et de discours participant à la fabrication textuelle et à l'encodage de tout être de papier, et affectant ultimement sa réception. L'on pourrait alors se demander en quoi les dénominations employées par le narrateur autodiégétique FitzChivalry pour désigner « the Fool » pourraient contribuer à la (re)production de l'illisibilité identitaire de ciel-ci, tout en problématisant les codes régissant les noms propres sur lesquels se fonde l'autorité inhérente à l'acte narratif.

Pour Francis Berthelot, le nom propre permet d'invoquer les différent.e.s actant.e.s de l'œuvre littéraire, les faisant apparaître, puis disparaître lorsque le texte ne les désigne plus d'aucune manière que ce soit (Berthelot, 2007). Effectivement, et comme le rappelle également Michel Erman, sans processus de nomination, les personnages ne pourraient exister « comme individus à l'intérieur de la fiction, c'est-à-dire qu'ils ne seraient pas reconnus » (Erman, 2006, p. 33). Créateur, le nom propre donne donc une forme lisible à la figure qu'il désigne. La dénomination devient alors énonciation performative, celle qui produit ce qu'elle énonce, qui lui donne une existence, une identité textuelle, et qui ne peut être séparée de la notion d'autorité (narrative) : le contexte de l'énonciation prend une place importante dans la capacité de la parole des narrateurs.trices à faire forme, à créer une identité. De ce fait, en choisissant, par exemple, de nommer son ami.e « the Fool », le narrateur autodiégétique FitzChivalry contribue à lea forger, à lea rendre accessible en tant

que personnage romanesque aux lectrices.teurs, mais aussi en tant qu'individu au sein de la diégèse. « The Fool » le dit bien dans ces mots adressés à Fitz, qui peuvent être lus comme une mise en abyme autoréflexive du processus de production des identités narratives :

"[...] [The lords and ladies] never even saw me in the first place. They saw only a jester and a freak. I deliberately took no name when first I arrived here. To most of the lords and ladies of Buckkeep, I was just the fool. They heard my jokes and saw my capers, but they never really saw *me*. [...] You made it a name. The Fool. And you saw me. You met my eyes when others looked aside, disconcerted [...]. Did you never guess how you frightened me? That all my ruses were useless against the eyes of a small boy?" (*TM1*, p. 229, en italique dans le texte original).

L'importance du foyer du regard, du contexte dans lequel est formée l'identité, est mise en relief par la répétition, par trois fois, de la formule « saw me » : me voir, voir, distinguer, regarder cette créature sans nom, et donc impossible à décoder, plutôt que de détourner les yeux devant son étrangeté, son illisibilité. Ici, l'absence (délibérée) d'un nom a pour conséquence de brouiller, de créer une forme floue, une forme folle, « a freak », un fou dont la silhouette échappe à l'entendement. Le refus volontaire de la dénomination, quant à lui, n'est pas anodin. Il témoigne d'un désir de se dérober à l'identification en se faufilant entre les regards fuyants, d'utiliser l'aversion sociale envers ce qui n'est pas complet, ce qui est sans nom, sans identité, afin de se draper d'invisibilité. « The Fool », alors, dévoile une connaissance aiguë du processus d'inscription de soi dans l'ordre social de Buckkeep; mais, aussi, iel démontre sa volonté d'y échapper et d'exploiter les lois régissant la subjectivation et la dénomination afin de demeurer une figuration du désordre, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du système. En tant que fou.folle du roi, blagueur.euse institutionnalis.e qui n'est pas sans évoquer le bouffon des cours royales européennes (Turner, 1990, p. 109), iel acquiert un statut certes marginal, mais socialement reconnu, visible. Cette position lui confère une certaine liberté et le droit de remettre en question et de railler la noblesse, de faire surgir des réalités alternatives. Elle n'en est pas moins à double tranchant : car les critiques sociales prononcées par un être hors-norme sont dangereuses pour l'ordre social. Elles peuvent autant susciter la violence de la cour (Head, 2012, p. 5) qu'être ignorées et rejetées en marge du système, les paroles d'un fou ou d'une folle n'ayant en fin de compte aucun poids. Par sa posture, « the Fool » se situe ainsi à l'intersection du visible et de l'invisible, du socialement reconnu et de la marge, oscillant, tel un funambule, ou un « jester », comme iel le mentionne, à la limite des catégories.

Iel devient alors une forme discontinue, folle, fluide, échappant au(x) sens; une forme aux significations en constant mouvement qui n'est pas sans évoquer lea queer fool tel.le que défini.e par Al Head. Effectivement, cette figure, issue du mélange de l'archétype du fou et de la théorie queer, représente un rejet à la fois de la terreur d'être perçue comme « Autre » et de la fixité, c'est-à-dire de l'obligation de « caser » son identité dans un genre ou dans l'autre. Au contraire, lea queer fool crée de nouvelles façons d'« être » échappant à la catégorisation rigide de la binarité de genre, de nouvelles positions mouvantes à l'intérieur de la structure hétéronormative (Head, 2012, p. 4-5). Paradoxalement, les définitions de ces identités fluides s'édifient sur les valeurs symboliques binaires qu'elles contestent. Cette multiplication des postures identitaires, des genres marginaux, entraîne un décentrement de la norme hétérosexuelle, un mouvement vers les marges qui révèle les contradictions au sein du système. En ce sens, le choix de « the Fool » d'incarner une créature sans nom, incomplète, implique déjà en creux une forme de critique des identités de genre fixes inhérente à sa posture de King's fool. Ce faisant, iel pave le chemin vers diverses interprétations, actualisées par différents personnages au fil de la série, puisque son genre et son sexe font, comme je l'ai démontré dans le chapitre 2, l'objet de disputes et de moqueries : « *The gender of the Fool has been disputed* » (FA1, p. 155, en italique dans le texte original). Par conséquent, il est possible de déduire que la frayeur décrite par « the Fool » dans cet extrait découle en partie de la capacité d'un jeune Fitz à lui arracher son masque. Le choix de l'identité « of a fool » cache aussi un désir de se protéger. Effectivement, « the Fool » a trop souvent été « called a fool » (LT3, p. 530) par ceux et celles qui refusent d'entendre ses propos. Revêtir le masque d'un.e fou.folle relève donc de la resignification de l'insulte « You're a fool » par le personnage pour s'en *faire* un bouclier et une identité non fixe, celle du King's fool. La réappropriation et la cristallisation partielle d'une identité qu'iel désirait insaisissable ne peut en ce sens que générer la crainte.

De fait, pour que le sujet advienne, que le « je » (« I ») de « the Fool » soit configuré en un arrangement compréhensible, accessible et légitime, il faut un nom, que seul le narrateur possède l'autorité discursive d'octroyer. Iel ne peut être vu.e que lorsqu'il y a eu dénomination (« You made it a name. The Fool. *And* you saw me »); l'ordre, formule permettant la subjectivisation (créer un nom, puis discerner l'individu), est nécessaire à

l'apparition du personnage. Dans ce processus, il se produit un léger déplacement, où le groupe nominal « the fool » se dote d'une majuscule et se transforme en « the Fool », un nom propre par lequel s'opère son individuation. Cette métamorphose fait par ailleurs écho à celle ayant lieu à même le tissu narratif de *The Realm of the Elderlings*. Quoique plus subtile, cette dernière modification est tout aussi révélatrice. En effet, dans le premier tome de la série, *Assassin's Apprentice*, le narrateur désigne d'abord le personnage, lors de sa première apparition, comme étant « [t]he King's new fool » (FA1, p. 49), puis comme étant « [h]is [the King's] fool » (FA1, p. 49). Lorsqu'il est nommé.e une troisième fois, cependant, une majuscule est s'insérée : « "Fool." King Shrewd smiled [...]. The Fool, thinking himself addressed, smiled sweetly » (FA1, p. 50). Texte et discours se croisent, illustrant et répétant la même transformation, par laquelle « the Fool » acquiert une identité fictionnelle.

Or, celle-ci est fabriquée (« made it a name ») par le narrateur FitzChivalry. Elle est loin d'être le reflet d'un individu précédant la dénomination, mais contribue à produire le personnage en tant que figuration semi-intelligible. « The Fool » reste effectivement avant tout un surnom qui renseigne davantage sur le sujet qui le perçoit (Fitz) et sur la position que « the Fool » occupe dans la structure sociale de Buckkeep que sur celui-ci : le surnom donne une teinte artificielle, fabriquée, au personnage, qui demeure partiellement masqué. De la même manière, une confusion narrative et discursive s'opère dans les deux extraits cités : dans le second passage, elle prend forme entre l'insulte « Fool » proférée par le roi s'adressant à son fils Regal et le nom de « the Fool », et, dans le premier, entre ces regards décontenancés qui se détournent mais qui spéculent sur son genre. Ces brouillages marquent le processus d'individuation du personnage, l'empêchant d'être véritablement cohérent, reconnu et fixé.

Le déplacement constant entre le nom commun « fool » et le nom propre « Fool » et la confusion qui en découle sont par ailleurs réitérés au cours de la série, voire réappropriés par « the Fool », qui en fait sortir le pendant ludique et en souligne le caractère performatif : « "Don't be the Fool, Fitz. That is my role. [...]" » (FA2, p. 283). Les différents personnages, relativement à la manière dont ils interprètent les paroles énoncées (« the fool » ou « the Fool »), confondent ainsi souvent le nom avec l'insulte : « "Fool! Step away from him!" I cried, and Paragon lifted his eyes to lock his gaze on me. "Don't ever call her a fool!" » (FF3,

p. 253, je souligne). Ce brouillage du sens témoigne encore une fois de la difficulté à saisir « the Fool » et de la diversité des regards situés parsemant le récit : alors que Fitz nominalise l'injure, et l'associe à un homme, le liveship Paragon, quant à lui, s'insurge de voir le héros s'adresser pareillement à une amie qu'il désigne clairement comme féminine (« her »). Ce que le texte met donc en lumière est non seulement la force des mots (et, plus particulièrement, de la dénomination), qui possèdent le pouvoir de faire advenir les individus, mais également la susceptibilité de ce processus et de ses codes à être déréglés.

À bien des égards, on songe ici la conceptualisation du nom propre que Judith Butler articule dans *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Dans cet ouvrage, la philosophe mentionne que, pour Jacques Lacan, le nom propre possède une fonction d'attribution de l'identité, garantissant la stabilité du sujet nommé (Butler, 2009, p. 156-158). Forme de pacte, d'accord social, de loi, il est investi « du pouvoir de rendre durable et reconnaissable ce qu'il nomme » (Butler, 2009, p. 156-158). Butler ajoute à cela que

le nom ne se contente pas d'être le support [, la manifestation,] de la loi : il l'institue. Dans la mesure où le nom garantit et structure le sujet nommé, [lui conférant une stabilité et une légitimité sociale,] il semble détenir le pouvoir d'opérer la subjectivation : il produit le sujet sur la base d'une interdiction, d'un ensemble de lois qui différencient les sujets à travers la réglementation obligatoire des positions sociales sexuées (Butler, 2009, p. 158).

Dans ce contexte, parce qu'elle fait office de loi au sein de la diégèse, l'autorité narrative de Fitz contribue bel et bien à faire apparaître le personnage de « the Fool » et à le rendre (relativement) visible et compréhensible en lui octroyant une identité (relativement) stable et lisible, (relativement) légitime. Cependant, la dénomination « the Fool » octroyée par le narrateur a un second impact : elle participe parallèlement à *donner un genre* au personnage, masculin dans ce cas-ci⁶⁰, son nom propre autant que les désignations et les pronoms utilisés afin de le désigner modelant implicitement un corps sexué. Comme l'explique Paul B. Preciado dans *Manifeste contra-sexuel*, le nom d'un sujet, manifestation de l'identité, est une manière par laquelle le genre marque et produit celui-ci comme genré (Preciado, 2000, p. 32). De cette manière, les corps sont « réappropri[és] [...] comme féminin ou masculin dans le système social » (Preciado, 2000, p. 32), ce qui n'est pas sans faire écho à la réglementation

⁶⁰ Mais féminin, dans le cas de la ménestrelle Starling ou du liveship Paragon, par exemple.

obligatoire des positions sociales sexuées telle que définie par Butler : « Il faut avoir à l'esprit que le nom est un symbole de l'ordre symbolique, de l'ordre de la loi sociale, dont l'autorité établit les sujets viables par l'institution de la différence sexuelle et de l'hétérosexualité obligatoire » (Butler, 2009, p. 156).

Par conséquent, dans un texte littéraire tel que *The Realm of the Elderlings*, lequel puise dans un système de langage et de représentations extradiégétique hétéronormé, la dénomination contribue à produire *l'effet de genre* des personnages. En tant que signe, que construction langagière faisant advenir ce qu'elle énonce, elle fixe l'identité de genre, la rendant ainsi lisible et accessible tant aux autres protagonistes qu'au lectorat. Quel que soit le nom propre employé (les patronymes the Fool, Lord Golden, Amber, Mage Grey, etc.), les identités de « the Fool » sont donc *toujours* genrées, l'inscrivant à même la structure discursive du texte, dans un ordre narratif qui dicte les conditions de son apparition et de sa disparition. Néanmoins, le fait que le personnage ait différents noms propres est révélateur d'une forme de résistance à la stabilisation de l'identité de genre opérée dans la série. Si chacun contribue effectivement à la fixer, la multiplicité des dénominations sexuées défile, faisant éclater le cadre binaire. En changeant d'identité, « the Fool » transgresse la loi narrative et hétéronormative du nom genré et la dévoile comme étant une fabrication discursive établissant des distinctions sexuelles entre les individus : c'est le système de catégorisation même qui se trouve en crise.

3.1.2. Détournement de sens, alternance et superpositions des identités textuelles

Dans ce contexte, l'on peut se demander comment les codes narratifs et discursifs régissant l'usage du nom propre genré peuvent aussi être retournés contre eux-mêmes, et faire de « the Fool » une figure en mouvance à l'identité à la fois lisible et illisible. J'ai repéré trois façons dont les processus concourant à la (re)production narrative de l'identité de genre sont déstabilisés dans *The Realm of the Elderlings* : le détournement du sens, l'alternance et la superposition des identités fictionnelles de « the Fool ». Chacune témoigne d'une relation différente du narrateur ou de la narratrice autodiégétique à l'identité fictionnelle qu'il ou elle évoque et (re)produit.

La première stratégie déployée, le détournement du sens, se joue à travers l'usage de signes typographiques tels que les guillemets. Elle illustre généralement un refus de l'identité énoncée, ou une mésentente entre les différents discours mis en récit quant à la « nature » de cette identité. L'extrait suivant met en lumière l'un des usages de ce procédé dans la narration de Fitz, au moment où le narrateur est confronté pour la première fois à Amber, et comprend que celle-ci est la même personne qu'il nomme « the Fool » : « "Althea's pregnant?" This 'Amber' took a woman's delight in such tidings » (*TM2*, p. 316). Cette constatation n'enchanté en rien le héros, qui, plutôt que d'accepter la mouvance identitaire de son ami.e, préfère la remettre en question. Les guillemets permettent de souligner ce refus. Ils visibilisent l'arbitraire du nom propre « Amber », et montrent qu'il est, pour Fitz, une fiction. En encadrant le patronyme, ils déstabilisent le sens au sein même de la citation, marquant la résistance du protagoniste à reconnaître à Amber le statut d'identité, voire même le statut de sujet. Il ne doute ainsi pas uniquement de sa réalité, mais, d'abord et avant tout, de sa féminité et du genre féminin qui la constituent en tant qu'être, de même que de l'émerveillement « de femme » qu'elle manifeste à l'annonce de la grossesse d'Althea. « The Fool », ici, est cloîtré.e dans une identité de genre masculine et fixe, lisible, laquelle, pourtant, ouvre la voie à un certain brouillage du genre : pour Fitz, si « the Fool » ne peut être une femme, iel en adopte le comportement, se réjouissant de manière « féminine » à l'annonce d'un enfant à venir. Les codes normatifs sont donc à la fois déstabilisés et réifiés, témoignant de la difficulté du héros à accepter la mouvance de son ami.e.

Cette possible féminité de « the Fool » est, encore une fois, rejetée un peu plus tard par Fitz lors d'une confrontation avec Jek, une matelote⁶¹ aux côtés de laquelle Amber a voyagé dans *The Liveship Traders*. Toutefois, plutôt que de témoigner du rejet d'une potentielle mouvance identitaire, cette seconde déstabilisation du sens a des implications bien différentes :

"[...] I refuse to believe you don't know 'Lord Golden's secret'. And knowing it —"
 [...]
 "Perhaps 'Lord Golden's secret' is not what you think it is. Or perhaps you have lived among Jamaillians for too long." I suggested, offended.

⁶¹ Jek s'identifiant comme femme, j'emploie ici le déterminant féminin « une » et féminise le nom commun « matelot ».

At my sour look, she [Jek] had only laughed. "Look," she said, "you might as well trust me. 'Lord Golden' has, for years now. [...] Amber is a *fool* not to voice her feelings for you. [...]" (TM2, p. 365-366, je souligne).

Le dialogue rapporté par le narrateur permet, de nouveau, la confrontation des discours : celui d'un FitzChivalry d'une trentaine d'années persuadé que « the Fool » est un homme, et de Jek, une femme qui prétend le contraire. Deux regards relaient deux significations, deux manières dont les guillemets déstabilisent le sens littéral de « Lord Golden's secret » en sous-entendant une sexualité et un genre diamétralement opposés dans un cadre binaire, et qui seraient tenus secrets. Le nom propre dévoile alors sa capacité à déployer des sens multiples, contradictoires, qui ne peuvent que proliférer si l'on suppose que chaque lectrice.teur n'est aucunement dans l'obligation d'accepter l'une de ces versions, le texte lui ouvrant la possibilité de se forger sa propre interprétation du « secret ». Ce n'est donc plus Amber et sa féminité qui sont remises en question par Jek, mais bien l'identité de Lord Golden, de pair avec la masculinité et l'homosexualité qui lui sont associées par les habitant.e.s de Buckkeep⁶². Ces traits sont d'ailleurs subtilement réactualisés dans l'extrait par l'usage du patronyme « Lord Golden », puisque « l'apparition d'un nom dans le texte récapitule à chacune de ses occurrences toutes les informations connues sur le personnage qu'il désigne » (Erman, 2006, p. 27).

Or, cette présence, même implicite, dans le discours de Fitz de la possibilité qu'un homme puisse en aimer un autre (renforcée par l'allusion aux Jamaillians⁶³) décentre momentanément la norme hétérosexuelle représentée dans *The Realm of the Elderlings*. Elle paraît comme un bris des codes intradiégétiques et des genres sexués instaurés, faille mise au jour par l'emploi du nom « Lord Golden » et par son encadrement entre guillemets, qui en déstabilisent momentanément le sens. Par conséquent, ce désaccord quant à l'identité désignée a pour effet de brouiller celle-ci et de démontrer que, puisqu'elle est le produit de

⁶² Voir chapitre 2, p. 44-50, pour mon analyse de la représentation de Lord Golden et de sa sexualité non normative.

⁶³ Les Jamaillians proviennent de Jamaillia, qui désigne à la fois un royaume et la capitale de celui-ci, tous deux situés au sud des Six Duchies, de Chalced et même de la colonie de Bingtown. Il s'agit de la mère-patrie d'où proviennent les ancêtres des habitant.e.s de Bingtown et des Rain Wilds, une autre colonie. Les Jamaillians font donc figure d'Autres pour Fitz. Ainsi, en plus de témoigner de l'aversion du héros envers les identités non hétéronormatives, ce passage illustre son ethnophobie, sa crainte des étrangers, des coutumes et codes culturels différents; en bref, son rejet de tout ce qui remet en question sa conception du monde.

perceptions variables, elle ne peut être que changeante. Je soulignerai également que cette confusion des identités de genre est exacerbée par l'insulte proférée par Jek à l'endroit d'Amber, « Amber is a fool not to voice her feelings », qui permet dans ce passage l'apparition subtile d'un troisième corps, celui de « the Fool », associé tant au féminin qu'au masculin dans le récit. Ce faisant, un brouillage des identités de genre émerge à travers une narration hétéronormée, laquelle n'est que renforcée, dans la diégèse, par l'utilisation d'une seconde stratégie participant à la production de l'illisibilité identitaire par l'entremise des prénoms : l'alternance.

Cette deuxième stratégie se manifeste lorsque différents noms genrés se succèdent rapidement, généralement dans une même phrase ou un même paragraphe; elle requiert également que la figure de « the Fool » prenne différentes identités féminines *et* masculines reconnues par le narrateur autodiégétique, et que cèx⁶⁴ dernière soit conscient.e que ces identités sont celles du même individu. Dans *The Realm of the Elderlings*, ces conditions ne sont cependant pas remplies avant la cinquième trilogie, *The Fitz and the Fool*. En effet, dans *The Tawny Man*, si le narrateur FitzChivalry associe Lord Golden à un déguisement enfilé par son ami the Fool⁶⁵, et que cette connexion entraîne un brouillage des identités narratives et une déstabilisation de la notion d'identité fixe, ce n'en sont pas moins deux personnages masculins, ou (re)produits comme tels, qui sont rapprochés. Les liens entre Amber et les identités mâles que « the Fool » incarne ne se tissent que progressivement au fil de la série. The Fool et Amber ne sont de prime abord pas ouvertement associé.e.s l'un.e à l'autre dans la diégèse, puisque figurant chacun.e dans des trilogies aux narrateurs.trices distinct.e.s et entre lesquelles les personnages (à l'exception de « the Fool ») ne circulent d'abord pas⁶⁶. Dans *The Liveship Traders*, toutefois, certains commentaires, dialogues ou actions d'Amber

⁶⁴ « Cèx » est le déterminant inclusif démonstratif correspondant à « cette » et à « ce ».

⁶⁵ Comme indiqué en introduction (p. 13), « the Fool » est employé afin de désigner la figure mouvante étudiée et toutes les identités qu'elle incarne, qu'elles soient féminines ou masculines; j'utilise le terme the Fool, sans guillemets, lorsque je fais uniquement référence à l'identité masculine du fou du roi telle que construite par FitzChivalry.

⁶⁶ Dans *The Tawny Man*, quelques protagonistes de *The Liveship Traders* apparaissent, dont Jek, précédemment mentionnée. *The Fitz and the Fool*, quant à elle, est à la fois la suite et la conclusion de *The Tawny Man*, *The Liveship Traders* et *The Rain Wilds Chronicles*, les personnages principaux de ces trilogies et de cette quadrilogie se croisant au sein d'une narration autodiégétique assurée par FitzChivalry et sa fille Bee.

laissent déjà sous-entendre le parallèle existant entre elle et the Fool, comme en témoigne ce passage : « "[...] You'd have to be *a fool* to think you could change the course of the whole world." [Amber] was silent until she broke out in a shaky laugh. "Oh, Paragon, in that you are more right than you know, my friend." » (*LT3*, p. 781, je souligne). À l'instar de the Fool, Amber prétend pouvoir changer le monde, le mener sur un meilleur chemin que celui sur lequel l'humanité s'est engagée. Pour ce faire, elle ne peut être qu'*a fool*, une illuminée certes, mais également the Fool, ce personnage qui, dans *The Farseer*, la trilogie précédente, a participé à déjouer le destin en évitant de justesse la chute des Six Duchies. Encore une fois, l'insulte devient tributaire de l'identité, forgeant entre Amber et the Fool un lien sur la base d'une déraison partagée, tributaire d'un désir de faire surgir d'autres possibles.

Graduellement, cette association se glisse dans le récit narré par Fitz, qui tente de rendre compte des existences d'Amber et de the Fool : « "Beloved", *she* [Amber] said, and smiled sadly. I did not know if *she* repeated my word, or if the Fool called me by his own name. *She* dropped *her* hands to the top of the table, gloved one atop the bared one » (*FF2*, p. 735, je souligne). Ce passage illustre l'une des manifestations les plus évocatrices d'alternance au sein de *The Fitz and the Fool*, cinquième trilogie où, comme je l'ai indiqué, les conditions nécessaires à son usage sont pour la première fois réunies. Ici, les identités d'Amber et de the Fool se brouillent, alors que le féminin (en italique) et le masculin (souligné) se succèdent. Les pronoms et les déterminants possessifs, plus particulièrement, jouent un rôle déterminant : s'accordant en fonction du genre de leur antécédent (« his » pour the Fool, « she » et « her » pour Amber), ils contribuent à l'apparition des corps sexués et à la multiplication des genres, de même qu'à la mouvance du personnage. Amber et sa silhouette féminine, inscrites dans la narration par le biais du pronom « she » et du possessif « her », émergent dans le texte, puis disparaissent aussitôt, remplacées par the Fool et la masculinité que Fitz lui prête, pour ensuite ressurgir à la phrase suivante. Deux personnages sont à la fois présents et absents, apparaissant et s'effaçant en alternance, différents et jouant cependant le même rôle au sein de la diégèse. Les deux ne peuvent se manifester en même temps, et pourtant, l'un.e porte la trace de l'autre : ce gant qui ne couvre qu'une seule main, laissant la seconde nue, comme si le vêtement se prêtait au même jeu que ciel qui le porte. Masquant et visibilisant le corps, il fait en quelque sorte écho à cette mouvance identitaire que tente de

rendre la narration en dissimulant et faisant paraître le personnage tout à la fois. Ce passage d'une identité féminine à une masculine, d'un corps de femme à un corps d'homme, est par ailleurs parfois beaucoup plus rapide : « *She* paused, and my belly turned over in me. He wouldn't. *She* did » (FF2, p. 724, je souligne). La longueur des phrases, progressivement raccourcie, opère un changement dans le rythme du texte, qui s'accélère à chacune des propositions : le féminin bascule vers le masculin, puis le personnage se transforme vivement de nouveau. Cette mouvance accrue crée un effet d'étourdissement que souligne le narrateur FitzChivalry, cette nausée qui lui tord le ventre et qui, parallèlement et paradoxalement, le confronte à la possibilité qu'Amber ne soit *pas* the Fool : car l'un ne ferait pas (« He wouldn't. ») ce que l'autre fait (« She did »). Ici, l'alternance induit un brouillage du genre et des identités qui y sont liées à travers le déplacement des noms, pronoms et possessifs, et crée une illisibilité identitaire qui affecte le narrateur et son récit. Elle contribue donc au dérèglement de la structure narrative hétéronormée, dans laquelle chaque personnage se doit d'avoir un genre fixe et est interprété en conséquence.

La troisième et dernière stratégie, la superposition des identités narratives, est à mon sens une variante de l'alternance. Toutefois, là où cette dernière permet la succession de divers corps sexués qui posent une action différente, la superposition permet une accumulation de noms propres dans une phrase, mais n'évoque qu'une seule entité. Ce processus n'émerge que dans la narration de Bee Farseer, fille cadette de Fitz et narratrice prenant le relais d'une partie du récit dans *The Fitz and the Fool* : « I wanted Beloved and Amber and the Fool to all stop pestering me. Every time I wrote in my journal, I reminded him of that » (FF3, p. 746). Dans cet extrait, Bee exprime sa rage envers « the Fool », qu'elle tient responsable de la mort de son père et qui lui demande de noter ses rêves prémonitoires dans un journal afin qu'il puisse l'aider à les interpréter. Alors que la colère de la fillette croît, l'identité qu'elle énonce s'étend également. Les noms se succèdent, non plus séparés par une virgule mais coordonnés, liés par un « and » répétitif, pour finalement être réunis dans un « all », « tous », qui, bien que mot unique, témoigne de la multiplicité. Les identités de « the Fool » ne sont plus divisées, alternant afin de faire des gestes différents; elles font partie d'un sujet multiple qui pose les mêmes actions. Cet effet de superposition, toutefois, ne survient dans la narration de Bee que lorsque celle-ci exprime la colère qui la hante. La rage

de la narratrice engendre une brève perte de contrôle du récit, une fissure par laquelle paraît une figure complexe et changeante, comme si la colère de la fillette devenait une forme de folie textuelle temporaire permettant de faire voir une autre folie, celle de « the Fool ». Cette brèche narrative est néanmoins aussitôt colmatée. Le « all » se métamorphose et se fixe en un « him », un masculin englobant que Bee associe à l'identité de Beloved, et auquel succède un peu plus tard le « she » donnant corps à Amber. Sa colère calmée, le texte s'apaise aussi et reprend sa structure initiale : la superposition des identités narratives disparaît et l'alternance redevient la stratégie que la narratrice utilise afin de rendre compte de la mouvance identitaire du personnage. Les actes narratifs de *The Realm of the Elderlings* sont parsemés de ces incursions déstabilisatrices, lesquelles donnent forme à une illisibilité identitaire remettant en question la notion d'identité de genre fixe et lisible.

Je noterai toutefois que cet extrait, s'il illustre parfaitement l'effet de superposition opéré par la narratrice, met en lumière un second trait constitutif de la mise en récit de Bee : elle est, effectivement, la seule figure narrative qui emploie le nom propre « Beloved » au cours de l'acte narratif, et pas uniquement dans les dialogues rapportés. Or, au contraire d'« Amber ou de « Lord Golden », qui sont des pseudonymes, « Beloved » est le prénom de « the Fool ». Je soulignerai ici que, selon Erman, il existe une différence entre les effets que produisent le prénom et le pseudonyme dans la constitution narrative du personnage. De fait, le prénom, lorsque donné dans un texte, a pour fonction de le « désign[er] [...] de manière immuable et [de] refl[éter] une identité permanente » (Erman, 2006, p. 46-47); le pseudonyme, quant à lui, offre plutôt une perspective opposée, puisqu'il permet au personnage de se dissimuler (Erman, 2006, p. 45). Il « impliqu[e] [aussi] une mise en situation [...], donc une caractérisation : [il] désign[e] de manière contingente et reflèt[e] une identité qui se cherche dans le changement » (Erman, 2006, p. 46-47). Ces définitions, lorsqu'appliquées à « the Fool », génèrent toutefois un effet paradoxal. Effectivement, les pseudonymes « the Fool » et « Amber » sont institués comme des prénoms par l'autorité des narrateurs.trices parce qu'ils sont dans plusieurs tomes employés comme tels (dans trois tomes pour « Amber », dans neuf pour « the Fool »). De fait, la proportion des tomes (neuf sur douze) narrés par FitzChivalry, et marqués par sa perspective et son utilisation de l'appellation « the Fool », contribuent à cette transformation du pseudonyme en prénom :

The Fool was complex, full of secrets and shadows and convoluted ideas. Even now, insulated from it, I felt the unfurling landscape of his being. It was endless, reaching to a distant horizon. But in some ways, I knew it. Owned it. Had created it (*FF3*, p. 835).

Tiré des dernières pages de la série, cette réflexion de FitzChivalry, qui, à l'article de la mort, s'effrite lentement (la disparition du « I » lors de la gradation finale démontre cet effacement progressif du narrateur et de sa subjectivité), est le dernier commentaire qu'il produit sur son ami.e. Il y révèle sa conscience des effets de ses perceptions. Car bien que « the Fool » lui échappe, qu'une vie entière ne lui ait pas permis de mettre à jour les secrets et ombres, les silences qui en voilent et déforment la silhouette infinie, il affirme paradoxalement en connaître l'*être* (« being »), et bien plus. La gradation, ici, tisse progressivement un lien entre la connaissance, la possession (« Owned it ») et la création (« created it »), qui peut être entendue comme la production de l'être de « the Fool ». Forgé.e par les blancs de la parole du narrateur, ciel-ci échappe néanmoins à l'autorité de son créateur : les mots qui en définissent les contours le libèrent également, dépeignant un sujet sans fin, sans limites, fixé sans l'être, qui ne peut être ni catégorisé ni subjectifié. L'identité de « the Fool » n'en est plus vraiment une. Définie sans l'être, elle est davantage une *manière d'être*, à la fois changeante, fluide et fixe, oscillant entre une permanence du mouvement et une variabilité des actions posées. Le regard et les interprétations du narrateur, de même que le récit qu'elles construisent, posent toutefois un cadre à l'instabilité, en délimitent les fluctuations afin de la rendre partiellement intelligible, perceptible au sein de la narration : illisibilité et lisibilité se côtoient, se renversent mutuellement, animant le tissu textuel.

Malgré tout, Fitz use uniquement d'un nom propre, celui de « the Fool », afin de désigner cette figuration mouvante, et un possessif masculin, « his ». Ce pseudonyme désormais prénom devient une dénomination englobante qui fait paraître la complexité, qui délimite ce qui ne peut être circonscrit, mais qui universalise aussi le sexe mâle auquel donne forme le masculin. Le féminin, encore une fois, disparaît du récit de Fitz. Cette domination linguistique dans, il convient de le rappeler, neuf des douze tomes dans lesquelles figure « the Fool », pourrait expliquer en partie la réception du personnage comme étant de genre et de sexe masculins.

Comme pour renforcer la construction narrative opérée par le narrateur, les lecteurs.trices identifient aussi en grande majorité le personnage par le nom propre « the Fool ». Des plateformes de discussion telles que *Goodreads*, dont les commentaires cités en introduction sont tirés⁶⁷, ou le site Web *Robin Hobb's Realm of the Elderlings Wiki*⁶⁸, qui réunit plusieurs articles, résumés et discussions sur l'œuvre de Hobb, illustrent aisément cet usage généralisé et généralisant. La production textuelle du personnage est donc actualisée dans sa lecture, et crée pour la plupart une entité répondant au nom « the Fool ». Si tou.te.s n'ont pas la même perception du personnage, ce dernier n'en est pas moins désigné par une appellation collectivement acceptée et légitimée, preuve que l'interprétation de Fitz demeure centrale dans la construction et la réception de « the Fool ».

Malgré tout, le pseudonyme-devenu-prénom « the Fool », qui aurait, si l'on en croit Erman, dû garantir la stabilité de l'identité narrative, demeure imprégné de la mouvance du pseudonyme, puisqu'il ne s'agit *pas* du « véritable » nom du personnage dans la diégèse. Il ne peut occuper totalement la fonction du prénom. À la fois permanence et changement, fixité et diversité, l'appellation « the Fool » témoigne de l'impossibilité de cette figure à être catégorisée par les procédés narratifs habituels. Cette difficulté est amplifiée par la dissonance discursive qui survient dans le texte lorsque le « véritable » prénom, « Beloved », apparaît dans la narration de Bee, et donne forme à un personnage et à un corps qui sont et ne sont pas en concordance exacte avec les autres identités (re)produites. À l'instar de l'appellation « the Fool », la dénomination « Beloved » est un prénom sans l'être : inconnu pendant six tomes⁶⁹, puis refusé par le narrateur FitzChivalry avant d'être réintégré dans la diégèse par la fille de ce dernier, il n'occupe pas non plus totalement la fonction narrative du prénom dans la série. La dénomination « Beloved » textualise donc une subjectivité en zone grise qui oppose une résistance à la catégorisation; une résistance qui s'organise en parallèle sur plusieurs fronts en défiant à la fois les codes régissant la narration, l'hétéronormativité intratextuelle et le genre de la fantasy.

⁶⁷ Voir introduction, p 8.

⁶⁸ Voir Robin Hobb's Realm of the Elderlings Wiki, « The Fool », en ligne, <http://robinhobbelderlings.wikia.com/wiki/The_Fool>, consulté le 25 janvier 2018.

⁶⁹ « The Fool » ne révèle son prénom que dans le premier tome de la troisième trilogie, *The Tawny Man*. J'aborderai plus loin dans ce chapitre les implications de cette dénomination.

3.2. Beloved, magie identitaire et déstabilisation de l'autorité : le pouvoir performatif du prénom en fantasy

3.2.1. Magie, True Name et répétition subversive

Comme je l'ai mentionné en introduction, tant dans le monde anglo-saxon que francophone, la définition de la fantasy fait difficilement consensus, et varie considérablement en fonction des aires culturelles et linguistiques (Attebery, 1992; Clute et Grant, 1999; Bandou, 2005; Mats, 2006; Rochebouet et Salamon, 2008; Mendlesohn, 2008, James & Mendlesohn, 2012)⁷⁰. De ce fait, les plus récentes études critiques, plutôt que de se heurter aux écueils que fait surgir la description de traits caractéristiques au genre, ont préféré investir les dynamiques et contradictions qui l'animent. Plusieurs théoricien.ne.s ont ainsi souligné la manière dont la fantasy, en tant que genre populaire soumis aux impératifs de la marchandisation, orchestre un incessant recyclage de ce que Brian Attebery qualifie de « formula », de formule (Attebery, 1992, p. 10). En reprenant et en réitérant des tropes et codes génériques tels que la magie ou le monde secondaire (médiévalisé ou non), cette formule a contribué à l'imposition graduelle, puis à la cristallisation et à la légitimation des conventions associées au domaine générique. La popularisation, notamment, de *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien dans les décennies ayant suivi sa publication, a aussi contribué à cet effet. Toutefois, la formule de la fantasy, bien qu'en apparence restrictive et répétitive, génère, selon Attebery, un effet paradoxal : plutôt que de diminuer la créativité des autrices.teurs, ses contraintes la stimulent. Incité.e.s à redéfinir les règles du genre tout en les intégrant à leurs écrits (Attebery, 1992, p. 10), ces artistes permettent l'effervescence, la mouvance et le renouvellement constants de la production des textes (et œuvres médiatiques) de fantasy, qui sont à la fois variées et similaires. Pour Attebery, la formule

can be used to generate lively, ingenious, highly entertaining variations on a limited theme. Like them, it represents « a synthesis of cultural symbols, themes, and myths with more universal story archetype » (Cawelti, 33) and hence may be analyzed to reveal widespread cultural values and assumptions (Cawelti cité par Attebery, 1992, p. 9).

À cet égard, les études critiques réunies dans l'ouvrage *Gender and Sexuality in Contemporary Fantasy*, dirigé par Jude Roberts et Esther MacCallum-Stewart, soulignent que l'emploi de la fantasy et de ses codes dans différents médias (œuvres littéraires,

⁷⁰ Voir introduction, p. 1-2, pour une explication des définitions de la fantasy selon les champs culturels francophone et anglophone.

cinématographiques ou sérielles) a principalement été critiqué « on the basis of its reinforcement of gender and sexuality norms » (Roberts et McCallum, 2016, p. 2). Hétéronormative, tributaire d'une tradition masculine enfermant les représentations sexuées dans des rôles binaires (Deckers, 1996, p. 191-192), elle contribue souvent à réitérer les normes traditionnelles des genres féminin et masculin occidentaux. Or, tout ordre ne pouvant exister sans contestation, j'avancerai ici que ces mêmes conventions sexuées appellent en creux leur propre remise en question, et pavent la voie aux identités non normatives, qui surgissent en marge des discours dominants mis en texte. En ce sens, la représentation rigide de codes hétérosexuels en fantasy peut être utilisée afin de déstabiliser et de critiquer ces mêmes codifications; notamment, les conventions génériques du genre, c'est-à-dire les éléments composant la formule conceptualisée par Attebery, peuvent être redéployés de façon à perturber l'hétéronormativité.

Selon Attebery, les codes génériques les plus régulièrement employés en fantasy incluent l'usage de la magie, convention du genre largement reconnue, codifiée par des normes rigides et le plus souvent considérée comme un fait physique dans l'univers où elle prend forme (Attebery, 1992, p. 55). Malgré les diverses règles qui en régulent l'utilisation, ce trope n'est pas une simple convention statique du genre; il possède un potentiel subversif. Comme le rappelle Attebery dans *Strategies of Fantasy*, « [o]nce admitted to the fictional world, magic works to redefine everything else » (Attebery, 1992, p. 55). De fait, les travaux de Patricia Waugh dans *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern* ont démontré que la fantasy, en raison des transgressions (dont la magie fait partie) de la réalité consensuelle qu'elle propose, a la capacité de décentrer et de subvertir les concepts de genre et d'identité (Waugh, 1989, p. 190). Dans ce contexte, parce que la magie et ses codifications peuvent être liées à la notion d'identité, elles sont, à mon sens, également susceptibles de devenir le lieu d'une contestation des codes génériques et hétéronormatifs de la fantasy. Dans le cas plus spécifique de la figure de « the Fool », il ne serait alors guère étonnant que la magie soit redéployée, voire même queerisée, afin de questionner et de déstabiliser la frontière traditionnelle entre le féminin et le masculin, et de reconfigurer le concept d'identité unique et stable, aux frontières étanches. En d'autres termes, elle participerait à la (re)production de l'illisibilité identitaire au sein de la diégèse.

En fantasy, les liens entre magie et identité se manifestent notamment par le trope générique du True Name, qui désigne une forme de pouvoir se fondant sur la capacité d'un personnage donné à se saisir de l'essence de la créature ou de l'individu nommé par la prononciation de son véritable nom. Selon David Langford, il s'agit d'un « shorthand for deep understanding of the named thing's essence, *identity* or ACHILLES' HEEL » (Langford, 1999 [1997], p. 966, en majuscules dans le texte original, je souligne en italique). À ce sujet, Attebery ajoute que « [the] knowledge of names gives power over [the thus-named] things. [...] Magic is indeed not merely codified : it is itself a code as old as language [...]. It is as rule-bound as language » (Attebery, 1992, p. 55). Un parallèle implicite peut donc être décelé entre les fonctions du langage et celles de la magie. Si la puissance des mots relève de leur capacité à former, à définir et à réguler les sujets en fonction d'une série de règles définies, contribuant par moments à l'oppression et à la marginalisation d'individus institués comme illégitimes, le True Name, parce qu'il se fonde sur une connaissance linguistique et tire sa force de la dénomination, peut être envisagé comme une métaphore de l'acte d'énonciation et du contrôle des identités. Au même titre que le nom propre d'un personnage fictionnel, il est donc un performatif qui contribue à la stabilisation des identités narratives dans la diégèse d'une œuvre de fantasy. Tous deux font office de loi.

Dans *The Realm of the Elderlings*, la magie, à l'instar du langage, devient un lieu de pouvoir et de réitération de la loi, une instance de contrôle des identités « réelles », « vraies » et de substantivation des sujets « légitimes ». L'extrait suivant, dans lequel Fitz narre une confrontation avec Dutiful, le démontre. Désormais roi, ce dernier, évoqué dans le chapitre 2 de mon mémoire, ordonne au protagoniste d'abandonner ses activités d'assassin et de devenir plutôt un représentant officiel de la famille royale. Ce faisant, il répète le nom du héros à plusieurs reprises. Fitz décrit de la façon suivante les effets de cette dénomination réitérée : « Prince FitzChivalry Farseer. Each time he said my full name with that title attached to it, I almost felt as if he were reciting a magic spell of binding. As if he would set a boundary around me » (*FF2*, p. 577). La dénomination, associée à un sortilège, lie, voire contraint le protagoniste, dressant une frontière entre le sujet s'écrivant, ce « I » de FitzChivalry, et le monde extérieur dans lequel le narrateur avait pendant des années échappé à son statut de

membre de la famille royale⁷¹. Ce faisant, le souverain fait plus que délimiter l'identité de Fitz : il l'institue. Il fait émerger le personnage d'entre les morts, l'associant et l'attachant, par la répétition de son véritable prénom, au Prince FitzChivalry Farseer, figure ambiguë de légende que les habitants et habitantes des Six Duchies croyaient être décédé plus de quarante ans auparavant. Cette démonstration du pouvoir assujettissant du nom n'est cependant pas différente des autres moments où il est employé. Le True Name et ses rouages, en effet, sont continuellement représentés, (con)textualisés et répétés à travers les tomes de la série, devenant une norme généralisée, une loi de la magie à laquelle tous les personnages doivent se soumettre. L'esprit de la nièce d'Althea Vestrit, Malta, est déchiré entre ceux de trois dragons luttant pour sa possession et reconstitué en une identité stable par Amber, identité féminine de « the Fool »; le jeune Wintrow et la liveness Vivacia ramènent ensemble le roi des pirates Kennit de la mort en prononçant son prénom; les dragon.ne.s cachent leur nom aux humain.e.s, sous prétexte que « [t]he speaking of [their] name[s] [is] like a magical summoning » (LT3, p. 505).

FitzChivalry démontre par ailleurs une conscience particulièrement aiguë du pouvoir que renferme la connaissance du True Name d'autrui. En tant que narrateur-scripteur assumant la narration de neuf des seize tomes composant *The Realm of the Elderlings*, il occupe, comme je l'ai démontré, une position d'autorité narrative qui, bien que souvent contestée et déstabilisée par d'autres voix et discours, ne donne pas moins à ses représentations et interprétations du monde un statut discursif privilégié. De ce fait, les constantes allusions du narrateur à la puissance du nom, ainsi que sa posture au sein du récit, contribuent à en réitérer les règles, à codifier et à normaliser cette forme de la magie au cours de la série. Le passage suivant, qui relate une discussion avec « the Fool », illustre l'un de ces rappels :

"What is your name, your real name?"
 "Ah." [The Fool's] manner was suddenly grave. He took a slow breath. "My name. As in *what my mother called me at my birth*?"
 [...] I suddenly realized the immensity of what I had asked him. *It was the old naming magic: if I know how you are truly named, I have power over you. If I tell you my name, I grant you that power* (TM1, p. 117-118, je souligne).

⁷¹ À la fin du second tome de *The Realm of the Elderlings*, *Royal Assassin*, Fitz est présumé mort par l'ensemble du royaume. Il n'est officiellement reconnu par les siens que dans l'avant-dernier tome de la série, *Fool's Quest*. Le passage étudié, dans lequel Fitz relève l'effet de la réitération de son prénom, survient après cette reconnaissance, qui lui permet de se présenter en tant que « FitzChivalry Farseer » à la cour des Six Duchies (et de délaissier le masque et pseudonyme de Tom Badgerlock).

Dans cet extrait, Fitz mentionne le pouvoir que recèle le langage, et plus particulièrement le naming, la dénomination. La puissance qui en découle relève du contrôle, de l'essence ou de l'identité; pour reprendre les termes de Langford, il s'agit d'une domination instituée dans et par les mots, la parole. Or, la magie ne s'opère qu'à la naissance, ainsi que le démontre le parallèle que dresse « the Fool » avec le nom que lui a décerné sa mère lors de sa venue au monde. La dénomination va de pair avec les premiers cris de l'enfant, le faisant apparaître aux yeux des autres comme individu, sujet généré. À ce moment, l'identité se fixe, ou prétend se fixer. De façon similaire, dans les Six Duchies, la nomination prend un aspect cérémoniel, et devient une forme de baptême où le nom contribue à forger l'identité et le destin du bébé désigné :

There are two traditions about the custom of giving royal offspring names suggestive of virtues or abilities. The one that is most commonly held is that somehow these names are binding; that when such a name is attached to a child who will be trained in the Skill, somehow the Skill melds the name to the child, and the child cannot help but grow up to practice the virtue ascribed to him or her by name. [...]

A more ancient tradition attributes such names to accident, at least initially. [...] But for the purpose of royalty, it is better to have the common folk believe that a boy given a noble name must grow to have a noble nature (FA1, p. 102, en italique dans le texte original).

Ici, deux discours se superposent quant à la nature de la tradition, chacun illustrant deux aspects d'une même pratique et concourant à forger deux vérités. Selon la première version, nommer l'enfant signifie le façonner. Le prénom *détermine* le futur du bébé. Nom propre et personnalité fusionnent, se mêlent l'un à l'autre afin de créer un être contraint de se plier au tempérament que ses parents, voire l'autorité royale (la coutume étant celle de la monarchie : « the custom of giving royal offsprings »), lui ont imposé. Or, cette question de la parole royale trouve écho dans la seconde interprétation de la tradition, quoique de manière bien différente. La magie du nom, dans ce cas, devient un instrument de pouvoir, un discours dominant participant à la (re)production de l'hégémonie de la royauté (« for the purpose of royalty ») : elle est une instance affirmée de contrôle de la réalité légitime et de la population. Les deux coutumes, bien qu'en apparence opposition, l'une mettant de l'avant le devoir de la famille souveraine envers les gens du peuple et l'autre reconnaissant leur domination sur ces derniers, n'en sont pas moins similaires dans leur fonction. Imprégnées de rites et d'usages, la tradition crée effectivement un *cadre*, un régime de lois différenciant ce qui est acceptable de

ce qui ne l'est pas, dont elle assure la transmission par la solidification des structures sociales. Dans ce cas-ci, elle réaffirme et institutionnalise le contrôle lié au nom dans la diégèse, qu'il s'agisse du contrôle de la masse (« the common folk ») ou de celui d'un individu particulier (« the child »)⁷².

Dans les cas mis en texte dans *The Realm of the Elderlings*, le True Name, comme tout pouvoir, ne peut donc être dissocié de la notion d'autorité : celui qui contrôle est placé.e, en raison de sa capacité à définir, à réguler et à maîtriser l'individu nommé, dans une position de supériorité pouvant le mener à dominer autrui. Or, dans les Six Duchies, le True Name est l'une des nombreuses manières dont peut se manifester la puissante magie de the Skill. La critique Lenise Prater, qui se penche sur les représentations du pouvoir féminin et des violences sexuelles en fantasy anglophone, étudie dans son essai « Queering Magic: Robin Hobb and Fantasy Literature's Radial Potential » les implications de cette magie. Elle y explique que

it allows for one human to influence another. The Skill is linked to the upper classes, as « the ability for the magics known as the Skill is tied closely to blood relationship to the royal Farseer Line » (2007c, 1) [...]. The Skill is most often and dramatically used to violate the interiority of the other and rarely for generating an understanding of otherness in Hobb's work. The Skill can be used as a weapon, to command another person to do something [...] (Prater, 2016, p. 23-24).

Intimement lié au pouvoir royal, qui en garde jalousement les secrets et n'initie que quelques rares recrues hors du cercle de la noblesse, the Skill est employé afin de solidifier la domination des Farseers : il est un instrument de contrôle, de domination et d'agression, et toutes ses manifestations, dont le True Name, contribuent à l'asservissement d'une majorité par une minorité dictant les lois. Or, FitzChivalry, bien que bâtard, appartient à la famille dirigeante, et, dès l'adolescence, reçoit partiellement l'instruction nécessaire à une maîtrise relative⁷³, souvent déficiente, de cet héritage qui coule dans ses veines. Je soulignerai

⁷² Ces coutumes peuvent aussi être lues comme les manifestations de tropes des deux sous-genres de la fantasy auquel appartient *The Realm of the Elderlings*, l'épic fantasy et la dynastic fantasy. Comme indiqué en introduction (voir p. 5-6), l'épic fantasy met en récit la fondation d'un royaume afin de renforcer l'esprit communautaire; la dynastic fantasy se centre davantage sur cette même fondation, mais du point de vue d'une famille dirigeante. La mise en opposition de ces deux versions témoigne de l'appartenance du texte à ces deux variantes de la fantasy, et de la capacité du genre à mélanger et questionner ses propres codes.

⁷³ Fitz oscille entre légitimité et illégitimité : bâtard du prince Chivalry et reconnu comme tel par la famille royale des Farseers, il pratique également la magie animale de the Wit, stigmatisée et

également que, dans *The Realm of the Elderlings*, le narrateur et la narratrice autodiégétiques, FitzChivalry Farseer et Bee Farseer, en plus d'être issu.e.s de la lignée royale, sont tous deux versé.e.s dans the Skill; la fillette, bien que non initiée, étant par ailleurs largement plus puissante que son père⁷⁴. La magie, en ce sens, devient une métaphore des rapports de pouvoir, la littérisation de plusieurs structures de domination, présentes à différents niveaux du texte. En effet, au sein de la diégèse, un parallèle se dresse entre puissance des classes dirigeantes, magie institutionnalisée, légitimée, et contrôle discursif et narratif des identités fictionnelles. Parce que the Skill découle d'une conception de l'autre octroyée par une autorité dominante à la fois discursive, narrative et royale, il contribue à imposer une forme et une essence au personnage nommé, forme qui est déterminée par le narrateur ou la narratrice autodiégétique.

Ainsi, lorsque le prince Dutiful, encore non initié à la magie royale, s'égare et s'effrite dans le courant magique de the Skill, Fitz ne parvient à reforge l'identité, self, du garçon qu'en faisant appel à la perception approximative qu'il a de lui, tout en prononçant son nom à répétition :

DUTIFUL! [...]

I netted him out of the tangled flux, sieving the threads of him and keeping them whilst letting the others flow through my perception of him. *Dutiful. Dutiful. Dutiful.* The rapping of my thought was a heartbeat for him, and a confirmation. Then for a time I held him, steadying him, and finally felt him come back to himself. Swiftly he gathered to his center threads that I had not perceived as being part of him. I was a stillness around him, helping to hold the thoughts of the world at bay while he re-formed himself (TM2, p. 185, en italique dans le texte original).

Ici, la répétition du prénom (« *Dutiful. Dutiful. Dutiful.* ») contribue à (re)forger et à stabiliser l'identité à la dérive du prince en formant un cadre autour de lui qui est déterminé par Fitz (« I was a stillness around him »). La perception, le point de vue, de ce dernier joue le rôle d'un filtre, rejetant ce qu'il considère autre, étranger à Dutiful (« letting the *others* flow through ») et retenant et filant ensemble ce qu'il associe au prince. Ce faisant, Fitz tisse une

associée aux classes pauvres (et au féminin, selon l'analyse qu'en fait Prater dans « Queering Magic »). Dans sa jeunesse, cette double liminarité lui fait subir coups et blessures qui l'empêchent plus tard de contrôler pleinement une magie que l'ordre social ne lui reconnaît que partiellement.

⁷⁴ Ce contrôle de Bee se reflète dans sa maîtrise de la narration et dans sa capacité assumée, à la fin de la série, à jouer avec les conventions narratives établies et à berner le lectorat en racontant volontairement des événements qui ne se sont jamais produits.

frontière entre l'extérieur et l'intérieur, dessine la silhouette du garçon à la dérive, l'appelant et l'ancrant dans cette forme incomplète, cette *idée* qu'il a de lui. Cependant, sa création ne contient qu'une identité partielle, trouée. Dutiful, une fois recentré, entreprend de terminer sa reconstitution; il la modèle d'une manière légèrement différente de celle envisagée par Fitz, signe qu'il est tout de même possible de jouer à l'intérieur du cadre identitaire magiquement et narrativement imposé. Le prince remplit la forme à laquelle la voix de Fitz le contraint, et la change. Le nom, chez Hobb, n'est pas uniquement un outil d'oppression : créateur, il permet de faire apparaître, de donner des contours lisibles à celui, celle ou ciel qu'il désigne. Bien que d'abord le produit d'une perception, d'un regard extérieur, la fabrication de soi, institutionnellement et magiquement régulée, peut donc être réappropriée de l'intérieur.

3.2.2. Beloved, une identité en zone grise

Dans le cas de *the Fool*, cependant, la loi du True Name prend des proportions différentes. Elle engendre une scission intradiégétique entre l'autorité magique qui institue à la naissance l'identité du personnage, et l'autorité narrative de Fitz qui donne textuellement forme aux protagonistes. En effet, le prénom « Beloved », birthname donné par la mère, possède une force de dénomination à laquelle Fitz ne peut substituer l'appellation « *the Fool* ». *The Fool*, Amber, Lord Golden, Mage Grey, autres noms employés par le personnage pour désigner ses différentes identités, ne sont ainsi jamais imprégnés, dans la diégèse, du pouvoir de ce True Name. Celui-ci est le seul qui permette à Fitz de contrôler partiellement l'identité de son ami.e à la manière dont il a procédé avec celle de Dutiful. Or, « Beloved » est à bien des égards un prénom problématique. Adjectif épithète nominalisé, il occupe, au niveau grammatical, la fonction d'un nom propre tout en ayant la forme d'un adjectif, -ed. En anglais, la finale en -ed est par ailleurs employée afin de désigner quelque chose de temporaire, soit un sentiment ou une émotion, et non un objet ou une situation, un état, quelque chose de stable. De surcroît, l'adjectif « beloved » est invariable, ne s'accordant ni en genre, ni en nombre, ou, selon les grammaires anglaises, s'adaptant plutôt au genre du sujet auquel il se rapporte; sujet qui, dans ce cas particulier, n'a pas de genre stable. Doublement liminaire, le True Name « Beloved » est donc imprégné d'une mouvance ironiquement contradictoire : car si le mouvement devient inhérent à une chose, une définition, il est légitime de se demander s'il est véritable fluidité et si la définition, en le

fixant, ne rend pas le mouvement paradoxalement caduc. C'est cette contradiction que « the Fool » énonce en mentionnant que, certes, iel a un « true name », et que, si ce « true name » permet de connaître qui iel est, « [w]ords do not contain or define any person » (*TM2*, p. 402). Il semblerait alors que la loi de la dénomination elle-même ait des limites, ou du moins, que ses règles puissent être détournées en proposant une ouverture de l'identité allant au-delà des mots et de la fixité qu'ils imposent. Comment, de fait, connaître et contrôler autrui par le biais de son véritable prénom, de la parole, si l'appellation ne peut plus désigner l'individu de manière permanente, tout en reposant sur un certain degré de connaissances sur celui que l'on nomme ?

Le nom propre « Beloved » n'est par conséquent ni totalement en conformité ni totalement en infraction vis-à-vis de la loi magique du True Name. Il crée plutôt un espace flou, un entre-deux d'autant plus probant qu'il exacerbe l'impossibilité pour Fitz de contrôler entièrement « the Fool » et de l'assujettir à son autorité discursive, narrative et magique en fixant son identité fictionnelle dans le récit. Dans cette faille se produit alors, de l'intérieur du système, une réarticulation de la norme et des règles régissant la narration et the Skill du narrateur autodiégétique FitzChivalry. Comme le mentionne Judith Butler,

[I]à où est attendue une uniformité du sujet [...] peut se produire le refus de la loi, [...] qui met subtilement en question la légitimité du commandement, [...] en réarticulant la loi contre l'autorité qui la prononce. [...] L'interpellation perd ainsi son statut de simple performatif, d'acte de discours doté du pouvoir de créer ce à quoi il réfère, et crée plus qu'il n'avait jamais voulu créer, sa signification excédant tout référent visé (Butler, 2009, p. 130-131).

Voyons désormais sous quelle forme se manifeste ce retournement de la loi contre l'autorité qui la prononce dans *The Realm of the Elderlings*.

À la fin de *Fool's Fate* (neuvième tome de la série), lorsque « the Fool » meurt, iel est ramené.e à la vie par Fitz. En mélangeant la magie considérée comme impure et animale, the Wit, avec celle, légitime, de the Skill de la lignée des Farseers, le héros échange à ce moment corps et noms avec iel. Dans son étude « Queering Magic: Robin Hobb and Fantasy Literature's Radical Potential », Prater propose une lecture de cet événement et souligne que cet « échange temporaire » « makes [...] possible for Fitz to apprehend and accept the Fool's queer identity » (Prater, 2016, p. 30). Cependant, au-delà de l'acceptation de la différence de « the Fool », cet épisode a d'autres répercussions, qui se manifestent dans la dernière trilogie,

The Fitz and the Fool, publiée entre 2014 et 2017. L'on y découvre qu'il n'y a pas simplement eu un échange de corps et d'identités entre le héros-narrateur et son⁷⁵ meilleur.e ami.e, mais bien un mélange entre ces deux instances, tant en ce qui a trait à leur apparence physique et qu'à leurs fonctions intradiégétiques et narratives⁷⁶. Ce brouillage des statuts discursifs est illustré dans les derniers paragraphes de *Fool's Quest* (second tome de *The Fitz and the Fool*). S'étant égaré et éparpillé dans le dangereux fleuve que constitue la magie de *the Skill* pour ceux et celles qui ne la maîtrisent pas assez pour garder leurs contours identitaires étanches, Fitz est à ce moment ramené par « the Fool » :

BELOVED!

The word echoed through me, rebounded from my fraying edges, found and bound me. I was there, trapped in an exhausted and shaking body [...].

[...] The Fool's hand, his fingers gleaming silver, clutched my wrist, burning my identity into me. The bond was shockingly and completely renewed (*FF2*, p. 750-751, en italique dans le texte original, je souligne).

Dans cette chute concluant le roman, les barrières entre le soi, masculin hétéronormatif du narrateur Fitz, et le soi mouvant, Autre, altérisé de « the Fool » sont abolies. Il y a mélange des identités quand « the Fool » appose ses doigts enduits d'argent (« fingers gleaming silver ») sur le poignet du héros, y brûlant à la fois leur marque et son identité. Or, ce « silver » est, au cours de la série, aussi qualifié de « liquid Skill ». Manifestation physique de cette magie, il augmente considérablement le pouvoir de ciel qui le manie, allant parfois jusqu'à détruire le personnage. Dans *Assassin's Quest*, dernier tome de la trilogie *The Farseer*, « the Fool » avait malencontreusement effleuré des doigts le bras brûlant de Skill du roi Verity Farseer, et avait acquis une capacité limitée à manier l'héritage des Farseers, qu'il employait afin de sculpter de magnifiques objets de bois. Ayant perdu cette habileté dans les années s'étant écoulées entre les trilogies *The Tawny Man* et *The Fitz and the Fool*⁷⁷, iel, dans *Fool's Quest*, second tome de *The Fitz and the Fool*, se glisse dans la cité des Elderlings de

⁷⁵ « San » (« son » et « sa »), à l'instar de « man » (« mon » et « ma »), est l'un des pronoms possessifs inclusifs pouvant être utilisé en français. Se référer à l'Annexe III pour plus de détails.

⁷⁶ Quelques mois après la publication de *Fool's Quest*, dans l'édition de 2015 soulignant le vingtième anniversaire de la publication du premier tome de *The Realm of the Elderlings, Assassin's Apprentice*, paraît une introduction inédite. Dans celle-ci, « the Fool » fait pour la première fois entendre sa voix sans le filtre du narrateur Fitz. Les implications de cette incursion de « the Fool » dans le hors-texte seront examinées dans le chapitre 4 (p. 134-141).

⁷⁷ Ses empreintes digitales, soit une partie de son individualité, sont pelées afin de lui retirer la magie luisant aux bouts de ses doigts.

Kelsingra⁷⁸ afin de plonger, volontairement, ses doigts dans la magie liquide. Iel vole consciemment la puissance qui lui permet, un peu plus tard dans le récit, de stabiliser l'identité à la dérive de Fitz. La répétition du processus d'acquisition de the Skill, qui trouve écho dans la reprise des titres dans lesquels a lieu cet événement (*Assassin's Quest* et *Fool's Quest*) illustre un changement chez le personnage, lequel, la deuxième fois, s'approprie *volontairement* une faculté qui, si l'on en croit les discours tenus par les dragon.ne.s, les Elderlings et les Farseers, ne lui appartient pas. Ce faisant, « the Fool », plutôt que de subir un marquage magique accidentellement commis par un roi Farseer (en posture d'autorité), marbre délibérément sa propre peau, s'emparant à ses fins d'une bribe de magie et de la puissance dont celle-ci est investie. Le déplacement dans les titres fait par ailleurs état de cette variation : l'assassin, FitzChivalry, n'est plus le « propriétaire » de la quête, celui qui, activement, détermine les événements; c'est « the Fool » qui l'est.

Dans l'extrait cité ici, ciel-ci use donc de the Skill, à la manière du narrateur et personnage principal, afin d'ancrer ce dernier, voire de *l'encre*, de le marquer comme sien du bout de ses doigts enduits d'argenté. De plus, iel crée volontairement (plutôt qu'accidentellement, comme c'est le cas dans la première trilogie) entre eux un lien physique et magique (« bound me », « The bond was shockingly and completely renewed »). Fitz se retrouve ainsi prisonnier («trapped») de son corps comme de son ami.e; ciel-ci répète l'échange de prénoms et le mélange des corporalités ayant eu lieu alors qu'iel fut ramené.e à la vie par le héros-narrateur, et lui transfère et lui lègue sa propre identité. « Beloved » devient le nom commun des deux personnages, le True Name qu'ils partagent. Les sois de Fitz et de « the Fool » peuvent dès lors être (re)produites, (r)appelées de la même manière, par le pouvoir performatif et détourné du prénom. Il et iel sont unifié.e.s et séparé.e.s, non plus l'un et l'autre, mais l'un dans l'autre et l'autre dans l'un, brouillé.e.s. Les frontières étanches constituant le narrateur comme un sujet stable masculin et hétéronormé sont abolies.

⁷⁸ Kelsingra est une cité perdue d'Elderlings plusieurs fois représentée dans la série de Robin Hobb. Dans *The Farseer*, la ville est en ruines, et Fitz s'y retrouve par hasard en voyageant à travers d'anciens piliers magiques; dans *The Rain Wilds Chronicles*, sur laquelle je ne me penche pas dans mon mémoire, de jeunes parias (humain.e.s et dragon.ne.s) redécouvrent la cité et s'y installent, et les adolescent.e.s se transforment graduellement en Elderlings. FitzChivalry et « the Fool » rencontrent ces Elderlings lors d'un nouveau passage à Kelsingra dans *The Fitz and the Fool*.

Dans ce mélange préfigure d'ailleurs la fin de la série, où Fitz, mourant, et « the Fool » (accompagné.e.s du loup Nighteyes, avec lequel Fitz a également partagé corps et identité en faisant usage de la magie de the Wit⁷⁹) changent de forme et fusionnent à l'intérieur d'un loup gigantesque, taillé à partir d'une pierre de mémoire, qui absorbe les souvenirs à la manière du wizardwood des liveships. Le fitz, le bâtard, et le fool, lea fou.folle, sont à jamais deux (trois, en incluant le loup) dans un, une sculpture animée, liminaire, faite de vies et de morts, et dont les contours déterminent de nouvelles frontières identitaires à l'intérieur desquelles se meuvent leurs sois confondus. Au moment où le corps de FitzChivalry se fond avec celui de « the Fool » dans la pierre, sa narration autodiégétique, ce « I » ayant assuré le récit pendant trois trilogies, disparaît définitivement, et Bee devient l'unique narratrice. Une créature différente émerge : « The Fool » devient Fitz, Fitz devient « the Fool ». En ce sens, le titre de la dernière trilogie, *The Fitz and the Fool*, à la fin de laquelle a lieu cet événement, évoque un seul personnage, comme le fait d'ailleurs *The Farseer* (qui fait référence à Fitz) et *The Tawny Man* (qui désignait « the Fool »); par l'emploi de « and », il coordonne la réunion des deux protagonistes en une identité fluide et éclatée, *dépourvue de fixité et pourtant fixe*, puisque définitive. Dans les titres de la série se reflètent leur fusion et leur mouvance, mais également les dynamiques internes de l'œuvre, qui fait du changement et du renouvellement des identités fictionnelles (de « the Fool » et du narrateur-scripteur Fitz se réécrivant constamment), ou de l'illisibilité identitaire, un moteur narratif et scripturaire. *The Realm of the Elderlings* devient par là un texte queer, à la fois par la forme de sa narration sérielle, fondée sur la reprise avec variations, que par les thématiques qu'il aborde⁸⁰.

À différents égards, cette constatation n'est pas sans évoquer l'analyse que fait Prater de la magie dans *The Realm of the Elderlings*. Celle-ci, selon elle, défie les représentations

⁷⁹ Pour des études sur le mélange de Fitz et de Nighteyes, se référer à Justyna Deszcz-Tryhubczak (*loc. cit.*) et à Stéphanie-Kim Jackson-Corbeil (« Le mythe réactualisé dans *La Citadelle des Ombres*, tome 1 de Robin Hobb. Pour une symbolique de l'immortalité »).

⁸⁰ Parallèlement, la quête identitaire de Fitz et cette réécriture constante de soi, qui prend fin lors de la transformation du narrateur en un tout unifié et brouillé, qualifié de « one thing. A whole thing » (*FF3*, p. 835), est l'un des paradoxes sur lesquels s'édifie le texte. En effet, la pulsion d'écriture du héros se fonde sur un désir de se découvrir et d'être entier, comme si le retour à une « unité originelle » demeurerait malgré tout une possibilité, et une fin souhaitée. La fusion finale de Fitz, « the Fool » et Nighteyes et la « strange sort of peace » (*FF3*, p. 835) qu'y trouvent les personnages marque aussi le retour de cette conceptualisation de l'unité du sujet, même si ce sujet est composé de morceaux appartenant à des sois auparavant distincts.

hétéronormatives et genrées de l'identité (Prater, 2016, p. 22). Les magies de the Skill et de the Wit, plus précisément, peuvent être lues comme des métaphores queer, et contribuer à subvertir la notion de sujet étanche (Prater, 2016, p. 24). Prater avance ainsi que les

[i]dentities are not fixed, queer relationships with the world and one another become possible as the magic of Hobb's world undermines that simple distinction between the self and the not-self. Subjectivities can reside in multiple locations. [...] [T]ransferring the self to another being in bits and pieces necessarily implies that the self is not contained by the body nor in any single embodied location (Prater, 2016, p. 24).

J'ajouterais à cela que, dans l'écriture de Hobb, l'identité fait corps : le soi, self, des personnages a une « nature matérielle » (Bost-Fievet, 2014, p. 400), comme l'indique Mélanie Bost-Fievet dans « Les âmes de Robin Hobb, Philip Pullman et Alain Damasio. Trois façons de réconcilier l'anatomisme et la métempsychose ». En plus de la magie, un riche réseau de métaphores renvoyant à la corporalité lui permet de se matérialiser à plusieurs reprises au fil de l'œuvre. Ainsi, dans *The Realm of the Elderlings*, si changer son corps signifie changer son identité, son self, changer son identité, la mélanger, a aussi un impact sur le corps. Outre l'échange apparent de caractéristiques physiques entre Fitz et « the Fool » (l'un acquiert les blessures de l'autre) dans les tomes précédant leur fusion finale, l'une des répercussions les plus significatives de leur mélange est la naissance de Bee Farseeer dans le premier tome de *The Fitz and the Fool*. Bien qu'ayant été conçue par Fitz et sa femme Molly selon une méthode de conception hétéronormative, elle hérite de plusieurs traits de « the Fool » : elle est aussi blanche que l'était ciel-ci dans sa jeunesse, aussi vive d'esprit qu'iel et partage sa capacité à voir l'avenir. La fillette est la fille de Fitz, la fille de « the Fool », la fille de Molly, qui l'a portée, et la fille du loup Nighteyes, avec lequel Fitz a également mélangé son identité. Cette enfant n'a ainsi non pas deux, non pas trois, mais quatre parents, dont certain.e.s (Nighteyes et « the Fool ») ne sont que partiellement ou pas considéré.e.s comme humain.e.s. En proposant une nouvelle articulation de la conception de la famille et de la procréation, la magie queer de *The Realm of the Elderlings* permet la redéfinition de la parentalité hétéronormative.

On le voit, la magie du True Name permet de « jouer du genre », soit de défier, de mettre en lumière et de dépasser les normes genrées et la fixité identitaire. Elle est la métaphore de l'acte narratif, lequel, en nommant les personnages, participe à leur apparition dans un ordre diégétique régi par un langage binaire, mais aussi au détournement de ce système par le biais

de procédés tels que la déstabilisation du sens, l'alternance et la superposition. Brouillant sur plusieurs fronts les frontières entre le féminin et le masculin, le prénom devient un lieu de réinvestissement, d'invention et de subversion de l'identité de genre fixe; il est l'objet d'une *performance identitaire*, une façon de produire le genre, permettant à « the Fool » d'émerger au sein de la narration tout en demeurant voilé.e. Il fabrique et (in)visibilise l'illisibilité identitaire du personnage. Pour reprendre les termes de Butler, le « nom fonctionne ainsi comme une sorte d'interdiction, mais aussi comme l'occasion d'acquérir une puissance (*enabling*) » (Butler, 2009, p. 156, l'autrice souligne). Produit de la loi sociale, « dont l'autorité établit les sujets viables par l'institution de la différence sexuelle et de l'hétérosexualité obligatoire » (Butler, 2009, p. 156), il est régi par un ensemble de codes qui peuvent être retournés contre eux-mêmes, faisant surgir les failles du système, contestant les règles et significations dont il tire son pouvoir.

En ce sens, il n'est guère étonnant que chacun des pseudonymes, devenus prénoms, du personnage soient corporalisés, qu'ils deviennent et fassent corps sexués. Les différents noms de « the Fool » sont en effet toujours le reflet de l'apparence et/ou du statut social de l'identité adoptée : Lord Golden, Amber, Mage Grey font écho à la couleur de la peau, dorée, ambrée ou grise; Lord Golden, Mage Grey et the Fool évoquent le statut social; Lord Golden, Mage Grey et the Fool font appel à une corporalité masculine, et Amber et the Fool, à une féminine. Ces dénominations font toutes référence à l'organisme du personnage, en portent les traits et établissent des distinctions, qu'elles soient sexuelles et/ou sociales, de manière sans doute trop symbolique pour ne pas être volontaire. Elles en viennent à *représenter* « the Fool », lui permettent d'être lus par les protagonistes et de prendre forme dans le texte, mais aussi d'y être déformé. Le langage s'incarne alors dans le corps, voire les corps, du personnage, en faisant un sujet fragmenté et discontinu selon les normes hétérosexuelles qui le codifient. Le chapitre suivant explorera la manière dont ce corps textuel aux contours fluides et changeants peut être lu à la fois comme étant assujéti à la domination des genres hégémoniques, et comme un espace de résistance et de constante (re)création de soi.

CHAPITRE IV

ÉCRITURE ET RÉÉCRITURE DES CORPS. LA PERFORMANCE ENTRE LISIBLE ET ILLISIBLE

"That is one thing that in all my years among your folk I have never become accustomed to. The great importance that you attach to what gender one is. [...] Mere plumbing, when all is said and done. Why is it important?"

« The Fool », s'adressant au narrateur autodiégétique FitzChivalry Farseer.

La question de l'identité, et, par extension, celle de l'illisibilité identitaire, ne peut être séparée de celle du corps textuel et de la manière dont celui-ci est façonné par le langage littéraire et les discours. L'étude de la corporalité, et de tout ce qui la constitue, de la silhouette aux mouvements, en passant par les habits, s'avère donc nécessaire à la compréhension des structures modulant l'illisibilité. Dans *Le corps du héros*, Francis Berthelot analyse les différentes manières par lesquelles, dans un roman, l'organisme du personnage devient perceptible par les mots. Postulant que ce corps est la création d'un jeu de langage, se formant et s'inscrivant dans le discours (Berthelot, 1997, p. 7), il s'emploie à démontrer comment les mots structurent la façon dont la corporalité apparaît (Berthelot, 1997, p. 35) et peuvent à la fois masquer, suggérer, transcender ou mentionner explicitement ce qu'il nomme la « dimension organique du corps » (Berthelot, 1997, p. 35). M'inspirant de cette conception de Berthelot et de la pensée foucauldienne selon laquelle les discours ne peuvent émerger sans silences, j'avancerai ici que les corporalités fictionnelles sont bien des fabrications issues du langage du texte, mais aussi de ce que le texte ne dit pas. Dans le cas plus précis de *The Realm of the Elderlings*, les corps des personnages seraient donc constitués à partir de normes de genre, à la fois littéraires et sexués, qui détermineraient (con)textuellement, relativement à divers paramètres intra- et extradiégétiques, les organismes qu'il est possible de créer, de montrer, de lire. À cet égard, Berthelot indique que

[n]ommer l'organisme n'est en effet pas neutre, et le choix des éléments désignés participe de ce rapport, de même qu'il conditionne la manière dont [le] lecteur[trice] perçoit le personnage. Dans cette perspective, les questions de contexte et de point de vue peuvent s'avérer déterminantes, [le] narrateur[trice] devenant alors [ciel] qui

sélectionne tant les parties du corps qui seront envisagées que les mots qui les indiqueront (Berthelot, 1997, p. 62).

De fait, tous les corps fictionnels ne recevront pas le même traitement. La façon dont ils seront représentés peut être influencée par des éléments tels que le point de vue et le type de narrateur.trice, mais également par les conventions littéraires en règle au moment de l'écriture, l'histoire mise en récit, les caractéristiques du personnage décrit, voire par l'orientation sexuelle de l'auteur.trice (Berthelot, 1997, p. 63). Ces paramètres définissent la manière dont un protagoniste est dépeint et orientent sa réception. Langage, discours et silences forment une grille d'intelligibilité et, donc, de lisibilité et d'illisibilité, des corporalités fictionnelles.

Considérant ce rôle du langage, la notion de pouvoir des mots dans la (dé)formation des corps et des identités textuelles n'est pas sans évoquer les processus par lesquels sont créées et interprétées les corporalités réelles. Ces mécanismes se trouvent notamment au centre de plusieurs réflexions féministes, postcoloniales et queer. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre 1, « le corps n'est pas une enveloppe de chair, une matérialité biologique préexistante sur laquelle viendraient s'inscrire les déterminations du monde extérieur » (Bourcier, 2006 [2001], p. 162). Au contraire, il est un construit culturel, produit de significations et de valeurs historiquement situées; celles-ci tracent « un espace social pour le corps qui lui est propre en fonction de grilles d'intelligibilité régulatrices » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 251), elles aussi variables. L'intelligibilité elle-même est « conçue comme l'effet de la reconnaissance selon des normes sociales dominantes » (Butler, 2012, p. 15). En ce sens, les frontières du corps sont délimitées par ce qui est socialement acceptable, recevable, lisible dans une culture donnée, et non par sa surface, sa peau. La corporalité, aux limites mouvantes et pourtant durement policées, est donc fabriquée par des « normes et des technologies de savoir-pouvoir (le normal et l'anormal, le vivant et la mort, le privé et le public, l'organique/le non organique, l'humain/le non humain, le propre/l'abject)[; elle] ne pré-existe pas » (Bourcier, 2006 [2001], p. 163), puisqu'elle ne peut être lue hors des structures du langage et de la représentation.

Masculinité et féminité hégémoniques, quant à eux, sont des signes sociaux et culturels régulant politiquement les corps et participant à l'établissement discursif de frontières

étanches et stables, des sexes mâle *ou* femelle, en donnant sens à des traits anatomiques. Dans un contexte hétéronormatif, ce qui appartient au genre masculin ne peut être féminin, et vice versa; ils s'excluent mutuellement. La fabrication de la corporalité genrée se fait donc « à travers une série d'exclusions et de dénis, d'absences signifiantes » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 258), qui, ultimement, masquent « les discontinuités du genre traversant les contextes hétérosexuels, bisexuels, gais et lesbiens où le genre ne découle pas nécessairement du sexe, et où le désir, la sexualité en général ne semblent pas dépendre directement du genre » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 258).

Le genre, par conséquent, n'est pas un *fait*, mais un *effet*; il est produit et reproduit, ne pouvant « exister sans les actes qui ne constituent » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 262). En tant que « stylisation de la chair » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 263) contingente et historiquement située, il est *performatif*, au sens où ses diverses manifestations en fabriquent la signification. Toutefois, afin d'être maintenu, le genre requiert une « performance répétée » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 264, l'auteur souligne), que Butler nomme *performance de genre*, c'est-à-dire une répétition stylisée d'actes tels que les mouvements, les gestes, les styles corporels. Ceux-ci, en retour, permettent au féminin *ou* au masculin culturellement intelligible de (re)prendre corps, et de faire l'homme *ou* la femme (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 265).

De la même manière, dans *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Teresa de Lauretis avance que le genre « is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but "the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations," in Foucault's words, by the deployment of "a complex political technology" » (de Lauretis, 1987, p. 3). En tant que *construction*, le terme « genre » désigne à la fois l'effet produit et le processus par lequel ce dernier est représenté (de Lauretis, 1987, p. 9). Sa fabrication, quant à elle, se fait à travers divers discours institutionnels et technologies de genre (de Lauretis, 1987, p. 18). Empruntant la notion de technologies de genre à Foucault, Paul B. Preciado définit celles-ci comme étant des « dispositif[s] complexe[s] de pouvoir et de savoir qui intègre[nt] les outils et les textes, les discours et les régimes du corps, les lois et les règles pour la maximisation de la vie, les plaisirs du corps et les énoncés de vérité » (Preciado, 2000, p. 111). En d'autres termes, toute représentation du

genre, qu'elle soit cinématographique, littéraire, picturale, discursive, théorique, etc., peut être considérée comme une technologie de genre qui participe activement à la reconduction, à la reproduction et au contrôle des conceptions des genres et des identités sexuées. Elles concourent à la formation d'une idée hégémonique de ce que doit être un homme *ou* une femme. Par conséquent, l'identité de genre tient d'un idéal, qui devient en quelque sorte un stéréotype : il n'y a pas d'original, seulement des imitations, en fonction de configurations culturelles variables fabriquant, au fil du temps et de la répétition, l'impression de genres masculin et féminin naturels et stables, sur un mode binaire (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 260-261).

Toutefois, en tant que stéréotypes institutionnalisés et répétés, les genres sont impossibles à incarner totalement. Ils sont marqués par des discontinuités, des déformations, des ratages qui dévoilent les mécanismes de la performance naturalisée (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 266). Alors, les corps asservis par les normes se trouvent parallèlement à devenir les lieux d'une transgression possible : entre répétition normative et répétition subversive, ils peuvent être employés afin de construire et de déconstruire l'illusion d'une identité de genre stable. Selon de Lauretis, cette déconstruction du genre est opérée par tout discours,

feminist or otherwise, that would discard [gender] as ideological misrepresentation. For gender, like the real, is not only the effect of representation but also its excess, what remains outside discourse as a potential trauma which can rupture or destabilize, if not contained : any representation (de Lauretis, 1987, p. 9).

En d'autres termes, toute construction, toute représentation du genre différente et s'inscrivant en marge de celle présentée par le discours hétéronormatif hégémonique détient un pouvoir de contestation, de résistance et de déconstruction.

Ainsi, si, comme le rappelle de Lauretis, la narration peut être considérée comme une technologie de genre, et si les corporalités fictionnelles prennent forme lors de l'acte narratif, l'on peut se demander si l'écriture d'un corps non hétéronormé peut contribuer à la subversion des genres. Plus spécifiquement, le *corps textuel* de « the Fool », écrit, narrativisé et mis en scène, peut-il lui aussi devenir l'un des mécanismes participant à la (re)production de son illisibilité identitaire? Dans ce contexte, la performance de genre serait une façon de faire entendre une voix marginalisée, de jouer du genre et de déstabiliser tant la norme hétérosexuelle que l'autorité qui la détermine. Elle demanderait une collaboration active de

« the Fool », qui ajouterait au brouillage de l'énonciation, et qui s'amuserait à berner et à troubler les perceptions des narrateurs.trices et des lectrices.teurs. Le chapitre 2, qui portait sur la représentation de contextes hétéronormatifs et sur la façon dont l'illisibilité identitaire du personnage est (re)produite au croisement des points de vue et des voix des autres protagonistes qui l'interprètent, prend ici toute son importance.

Dans ce chapitre, je m'attarderai ainsi à deux techniques, à la fois similaires et distinctes, employées par « the Fool » dans *The Realm of the Elderlings* : il sera d'abord question de ses performances subversives, qui contribuent à créer des corps hétéronormés tout en dévoilant les mécanismes derrière ces fabrications; puis, de ses performances ironiques, lesquelles produisent un discours critique de la production des genres.

4.1. (Re)Création et brouillage du corps hétéronormé : ces habits et gestes qui (re)produisent le sexe

4.1.1. Théâtralisation et mise en corps : jeux de décors, jeux de corps

Dans les chapitres 2 et 3, je me suis employée à montrer comment les paroles, actes et discours de « the Fool » sont toujours filtrés par les points de vue de divers personnages, lesquels conditionnent sa mise en texte et ont un impact significatif sur la (re)production de son illisibilité identitaire. « The Fool », je l'ai dit, ne possède aucune autorité narrative; sa voix est rarement entendue, et est encore moins souvent interprétée comme iel le désirerait. Malgré cela, ciel-ci n'est pas totalement soumis.e au contrôle des narrateurs.trices : iel contribue aussi à problématiser l'énonciation et à décentrer les savoirs hétéronormés des voix narratives. Tout au long de la série, la fabrication et la représentation du féminin et du masculin, à même le langage de la fiction employé par les instances narratives, trouvent effectivement écho dans les performances de « the Fool ». Loin d'être délesté.e de sa capacité d'agir, ciel-ci puise dans les conventions binaires régissant les identités de genre afin d'acquérir une puissance qui lui permet de mettre à jour les failles du système, et de faire éclater le cadre hétéronormatif de l'intérieur. Comme l'explique Bourcier,

[q]ui dit production performative dit production, resignification sans référent, dérivations sans original, copies infidèles, accumulations de productions discursives, exploitation du pouvoir productif (et non prohibitif) dans ce qu'il autorise de répétition sachant qu'il est lui-même condamné à masquer ses répétitions pour faire exister la norme comme nature intemporelle. Dire que les genres-sexes sont des imitations sans original expose le fonctionnement de la norme qui veut se faire passer pour loi mais exhibe au même

moment le fait qu'il soit possible de se réapproprier ce fonctionnement répétitif performatif (Bourcier, 2006 [2001], p. 161).

Pour ce faire, « the Fool » s'emploie à *produire* des corporalités, des identités « femmes » et « hommes », en utilisant les conventions des genres féminin et masculin. Dans *Le corps du héros*, Berthelot souligne à cet effet qu'imiter une identité « implique en général la transgression d'un ordre en place, que ce soit l'âge, la condition sociale, ou même le sexe » (Berthelot, 1997, p. 144). Il mentionne cependant que les cas de « tricheries » sur le sexe (Berthelot, 1997, p. 144) sont occasionnels dans la fiction, et se retrouvent le plus souvent au théâtre, dans une tradition shakespearienne ou beaumarchaise (Berthelot, 1997, p. 144). Dans l'imaginaire occidental, la théâtralisation est par conséquent difficilement séparable de la transgression qu'implique le passage d'un sexe à l'autre; elle fait par ailleurs partie, avec « l'appropriation créative et la resignification [...], l'exposition et la démystification » (Bourcier, 2006 [2001], p. 137) des stratégies proposées par David Halperin renvoyant « aux dimensions critiques et performatives de la résistance et des identités » (Bourcier, 2006 [2001], p. 137).

Pour ces raisons, il est logique que théâtralité et performances s'enracinent dans les pratiques identitaires de « the Fool », comme je m'emploierai désormais à le démontrer. De rôle en rôle, d'une identité fictionnelle à une autre, le personnage contribue à inscrire son corps dans le récit. À l'instar du narrateur-scripteur autodiégétique FitzChivalry, « the Fool » écrit et se réécrit au fil des tomes, sans toutefois prendre la plume; c'est par la mise en scène, la *théâtralisation* constante des corps de ses différentes incarnations genrées qu'iel se (re)crée, comme le relate Fitz :

A last slice of sunlight from the westering sun came into the tall window and fell across him *as if* by accident. He steepled his graceful hands before him and lolled his head back against the cushions, and suddenly I perceived the *deliberate artifice* of the chair's *position* and his *pose*. The entire room was a *setting* for his golden beauty. Every color chosen, every placement of furniture was done to achieve this end. In this place and time, he glowed in the honey light of the sunset. I lifted my eyes to consider the arrangement of the candles, the angles of the chairs.

"You take *your place* like a *figure stepping into a carefully composed portrait*," I observed quietly (TM1, p. 231-232, je souligne).

Ici, le lien avec les arts de la peinture et du théâtre est constant alors que le narrateur décrit un portrait dessiné par autrui. Sous l'identité de Lord Golden, « the Fool » emploie différents éléments picturaux et scéniques afin de créer le décor, la scène dans laquelle iel prend place :

l'emplacement et la couleur de chaque meuble a été savamment pensé, et sa position, orchestrée de manière à ce que la luminosité, celle des chandelles ou du soleil, complémente son teint. Le lieu reflète et se reflète sur le personnage, exacerbant ses caractéristiques dans un effet de miroir grossissant et magnifiant (« The entire room was a setting for his golden beauty », « he glowed in the honey light of the sunset »). À la façon dont le peintre traçant le sujet de son tableau met l'individu représenté en relation avec le cadre qui l'entoure, « the Fool » procède volontairement (« deliberate artifice ») à la mise en espace de son propre corps. Cependant, si la lumière du soleil tombant sur ciel-ci est naturelle, complémentant l'or de sa chevelure et de sa peau et soulignant la désinvolture de sa pose, l'usage qu'iel en fait ne la rend pas moins aussi artificielle que celle des chandelles, et n'est pas sans évoquer un cliché de la peinture. Objet et sujet de la performance, iel a ainsi recours aux codes picturaux et scéniques, et les utilise à outrance afin de se mettre en valeur. Ses jeux de lumière se transforment en une forme de jeu avec les langages de la peinture et du théâtre, que la langue littéraire permet de mettre en texte. Trois arts se complémentent, soulignant d'autant plus l'aspect ludique d'une performance qui brouille la frontière entre le naturel et l'artificiel.

Néanmoins, ces codes de la représentation ne deviennent perceptibles que parce que Fitz, ce narrateur qui regarde, lit et interprète le décor tissé, les remarque. À cet instant, le champ lexical change, mobilisant le vocabulaire de la représentation scénique afin de mettre en valeur la théâtralisation et la mise en scène à laquelle procède « the Fool » : « deliberate artifice », « position », « his pose », « setting », « take your place », « a figure stepping into a carefully composed portrait ». De plus, bien que cette représentation de soi ne fasse pas explicitement mention d'un brouillage du genre, elle n'est pas pour autant exempte de références à un corps sexué oscillant subtilement entre le féminin et le masculin : le pronom « he » et le possessif « his », devenus si communs lorsque Fitz évoque « the Fool » qu'ils en sont désormais invisibles, se chargent de suggérer le masculin; les termes « graceful », « lolled », « glowed » et « beauty » sont toutefois davantage connotés au féminin. Ainsi, si le narrateur autodiégétique perçoit le corps d'un homme, il interprète plusieurs des comportements de ce dernier comme étant ceux d'une femme. L'alliage de cette connotation féminine et des pronoms et possessifs masculins permet donc de produire une confusion des genres implicite dans le texte, mais également de détacher le genre du sexe : car si un corps

identifié, et construit, comme celui d'un homme peut emprunter et imiter les gestes d'une femme, cela implique que la féminité n'a rien de naturel.

Cependant, pour FitzChivalry, cette artificialité est d'abord l'effet d'un rôle emprunté par l'entité qu'il connaît sous le nom et l'apparence de the Fool afin de berner l'entourage royal des Farseers; Lord Golden est pour lui une performance, un masque que porte l'ami.e qu'il identifie comme homme, masque qui voile une identité réelle et masculine, celle de the Fool. Cet aspect est d'ailleurs souligné dès le premier passage où paraît le noble :

His air of petulant command mimed perfectly that of a foppish dandy of the noble class.
He plucked a handkerchief from his sleeve and patted at his upper lip, erasing imaginary perspiration.

I had to smile. He assumed the role so deftly and effortlessly (*TM1*, p. 227).

L'emploi des termes « role », « air », « imaginary » et « mimed » est révélateur du caractère imitatif des gestes posés. L'identité est simulée : il s'agit d'imiter un corps (ou une attitude en ayant recours au corps), à la fois réel, puisque tangible, et inventé, fabriqué à partir de traits palpables. Toutefois, si la performance reconnue par le public (dans ce cas-ci, FitzChivalry) et assumée par « the Fool » implique que chacun des mouvements de ciel-ci n'a rien d'authentique, et est même comique (« I had to smile »), elle n'en dévoile pas moins une adroite maîtrise des codes associés au « foppish dandy ». Cette dernière dénomination, tout en traduisant le jugement porté par FitzChivalry envers les hommes s'habillant de beaux et dispendieux vêtements (« foppish » a en effet une connotation négative), fait, l'on l'aura deviné, appel à la figure anglaise du dandy. Dans son étude sur l'imaginaire de l'androgynisme décadent, Frédéric Monneyron décrit le dandy comme un jeune homme généralement efféminé et/ou doté d'une beauté féminine (Monneyron, 1996, p. 20), et à la sexualité souvent ambiguë (Monneyron, 1996, p. 28). Selon le critique, les dandies

placent leur vie sous le signe de l'art. Objets d'art eux-mêmes, ils mènent une existence d'esthète et s'entourent d'objets dans lesquels ils peuvent contempler leur propre mystère. [...] Évoluant dans un monde dont les lois ne sont pas celles de la société où se déroule leur existence matérielle, leur mode d'être est celui de la déchirure. [Ils sont] [o]bligé[s] pour retrouver [leur] unité de se composer une attitude et de jouer « [leur] vie faute de pouvoir la vivre » (Monneyron, 1996, p. 32).

Ce lien entre dandy et objet d'art est aisément perceptible dans l'extrait exposant la mise en scène (ou mise en corps) de Lord Golden, et est de fait annoncée dès la première apparition du personnage. Cette performance identitaire de « the Fool » se rapproche par

conséquent sur bien des aspects du dandy : tous deux sont des sujets fragmentaires, en manque d'unité (mais, dans le cas de « the Fool », ne la recherchant pas), et ont une propension à jouer avec les règles et codes régissant la sphère sociale à laquelle iels appartiennent sans totalement y prendre pied. Leurs identités sont des performances réitérées, des *attitudes*, pour reprendre les termes de Monneyron. Tel qu'illustrée dans le second extrait, cette attitude se traduit par un ensemble de gestes, de mouvements inscrivant le corps dandifié de Lord Golden dans le texte (« [h]is air of petulant command », la manière dont il essuie sa « imaginary perspiration »). La performance ne peut donc être réduite à l'habit seul; elle prend forme dans une série d'actes, de postures, de gestuelles, d'inflexions qui permettent à l'identité de « faire corps ». Elle est faite à *partir* du corps, mais aussi de ce qui l'entoure.

La figure du dandy n'est pas non plus sans évoquer un certain brouillage des genres : en effet, dès la fin du XIX^e siècle, elle « sert [...] de réceptacle à l'androgynie et finit par se confondre avec lui » (Monneyron, 1996, p. 33). Reposant sur le mythe occidental de l'unité originelle des sexes et sur un rapport de dualité entre les hommes et les femmes (Monneyron, 1996, p. 7), l'androgynie est une thématique récurrente de l'imaginaire, qui a fait l'objet d'une variété de représentations sociales, littéraires et picturales à travers les siècles et les œuvres⁸¹. Parce qu'il symbolise la « symétrie parfaite des sexes en un seul être » (Monneyron, 1996, p. 14-15), rend possible l'existence d'un être bisexué et évoque pour certain.e.s une égalité première entre les sexes, il a également été employé par des autrices et critiques féministes afin de « traiter de la question du genre dans sa complexité » (Carton-Vincent, 2013) et de la création artistique⁸². Dans cet ordre d'idées, la philosophe Élisabeth Badinter avance que

⁸¹ Pour des études de l'inscription littéraire de l'androgynie, voir entre autres les travaux de Jean Libis (*Le mythe de l'androgynie*), de Frédéric Monneyron (*L'androgynie décadent. Mythe, figure et fantasme et L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire, L'Androgynie dans la littérature. Actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle*) et d'Alison Carton-Vincent (« Quelques aspects et fonctions de la réécriture du mythe de l'androgynie chez les femmes italiennes des XX^e et XXI^e siècles »). Pour d'autres textes mettant en scène des figurations littéraires de l'androgynie en littératures francophones et anglophones, voire Théophile Gauthier (*Mademoiselle de Maupin*), Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Grey*), Virginia Woolf (*Orlando*) et Élisabeth Vonarburg (*Le Silence de la Cité*).

⁸² Voir, à cet effet, *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Dans cet essai sur la littérature féminine publié en 1929, l'autrice désigne l'androgynie comme figure du créateur idéal, par laquelle s'accomplit la collaboration entre les deux sexes : « [A] great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties. Perhaps a mind that is

nous sommes tous des androgynes parce que les humains sont bisexués, sur plusieurs plans et à différents degrés. Masculin et féminin s'entrelacent en chacun d'entre nous, même si la plupart des cultures se sont plu à nous décrire et nous vouloir d'un seul tenant. La norme imposée fut le contraste et l'opposition. Il revient à l'éducation de faire taire les ambiguïtés et d'enseigner le refoulement de l'autre partie de soi. L'idéal est d'accoucher d'un être humain uni-sexué : un homme « viril », une femme « féminine ». Mais les adjectifs révèlent ce que l'on veut cacher : toute une série d'intermédiaires possibles entre les deux types d'idéaux (Badinter, 1986, p. 269).

Néanmoins, si cette conceptualisation a le mérite de désigner les genres masculin et féminins comme des « idéaux » et d'évoquer une pluralité de féminités et de masculinités, traçant par là un continuum des genres, elle ne tient pas pour autant compte de la possibilité que des identités débordent et dépassent les pôles oppositionnels. De ce fait, elle instaure la bisexualité humaine dans un domaine prédiscursif. L'androgynie devient naturelle, une essence idéalisée que l'éducation et la socialisation fait taire. Ironiquement, elle remplace les types inaccessibles de « l'homme viril » et de la « femme féminine ». Ce que ce rapport à l'androgynie invisibilise aussi, à l'instar de bien des définitions du terme, est sa propension à être associé à un homme plutôt qu'à une femme, et qui se retrouve dans la racine grecque même du mot. En effet, si l'on en croit Monneyron, « *androgynos* ne désignait pas seulement un être parfaitement bisexué mais aussi un individu de sexe masculin qui présentait, d'une manière accentuée, des caractères spécifiques de l'autre sexe » (Monneyron, 1996, p. 10, l'auteur souligne). Cette tendance à la masculinisation de l'androgynie est observable dans l'émergence de la figure du dandy et, par association, me semble caractéristique de la représentation et de la réception de Lord Golden par Fitz.

Le potentiel brouillage des genres par cette identité n'est, effectivement, que partiellement actualisée, en raison du regard qui l'observe, l'interprète et l'écrit, celui de FitzChivalry. Quoique décelant les artifices par lesquels prend corps la performance, et malgré la connotation féminine qu'il associe à certains des mouvements de son ami.e, ce dernier perçoit toujours ciel-ci comme un « he ». Le masculin domine, et la possibilité de la fluidité identitaire disparaît aussitôt. Toutefois, cette « faille » du système que révèlent les différentes incarnations de « the Fool » a tendance à s'ouvrir et à se refermer au fil du texte, alors que le narrateur se questionne sur la réalité de Lord Golden, pour ensuite réaffirmer

purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine » (Woolf, 2015 [1929], p. 71).

qu'il ne s'agit que d'un masque. À un commentaire tel que « Lord Golden, I suddenly realized, was every bit *as complete and real a person* as the Fool had been » (TM1, p. 334, je souligne) succède régulièrement un rappel du rôle qu'est le dandy, et des éléments qui contribuent à son édification : « Lord Golden considered. Then a smile *broke through the façade*. "Ouch?" the Fool offered » (TM1, p. 450, je souligne). Puisque Fitz est persuadé (ou se persuade) que Lord Golden est une « façade », c'est sa narration et sa tendance à revenir sur ce qu'il a précédemment énoncé qui conduit à la création de « failles » et qui rend illisible une identité fictionnelle autrement lisible. Cette instabilité de l'interprétation chez le narrateur, son impossibilité à fixer « the Fool », induit donc un doute quant à la stabilité de son identité. Elle implique également que masque (façade) et réalité peuvent être une même chose : la manifestation d'une identité mobile, sans cesse fabriquée, faite de masques qui se superposent à d'autres masques, sans qu'il existe, sous le couvert de ces multiples visages, une essence originelle. Les identités, au contraire, s'accumulent et alternent, authentiques et imitées, en une performance constamment renouvelée, jusqu'à ce qu'elle fasse davantage que prendre les apparences de la réalité, *devenant* le réel. Ainsi le mentionne « the Fool » à Fitz :

"[...] When I show myself in a different light, I do not make a pretense. Rather I bare a different aspect to the world than they have seen before. Truly, there is a place in my heart where I am forever the Fool and your playfellow. And within me there is a genuine Lord Golden, fond of good drink and well-prepared food and elegant clothing and witty speech [...]" (TM3, p. 57).

Dans cet extrait, le discours de « the Fool » ne peut être plus paradoxal. Réalité et subterfuge se côtoient, ne faisant plus qu'un. Le texte dit littéralement une chose et son contraire, créant une tension entre les différents éléments énoncés. Si « the Fool » se « montre », ou plutôt, fait d'iel-même l'objet d'un spectacle (« I *show myself* ») en usant, comme je l'ai démontré plus tôt, d'artifices afin de dévoiler (« I *bare* ») et de mettre en lumière les mécanismes par lesquels iel prend corps, iel prétend parallèlement que ces identités ne sont pas « a pretense », mais bien authentiques (« *genuine* », « *forever* »), et ont des racines enfoncées profondément sous le couvert de la chair (« *in my heart* », « *within me* »). Par cette corporalité internalisée, l'extérieur est aussi intérieur; un intérieur en mouvance, changeant, modulé en fonction des choix du personnage, qui décide ce qu'il visibilisera, et comment, sous quel éclairage. Ce que ce passage illustre est conséquemment le choix volontaire de « the Fool » d'incarner le dandy Lord Golden, ou the Fool, et la conscience de ciel-ci d'un public, qui assiste à ses

représentations. L'on performe effectivement « toujours avec quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire » (Butler, 2012, p. 13).

Par ailleurs, c'est en utilisant le langage, les codes régissant les identités lisibles, que le personnage apparaît : iel emploie ses goûts de la nourriture, de la boisson, des beaux atours et des jeux d'esprit (« good drink and well-prepared food and elegant clothing and witty speech »), et les allie délibérément de manière à créer et recréer Lord Golden, à la fois présent et absent, imitation et réel. Ce faisant, « the Fool » dérègle les frontières des corporalités et identités, de même que la conception d'une identité unique et stable, alliant d'un mouvement lisibilité et illisibilité. Comme je le démontrerai à présent, c'est d'ailleurs par la visibilisation constante et l'accumulation de mises en scène identitaires, par la mise à jour des mécanismes produisant les identités de genres lisibles que la (re)création de soi de « the Fool » apparaît, déstabilisant l'hétéronormativité des voix narratives.

Revenons donc, dans un contexte différent, au portrait d'Amber, identité féminine de « the Fool », tiré du premier tome de *The Liveship Traders, Ship of Magic* et déjà cité dans le second chapitre de ce mémoire⁸³. À bien des égards, ce passage illustre une mise en scène explicite du corps qui n'est pas sans faire écho à celle de Lord Golden :

Amber herself sat *in the window* behind an expensive set of Yicca *glass panes*. They were as clear as water, and set in *elaborately carved and gilded frames*. They made the woman *in the window* look like a *framed piece of art*. The woven chair she lounged *in* was of white wickerwork. She wore a long brown gown that hung simply from her shoulders; it more cloaked than enhanced her slight form. [...] A single dish lamp burned on the floor beside her with a mellow yellow light. The rich brown of her draped gown pointed up the gold of her skin and hair and eyes. Her bare feet peeped from the bottom of her long skirts (*LT1*, p. 181, je souligne).

À l'instar du portrait de Lord Golden, cette description comporte plusieurs éléments (en italique) rappelant un tableau, telle que la présence d'un cadre, réitérée à quatre reprises dans les premières phrases : « in the window » (deux fois), « carved and gilded frames », « framed piece of art ». Cette mise en relief du cadre dans le texte a pour effet de renforcer l'impression qu'Amber, encadrée et coupée du reste du monde par cet « expensive set of Yicca glass panes », est en pleine représentation artistique. De nouveau, le personnage, incarnant cette fois une femme artiste, use de l'espace afin de tracer les contours de sa propre

⁸³ Voir chapitre 2, p. 61-63.

silhouette; immobile derrière sa fenêtre, observée par Brashen et Althea et observant les deux jeunes gens, Amber, comme le dandy, devient à la fois sujet de la performance et objet de son propre art. Comme je l'ai démontré en analysant les processus par lesquels est corporalisé Lord Golden, le talent de « the Fool » ne consiste donc pas uniquement à mettre en scène son corps, mais à faire apparaître les rouages de la représentation. Les effets des artifices employés sont commentés par le narrateur.trice hétérodiégétique de *The Liveship Traders*, qui rapporte ici le point de vue de Brashen Trell : « They made the woman in the window look like a framed piece of art », « it more cloaked than enhanced her slight form », « The rich brown of her draped gown pointed up the gold of her skin and hair and eyes ». Cette fois, cependant, les détails contribuant à attirer le regard sur le teint ambré du personnage, à mettre, littéralement, *en lumière* cette peau dorée si emblématique qu'elle en devient son prénom (*Lord Golden, Amber*), diffèrent de ceux de la description de Lord Golden⁸⁴. Alors que soleil et chandelles tombant du ciel visaient à éclabousser et à faire briller la beauté du dandy, la lueur moelleuse (« mellow yellow light »), dont la douceur est exacerbée par la rime « mellow » et « yellow », masque mollement l'artiste. La scène se déroulant de nuit, l'unique source de clarté, diffuse, provient d'une seule lampe posée à ses pieds, créant, l'on peut le deviner, un jeu chancelant d'ombres et de lumières par lequel les contours du corps apparaissent et disparaissent simultanément. De fait, il y a dans ce passage un contraste très marqué entre la netteté de la vue, la vitre « as clear as water », forme de cadre de lisibilité, qui montre clairement qui s'y trouve, et la difficulté à y discerner quoi que ce soit en raison de l'illisibilisé du sujet (ou de l'objet) exposé.

Cette opposition entre visibilité et masquage se reflète dans l'habillement d'Amber. Si l'artiste se drapait encore de lumière afin de mettre en valeur l'or de sa peau, de ses yeux et de ses cheveux, elle s'enveloppe aussi d'une longue robe (« gown ») sur laquelle le regard du personnage focalisateur de l'extrait, Brashen Trell, semble revenir après s'en être écarté. Or, ce vêtement, qui a pour rôle de déplacer l'attention vers la couleur de la femme, est significatif : il a pour effet de masquer le corps dont il dévoile le genre, tout en représentant le féminin. De fait, dans la société de Bingtown où vit Brashen, à ce genre, et donc, aux

⁸⁴ Afin de faciliter leur comparaison, les passages décrivant la luminosité et les effets de lumière sont soulignés dans les deux extraits faisant état des mises en scène et en corps de Lord Golden et d'Amber. Voir p. 105 pour le portrait de Lord Golden.

femmes, est étroitement associé le port des jupes. Le passage suivant, dans lequel le marchand Kyle Haven reproche à son fils Wintrow sa soutane de prêtre (priest's robes), me servira ici d'exemple. En anglais, le terme « robe », au contraire de « gown », est connoté au masculin : il désigne généralement une tenue de cérémonie, ou, tout simplement, un peignoir. Toutefois, l'habit de Wintrow, en raison de son apparence trop similaire à celle des jupes, prend la signification de ces dernières, et est même désigné de cette manière par son père : « And when you [...] stood before me *in those brown skirts* [...], I had to ask myself, am I any better? For here stands my son, *acting more like a woman* than [his boyish aunt Althea] ever has » (LT1, p. 286, je souligne). Rapidement, un simple vêtement d'abord codé masculin, la soutane, prend une connotation féminine, ces « brown skirts »; celles-ci deviennent tributaires du comportement de Wintrow, et donnent corps, de par l'acte que leur port constitue, à une femme. Gestes et tenues sont des signes qui font la femme, laquelle peut être « actée ». Considérant le contexte de Bingtown, il semblerait donc que la robe d'Amber, pour revenir à celle-ci, joue ce même rôle en permettant à l'artiste d' « être » une femme aux yeux de Brashen. L'habit, telle une cape, pend ses épaules, réduisant sa mince silhouette à une modeste forme, alors que, dans un même mouvement, il *signifie* la féminité, donne sens au corps.

Pour le sémiologue Francis Berthelot, le vêtement, signe discursif, est un objet métonymique, c'est-à-dire un « accessoire qui, par son rapport de contiguïté avec une partie du corps (voire le corps entier), lui confère une réalité implicite » (Berthelot, 1997, p. 43). En tant que métonymie, l'habit-signe a la double fonction d'empêcher la mention directe de l'organique, du corps, et de révéler paradoxalement la présence de l'organique direct, du corps ou de parties du corps; il appartient donc à la catégorie de l'organique substitué. Pour citer Berthelot,

[le vêtement] confirme le signifié des traits physiques, au point qu'on a parlé de vestignomonie. [...] Il est évidemment indice de classe ou d'ascension sociale. [...] [Ce] qui est au départ un obstacle à la description du corps devient par métonymie un outil précieux dans sa caractérisation (Berthelot, 1997, p. 44, l'auteur souligne).

Néanmoins, ce que Berthelot ne spécifie pas, c'est que, bien que le vêtement soit porteur de sens et puisse renvoyer à différentes positions sociales, genrées, culturelles, cela n'implique pas que les significations de l'habit s'accordent avec celles données au corps, ou

que le corps soit représentatif de l'identité de genre des personnages. Par conséquent, si la robe d'Amber indique la féminité en renvoyant aux codes du féminin, il est impossible d'affirmer qu'elle masque et se réfère à un corps de femme ou à un corps d'homme concret qu'elle recouvrirait. Ici, la robe n'est pas la manifestation d'un corps sexué qui ne peut être atteint; elle ne camoufle pas entre ses amples plis une corporalité masculine ou féminine. Au contraire, elle fait office de corps social, *désigne, crée* le féminin, et *devient* corps féminin, même si elle ne met pas ce féminin en valeur. En effet, à aucun moment le personnage focalisation dont l'instance narrative relaie le point de vue, Brashen, ne doute qu'Amber soit une femme.

Il en va de même lors de la seconde apparition de l'artiste dans *The Liveship Traders*; Althea Vestrit interprète alors Amber comme une femme, malgré le fait que celle-ci porte cette « robe » qui, en anglais, désigne un habit masculin :

The golden woman was dressed in a *long simple robe* the color of a ripe acorn, and her hair was bound down her back in a single shining plait. *The fabric of the robe fell in pleats from her shoulders to the hem, concealing every line of her body.* Her hands were gloved, to conceal the scars and calluses of an artisan's fingers in the guise of a gentlewoman's hands (LT1 p. 237-238, je souligne).

Dans ce passage, la lumière n'est plus employée afin de (dé)masquer le corps; seul le vêtement remplit cette fonction⁸⁵, créant cette fois une impression différente, qui contribue à masculiniser Amber. En plus du substantif « robe », sont mentionnées les lignes, « every line of her body », plutôt que ses courbes. Cependant, Althea est elle-même dotée d'une silhouette plus élancée que plantureuse; les corps de femmes pouvant prendre des formes variables et Amber ayant déjà précédemment été identifiée comme femme (comme l'indiquent la répétition des possessifs « her » et les groupes nominaux « golden woman » et « gentlewoman's hands ») cet habit n'a pour conséquence que de tracer une ombre de masculin sur une corporalité perçue comme féminine. L'effet de genre premier est donc plus important que les suivants, instaurant un corps féminin ou masculin pour celui ou celle qui

⁸⁵ Cette fonction est dédoublée par l'effet des gants, lesquels « conceal », selon Althea, « the scars and calluses of an artisan's fingers in the guise of a gentlewoman's hands ». Ce ne sont toutefois pas des cicatrices et des callosités que dissimulent les gants, mais bien les doigts marbrés de Skill argenté du personnage dont j'ai discuté dans le chapitre 3 (voir chapitre 3, p. 95-96). « The Fool » en ce sens, cache sous ses habits le pouvoir que, en tant qu'individu marginal, iel ne devrait pas posséder.

perçoit « the Fool ». Le brouillage du genre, encore une fois, n'est que partiel, bien qu'indéniablement présent.

Le vêtement, toutefois, a une autre conséquence : il bloque l'accès à des traits physiques qui, relativement aux significations dont ils seront dotés, pourraient modifier les perceptions que les différents publics de « the Fool » en ont. Or, dans *The Realm of the Elderlings*, le(s) corps du Fool, d'Amber, de Lord Golden et de toutes les autres identités de ce personnage n'est, ou ne sont jamais vu(s) ou représenté(s) nu(s). Dans la seconde trilogie narrée par FitzChivalry, *The Tawny Man*, lorsqu'iel meurt et est ramené.e à la vie par Fitz, « the Fool » demeure « huddled in a piece of dirty sacking » (*TMB*, p. 691); une quinzaine d'années plus tard, cette fois à l'article de la mort, iel oppose une résistance aux soins que ses allié.e.s désirent lui dispenser :

[H]e did not move until I tried to remove his undergarment. Then he lifted both scarred hands to the neck of the dingy linen singlet and gripped the collar. "No," he said faintly.

"Fool", I rebuked him, and tried to push his hand aside, but he gripped his garment more tightly and with greater strength than I had expected to encounter. [...] I did not have the heart to challenge him. Let him take his secrets to the grave, then, if that was what he wished (*FF1*, p. 612).

Ici, le corps demeure caché malgré l'insistance du narrateur, qui persiste à penser que des « secrets » se cachent derrière le maillot. Cependant, si FitzChivalry emploie des possessifs et pronoms masculins, il n'émet aucune hypothèse quant à ce que pourraient constituer ces « secrets », qui continuent alors à être multiples et ouverts à tous les possibles, plutôt qu'à être réduits à une seule éventualité. L'énigme demeure irrésolue, mais reste tout de même énigme, témoignant du désir normatif du narrateur de fixer définitivement l'identité par l'accès à un organe (ou à des organes, considérant le pluriel de « secrets ») qui, magiquement, déterminerait enfin la « réelle nature » du corps. Une brève lutte se déroule donc entre Fitz et « the Fool », entre le regard hétéronormatif souverain ayant le pouvoir de définir et la corporalité marginale, fluide et plurielle qui cherche à s'y soustraire; un combat où, après quelques essais, Fitz abandonne, concédant à son ami.e la possibilité de demeurer en marge dans la mort, à jamais mouvant.e (et, paradoxalement, fixée dans la mouvance).

Les vêtements, donc, plutôt que de couvrir de leur sens (contradictoire ou en contiguïté) cette corporalité qui se soustrait toujours aux regards, constituent un langage binaire

contribuant à la fabrication et à l'inscription du corps, comme les mots de la fiction dans lesquels la corporalité textuelle prend forme. Ce refus de « the Fool » d'exposer un organe qui pourrait, aux regards des autres (qu'il s'agisse du lectorat ou des autres personnages qui l'interprètent) être révélateur de son « sexe » n'est pas sans conséquence. Dans le langage, chaque partie du corps est désignée par un substantif; or, la substantivation des parties du corps sexuées a pour effet de créer un « tout » mâle ou femelle, de forger un être ontologique prédiscursif. L'absence de signes physiologiques socialement associés au féminin ou au masculin court-circuite toutefois la substantivation et démontre que le sexe, à l'instar du genre, est une production discursive, une interprétation culturellement située. En effet, dans le cas de « the Fool », seules les normes et technologies de genre (dont le vêtement fait partie) demeurent accessibles; ces discours contribuent à donner sens au corps, à créer l'homme ou la femme.

En témoigne ce bref échange entre Fitz et « the Fool », alors que ci-elle se présente pour la première fois à son ami sous les traits d'Amber : « "How much of a woman's shape actually comes from her garments?" I wondered as I mastered my load. "More than you would suspect," he responded » (*FF2*, p. 684). Dans ce dialogue, l'on constate une conscientisation du narrateur des processus par lesquels se crée et est créée une femme; sa remarque est appuyée par « the Fool », qui renchérit, renforce et pousse plus loin l'observation de FitzChivalry en insinuant que le héros, malgré son constat, ne perçoit pas toutes les nuances et effets de ces mécanismes (« More than you would suspect »). C'est ce qui expliquerait pourquoi, bien qu'en présence d'une femme, Amber, Fitz continue à la qualifier de « he ». Toutefois, malgré le biais du narrateur, ce que cet extrait met en lumière est que l'habit *configure* la silhouette de la femme, la façonne en fonction d'un modèle, de significations normées; il *est* le corps, cette « woman's shape » qu'il produit. En ce sens, et comme le note Bourcier, il n'existerait pas, dans la performance de genre, de distinction entre le vêtement et le corps « naturel » (Bourcier, 2006 [2001], p. 227-228). Ceci n'est pas sans évoquer les perspectives postmodernes des corporalités, lesquelles, toujours selon Bourcier,

affirment que le corps ne se limite pas (dans sa construction biopolitique) et n'a pas à se confiner (pour ceux qui veulent s'emparer de cette possibilité et donc retourner en quelque sorte la possibilité de refaire le corps, de l'augmenter, de l'illimenter, de prendre en compte sa plasticité et sa dimension prosthétique) à « son enveloppe corporelle » (Bourcier, 2011, p. 221).

Selon cette perspective, la fabrication du corps de femme d'Amber par l'objet, ou sa performance corporelle, pour reprendre l'expression de Bourcier (Bourcier, 2006 [2001], p. 221), ne relève pas de l'imitation du féminin. En déconstruisant l'opposition entre corps et objet, en ignorant les limites entre l'organique et le matériel, elle laisse plutôt entrevoir que la « féminité authentique » est *construite comme originale*, et permet, pour « the Fool », de résister à la définition hégémonique naturalisante des corps sexués en la décentrant, en la queerisant.

4.1.2. Lutte et renversement entre les discours de la vérité du sexe et de sa production discursive

Comme j'en ai déjà fait mention à plusieurs reprises, une tension semble s'instaurer dans *The Realm of the Elderlings* entre cette queerisation/décentrement par les savoirs de la marge et le discours hétéronormatif instituant les corps mâles et femelles dans un domaine prédiscursif; entre les connaissances de la marge, celles de « the Fool », et celles du centre, portées et réitérées par les différent.e.s narratrices.teurs, qui n'emploient notamment que des pronoms féminins ou masculin afin de désigner le personnage dans le récit. Comme démontré dans le chapitre 3⁸⁶, ces pronoms sont vecteurs à la fois de lisibilité et d'illisibilité identitaire, contribuant autant à fixer qu'à défiger l'identité de « the Fool ». Ils deviennent par conséquent une manifestation des relations de pouvoir qui se jouent au sein du texte, où la marge apparaît à travers l'utilisation et la subversion du langage de l'instance narrative hétéronormée. Le narrateur-scripteur autodiégétique FitzChivalry étant celui qui oppose une résistance largement plus marquée, à la fois discursive et narrative à la fluidité identitaire de « the Fool », je m'attarderai plus spécifiquement ici à la confrontation des savoirs entre celui-ci et « the Fool ».

Ainsi, si les certitudes de Fitz finissent par vaciller après plusieurs tomes, ne lui permettant d'accepter, comme discuté au chapitre 3⁸⁷, l'alternance des identités féminines et masculines de ciel-ci que dans la trilogie finale, *The Fitz and the Fool*, sa première réaction consiste à tenter de stabiliser l'identité de son meilleur.e ami.e. Lorsqu'initialement confronté à la possible féminité de « the Fool » par l'assertion « The Fool is a woman » (*FA3*, p. 496)

⁸⁶ Voir chapitre 3, p. 77-85.

⁸⁷ Voir chapitre 3, p. 80.

de la ménestrelle Starling⁸⁸, il recherche effectivement une « preuve » de son sexe, et insiste afin qu'iel détrompe la jeune femme en lui expliquant qu'iel est un homme. « The Fool », néanmoins, n'approuve pas le geste de Fitz, et lui rétorque dans les termes suivants :

"That is one thing that in all my years among your folk I have never become accustomed to. The great importance that you attach to what gender one is."

"Well, it is important..." I began.

"Rubbish!" he exclaimed. "Mere plumbing, when all is said and done. Why is it so important?"

I stared at him, at a loss for words. It all seemed so obvious to me as to not need saying (*FA3*, p. 572-573).

Comme lors de nombreux passages, c'est le dialogue qui permet et structure la confrontation des idées à travers la narration de *The Realm of the Elderlings*. Deux positions sont énoncées : celle d'un Fitz Chivalry d'une vingtaine d'années, fort de sa logique hétéronormative, et celle, marginale, de « the Fool ». Confronté à la réplique de son ami.e, le héros est « at a loss for words »; incapable de répondre, son regard se fixe sur « the Fool » (« I stared at him »). La norme, ici, est invisibilisée, de même que ses rouages; elle n'a nul besoin d'être explicitée pour prendre acte, puisqu'elle tient du sens commun, de la doxa qui détermine les comportements socialement acceptables, légitimes, comme le laisse entendre la réflexion suivante de Fitz : « It all seemed *so obvious* to me *as to not need saying*. » L'attention, de concert avec les yeux du héros, est plutôt déplacée vers « the Fool », dont le discours marginal détonne. Effectivement, les paroles de « the Fool » sont, dès les premiers mots, marquées par son opposition : rapidement, iel confronte sa subjectivité, son « je », « I », au « you » normalisé de Fitz, et englobe ce dernier dans un « your folk » plus général, qui désigne un peuple entier, celui des Six Duchies, et les normes qui le régissent – dans ce cas-ci, la norme désignant « [t]he great importance that you [the folk of the Six Duchies and Fitz] attach to what gender one is ». De la même manière, le fait que « the Fool » interrompe la réplique de Fitz démontre, à mon sens, une contestation de l'autorité du héros et des codes qu'il tente de réaffirmer. Couper la parole normative, s'insérer et nier ses affirmations pendant qu'elle tâche de réitérer l'importance du genre dans la substantivation des individus (« Well, it is important... ») en proposant une autre perspective relève d'une résistance discursive d'autant plus amplifiée par l'objection « Mere plumbing, when all is said and done. Why is it so important? » De fait, la comparaison des organes génitaux à la plomberie,

⁸⁸ Voir chapitre 2, p. 59-60 pour mon analyse de ce passage.

parce qu'elle abolit la frontière entre les corps « naturels » et l'objet, déconstruit et dénaturalise les représentations genrées. « The Fool » sort du corps les parties qui fabriquent les hommes et les femmes, et les relaie aux ordures, critiquant (« Rubbish! ») ce faisant les processus par lesquels sont créées les identités sexuées. Les sexes féminin et masculin ne sont ainsi plus que des tuyaux aux allures certes différentes, mais non importantes, tant qu'une société donnée ne leur accorde pas un sens particulier et la capacité de produire la différence sexuelle et de genre. Cette réplique de « the Fool » met donc en lumière la façon dont sont créés les corps genrés : ce ne sont *que* les organes génitaux, ou la plomberie, qui déterminent le sexe culturellement octroyé à un individu, pas d'autres aspects corporels comme les seins, la pilosité, la force physique, et encore moins les idées, les goûts, les aptitudes ou le caractère. Selon une logique hétéronormative, le sujet est bel et bien réduit à ce qui se trouve entre ses jambes, qui possède la capacité d'orienter sa vie entière, ses possibilités et comment les autres le percevront.

Cette altercation entre « the Fool » et Fitz, qui n'est pas sans déstabiliser temporairement les discours hétéronormatifs du héros et narrateur, n'a néanmoins pas de conséquences durables. Comme je l'ai indiqué, ce n'est que dans la dernière trilogie, *The Fitz and the Fool*, que FitzChivalry intègre, partiellement, les savoirs de son ami.e. Ainsi, dans le premier tome de *The Fitz and the Fool*, il mentionne que

[he] had never been absolutely certain of [the Fool's] masculinity. But if a child had been born, it must have come from a woman's womb. That meant that somewhere, that son had a mother. A woman whom, presumably, the Fool had loved (FF1, p. 412).

La compréhension de Fitz, en effet, n'est que fragmentaire, comme le démontre son hypothèse qui ne laisse aucune place à la possibilité que « the Fool » ait pu porter un fils⁸⁹; cette femme inconnue, cette mère sans nom, ne peut pas, selon lui, être son ami.e. La

⁸⁹ Ce fils est plus tard révélé être une fille, Bee Farseer. Dans la logique hétéronormative du narrateur, la femme de ce dernier, Molly, ne peut qu'être l'unique mère de l'enfant : l'utérus et l'accouchement font pour lui la femme, la mère, et la distinguent de l'homme, qui ne peut être que le père : « "[...] That leaves only the male role" » (FF2, p. 102), rappelle la reine Kettricken. « The Fool » devient alors, par défaut, l'un des deux pères de Bee, dont iel partage la paternité avec Fitz au grand dam de ce dernier : « *The Fool was Bee's father*. The thought pushed itself into my mind. Ridiculous. [...] She did look like him. Sometimes. Not that much. But more like him than she looked like me. No. It was impossible and I would not consider it. I knew *I was Bee's father*. I knew that with complete certainty. A child could not have two fathers. Could she? [...] I refused to think any longer about it tonight » (FF2, p. 341, je souligne).

naissance de l'enfant n'est qu'une façon de confirmer la masculinité de « the Fool », la « preuve » tant attendue qui est contestée lorsque ciel-ci affirme que « "[...] There is no [...] child conceived in that way. [...]" » (*FF2*, p. 160). Par ailleurs, en réitérant son besoin de certitude (« it must have », « that meant »), FitzChivalry met de nouveau en lumière l'importance de l'intelligibilité, de la présence de traits physiques lisibles dans la fabrication binaire des corps genrés. Le terme « masculinity », masculinité, renvoie ici au sexe mâle, décrit par Paul B. Preciado comme cet « organe arbitraire [ayant, par son absence ou sa présence,] le pouvoir d'instaurer la différence sexuelle et de genre » (Preciado, 2000, p. 65). Par conséquent, selon Preciado, il désigne aussi le genre, ces codes sociaux définissant et produisant les sexes masculin et féminin lisibles sur la base d'une interprétation de traits physiques, mais également la sexualité. N'ayant pas accès au « sexe » de son ami.e, à une « confirmation » anatomique et intelligible selon son cadre de référence hétéronormatif, Fitz ne peut lui attribuer un sexe définitif, cadré en fonction d'une lisibilité de genre. C'est une sexualité inférée qui lui permet de stabiliser momentanément son ami.e, de le rendre lisible en tant qu'homme et père, jusqu'à ce ciel-ci lui explique qu'iel n'a pas engendré d'enfant de « cette manière », c'est-à-dire selon une méthode de procréation impliquant deux corps caractérisés par leur capacité à emboîter leurs organes génitaux. Ce faisant, par ses multiples sens, le terme « masculinity » dévoile les liens qui existent, selon une logique hétéronormative (dont FitzChivalry est tributaire), entre sexe, genre et sexualité dans la configuration des corporalités et des identités légitimes, féminines *ou* masculines, et hétérosexuelles.

Ce passage témoigne également de l'une des nombreuses tentatives de réappropriation des corps fluides de « the Fool » par un discours normatif sur le genre; celui-ci, sous le couvert d'un raisonnement en apparence rationnel, tâche de rendre cohérent un individu en fonction d'une grille de lecture hégémonique à laquelle il échappe pourtant. L'extrait précédent, qui porte quant à lui sur l'altercation entre Fitz et « the Fool », illustre davantage une résistance et une critique de cette même logique, et propose une déconstruction des catégories régissant la production et la corporalisation des identités sexuées. Tous deux, cependant, soulignent une instabilité dans la perception de « the Fool ». Circulant de l'illisible au lisible, puis à l'illisible, l'identité, voire les identités du personnage s'inscrivent

dans un rapport entre différentes forces. Comme le démontrent les deux extraits que je viens d'étudier, elles se meuvent entre le pouvoir de subjectivisation et d'altérisation de la norme, qui essaie de rétablir les catégories binaires du genre, et la résistance des marges par le biais de l'exposition des structures fabriquant les féminin et masculin. Lisibilité et illisibilité se côtoient et se reformulent sans cesse; le personnage est à la fois interprétable et ininterprétable en fonction de codes associés à la binarité de genre. Ainsi que mentionné dans mon élaboration théorique du chapitre 1, l'illisibilité identitaire permet donc la visibilisation des tensions existant entre différents savoirs et stratégies d'écriture, qui se heurtent et se transforment mutuellement, et des relations de pouvoir textualisées au sein d'une œuvre. Effectivement, dans *The Realm of the Elderlings*, dès l'instant où le discours hétéronormatif tâche de stabiliser la silhouette de « the Fool », ciel-ci s'échappe derechef en contredisant ce qui a été énoncé à son sujet ou en proposant des alternatives – dans les cas étudiés, en niant que son enfant a été conçue selon le mode de reproduction normatif ou en dénaturalisant les corporalités.

En résumé, sans un « indice » permanent permettant de fixer définitivement le(s) corps de « the Fool » dans une catégorie lisible, iel reste illisible. Les accumulations, superpositions et alternances de ces identités lisibles, mâles et femelles, déstabilisent la conception de l'identité première, naturelle et stable, et fabriquent l'illisibilité. Parallèlement, l'usage par un même personnage de normes associées aux deux genres (dans les extraits étudiés au cours de ce chapitre, les vêtements, les gestes) afin de produire, de rendre lisibles, des corporalités masculines et féminines, hommes et femmes, décentre l'hétéronormativité.

La norme hétérosexuelle s'effondre; le genre ne peut plus être un simple reflet du sexe, puisqu'il contribue à le *créer*. En ce sens, employer des vêtements afin de brouiller les lignes et/ou courbes de « the Fool », ainsi qu'énumérer plusieurs parties de son corps en ne mentionnant *pas* celles que le discours hétéronormatif associe à un sexe ou à l'autre, ne sont pas des choix narratifs anodins. À titre d'exemple, je me référerai ici au premier portrait d'Amber, dont j'ai proposé différentes lectures aux pages 61 et 111 :

She wore a long brown gown that hung simply from her *shoulders*; it more cloaked than enhanced her *slight form*. [...] The rich brown of her draped gown pointed up the gold of her *skin* and *hair* and *eyes*. Her *bare feet* peeped from the bottom of her long skirts (LTI, p. 181, je souligne).

Dans cet extrait, j'ai indiqué les termes faisant directement référence à l'organisme du personnage, soit « shoulders », « slight form », « skin », « eyes », « hair », « bare feet »; l'on remarque effectivement qu'aucun d'entre eux ne désigne une partie du corps qui ne pourrait pas appartenir à un homme. Il en va de même pour les autres descriptions d'Amber. Ceci implique que les différents personnages dont la narration relaie les points de vue (qu'il s'agisse de FitzChivalry, de Brashen Trell, d'Althea Vestrit, etc.) ne sont pas à même de distinguer ces traits sexués, comme le démontre le fait qu'ils soulignent cette inaccessibilité (« cloaked », « draped gown »). Par cet accent constant mis sur le masquage du corps, les protagonistes donnent à la disparition des caractéristiques physiques genrées une importance variable (Fitz allant jusqu'à en faire une obsession), laquelle contribue à la production d'un effet d'illisibilité identitaire pour les lecteurs.trices; effet qui se répercute à travers les descriptions de « the Fool ».

Dans des contextes structurés par des normes hétérosexuelles, les habits de « the Fool » tiennent donc lieu de tissu textuel et discursif. Ils soulignent la tension existant non seulement entre les perceptions de différents personnages et voix, qui parfois décrivent un homme et d'autres fois, une femme, mais aussi entre les savoirs queerisés de l'individu en marge, et ceux hétéronormés du centre. Toutefois, si les descriptions des identités de « the Fool » et allusions à son apparence se fondent sur l'importance, voire sur l'obsession hétéronormative, d'avoir accès à des traits sexuels substantivants afin de stabiliser l'« être » femelle ou mâle, elles révèlent paradoxalement la futilité de ces derniers dans la (re)production des corps sexués. Par exemple, Amber n'a pas besoin de « poitrine », de « hanches » pour être vue, désignée, fabriquée comme femme, puisque sa robe se charge de créer un effet de genre féminin; en revanche, la « masculinité » génitale de « the Fool » semble nécessaire pour confirmer à FitzChivalry que son ami.e *est* un homme, comme je l'ai précédemment expliqué. Le personnage est donc à la fois illisible et lisible, relativement aux regards qui l'interprètent et à l'importance que ceux-ci accordent à la fixité lorsque l'identité observée est brouillée.

En ce sens, l'illisibilité identitaire de « the Fool » permet de contredire et de subvertir le discours hétéronormatif en démontrant que le sens donné à des traits physiques dits sexués

repose sur une conception préalable et binaire des genres, qui ne requiert d'ailleurs pas l'exposition d'organes génitaux pour s'actualiser. Les vêtements, parce qu'ils sont déjà codifiés selon cette même structure dichotomique, se substituent à l'organisme, deviennent l'organisme, et mettent à jour le caractère produit de celui-ci en imitant les mécanismes par lesquels les corps prennent forme dans et par les discours.

Malgré cela, et il s'agit là d'une contradiction de l'écriture de Hobb et d'un effet découlant principalement du filtre narratif hétéronormatif de FitzChivalry, il semble exister une « vérité » du corps, que « the Fool » refuse de révéler en se déshabillant. Les lecteurs.trices ne la connaîtront certes jamais, mais elle (comme les organes du personnage) est présente, puisqu'occultée. Cette constatation n'est d'ailleurs pas sans évoquer la représentation paradoxale du corps et de l'âme, que j'ai mentionnée à la fin du chapitre trois⁹⁰. Effectivement, dans *The Realm of the Elderlings*, la conception des corporalités est éminemment contradictoire : comme l'a souligné Mélanie Bost-Fievet dans « Les âmes de Robin Hobb, Philip Pullman et Alain Damasio », la façon dont les corps sont dépeints échappe à la division chrétienne opérant une nette séparation entre le corps et l'âme, ce qui explique pourquoi ils ne peuvent être lus selon nos grilles d'analyse habituelles (Bost-Fievet, 2014, p. 394)⁹¹. L'âme ayant une nature matérielle (Bost-Fievet, 2014, p. 400) et s'inscrivant sur le corps, l'intérieur devient extérieur et est corporalisé. À mon sens, si ce brouillage des frontières chez Hobb entre les concepts d'âme et de corporalité nécessite une autre manière d'envisager leur rapport, la façon dont les corps sont créés, écrits et réécrits demande aussi d'être lue autrement. En effet, parce qu'il offre une perception des corporalités comme ayant une vérité (cachée ou dévoilée) et comme étant aussi le produit de discours, le texte et sa narration sont marqués par un paradoxe : elles brouillent les lignes du corps tel que défini par les discours hégémoniques en réitérant constamment ces derniers. Or, cette tension et ce déplacement sont nécessaires afin que l'illisibilité identitaire de « the Fool » surgisse; il faut qu'il y ait un mouvement à travers les structures et conceptions représentées dans *The Realm*

⁹⁰ Voir chapitre 3, p. 98.

⁹¹ Dans son article, Bost-Fievet propose une lecture de trois textes de fantasy, dont les écrits de Robin Hobb, en fonction d'une vision gréco-romaine antique selon laquelle l'« âme [est] fractionnable et donc de nature atomique » (Bost-Fievet, 2014, p. 395).

of the Elderlings pour que la critique émerge et pour que l'illisibilité mette en lumière les contradictions sur lesquelles se fonde l'œuvre.

4.1.3. Pratiques transgenres et savoirs marginaux : performances, voix, gestes

Si l'absence d'un corps lisible et stable, ou la création par accumulation d'un corps illisible, empêche la représentation définitive du personnage et promeut la fluidité et la mouvance identitaire au détriment de la catégorisation, elle a aussi pour effet de prohiber l'usage du concept de travestissement afin de désigner les performances de « the Fool ». De fait, comme l'affirme Bourcier, la notion de travestissement est problématique et hétérocentrée, car elle présuppose l'existence d'un sexe biologique fixe où sont inscrites des marques du genre inverse; elle reconduit conséquemment un système binaire et l'idée qu'il existe une vérité du genre (Bourcier, 2006 [2001], p. 221). Or, si le genre est performance et performativité, n'advenant que par les actes qui le constituent, cela signifie qu'il ne peut être réduit à une sémiologie du vêtement (Bourcier, 2006 [2001], p. 122) : « signes corporels et [...] autres moyens discursifs » (Bourcier, 2006 [2001], p. 123), tels que la nomination⁹², l'acting out et la performance⁹³, contribuent également à la fabrication répétée du genre. Par conséquent, Bourcier invite à repenser le travestissement, et à le comprendre

comme une manifestation parmi tant d'autres de la déstabilisation des frontières qui ont été assignées entre les genres [...] qui oblige à dénaturer et à déconstruire le système binaire sexe/genre hétérosexuel et à le penser en fonction d'une reconfiguration des identités de genres, des identités et des pratiques sexuelles (Bourcier, 2006 [2001], p. 121-122).

Puisque l'expression de travestissement ne peut rendre compte de la variabilité des techniques permettant le décentrement de la norme hétérosexuelle, le critique queer suggère d'employer la notion de *pratiques transgenres* afin de désigner les pratiques « qui transgressent les frontières habituellement imposées en matière de genre [...] [,] y incluant les performances du genre » (Bourcier, 2006 [2001], p. 124). Ces opérations deviennent alors autant de technologies de genre, pour reprendre le concept proposé par de Lauretis, qui

⁹² Comme je l'ai mentionné dans le chapitre 3 (voir p. 76-77 et p. 99), la nomination tient bel et bien de la performance de genre et est, par conséquent, un effet de genre parmi d'autres participant à la (re)production des identités sexuées de « the Fool ».

⁹³ Dans son essai « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », Bourcier mentionne avoir emprunté ce répertoire d'opérations à Marjorie Garber (*Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*).

peuvent être utilisées afin de brouiller les identités en déstabilisant les limites entre le féminin et le masculin, générant par-là une crise des catégories.

Par ailleurs, employer la notion de pratiques transgenres a une seconde conséquence, qui n'est pas sans évoquer la conscience qu'a « the Fool » d'être à la fois sujet et objet de ses propres représentations. Selon Bourcier, son usage est en effet lié à l'acceptation du fait « que nous sommes nous aussi en pleine performance et donc que nous faisons partie de l'objet/du sujet de l'étude » (Bourcier, 2006 [2001], p. 125). Considérant la propension de « the Fool » à critiquer la naturalisation des identités de genre en en brouillant les frontières, l'absence d'un « sexe » stable et la façon dont iel s'expose comme sujet et objet de la performance, le concept de pratiques transgenres me paraît davantage s'appliquer au personnage que celui de travestissement. L'extrait suivant met en lumière l'une de ces pratiques transgenres, illustrant de façon particulièrement saisissante la diversité des moyens discursifs par lesquels est reproduit le genre masculin :

Amber had donned *man's clothing* herself, and schooled Althea in *how to move and walk and sit as if she were male*. She had, she told Althea, once been an actress in a small company. Hence she'd played many roles, as both sexes.

"*Bring your voice from here,*" she'd instructed her, prodding Althea below her ribs [...]. Amber had also shown her *how to wrap her breasts flat to her chest* in such a way that the binding cloth appeared to be no more than another shirt worn under her outer shirt. Amber had shown her *to fold dark-colored stockings to use as blood rags*. "*Dirty socks you can always explain,*" Amber had told her (LT1, p. 363, je souligne).

Ici, différentes technologies de genre permettent aux frontières corporelles d'Althea de se déplacer, sans toutefois affecter son identification en tant que « femme » (révélé par l'emploi des pronoms et des possessifs féminins); vêtements, mais aussi démarche, mouvement, gestuelle, occultation de la poitrine et des règles, altération de la voix sont autant d'opérations et de changements qui lui permettent de donner corps à l'adolescent Athel. L'accumulation des différentes techniques contribuant à modifier son apparence remet partiellement en cause la naturalité du genre masculin, exposant la masculinité comme artificielle. Les significations associées au masculin sont décontextualisées, décorporalisées, déplacées, (re)fabriquées, transposées, permettant au corps d'Althea de transgresser, temporairement⁹⁴, les limites

⁹⁴ Lorsque le capitaine du navire sur lequel elle a été engagée sous les traits du mousse Athel découvre qu'elle est une femme, il a tôt fait de l'expulser; le système, alors, reprend ses droits, lui réimposant un genre et une place (ou une absence de place) socialement construites.

instituées par le système hétéronormatif de Bingtown. Grâce aux savoirs d'Amber et à la transmission de ceux-ci à la jeune femme, les signes et codes associés aux corps mâle et femelle se superposent, et sont en dissonance; la poitrine est toujours présente, mais aplatie; les chaussettes sont à la fois de simples bas sales et souillées de sang menstruel; ce corps qui saigne « comme une femme » circule et s'assoit « comme un homme ».

Néanmoins, de manière similaire à la façon dont est rétabli le discours de la vérité du corps sexués, ce passage rétablit aussi une certaine dichotomie entre une corporalité « originelle » et l'imitation. Dans la performance d'Althea, certains traits sont ajoutés au corps (« how to move and walk and sit »), alors que d'autres servent à nier des éléments associés aux corps des femmes (bander la poitrine, cacher le sang des règles). C'est ici une forme de « vraie » féminité qui est masquée afin de suggérer une « vraie » masculinité. Cependant, cela n'empêche pas la jeune femme de se faire passer pour un garçon, sans qu'aucun homme (à l'exception de Brashen Trel, qui la connaît depuis son enfance) ne le réalise : pour eux, elle est Athel, puisqu'elle se présente ainsi.

Ainsi, l'éducation queer d'Althea par Amber permet de démontrer par l'imitation que l'idée de l'original précède le corps, et crée préalablement les conditions de sa lisibilité (et de son illisibilité). Bien que la performance d'Althea ne soit pas satirique, elle a un effet similaire aux parodies de genre des drag-queens, sur les performances desquelles Judith Butler écrit dans *Trouble dans le genre*. Pour citer celle-ci, « [e]n lieu et place de la loi de cohérence hétérosexuelle, nous voyons le sexe et le genre être dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 260-261). L'introduction et la transmission de savoirs queer, ou la queerisation des savoirs hétéronormés, déboucheraient conséquemment sur la dénaturalisation et la désarticulation, aussi temporaire soit-elle, du système binaire sexe/genre de *The Realm of the Elderlings*.

Par son illisibilité identitaire, par ses performances et par l'introduction des connaissances de la marge à laquelle iel procède dans *The Realm of the Elderlings* « the Fool » révèle donc la structure imitative du genre. Cependant, cette mise en lumière ne serait pas aussi efficace si elle ne s'adjoignait pas à une dimension explicitement critique de cette même production

binaire des identités. Dans la seconde partie de ce chapitre, je me pencherai sur cet aspect, qui se manifeste à travers l'usage que fait « the Fool » de performances parodiques et satiriques, et à travers ses subversions des conventions tant littéraires que sociales.

4.2. Critique ironique et déstabilisation subversive de l'hétéronormativité

4.2.1. La transgression des codes des genres sexués et de la fantasy épique

Dans *The Realm of the Elderlings*, la dimension ouvertement critique de la binarité rigide entre les genres, bien que généralement sous-jacente, est mise en relief par l'usage de l'ironie à l'intérieur de la diégèse. Linda Hutcheon, dans l'article « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », décrit l'ironie comme un trope rhétorique, « à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même » (Hutcheon, 1981, p. 142). Ce fonctionnement double de l'ironie se manifeste dans les genres de la parodie et de la satire bien que, dans le cas de ces deux modalités d'écriture, la cible ne soit pas la même (Hutcheon, 1981, p. 141) : si la parodie vise un texte ou des conventions littéraires (Hutcheon, 1981, p. 143), la satire prend plutôt pour cible des comportements humains ou sociaux, soit des codes extratextuels (Hutcheon, 1981, p. 144). En ce sens, l'ironie est interdiscursive, c'est-à-dire qu'elle puise dans différents discours collectifs, « literature, the visual arts, history, biography, theory, philosophy, psychoanalysis, sociology, and the list could go on » (Hutcheon, 1988, p. 130), lesquels établissent un champ de référence permettant d'interpréter ses traces textuelles. Ce faisant, aussi bien la satire que la parodie incorporent, intériorisent et réitèrent parallèlement les normes qu'elles contestent; contradictoires, elles ne peuvent exister sans un (con)texte pour leur donner sens. De fait, comme le rappelle Hutcheon, « [t]o parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox » (Hutcheon, 1988, p. 126). En tant que transgressions autorisées (Hutcheon, 1985, p. 69-83), l'ironie, la parodie et la satire sont donc à la fois conservatrices et révolutionnaires, pouvant tant reconduire les conventions artistiques et sociales que les déstabiliser.

Pour cette raison, Hutcheon avance, dans *The Politics of Postmodernism*, que l'ironie n'est pas uniquement une forme ludique, mais peut également être utilisée afin de dénaturer les représentations (Hutcheon, 1989, p. 95). C'est cette déconstruction critique

qui, lorsqu'elle est doublée d'une complicité contradictoire avec le système qu'elle cherche à détoxifier, fait de l'ironie une stratégie d'écriture postmoderne (Hutcheon, 1989, p. 95). De plus, comme l'explique Hutcheon, la parodie (et, par extension, l'ironie et la satire), par son usage des représentations, est politique. Plus précisément,

parody is doubly coded in political terms : it both legitimizes and subverts that which it parodies. This kind of authorized transgression is what makes it a ready vehicle for the political contradictions of postmodernism at large. Parody can be used as a self-reflexive technique that points to art as art, but also to art as inescapably bound to its aesthetic and even social past. Its ironic reprise also offers an internalized sign of a certain self-consciousness about our culture's means of ideological legitimation. *How do some representations get legitimized and authorized? And at the expense of which others?* Parody can offer a way of investigating the history of that process (Hutcheon, 1989, p. 101, je souligne).

Or, les traditions androcentriques, de même que les processus par lesquels une signification unique et stable est créée, puis légitimée et centralisée, sont des thématiques régulièrement exploitées par les femmes et les autres individus excentrés (Hutcheon, 1988, p. 130). En instaurant puis en subvertissant, par l'usage de l'ironie, les normes, iels multiplient les discours et représentations. De cette manière,

[m]argins and edges gain new value. The « ex-centric » – as both off-center and de-centered – gets attention. That which is « different » is valorized in opposition both to elitist, alienated « otherness » and also to the uniformizing impulse of mass culture. And in American postmodernism, the different comes to be defined in particularizing terms such as those of nationality, ethnicity, gender, race, and sexual orientation (Hutcheon, 1988, p. 130).

En ce sens, il est logique que « the Fool » fasse usage de l'ironie (et de la satire et de la parodie) et que cette utilisation lui permette de transmettre dans la fiction une critique de la norme hétérosexuelle. En tant que figuration de la marge non binaire, qu'identité narrative hors-centre, illisible et lisible, sans cesse remodelée par les forces stabilisatrices et altérisantes de l'hétéronormativité, le personnage est en effet prédisposé à la moquerie, voire socialement autorisé à remettre en question les discours hégémoniques; ce que traduit d'ailleurs son incarnation première de fou du roi sans nom⁹⁵. En témoigne aussi ce poème, tiré du passage où le personnage, interrogé par FitzChivalry sur son sexe⁹⁶, s'arrête brusquement et s'élançe dans un chant satirique et parodique :

⁹⁵ Voir chapitre 3, p. 71-77, pour mon analyse de cette identité et de ses implications.

⁹⁶ J'ai fait référence cette altercation dans le chapitre 2, p. 58-60, lors de mon analyse de la fragmentation des points de vue dans la narration autodiégétique de FitzChivalry Farseer.

He struck a sudden pose in the middle of the forest trail. His stance was so artfully reminiscent of Starling when she readied herself to sing that I was horrified. I glanced back at her as the Fool launched into sudden, hearty song:

*"Oh, when the Fool pisses
Pray tell, what's the angle?
Did we take down his pants
Would he dimple or dangle?"*

My eyes darted from Starling to the Fool. He bowed, an embroidery of the elaborate bow that often marked the end of her performances. I wanted to laugh aloud and sink into the earth (FA3, p. 573, en italique dans le texte original).

Avant de pousser plus avant mon étude de cet extrait, je tiens d'abord à m'attarder au rôle de la chanson en fantasy et à la façon particulière dont celle-ci teinte le genre. L'on remarquera que le recours au chant est, dans le cadre d'un cycle de fantasy, l'un des éléments qui permet de « faire médiéval », soit de représenter le Moyen Âge de manière plus ou moins confuse (Rochebouet et Salamon, 2008, p. 232). De nombreux travaux sur ce domaine générique se penchent en effet sur le rapport entretenu entre la littérature médiévale et la fantasy, et notamment sur la manière dont les textes issus de cette époque passée s'inscrivent dans la production de fantasy contemporaine⁹⁷. Or, si « des références concrètes au Moyen Âge [y] sont extrêmement fréquentes » (Rochebouet et Salamon, 2008, p. 322), et permettent, grâce à l'inscription d'un système économique, social et politique (féodalité) et de savoirs et technologies vraisemblables (Rochebouet et Salamon, 2008, p. 329-330), de créer un *effet médiéval*, elles n'en relèvent pas moins d'un imaginaire de cette période (re)construit au fil des siècles, et donc historiquement contingent. Ainsi, chercher de « véritables sources » médiévales dans la fantasy « nécessite une certaine prudence » (Rochebouet et Salamon, 2008, p. 322), les tentatives de s'insérer dans cette tradition relevant le plus souvent d'une stratégie de légitimation du genre des auteurs.trices et des éditeurs.trices (Besson, 2007, p. 80). Dans ce contexte, comme le soulignent Rochebouet et Salamon, la « présence du Moyen Âge dans la *fantasy* peut être interprétée sur un *continuum* qui irait d'une érudition médiéviste mise au service du récit et de la création d'un univers de fiction à une collection de *topoi* et de clichés » (Rochebouet et Salamon, 2008, p. 330, les autrices soulignent). Savoirs érudits et conventions s'inscrivent de fait en continuité, rendant « impossible

⁹⁷ Voir à cet effet les travaux de Geoffrey B. Elliott, Anne Besson (*op. cit.*), Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.) (*Fantasy. Le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du colloque du CRELID*), Leo Carruthers (*Tolkien et le Moyen Âge*) et Anne Rochebouet et Anne Salamon (*loc. cit.*).

d'ignorer les emprunts massifs, ne serait-ce qu'au plan thématique, de nos romans contemporains à une tradition littéraire médiévale plus ou moins diffuse » (Besson, 2007, p. 80).

En somme, si le Moyen Âge et ses littératures ne sont en général pas des sources directes des textes de fantasy, la façon dont elles sont perçues et réemployées, soit leur représentation dans l'imaginaire social, elle, en est une; c'est elle qui contribue à créer un *effet médiéval*. Parmi les clichés chargés de créer cet effet se trouvent la tonalité et les motifs épiques hérités de l'épopée, dont la « noblesse de la quête, le sacrifice du héros à une cause plus grande que lui, le fracas des armées aux forces soigneusement énumérées » (Besson, 2007, p. 82). Ce sont d'ailleurs ces derniers qui, selon Besson, permettent de faire « remonter la piste de la chanson de geste à la fantasy » (Besson, 2007, p. 82)⁹⁸, puisque celle-ci, et plus particulièrement les sous-genres de l'épic fantasy et de la dynastic fantasy définis en introduction⁹⁹, les réemploient.

À la lumière de ces informations, revenons désormais à la performance de « the Fool » dans *The Realm of the Elderlings*. Bien que le chant ne puisse, à proprement parler, mener à l'établissement d'un rapport intertextuel direct entre la chanson de geste médiévale et celle du personnage, il contribue néanmoins à donner un ton épique à la déclamation en réactualisant un imaginaire où la musique et la poésie sont employées afin de commémorer une action héroïque. Ce lien est aussi renforcé dans la diégèse par la fonction des ménestrel.le.s qui, dans le royaume des Six Duchies, représentent la voix de la vérité; leur parole est performative et fait office de loi. Afin d'attester de la véracité d'un événement, la signature d'un ou d'une ménestrel.le.s doit nécessairement être apposée au bas d'un document. Chargé.e.s de parcourir les différents duchés afin de récolter histoires et faits, ils et elles sont aussi responsables de la transmission du savoir hégémonique par leurs chants, et de l'institutionnalisation (par la répétition) de celui-ci. De fait, Starling, plus particulièrement, est réputée pour avoir chanté *The Antler Tower*, qui commémore la bataille de la tour Antler

⁹⁸ Certains travaux, dont « Voix de cors. De la *Chanson de Roland* au *Seigneur des anneaux* » de Valérie Naudet et « Détruire et venger, de certaines satisfactions "épiques", de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des anneaux* » d'Emmanuelle Poulain-Gautret, explorent les liens entre épique, chanson de geste et fantasy.

⁹⁹ Voir introduction, p. 5-6.

où FitzChivalry a mené les soldats du royaume à la victoire, et pour son écriture de *Chade Fallstar's Reckoning*, un cycle commentant les hauts faits du conseiller de la reine Kettricken et son rôle dans le maintien de la lignée royale des Farseers. S'appuyant sur les codes de la fantasy et d'un imaginaire médiéval extradiégétique, ces chants, de même que de multiples autres généralement inscrits en épigraphe des chapitres, contribuent à l'inscription d'une norme dans la diégèse, où la chanson est utilisée afin de décrire et de rendre légitime une geste épique, noble et héroïque.

C'est ce processus même de légitimation des savoirs qui est objet de l'ironie de « the Fool » dans cet extrait où iel imite Starling. Pour ce faire, sa performance nécessite en premier lieu une mise en scène particulière, soit une contextualisation permettant de reconnaître le cadre de référence : en d'autres termes, la posture de la ménestrelle doit d'abord être imitée. À cet égard, « artfully reminiscent » et « an embroidery of the elaborate bow » sont les expressions employées afin de décrire la reproduction de Starling à laquelle s'adonne « the Fool », et traduisent l'exagération nécessaire au décodage de la moquerie par Fitz, alors partagé entre son désir d'éclater de rire et celui de disparaître (« I wanted to laugh aloud and sink into the earth »). Quant à lui, le contenu de la déclamation permet d'affirmer la posture railleuse du personnage : la diction prosaïque, la forme assez primitive du chant et la thématique vulgaire abordée (l'urine) créent un contraste d'autant plus grand avec la pose épique imitée par « the Fool » et le rôle des ménestrel.le.s dans les Six Duchies. L'ironie est donc double : elle est créée tant par la forme, qui parodie des conventions d'un art socialement institué (re)produisant des discours de la vérité hégémonique, et par le fond, imitation satirique des mécanismes par lesquels certains discours sont légitimés au détriment d'autres (rendus illégitimes).

Toutefois, ici, la satire ne vise pas uniquement les instances du pouvoir, mais, d'abord et avant tout, le savoir hétérocentré intradiégétique selon lequel il n'existerait que deux sexes, l'un mâle, l'autre femelle. Une nouvelle fois, l'étude du (con)texte hétéronormatif dans le second chapitre de mon mémoire se révèle ici fondamentale, puisqu'elle permet de comprendre pleinement les impacts de la déstabilisation *volontaire* du (con)texte par « the Fool », qui réemploie ici ces savoirs inscrits et (con)textualisés dans la diégèse. Je rappellerai qu'effectivement, la cause de ce chant de « the Fool » est l'insistance obsessionnelle (et

caractéristique d'un point de vue hétéronormatif) du narrateur, Fitz, qui désire que son ami.e explique à Starling qu'iel est un homme, alors que Starling est persuadée qu'iel est une femme. Dans ce passage, deux perspectives, celle de « the Fool » et celle de la ménestrelle et du bâtard royal, celle de la marge et celle de l'institution, s'affrontent. Néanmoins, l'administration de la « preuve », plutôt que de lever le voile sur le « sexe » du personnage, est détournée et subvertie; la noble quête de « vérité » de FitzChivalry et de Starling devient objet de moquerie. Le chant épique, plutôt que de reproduire le discours hétéronormatif légitime et les mécanismes de son institutionnalisation, s'empare des structures discursives de ce dernier pour les perturber, ce qui, selon moi, n'est pas sans rappeler cette répétition avec variation théorisée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* ou le trope de l'ironie défini par Linda Hutcheon. Notamment, la référence à l'urine relève d'un renversement du haut vers le bas, d'une transgression des codes de l'épique et d'un retour à la corporalité : l'on ne relate plus des hauts faits et le sacrifice du héros permettant la transcendance de l'être, et la bassesse physique et idéologique des déchets corporels deviennent le but ultime de la glorieuse quête.

De plus, en désignant les organes génitaux dits mâles et dits femelles sans les nommer, « the Fool » déplace l'importance constitutive de ceux-ci dans l'élaboration de l'identité sexuée. Tous, en effet, urinent et la manière importe peu. Ainsi que le mentionne « the Fool » peu avant d'entamer son chant ironique, il ne s'agit que de « "[m]ere plumbing, when all is said and done. Why is it important?" » (*FA3*, p. 572). En effet, en quoi le mouvement (« dimple », « dingle », dont le parallélisme est renforcé par la similitude des graphèmes et phonèmes, « m » devenant « n » et « p » devenant « g ») de cette simple tuyauterie devrait-il former les bases de l'interprétation du monde? Par conséquent, pour « the Fool », si vérité il y a, c'est bien celle de l'absurdité de la grille de lecture hétéronormative, qui (re)produit le discours de la vérité naturelle du sexe afin de justifier sa propre légitimité. Dans ce cas-ci, la norme hétérosexuelle autorise à interroger autrui sur ce qui se trouve sous son pantalon et à faire de ce questionnement un objet de débat sans considération pour la violence qui est faite à l'individu. À cet effet, « the Fool » confronte Fitz : « "Admit it. You asked that question with never a thought as to whether it would hurt my vanity. How would you feel if I demanded proof that you were a man?" » (*FA3*, p. 573).

Dans cette brève ode, « the Fool » contre-attaque donc par l'ironie; iel critique, se moque de l'importance accordée au discours de la vérité du sexe. Iel se moque du cadre de référence constituant les représentations oppositionnelles du féminin et du masculin, de la politique des genres. Iel se moque du fait que l'« être » d'un individu ne découle que d'une simple différenciation de tuyauterie, et des processus fabricant l'« être ». « The Fool » verbalise donc une critique de la lisibilité des genres, lisibilité qu'iel réitère paradoxalement pour en déplacer le sens. Ce faisant, iel se situe, situe sa parole et son corps comme illisibles, illégitimes, et démontre par son chant les conditions de sa lisibilité *et* de son illisibilité; iel performe l'illisibilité identitaire, la met en scène et en lumière, et la ridiculise. Les mises en italique et en retrait des quatre lignes composant le chant de « the Fool » sont par ailleurs deux moyens par lesquels le texte fait écho au personnage et visibilise, voire survisibilise l'acte d'énonciation de celui-ci.

De cette façon, l'ironie de « the Fool », parce qu'elle explore la production et la légitimation de la masculinité et de la féminité, devient une stratégie de résistance queer au sein de la diégèse. En ce sens, comme le rappelle Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism*, l'ironie déployée ici ne peut être accusée de complicité avec le système binaire hégémonique qu'elle critique et, donc, évoquer totalement les procédés postmodernes (Hutcheon, 1989, p. 142). Pareillement, au contraire de ce que prétend le critique Jim Casey, l'introduction des voix des marges en fantasy afin de décentrer la norme (Casey, 2012, p. 117) n'est pas uniquement une stratégie textuelle postmoderne, mais peut aussi être un mécanisme de résistance queer intégré à un texte de fantasy (ou de queer fantasy). En effet, selon Hutcheon, « postmodern strategies can be deployed by feminist artists to deconstructive ends – that is, in order to *begin* the move towards change (a move that is not, in itself, part of the postmodern) » (Hutcheon, 1989, p. 149-150, l'autrice souligne). Parce qu'elle décentre la norme hétérosexuelle et en met à jour les rouages, la résistance queer de « the Fool » pourrait conséquemment être interprétée comme un pas vers le changement, vers l'acceptation et la légitimation de différences.

Ce changement est d'ailleurs partiellement accompli à la fin de *Fool's Quest*, alors que Fitz accepte la fluidité de son ami.e, et intègre l'illisibilité identitaire au sein de son propre discours. Les paroles du héros illustrent alors la tension existant entre le lisible, la fixité et

l'illisible, la mouvance : « "You are you. Fool, Lord Golden, Amber, and Beloved. You are you [...]" » (FF2, p. 735). Ici, l'acceptation devient porteuse de différents rapports de pouvoir, qui s'entrechoquent; car si l'énumération permet la démultiplication des identités, elle est encadrée par un « You are you » répété, une tentative de ramener la mouvance identitaire en une fixité relative, bien que plus ouverte. « You » devient ce qui n'est pas « I », « je », Fitz. Par cette désignation, qui est pourtant une reconnaissance et une admission de la différence, le héros pose paradoxalement sur son ami.e la marque de l'altérité en l'instituant comme étant totalement autre, différent.e, de lui. Toutefois, comme je l'ai mentionné à la fin du chapitre 3, cette dernière différenciation oppositionnelle explose quelques pages plus loin, à la fin de *Fool's Quest*, où FitzChivalry et « the Fool » prennent le même nom, la même identité : Beloved. Altérité et identité, « you » et « I », mais aussi norme et marge, ne font alors plus qu'un, à la fois mélangés et séparés, lisibles et illisibles. Outre la remise en question de la notion de sujet stable et de la conceptualisation de la parentalité hétéronormative, ce brouillage des identités narratives a des implications formelles sur le statut d'auteur et de narrateur de Fitz. Il permet, comme je l'exposerai à présent, aux performances, à l'ironie et à la critique de « the Fool » de s'affranchir des frontières de la diégèse.

4.2.2. Queeriser les marges : résistance narrative et affranchissement de l'ironie

Afin de comprendre comment les discours du personnage peuvent échapper aux limites du texte, les questions suivantes ont orienté ma réflexion : en tant qu'acte politique de dédoxification intradiégétique, l'ironie de « the Fool » pourrait-elle prendre également pour cible l'hétéronormativité telle qu'elle se constitue au-delà de l'univers de *The Realm of the Elderlings*? Se pourrait-il que Fitz et les autres personnages ne soient pas les uniques spectateurs des performances de « the Fool » ? Comme l'indique Hutcheon,

[s]'il est une chose sur laquelle les théoricien[ne].s de l'ironie sont d'accord c'est que dans un texte qui se veut ironique il faut que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte (comme unité sémantique ou syntaxique) vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur[trice] (Hutcheon, 1981, p. 141).

Si l'on en croit Hutcheon, par la textualisation d'un personnage tel que « the Fool », ce seraient donc les intentions de l'autrice Robin Hobb elle-même qui tiendraient de l'ironie. À ma connaissance, l'autrice ne s'est jamais formellement exprimée sur ces moqueries de

l'hétéronormativité. Néanmoins, sur le site Web *Reddit*, lors d'une séance « Ask Me Anything », où les écrivain.e.s répondent en ligne à diverses interrogations de leurs fans, elle indique que la question du genre de « the Fool » lui est régulièrement posée¹⁰⁰. Lorsqu'interrogée sur ses motifs derrière la création de, et je cite ici les propos de « jackmcentee », « one of the most perfectly gender fluid characters ever written » (2014)¹⁰¹, Hobb explique :

I didn't have any intention beyond telling a story, and [the Fool] wandered into it and insisted on staying on the main stage instead of exiting as the outline said he would. I was astounded by how much the question of the Fool's gender bothered so many people. Why does it matter so much? I don't have a clear answer to that (2014).

Je noterai ici que l'autrice elle-même désigne « the Fool » au masculin (« he », plutôt que d'employer les pronoms et possessifs non binaires anglophones comme « ze » et « herm », déjà présents dans le discours populaire américain en 2014). Parallèlement, elle atteste de sa fluidité et souligne la tendance du personnage à demeurer « on the main stage » plutôt qu'à se retirer en marge comme il l'aurait « normalement » dû (« as the outline said he would »); mais selon quelle norme, alors, aurait-il dû disparaître? L'autrice ne le dit pas, laissant ouverts de multiples possibles. L'analogie avec le théâtre, que j'ai déjà révélée, évoque donc un imaginaire de la résistance face aux mots et aux objectifs initiaux mêmes de la créatrice (de l'autorité), et qui s'insère dans un imaginaire plus grand qu'est celui de la création artistique en général¹⁰². Néanmoins, bien que réputée pour ses représentations d'une variété de

¹⁰⁰ De façon similaire, j'ai pu constater, dans les différents colloques auxquels j'ai présenté des communications sur un aspect de l'œuvre de Robin Hobb n'étant *pas* « the Fool », que la question du genre du personnage m'est régulièrement posée par le public, même lorsque je ne mentionne pas du tout « the Fool » pendant la présentation.

¹⁰¹ Voir *Reddit*, « Hi, I'm Robin Hobb And This Is My AMA (Ask Me Anything) Introduction », en ligne, <https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/1ch0ze/hi_im_robin_hobb_and_this_is_my_ama_ask_me/>, consulté le 07 février 2018.

Les références suivantes et comportant l'année 2014 entre parenthèses renverront toutes à cette même page Web.

¹⁰² Il existe un imaginaire du personnage selon lequel ce dernier va parfois à contre-courant des intentions de son auteur.trice, et lui échappe. Dans *Le romancier et ces personnages*, François Mauriac écrit à cet effet que « nos personnages ne sont pas à notre service. Il en est même qui ont mauvais esprit, qui ne partagent pas nos opinions et qui se refusent à les propager. [...] Lorsqu'[un personnage] se plie docilement à ce que nous attendons de lui, cela prouve, le plus souvent, qu'il est dépourvu de vie propre et que nous n'avons entre les mains qu'une dépouille » (Mauriac, 1984 [1933], p. 126-127). La résistance du personnage est donc inscrite dans la représentation de ce qu'il doit être; mais l'on peut ensuite supposer que *ce à quoi* il s'oppose varie.

personnages ne correspondant pas aux normes hégémoniques (qu'il s'agisse de personnages féminins, handicapés, de couleur, non hétérosexuels ou au genre variable), Robin Hobb ne se réclame d'aucun dessein politique officiel. Toutefois, elle atteste de son désir d'écrire une œuvre tenant compte de la diversité des identités et des identifications, mentionnant que

to create a fantasy in which there are none of those people [non heterosexual, gender variant and differently abled] would seem pretty strange. I think for a fantasy to feel like a real place and situation, I want to get away from the single, unattached, physically fit hero or heroine who never seems to have an elderly aunt or a small child to care for. I wanted to write about people who are in the network of relationships that most of us sustain [...]. So it seems natural to me that in that network, there will be people who are « non standard » (2014).

Malgré ces déclarations, l'on peut se questionner sur les visées du pseudonyme adopté par l'auteurice. En effet, ainsi que je l'ai brièvement mentionné en introduction, « Robin Hobb » est l'un des noms de plume de Margaret Astrid Lindholm Ogden, qui utilise plusieurs pseudonymes selon les sous-genres de la fantasy et les styles d'écriture¹⁰³. Pendant quelques années, l'auteurice de *The Realm of the Elderlings* est demeurée inconnue du public (Blaschke, 2005, p. 55). Or, comme l'indique Gérard Genette dans *Seuils*, la pratique du pseudonymat est un procédé visant à produire un effet sur le lectorat (Genette, 1987, p. 48).

Sur cette base, je peux ici avancer que la versatilité et la diversité des visages et des masques imprègnent la pratique artistique de Margaret Astrid Lindholm Ogden, et que l'écrivaine possède une compréhension de la manière dont un nom influence la réception d'une œuvre. À cet effet, dans une entrevue retranscrite dans l'ouvrage *Voices of Vision: Creators of Science Fiction and Fantasy*, l'auteurice commente le choix du pseudonyme « Robin Hobb » : elle a adopté un nom de plume pouvant tant renvoyer à un homme qu'à une femme car « [she] was writing as first-person male[.] [...] [B]y choosing an androgynous pseudonym, it makes it much easier [...] for some readers to suspend disbelief when they enter into the story » (Blaschke, 2005, p. 58). Sans se prononcer directement par rapport à la binarité de genre, la créatrice démontre ainsi une conscience des dynamiques oppositionnelles entre le

¹⁰³ Dans l'entrevue retranscrite dans *Voices of Visions: Creators of Science Fiction and Fantasy*, l'auteurice mentionne que les voix de Robin Hobb et de Megan Lindholm sont substantiellement différentes, et que les œuvres associées à chacun de ces pseudonymes s'inscrivent dans des sous-genres différents de la fantasy; il s'agit d'une des raisons pour lesquelles elle a choisi un second nom de plume. Elle explique que « the consensus seems to be that yes, there are two different voices, two different styles of writing, and because you like one doesn't mean you'll like the other » (Blaschke, 2005, p. 58).

féminin et le masculin et de la façon dont celles-ci influencent l'interprétation et la crédibilité d'une écriture. Il est à noter que bien des lectrices.teurs croient d'abord que Robin Hobb désigne un *auteur*, et non une *autrice*.

Ainsi, malgré une intention affirmée de visibiliser des identités différentes en s'écartant des normes traditionnelles de la fantasy et de produire une forme de critique de ce genre et de ses stéréotypes, il m'est difficile de déclarer que les objectifs de l'écrivaine sont explicitement ironiques. Aussi me faudra-t-il me pencher sur les intentions d'un.e autre auteur.trice. De nouveau, je rappellerai que la diégèse *The Realm of the Elderlings* regorge de figures de créatrices.teurs; à bien des égards, la série pourrait être lue comme une mise en récit de la création, où les actes d'énonciation et d'interprétation, d'encodage et de décodage, s'auto-représentent à travers la narration, l'écriture et la performance artistique. « The Fool » est l'un.e des artistes textualisé.e.s dans la diégèse, et ses intentions, elles, ne peuvent être plus claires. En effet, dans l'édition de 2015 soulignant le 20^{ème} anniversaire de la publication du premier tome de *The Realm of the Elderlings, Assassin's Apprentice*, une introduction inédite est incluse, dans laquelle le personnage fait pour la première fois entendre sa voix sans le filtre du narrateur FitzChivalry :

An introduction? Truly? You believe that a mere two or three parcels of scribbled words can introduce me to you? *Do not imagine you can be so lazy, and come to know me.* Sit down, preferably near the fire. Draw the curtains, but not all the way. [...] Open the book. Welcome.

The Fool
(Hobb, 2015, p. vii, je souligne).

Considérant la fonction particulière de l'introduction, cette dernière mérite que je m'y attarde. Parce qu'elle précède le texte d'*Assassin's Apprentice*, se situant à la fois dans l'œuvre et à l'extérieur de celle-ci, elle peut être qualifiée de paratexte, soit être désignée comme l'une de ces productions, telles que le nom de l'auteur, l'illustration, le titre, la préface (Genette, 1987, p. 7), qui

entourent et [...] prolongent [le texte] [...] pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs[trices], et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (Genette, 1987, p. 7).

Le paratexte, donc, peut être employé afin de créer certains effets sur le lectorat (Genette, 1987, p. 8), notamment en établissant un contexte implicite ou explicite à la lecture (Genette, 1987 p. 13); il devient par là un acte pragmatique, donc la fonction est de tenir un discours sur le texte et d’orienter sa réception (Genette, 1987, p. 15-16). Parmi les différents types paratextuels, l’introduction se range dans la catégorie des préfaces, laquelle comprend « tout espèce de texte liminaire [...] consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède » (Genette, 1987, p. 150) : elle peut être auctoriale (écrite par l’auteur.trice), actoriale (rédigée par un personnage du récit) ou allographe (faite par une tierce personne) (Genette, 1987, p. 166).

Dans le cas de cette introduction inédite de la réédition d’*Assassin’s Apprentice*, le brouillage des frontières entre le hors-texte et le texte est exacerbé, et prend la forme d’un mélange entre les identités des différents créateurs.trices. Il y a en effet pas une, mais quatre préfaces : une auctoriale et trois actoriales. Sans transition à l’exception d’un bref espace blanc entre les paragraphes, aux mots de Robin Hobb¹⁰⁴ suivent ceux de « the Fool », puis de FitzChivalry et, enfin, du loup Nighteyes. Alors que les préfaces se succèdent et mènent progressivement vers l’œuvre, les protagonistes sont mis presque au même niveau que l’écrivaine, et deviennent auteurs.trices sans totalement l’être. Par ailleurs, je noterai également que les mots de « the Fool » précèdent ceux de FitzChivalry, alors que, généralement, « le personnage promu au rôle de préfacier est le héros-narrateur d’un récit à la première personne, dont il revendique par là même la paternité » (Genette, 1987, p. 176). Les positions des deux personnages sont donc inversées, et « the Fool », par son rapprochement spatial avec Robin Hobb, se voit davantage investi.e de la posture de narrateur-scripteur autodiégétique que l’est Fitz.

À mon sens, ce mélange des fonctions entre narrateur et personnage mis en récit peut être rapproché du brouillage magique des corps et des identités qui survient entre FitzChivalry et « the Fool » dans *Fool’s Quest*, et que j’ai étudié à la fin du chapitre 3¹⁰⁵. De fait, la réédition d’*Assassin’s Apprentice* dans laquelle se trouve cette introduction inédite et

¹⁰⁴ Je rappellerai ici que le pseudonyme révèle en quelque sorte une identité auctoriale déjà fictionnalisée.

¹⁰⁵ Voir chapitre 3, p. 93-99.

cette première, et unique, prise de parole de « the Fool » a eu lieu quelques mois après la publication du tome où se déroule l'événement en question, soit *la même année*, en 2015. Il semble alors que la confusion des identités fictionnelles dépasse leurs corporalités textuelles et affecte également leurs fonctions narratives au sein du texte. Elle permet au « je » de « the Fool » de s'exprimer pour la première fois, en s'appropriant l'autorité narrative et la posture de narrateur-scripteur autodiégétique de FitzChivalry, qui devient un canal pour la prise de parole paratextuelle.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette voix émerge dans le paratexte. Comme je l'ai expliqué, la préface est un seuil entre le texte et le hors-texte, une zone floue, de l'entre-deux. Il s'agit donc d'un lieu de transition entre l'intérieur et l'extérieur, une *faille* qui n'est pas sans évoquer celles du pouvoir dans lesquelles se loge la résistance, qu'elle soit queer, féministe, racisée, etc. Ainsi, « the Fool » s'insère dans les interstices du texte, mais également dans celui de la narration, dans un espace où la mise en récit débute sans débiter, et où la parole de l'autrice, qui cède graduellement le pas à celles de ses personnages, n'est plus reine. Ce faisant, iel investit les failles de l'autorité narrative et auctoriale, et du pouvoir hétéronormatif qui les régit, afin de se faire entendre au-delà de la diégèse.

Cette inscription de soi dans le seuil entre texte et hors-texte qu'est la préface lui permet effectivement de s'adresser au narrataire auquel FitzChivalry écrit, ce « you » diffus qui apparaît alors qu'il met en récit ses mémoires¹⁰⁶. Dans l'extrait tiré de l'introduction de « the Fool », la présence du « you » (d'un destinataire) est indéniable, de même que le surcodage de l'acte de lecture : iel appelle à la mise en scène de la lecture en décrivant les étapes nécessaires à son accomplissement, « Sit down », « Draw the curtains », « Open the book », et va jusqu'à saluer lea lecteur.trice à son entrée dans le livre (« Welcome »). Parallèlement, iel met de l'avant une parodie de l'activité préfacielle, se moquant des effets produits par l'introduction et des processus par lesquelles le paratexte crée un contexte favorisant une interprétation particulière du récit et orientant la réception de ses personnages : « An introduction? Truely? You believe that a mere two or three parcels of scribbled words can introduce me to you? ». Au contraire, « the Fool » se refuse au décodage, prétendant qu'il est

¹⁰⁶ J'analyse l'encodage du narrataire par FitzChivalry dans le chapitre 2, p. 53-54.

impossible de le connaître. Iel *queerise* le texte et sa réception, en proposant aux lectrices.teurs de le lire de manière queer. Dans cette introduction, le cadre de lisibilité demeure finalement et totalement absent. Il disparaît avec l'effacement définitif des marques du genre, autrement accessible dans *The Realm of the Elderlins* par l'emploi des pronoms « she » et « he » et des possessifs « his » ou « her ». En effet, « I » peut faire tant référence à une femme qu'à un homme; en tant que narrateur.trice temporaire ayant le pouvoir de se situer ou pas, « the Fool » peut choisir de demeurer illisible : ce qu'iel fait, tout en se moquant de cette même illisibilité et de ses rouages.

Par conséquent, par cette adresse au narrataire (« you ») et par le défi qui est lancé à cèx dernier.ère (« Do not think you can be so lazy, and come to know me »), par cette représentation de l'acte de lecture, mais aussi par ce refus de s'introduire, de se rendre lisible et fixe, c'est l'acte d'énonciation qui est implicitement visé et mis en relief. Car, ainsi que je l'ai précédemment démontré, si « the Fool » ne prend pas la plume, son illisibilité identitaire tient du (re)déploiement de plusieurs discours qui, bien qu'ils prennent forme dans la diégèse par le langage, empruntent tant aux arts scéniques qu'à la peinture. La mise en texte de l'acte d'énonciation traverse donc l'œuvre de Robin Hobb; un acte d'énonciation qui s'auto-représente dans et par l'écriture et qui démontre, grâce à son interaction avec l'acte de lecture-décodage qui est aussi représentée, que le langage produisant l'illisibilité identitaire est un acte situé, conditionné par des normes hétérocentrées, possédant en lui-même les conditions nécessaires à son décentrement et à la résistance queer.

À travers l'analyse des performances diversifiées de « the Fool », ce dernier chapitre a illustré que les savoirs marginaux du personnage s'opposent continuellement aux discours hétéronormatifs. En empruntant au langage scénique, à la peinture et aux représentations du féminin et du masculin, iel brouille les identités, décentre la notion de sujet fixe, et montre que les normes constitutives du genre précèdent et fabriquent la perception des corps sexués, c'est-à-dire le sexe. Ce faisant, la production de l'illisibilité identitaire engendre à son tour une déstabilisation de l'hétéronormativité au sein de la diégèse et dévoile les mécanismes de la production sociale des genres. Ceux-ci sont d'autant plus critiqués par le recours aux performances ironiques de « the Fool », qui allie parodie et satire afin d'exposer la structure imitative et construite des identités et corporalités. Ultimement, l'adresse au narrataire

pourrait permettre à l'ironie et aux savoirs de s'affranchir des frontières de la diégèse. Selon Janet M. Paterson, « c'est effectivement la clôture du texte qui est abolie par la présence du narrataire derrière lequel se profile toujours l'ombre multiple et diffuse [de lea] lecteur[.trice] réel[.le] » (Paterson, 1990, p. 19). Toutefois, rien ne garantit que ces lectrices.teurs posséderont les outils permettant de localiser les traces discursives de l'ironie et, donc de la décoder, et n'interpréteront pas les discours de « the Fool » comme de simples moqueries dirigées vers le narrateur-héros FitzChivalry. Pareillement, en raison de la variété des expériences et contextes pouvant avoir une incidence sur l'intelligibilité (et, donc, l'existence) de certaines réalités, l'illisibilité identitaire même du personnage pourrait demeurer indétectable lors de la lecture de *The Realm of the Elderlings*.

CONCLUSION

L'illisibilité identitaire est un phénomène textuel complexe, qui intègre différents aspects des concepts d'altérité, d'ex-centré.e, d'identité de genre et de marginalisation. Son élaboration théorique et son application critique à l'analyse du personnage non binaire de « the Fool », de *The Realm of the Elderlings*, avait pour but d'apporter un éclairage nouveau sur les rapports de pouvoir textualisés dans les romans de la série, ainsi que sur les procédés d'écriture à l'œuvre dans la (dé)formation de cette figure au genre discontinu. Lors de sa réception, celle-ci cause en effet une multitude d'interprétations souvent incompatibles dans le cadre d'un système de langage et de représentation hétéronormatif. Plus spécifiquement, l'étude de l'illisibilité identitaire de « the Fool », plutôt que de lever le voile sur le genre du personnage en le fixant, a permis de rendre compte des dynamiques et contradictions créées par la mise en texte de son identité narrative, illisible en fonction des codes associées aux genres féminin et masculin, mais dont les éléments nécessaires au décodage sont néanmoins présents. De fait, l'illisible se fonde sur les conventions du lisible : normes féminines et masculines sont là, mais brouillées, mélangées, mouvantes. La présence de ces codifications mène parallèlement à leur critique et à leur détournement, et met en jeu la notion d'autorité et de ces manifestations au sein d'un texte.

Pour cette raison, le concept de l'illisibilité identitaire, s'il offre une nouvelle perspective sur le personnage de « the Fool » et permet de lire de manière queer, de *queeriser* certains aspects de *The Realm of the Elderlings* en mettant en lumière les mécanismes de queer fantasy qui l'animent, n'est pas seulement applicable à cette série, et encore moins uniquement à la fantasy. Chaque texte étant le produit de normes culturelles et littéraires situées, et l'illisibilité identitaire jouant de la subversion des normes propres à chaque texte, la notion peut être utilisée dans l'étude de toute œuvre brouillant le genre¹⁰⁷. Par ailleurs, une analyse usant du concept n'est pas tenue de se restreindre au genre d'une figuration textuelle. La notion visibilise les processus par lesquels est (re)produite une illisibilité *identitaire*; le terme « identitaire » fait référence à tout élément entrant dans la composition d'une identité

¹⁰⁷ Se référer à l'introduction, note 16, pour des textes et des études de textes brouillant le genre.

textuelle. Comme je l'ai démontré à plusieurs reprises au cours de mon mémoire, il y a régulièrement intersection entre le genre et d'autres catégories de l'identité comme la race, l'ethnie, l'orientation sexuelle¹⁰⁸, et leur interaction peut mener à la déshumanisation et à l'oppression de la figure étudiée. L'illisibilité identitaire agit ainsi à différents niveaux et ne saurait être réduite à une illisibilité de genre (bien que l'on puisse supposer que celle-ci soit une constante). Elle est toujours liée aux codes représentés dans l'œuvre où elle prend forme (et déforme), qu'ils soient sociaux, narratifs, linguistiques, génériques, de genre; par conséquent, il est logique de supposer elle émerge de manière multiple, mouvante, *queer*, et que, telle une stratégie de résistance intratextuelle, elle se renouvelle à mesure que les normes qu'elle subvertit changent.

Pour en revenir plus spécifiquement aux stratégies de la mise en texte de l'illisibilité identitaire dans la série de fantasy étudiée, la présence d'une norme hétérosexuelle y est fondamentale. Sans les codes culturellement situés du masculin et du féminin hégémoniques occidentaux, le phénomène textuel ne peut se manifester dans *The Realm of the Elderlings*. Le brouillage à travers les mots des contours d'une figure telle que celle de « the Fool », le déplacement constant de ses frontières narratives par ses apparitions et disparitions genrées, nécessite une grille de lisibilité binaire encodée dans l'œuvre et les points de vue des différents personnages, et faisant écho à celle du lectorat. Le texte de *The Realm of the Elderlings* devient par conséquent un espace de représentation et de (re)production de l'hétéronormativité, de même que des mécanismes contribuant à sa fabrication (con)textuelle. Au fil de la série, les voix de plusieurs narrateurs.trices, autodiégétiques (*The Farseer Trilogy*, *The Tawny Man Trilogy*, *The Fitz and the Fool Trilogy*) ou hétérodiégétique (*The Liveship Traders*), se succèdent. La structure narrative engendre la multiplication des lieux et des époques, le foisonnement de points de vue et de discours situés et orchestrés selon une binarité homme/femme; ce faisant, elle visibilise les rapports de pouvoir entre les sexes féminin et masculin. La narration contribue par là à la mise à l'écart et à la marginalisation d'identités non hétéronormées, sur l'existence desquelles elle se fonde. Comme le rappelle

¹⁰⁸ Je rajouterai même la classe et les handicaps, sur lesquels je n'ai pu m'attarder dans cette étude de « the Fool ». Cette intersection entre les différentes structures d'oppression présentes au sein de l'œuvre mériterait que l'on s'y attarde dans une étude exhaustive que les contraintes d'un mémoire de maîtrise ne me permettaient pas de mener.

Judith Butler, la norme hétérosexuelle nécessite une conception de l'homosexualité culturellement intelligible, mais qui ne peut être nommée (donc qui est rendue inintelligible), pour advenir et s'élever en tant que norme légitime et légitimante (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 175). Elle agit alors comme une loi prohibitive séparant les domaines du dicible de l'indicible, le visible de l'invisible.

En reproduisant les genres féminin et masculin, la narration de *The Realm of the Elderlings* relègue donc à l'invisibilité textuelle les identités illisibles sur lesquelles elle construit sa structure de lisibilité. La voix et le point de vue de « the Fool » ne sont relayés au cours de la série que par le biais de dialogues interprétés par les protagonistes. Le personnage, altérisé, devient source de crainte, une menace pour les identités fictionnelles hétéronormées, mais aussi pour la narration, dont il investit finalement les marges en s'insérant dans le paratexte, à la frontière du texte et du hors-texte. Son illisibilité identitaire surgit donc entre les discours diégétiques et narratifs dominants, au croisement desquelles « the Fool » se forme et se déforme. Dans un (con)texte hétéronormatif, il m'apparaît ainsi qu'une seule allusion, un seul bris aux codes de la binarité de genre permet de créer une brèche et de remettre temporairement en question le système en entier. Or, la structure narrative de *The Realm of the Elderlings* et les propos qu'elle véhicule sont parsemés de ces « irrégularités »; ses discours sont déjà fissurés, constellés de failles et de silences dans lesquelles s'insèrent les paroles et savoirs marginalisés, de même que l'illisibilité identitaire. Dans la représentation textuelle de l'hétéronormativité sont présents les éléments nécessaires à sa critique, que la mise en scène d'un personnage au genre discontinu tel que « the Fool » permet de faire jaillir. Le texte est donc le lieu possible de la subversion des normes qui le structurent. Les systèmes dominants se fondant cependant sur la réappropriation des résistances et transgressions (Löwy, 2006), la narration de *The Realm of the Elderlings* se reconfigure constamment, tâchant de colmater ses propres brèches discursives en fixant ou en altérant derechef l'identité du personnage.

Par conséquent, l'illisibilité identitaire de « the Fool » témoigne des rapports de pouvoir genrés au sein de *The Realm of the Elderlings*. Par son inscription entre différentes forces, par sa position entre l'appropriation et la subjectivisation de l'hétéronormativité et le réinvestissement des marges et du langage hétéronormé, elle permet la formulation d'un

commentaire critique et le détournement de la norme hétérosexuelle. Cette déstabilisation se manifeste par le réinvestissement de divers codes narratifs, diégétiques, génériques, langagiers et des normes hétérocentrées préalablement présentes au sein de la diégèse, qui sont redéployés différemment. C'est ainsi la notion d'autorité, inséparable de tout système de conventions dominant, qui est mise à l'épreuve et renversée.

Ce détournement se joue d'abord à même le langage employé dans *The Realm of the Elderlings*, par l'entremise des règles régissant l'usage du nom propre dans la narration, mais aussi dans le genre de la fantasy. En tant que processus par lequel les identités fictionnelles apparaissent et disparaissent dans le texte et sont marquées par le genre, la dénomination est l'un des vecteurs de l'illisibilité identitaire : produite par le langage hétéronormé, qui fige l'identité, ses mécanismes sont au contraire employés afin de brouiller le genre de « the Fool » dans l'ordre narratif et diégétique. Détournement et réappropriation de l'insulte « you're a fool », démultiplication des appellations et pronoms genrés (et, par-là, des masques et identités de genre) à travers la narration et réinvestissement des conventions du True Name en fantasy sont autant de stratégies discursives par lesquelles est opposée une résistance à la catégorisation définitive. Tous ces mécanismes reposent sur des normes, qu'elles soient narratives, génériques, genrées, dont l'autorité est remise en question : le nom propre est donc au centre d'une problématisation de l'identité unique et stable et de ses mécanismes de légitimation, problématisation qui agit à différents niveaux dans l'œuvre. Cette position au croisement de diverses stratégies subversives fait de la dénomination un lieu de prédilection pour la (dé)formation de l'illisibilité identitaire, mais aussi pour le brouillage des frontières entre les fonctions narratives de personnage et de narrateur.

En effet, là où le narrateur-scripteur autodiégétique FitzChivalry s'écrit et se réécrit, narre et crée les différentes identités fictionnelles au fil du récit et de ses réécritures, « the Fool », en un jeu de miroir déformant, imite les procédés par lesquels l'instance narrative donne forme aux personnages (ou les déforme). Plutôt que le papier, c'est son corps qui est le matériau avec lequel iel fabrique son illisibilité identitaire. Pour ce faire, iel use de signes (con)textualisés empruntant tant au langage scénique et à la peinture qu'aux représentations diégétiques de la femme et de l'homme, du masculin et du féminin. En (re)produisant diverses identités tant féminines que masculines par le biais de vêtements et gestes, iel permet

de constater que les normes constitutives du genre précèdent et créent la perception des corporalités sexués, c'est-à-dire le sexe. Ceci est d'autant plus important qu'au cours de la diégèse, le corps du personnage n'est jamais vu ou perçu nu.

Toutefois, cette « absence » de la corporalité, ce refus de « révéler la vérité de son sexe » illustre paradoxalement, par les questionnements et le malaise du narrateur-scripteur et héros Fitz, la force du discours hétéronormatif selon lequel le sexe produit l'« être », la substance d'un individu, ainsi que la nécessité du sexe dans la production et la lisibilité des identités textuelles. Conséquemment, l'illisibilité identitaire du personnage, en raison des savoirs de la marge qu'elle permet d'introduire, crée un décentrement de l'hétéronormativité et dévoile les mécanismes de la production sociale des genres, tout en les critiquant. À cette production d'un commentaire critique s'ajoute l'emploi de l'ironie par « the Fool » lors de ses performances, qui devient une stratégie de résistance queer au sein de la diégèse. En réinvestissant le langage des corps et les conventions artistiques, et en en déformant les codes, c'est leur autorité et leur légitimité que le personnage remet en question. Ultimement, l'usage de cette ironie, mais aussi l'insertion de la voix de « the Fool » en marge du texte, dans cette introduction marquant un seuil entre le texte et le hors-texte, permet à ses discours de transgresser les frontières de la série.

Or, dans ces paroles adressées aux lectrices.teurs et dirigées vers une réception extratextuelle, se révèle à mon sens l'ultime potentiel subversif de cette œuvre de fantasy. En offrant des perspectives différentes de celles légitimées par la conception de la réalité hégémonique, *The Realm of the Elderlings* donne la possibilité à des voix trop souvent écartées de s'exprimer, et de prendre d'assaut les rouages de la narration et de l'autorité pour se faire entendre. Dans « Lessons of Tolerance in Robin Hobb's *The Assassin's Quest* and the *Tawny Man Series* », Justyna Deszcz-Thyhubczak avance d'ailleurs que la mise en scène d'altérités dans la série et l'acceptation graduelle de celles-ci par le narrateur FitzChivalry permettraient au lectorat d'apprendre à tolérer la différence (Deszcz-Thyhubczak, 2006, p. 185). La posture de narrateur principal de Fitz, selon elle,

invites positive reader-identification : through direct witnessing to the hero's account of his inner struggle, readers are encouraged to meet various forms of Otherness, to uncover an intriguing, previously unseen, new world and to reflect on their own attitude to alterity (Deszcz-Thyhubczak, 2006, p. 186).

À ce sujet, je nuancerai les propos de Deszcz-Thyhubczak en soulignant que l'identification éventuelle au héros peut aussi être problématique, pouvant aller, relativement à sa réception, jusqu'à renforcer l'homophobie et la crainte de tout ce qui est différent; le parcours personnel du personnage, qui présente une acceptation graduelle de l'altérité, peut quant à lui générer les effets positifs mentionnés par la critique, et allant plus loin qu'une simple « tolérance ». Ainsi, je suis d'avis que la représentation (les représentations) de « the Fool » puisse avoir pour potentiel résultat de rendre le lectorat plus ouvert aux différents et de le préparer à accueillir des individus au genre non hétéronormé. Elle offre aussi aux lectrices la possibilité de se questionner sur les discours qui contribuent à façonner leur perception et leur lecture du monde. Comme le souligne Patricia Waugh dans *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, « [t]he everyday world is merely another order of discourse » (Waugh, 2009 [1984], p. 88), ordre que la métafiction met à jour en problématisant la manière paradoxale dont le langage crée et décrit ce qu'il prétend uniquement représenter (Waugh, 2009 [1984], p. 88). Il en va de même, selon moi, pour les identités fictionnelles, qui sont à la fois construites et modulées par les discours du texte et ceux du contexte extradiégétique.

De fait, les personnages de fiction sont des êtres de papier qui ne prennent vie que dans une interaction entre les mots et les blancs du texte, et les conceptions des lectrices.teurs : ils ne peuvent être considérés comme de véritables individus. Cependant, différentes études¹⁰⁹ sur la façon dont ils sont reçus et interprétés ont démontré que, cognitivement, « literary characters are processed as if they were real people, and real people are processed in terms analogous to the categories brought to bear on the interpretation of literary characters » (Bortolussi et Dixon, 2003, p. 140). En d'autres termes, si le (con)texte diégétique détermine une partie de l'information transmise, les personnages sont lus, décodés et produits *en fonction des mêmes conventions et codes sociaux que le sont les personnes réelles* (Bortolussi et Dixon, 2003, p. 140-141). Leurs corps et personnalités fictionnelles sont, de ce fait, soumis aux stéréotypes qui orientent les perceptions du lectorat. Langage, discours et silences

¹⁰⁹ À ce sujet, voir les travaux de Uri Margolin (« Structuralist approaches to characters in narrative: The state of the art »), de Baruch Hochman (*Characters in Literature*) et de Marisa Bortolussi et Peter Dixon (*Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*).

forment une grille d'intelligibilité et, donc, de lisibilité, à travers le texte littéraire, mais aussi dans sa réception. En cela, l'interprétation d'un personnage révélerait aussi la force productrice des mots, « the way narrative, in a two-way partnership between speaker and listener like that of language, creates the realities it seems merely to reflect » (Attebery, 1992, p. 53).

Or, dans le cas de « the Fool », les lectures sont non seulement diverses et contradictoires; elles sont également révélatrices d'une tendance généralisée (quoique pas universelle) chez les lecteurs.trices à tenter de *fixer* le genre du personnage. Cette tentative est à mon sens caractéristique des représentations hétéronormées régissant notre système d'intelligibilité occidental hégémonique. Cependant, en raison de l'identification à FitzChivalry proposée par le texte, je suis aussi d'avis que le changement partiel s'opérant dans le regard du narrateur, de même que son acceptation et intégration discursive graduelles de la fluidité identitaire de son ami.e, peuvent trouver écho dans le processus de lecture. La présence d'un personnage tel que « the Fool », qui met en lumière (et en scène) les mécanismes discursifs produisant l'illisibilité identitaire dans la diégèse, permettrait d'attirer l'attention des lectrices.teurs sur la fictionnalité des discours de l'hétéronormativité et de l'identité fixe. En leur ouvrant les yeux sur une façon dominante de penser le monde, voire en les encourageant à intégrer les savoirs marginaux mis en texte à leur système d'intelligibilité, une série de fantasy telle que *The Realm of the Elderlings* possède de fait le potentiel d'exposer, pour reprendre les termes employés par Paul B. Preciado, « "la scène" politico-sexuelle de la vie » (Preciado, 2000, p. 75).

De façon similaire, la lecture du présent mémoire a la capacité de changer la perception de « the Fool » en éclairant sous une lumière différente cette figure qui a trop souvent été casée par le lectorat et la critique dans un genre ou un autre – parfois, seulement de manière subtile, si l'on suppose que l'emploi du pronom « he » participe à désigner le personnage comme homme. Au contraire, mes travaux ont fait apparaître les procédés par lesquels iel prend forme et se déforme constamment à travers le tissu textuel, et la manière dont la fluidité et le mouvement identitaire peuvent se glisser à travers les mots, les paroles, pour émerger, toujours en marge et pourtant bien présents. Mon but n'était évidemment pas de fixer « the Fool », mais de lea défiger tout en tâchant de comprendre ce qui, à même la

structure textuelle de *The Realm of the Elderlings*, concourt à la (re)production de son illisibilité. Je n'ai par ailleurs pu explorer qu'une seule des facettes de « the Fool », soit son genre discontinu. Comme je l'ai mentionné en introduction, si son rôle consiste à défier l'hétéronormativité en l'exposant comme une production, « a fiction, not a fixed and unchangeable reality » (Hutcheon, 88, p. 62), le personnage remet aussi en question la notion de race, la définition d'humanité (notamment car iel n'a pas de genre stable, mais aussi en raison des discours changeants sur son statut d'humain.e), la perception de l'âge et le concept de handicap. La position de « the Fool », à l'intersection de divers rapports de domination (sexisme, hétérosexisme, hétéronormativité, racisme, capacitisme), fait d'iel une figure éminemment postmoderne, contradictoire. En effet, selon Linda Hutcheon, « the complex interconnection of the various centrism[s] [...] has been made possible by [the] ex-centric[s] » (Hutcheon, 1988, p. 64). Le croisement de ces structures « in complex, often contradictory ways » (Willis, 1984, p. 116) forme l'un des nombreux paradoxes sur lesquels se fonde la postmodernité.

Cette place qu'occupe « the Fool » à l'intersection de ces structures d'oppression génère parfois des lectures renforçant les discours hétéronormatifs plutôt que de les déconstruire et d'en révéler la fictionnalité. Comme le mentionne Butler, « les "personnes" ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre » (Butler, 2010 [2005, 2006], p. 83). En d'autres termes, pour accéder au statut d'« humain », pour ne plus être altéré et conçu comme Autre par la norme du groupe dominante, l'individu doit « être » d'un genre stable. La fluidité du genre de « the Fool », lorsque croisée avec la remise en question de son humanité au sein de la diégèse, peut de ce fait être dangereusement risquée. Dans *The Realm of the Elderlings*, le rapport du personnage à l'espèce humaine fluctue autant que son genre ou la couleur de sa peau, relativement aux divers discours des protagonistes, mais aussi en fonction de ceux tenus par « the Fool », et de ce que ciel-ci sait (et dit et ne dit pas) quant à son ascendance. La dernière trilogie, *The Fitz and the Fool*, le rétablit cependant à la frontière de l'humanité en révélant que « the Fool » est humain.e sans l'être, un individu chez lequel les traits caractéristiques d'une autre espèce humanoïde, celle des Whites, se sont manifestés. Cette double présence chez le personnage d'une humanité liminaire et d'un genre changeant peut ainsi mener à la

réitération d'une perception du monde où les sujets non genrés ou n'ayant pas de genre stable ne sont pas humains. D'autre part, il est également possible qu'elle génère des interprétations comme celle de Goran Katavic, qui, dans « The Shift from the Traditional Feminine Role in Robin Hobb's Characters in her *The Farseer Trilogy* and *The Tawny Man Trilogy* », explique qu'il est difficile

to claim with certainty what sex they [the Fool and the Pale Woman, two Whites' descendents] are because they are not entirely human and have characteristics that are beyond the likes of humankind. What is obvious is that they prefer a certain gender and usually stick to it (Katavic, 2011, p. 32).

Rien, cependant, ne sembler pointer dans la direction d'un genre délibérément choisi chez les autres Whites du récit, et qui modèlerait ensuite leurs corps. Si Bee Farseer ou la jeune messagère venant mourir chez Fitz dans *The Fitz and the Fool* sont à quelques reprises confondues avec des hommes ou des garçons en raison de leurs habillements, de leur maigreur qui estompe les formes ou de la longueur de leurs cheveux (nouvelle preuve que le sexe est interprété en fonction des critères de genre), leurs performances transgenres ne sont pas différentes de celles d'Althea Vestrit dans *The Liveship Traders* ou de Ash/Spark dans *The Fitz and the Fool*, et ces deux personnages appartiennent à l'espèce humaine. Par conséquent, chez « the Fool », ce croisement entre remise en question de l'humanité et brouillage du genre cause des interprétations problématiques qui suggèrent, pour reprendre les termes employés par Lenise Prater dans son analyse de certains commentaires de Fitz à l'égard de son ami.e, « that intersex/genderqueer people are not human – they are so different as to be from another species » (Prater, 2016, p. 30)¹¹⁰.

Il existe ainsi un danger à faire usage de figures à la fois non humaines et non genrées en fantasy. Pareillement, l'association culturelle et artistique entre fantasy et sortie du réel, laquelle permettrait l'exploration d'autres réalités, risque d'amplifier ces effets néfastes et contraires à ce que mon mémoire vise ou à ce qui pourrait être recherché dans certaines œuvres : elle peut renforcer la conviction, chez des lectrices.teurs, que les identités non hétéronormées ne sont pas « vraies », qu'elles n'appartiennent pas au même « monde » et

¹¹⁰ À ceci, la critique ajoute néanmoins que « [t]his problem is mitigated by this text's commitment to destabilising the valorisation (and simplicity) of the term "human", suggesting that humans are not a species apart and above other living beings » (Prater, 2016, p. 30). La mise en scène d'Elderlings, humanoïdes auparavant humain.e.s transformé.e.s (de manière concentrante ou pas) par les dragon.ne.s, contribue aussi à ce décentrement.

qu'elles sont, à l'instar des elfes et des dragons, des créatures étranges issues de l'imaginaire. L'on demeure alors encore dans une non-reconnaissance de ces identités à l'extérieur d'une diégèse donnée. Si la fantasy, comme la fiction en général, permet la multiplication des possibles, elle peut donc aussi être employée, tant dans son processus de réception que par ses auteurs.trices, afin de rétablir une violence discursive en réaffirmant une norme « réelle » face à des réalités « fictionnelles », et afin de réitérer des valeurs conservatrices.

Malgré cela, la fantasy n'est pas dépourvue d'une certaine puissance. En tant que domaine générique populaire fondé sur la reprise et la répétition de codes, d'une formule cristallisée et sans cesse renouvelée, elle est animée d'un constant mouvement interne et s'appuie sur ses propres conventions afin d'en proposer de multiples réécritures. Cette souplesse de la fantasy, sa capacité à s'adapter et à se réinventer tout en demeurant à l'intérieur d'un cadre donné, en fait un véhicule attrayant pour la contestation des discours hégémoniques, et plus particulièrement pour la remise en question des représentations, comme l'hétéronormativité, sur lesquels repose le genre. La fantasy possède donc la possibilité de critiquer ses structures, et ceux du contexte dans lequel elle est écrite, remodelée, réactualisée. La résistance peut ainsi s'inscrire dans les interstices du texte, et adopter la forme et les stratégies qu'elle conteste afin de les détourner, d'en déplacer le sens. C'est ce que ce mémoire aura démontré : le potentiel d'un domaine générique moins légitime et pourtant très influent à réinvestir et à exploiter les failles de son propre système de conventions, à *mettre en jeu et à queeriser* les codes sur lesquels il se fonde.

ANNEXE A

THE REALM OF THE ELDERLINGS DE ROBIN HOBB

Version anglaise (plusieurs éditions; Réimpression la plus récente en Amérique du Nord chez Del Rey Mass Market Edition, de 2014 à 2017)	
<i>The Farseer Trilogy</i> (1995-1997)	<i>Assassin's Apprentice</i> (1995)
	<i>Royal Assassin</i> (1996)
	<i>Assassin's Quest</i> (1997)
<i>The Liveship Traders Trilogy</i> (1998-2000)	<i>Ship of Magic</i> (1998)
	<i>Mad Ship</i> (1999)
	<i>Ship of Destiny</i> (2000)
<i>The Tawny Man Trilogy</i> (2001-2003)	<i>Fool's Errand</i> (2001)
	<i>Golden Fool</i> (2002)
	<i>Fool's Fate</i> (2003)
<i>The Rain Wilds Chronicles</i> (2009-2013)	<i>Dragon Keeper</i> (2009)
	<i>Dragon Haven</i> (2010)
	<i>City of Dragons</i> (2012)
	<i>Blood of Dragons</i> (2013)
<i>The Fitz and the Fool Trilogy</i>	<i>Fool's Assassin</i> (2014)
	<i>Fool's Quest</i> (2015)
	<i>Assassin's Fate</i> (2017)

Autres récits se déroulant dans l'univers de *The Realm of the Elderlings* (nouvelles et novellas) :

The Inheritance (2000, 2011);

Homecoming (2003, 2011);

Blue Boots (2010);

Cat's Mead (2011);

Words Like Coins (2012);

The Willful Princess and the Piebald Prince (2013).

ANNEXE B

NARRATEURS.TRICES, POINTS DE VUE ET IDENTITÉS DE « THE FOOL »¹¹¹

Trilogie ou quadrilogie	Narrateur.trice	Focalisateurs.trices	Identités de « the Fool » apparaissant¹¹²
<i>The Farseer Trilogy</i> (1995-1997)	FitzChivalry (environ 30 ans), narrateur autodiégétique.	FitzChivalry (d'environ 6 à 20 ans).	The Fool.
<i>The Liveship Traders</i> (1998-2000)	Narrateur.trice hétérodiégétique à focalisation interne.	Althea, Malta, Ronica, Keffria, Vivacia, Tintaglia, Serilla, Etta, Jani, She Who Remembers, Shreever, Brashen, Wintrow, Paragon, Kyle, Kennit, Reyn.	Amber, jeune esclave prostituée sans nom.
<i>The Tawny Man</i> (2001-2003)	FitzChivalry (environ 45 ans), narrateur autodiégétique.	FitzChivalry (d'environ 30 à 45 ans).	The Fool, Amber (voix), Lord Golden, Beloved.
<i>The Rain Wild Chronicles</i> (2009-2013)	Narratrice.teur hétérodiégétique à focalisation interne.	Tymara, Alise, Sintara, Tintaglia, Malta, Leftrin, Tats, Reyn, Sédric, Hest.	-
<i>The Fitz and the Fool Trilogy</i> (2014-2017)	FitzChivalry (environ 63 ans, mourant), narrateur autodiégétique; Bee (environ 9-10 ans, transcrivant les dernières paroles de son père Fitz), narratrice autodiégétique.	FitzChivalry (d'environ 45 à 63 ans); Bee (d'environ 6 à 9-10 ans).	The Fool, Amber, Lord Golden (mentionné), Mage Grey, Granmother, Lord Chance, Beloved.

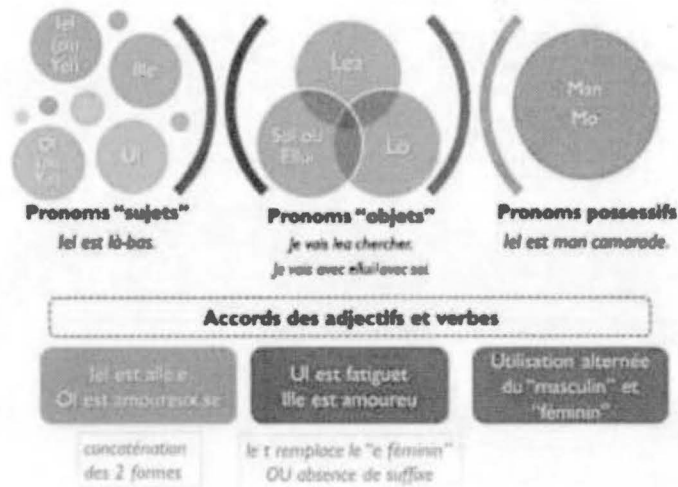
¹¹¹ Afin de démontrer la production binaire des catégories du féminin et du masculin à travers les discours hégémoniques, j'ai choisi d'employer ici une grille de lecture hétéronormative occidentale. Le bleu sert donc à désigner les personnages et identités identifiées comme masculines par l'instance narrative, alors que le rose représente celles identifiées comme féminines.

¹¹² Certaines des identités énumérées ne sont pas mentionnées dans mon mémoire; leur brève apparition (par le biais de quelques phrases ou d'une seule appellation au détour d'un dialogue, comme c'est le cas de Granmother dans *The Fitz and the Fool*) en fait effectivement des identités narratives mineures. Je les ai toutefois incluses dans ce tableau afin d'illustrer la variabilité et la multiplicité des performances identitaires de « the Fool ».

ANNEXE C

PRONOMS INCLUSIFS ET NEUTRES¹¹³

LES PRONOMS NEUTRES EN FRANÇAIS



¹¹³ Ce tableau est tiré du guide de rédaction inclusive en ligne de la bibliothèque de McGill University, et a été initialement emprunté au blog « Genre! », une source Web d'informations sur les identités trans, non binaires et binaires. Pour plus de détails sur les différents modes de rédaction inclusifs en français, consulter le guide de rédaction « Écriture inclusive » de McGill University et le guide des pronoms non binaires de la page « Genre! ». Je noterai que les pronoms et déterminants inclusifs et neutres sont et seront encore sujets à changement dans les décennies à venir; leur usage à long terme déterminera les formes qui seront introduites dans la langue courante.

Comme indiqué en introduction (voir p. 12-13), rendre compte d'une identité fictionne fluide, qui performe le féminin et le masculin, et qui brouille les genres hégémoniques, a demandé d'opérer des choix linguistiques particuliers dans le cadre de ce mémoire. Les plus importants sont expliqués en introduction, tandis que les autres le sont en note de bas de page à leur première occurrence dans le texte. Voici un résumé des pronoms et déterminants retenus :

- Iel : Pronom formé de « il » et « elle »; se référer à l'introduction, p. 12-13 pour l'explication détaillée de ce choix;
- Lea : Déterminant défini formé de « le » et de « la »;
- De lea : Déterminant défini formé de « du » et de « de la »;
- « San », « man » : Pronoms possessifs formés de « son » et « sa » et de : « mon » et « ma »;
- « Cèx » : Déterminant démonstratif formé de « cette » et à « ce ».

Afin de rendre le texte plus fluide et facile d'accès, mais aussi pour conserver la dimension genrée de tous les personnages, j'ai également choisi de conserver le mode de féminisation par extension pour l'accord des adjectifs et des verbes, ainsi que pour l'orthographe des noms: heureux.euses, allé.e, étudiant.e.s. Pour plus de détails sur les divers modes de féminisation, consulter *Le langage n'est pas neutre. Petit guide de rédaction féministe* de la revue *FéminÉtudes*.

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus étudié

Hobb, Robin, *The Farseer Trilogy*, 3 tomes, New York, Del Rey Mass Market Edition, 2014 [1995-1997].

_____, *The Liveship Traders Trilogy*, 3 tomes, New York, Del Rey Mass Market Edition, 2014 [1998-2000].

_____, *The Tawny Man Trilogy*, 3 tomes, New York, Del Rey Mass Market Edition, 2015 [2002-2004].

_____, *The Fitz and the Fool Trilogy*, 3 tomes, New York, Del Rey Mass Market Edition, 2014-2017.

_____, *Assassin's Apprentice: Book One of the Farseer Trilogy. Twentieth Anniversary Edition*, Londres, Harper Voyager, 2015, 390 p.

B) Références critiques

1) Études ou critiques portant entièrement ou partiellement sur « the Fool »

Deszcz-Tryhubczak, Justyna, « Lessons of Tolerance in Robin Hobb's *The Assassin's Quest* and the *Tawny Man* Series », dans Justyna Deszcz-Thyhubczak et Marek Oziewicz (dir.), *Towards or Back to Human Values? Spiritual and Moral Dimensions of Contemporary Fantasy*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 185-196.

Goodreads, « Fool's Fate Question: The Fool's Gender », en ligne, <http://www.goodreads.com/topic/show/792014-the-fool-s-gender#comment_45350143>, consulté le 11 février 2016.

Katavic, Goran, « The Shift from the Traditional Feminine Role in Robin Hobb's Characters in her *The Farseer Trilogy* and *The Tawny Man Trilogy* », undergraduate thesis, University of Maribor, 2011, 55 f.

Laplante-Dubé, Pascale, « Norme hétérosexuelle, (re)production du sexe, discours critique de la marge : Altérisation et ripostes dans *The Realm of the Elderlings* de Robin Hobb », *Postures – L'Autre : Poétique et représentations littéraires de l'Altérité*, n° 25, hiver 2017, en ligne, <<http://revuepostures.com/sites/postures-dev.aegirnt2.uqam.ca/files/article-dube.pdf>>.

_____, « Pouvoir performatif du "True Name" et subversion de l'identité de genre dans *The Realm of the Elderlings* de Robin Hobb », *Pop-en-Stock*, 2018, à paraître.

Prater, Lenise, « Queering Magic: Robin Hobb and Fantasy Literature's Radical Potential », dans Jude Roberts et Esther MacCallum-Stewart (dir.), *Gender and Sexuality in Contemporary Fantasy: Beyond Boy Wizards and Kick-Ass Chicks*, New York / Londres, Routledge, coll. « The Cultural Politics of Media and Popular Culture », 2016, p. 21-34.

Wyatt, Neal, « The Reader's Shelf: Fiction's Fools: Wise and Witty Reads », *Library Journal*, 15 avril 2010, p. 103.

2) Études sur *The Realm of the Elderlings*

Bost-Fievet, Mélanie, « Les âmes de Robin Hobb, Philip Pullman et Alain Mamasio. Trois façons de réconcilier l'atomisme et la métempsychose », dans Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 88, 2014, p. 395-410, 617 p.

Deszcz-Tryhubczak, Justyna, « "...Sacrifice. To Whatever Was to the Good of My Land and My People": The Utopian Political and Social Perspective in Robin Hobb's Fantasy Trilogies », dans Laurie Ousley (dir.), *To See the Wizard: Politics and Literature of Childhood*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2007, p. 315-336, 440 p.

Elliott, Geoffrey B., « Shades of Steel-Gray: The Nuanced Warrior-Hero in the *Farseer Trilogy* », *Studies in Fantasy Literature*, vol. 4, 2006, p. 70-78.

_____, « Moving beyond Tolkien's Medievalism: Robin Hobb's *Farseer* and *Tawny Man* Trilogies », dans Helen Victoria Yough (dir.), *Fantasy and Science Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to A Game of Thrones*, Amherst, Cambria Press, coll. « Cambria Studies in Classicism, Orientalism, and Medievalism », 2015, p. 183-198, 238 p.

Jackson-Corbeil, Stéphanie-Kim, « Le mythe réactualisé dans *La Citadelle des Ombres*, tome 1 de Robin Hobb. Pour une symbolique de l'immortalité », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 123 f.

Laplante-Dubé, Pascale et Amélie Lamontagne, « Corps-femmes, corps-résistances. Les corps féminins entre contrôle et réappropriation dans *The Liveship Traders* de Robin Hobb », *FéminÉtudes – Corps/Résistances*, n° 22, hiver 2019, à paraître.

Laplante-Dubé, Pascale, « Le rôle de l'autoréférentialité et de la répétition dans la quête identitaire inachevée de FitzChivalry (*L'assassin royal*) », dossier « Young Adulte Literature », *Pop-en-Stock*, 2018, à paraître.

3) Autres études critiques sur l'œuvre de Robin Hobb

Carroll, Siobhan, « Honor-Bound: Self and Other in the Honor Culture of Robin Hobb's *Soldier Son Series* », *Journal of Fantastic in the Arts*, vol. 18, n° 3, 2007, p. 308-318.

Roberts, Jude, « "Circumcision: everyone's talking about it": Legislation, Social Pressure, and the Body », *Journal of Gender Studies*, vol. 20, n° 4, 2013, p. 347-358.

Young, Helen, « Critiques of Colonialism in Robin Hobb's *Soldier Son Trilogy* », *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy*, vol. 55, n° 1, 2014, p. 33-50.

4) Articles et entrevues papier ou en ligne

Blaschke, Jayme Lynn, « Robin Hobb (Megan Lindholm) », dans Jayme Lynn Blaschke (dir.), *Voices of Vision: Creators of Science Fiction and Fantasy Speak*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, coll. « Bison Frontiers of Imagination Series », 2005, p. 55-63, 198 p.

Johnson, Jane, « How Megan Lindholm Became Robin Hobb », *Sainsbury's Entertainment*, 13 août 2015, en ligne, <<https://www.sainsburysentertainment.co.uk/blog/how-megan-lindholm-became-robin-hobb/>>, consulté le 28 août 2016.

Reddit, « Hi, I'm Robin Hobb And This Is My AMA (Ask Me Anything) Introduction », en ligne, <https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/1ch0ze/hi_im_robin_hobb_and_this_is_my_ama_ask_me/>, consulté le 07 février 2018.

Robin Hobb's Realm of the Elderlings Wiki, « The Fool », en ligne, <http://robinhobbelderlings.wikia.com/wiki/The_Fool>, consulté le 25 janvier 2018.

C) Références théoriques

Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, 152 p.

Badinter, Élisabeth, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986, 361 p.

Baker, Daniel, « Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 23, n° 3, 2012, p. 437-459.

Bakhtine, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, traduit du russe par Michael Holquist et Caryl Emerson, Austin/Londres, University of Texas Press, 1981, 480 p.

Bandou, Jacques, *La fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2005, 127 p.

Baudel, Yves, « Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'onomastique (1990-2010) », dans France Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéité », 2011, p. 25-47, 367 p.

- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1968 [1949].
- Berthelot, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997, 192 p.
- Besson, Anne, *La fantasy*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, 205 p.
- Besson, Anne et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy. Le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du colloque du CRELID*, Paris, Éditions Bargebonne, coll. « Essais », 2007, 256 p.
- Boisclair, Isabelle et Lori Saint-Martin, « Conceptions de l'identité sexuelle, postmodernisme et textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2007, p. 5-27.
- Bortolussi, Marisa et Peter Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 304 p.
- Bould, Mark et Sherryl Vint, « Political Readings », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 102-112, 268 p.
- Bourcier, Sam [Marie-Hélène], *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [2001], 245 p.
- _____, *Queer zones 3. Identités, cultures et politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 357 p.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche », 2010 [2005, 2006], 283 p.
- _____, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 249 p.
- _____, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, 331 p.
- Carruthers, Leo, *Tolkien et le Moyen Âge*, Paris, CNRS, coll. « Littera Linguis », 2007, 331 p.
- Carton-Vincent, Alison, « Quelques aspects et fonctions de la réécriture du mythe de l'androgynie chez les femmes-auteures italiennes des XX^e et XXI^e siècles », *Cahiers d'études*

romanes, n° 27, en ligne (2013), < <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4048>;DOI: 10.4000/etudesromanes.4048>, consulté le 07 février 2018.

Cavillac, Cécile, « Vraisemblance et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

Casey, Jim, « Modernism and Postmodernism », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 113-124, 268 p.

Clute, John et John Grant (dir.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit, 1999 [1997], 1079 p.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 310 p.

Deckers, Anne, « Wonderwoman. La Fantasy féminine », *Phenix*, numéro spécial fantasy, 1996, p. 191-209.

De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Bloomington Indiana University Press, 1987, 151 p.

Delphy, Christine, *L'ennemi principal*, 2 tomes, Paris, Éditions Syllepse, 2001-2002.

Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « thèmes et études », 2006, 143 p.

Fein, David A., « Le Latin Sivrai: Problematic Aspects of Narrative Authority in Twelfth-Century French Literature », *The French Review*, vol. 66, n° 4, p. 572-583.

FéminÉtudes, « Le langage n'est pas neutre. Petit guide de rédaction féministe », en ligne, <https://iref.uqam.ca/upload/files/Guide_texte_suivi_diffusion_avec_liens_21.pdf>, consulté le 2 mars 2018.

Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Londres/Bloomington, Indiana University Press, 1978, 228 p.

Fortier, France et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, dossier « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », 2006, p. 139-153.

Fortier, Frances et Andrée Mercier, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 177-197, 240 p.

Fortin, Sylvie et Émilie Houssa, « La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crédation », dans Thérèse St-Gelais (dir.), *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 64-69, 182 p.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « tel », 2011 [1976], 211 p.

Freud, Sigmund, « Le moi et le sur-moi (idéal du moi) » dans *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch, Paris, Presses Universitaires de France, 1991 [1923], p. 255-282, 280 p.

Garber, Marjorie, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, 443 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 281 p.

_____, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

Genre!, « Le langage neutre en français. Pronoms et accords à l'écrit et à l'oral », en ligne, <<https://entousgenresblog.wordpress.com/2017/04/19/quels-pronoms-neutres-en-francais-et-comment-les-utiliser/>>, consulté le 2 avril 2018.

Glowinski, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, p. 497-507.

Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Éditions Côté-femmes, coll. « Recherches », 1992, 239 p.

Halperin, David, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, coll. « New Ancient World Series », 1990, 230 p.

Harding, Sandra, *Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York/Londres, Routledge, 2003, 400 p.

_____, « Rethinking Standpoint Epistemology: What is "Strong Objectivity" », *The Centennial Review*, vol. 36, n° 3, automne 1992, p. 437-470.

Hartsock, Nancy C. M., « The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », dans Sandra Harding et Merrill B. Hintikka (dir.), *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, Dordrecht, Springer, coll. « Synthese Library », 2003 [1983], p. 283-310, 332 p.

Head, Al, « The Queer Fool », *Sexualities*, vol. 15, n° 1, 2012, p. 3-10.

Hill Collins, Patricia, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge, 2008, 384 p.

Hochman, Baruch, *Characters in Literature*, New York, Ithaca/Cornell University Press, 1985, 204 p.

Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York, Methuen, 1984, 211 p.

Hutcheon, Linda, *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, 168 p.

_____, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 140-155.

_____, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York/Londres, Methuen, 1985, 143 p.

_____, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988, 268 p.

_____, *The Politics of Postmodernism*, New York/Londres, Routledge, 1989, 195 p.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1976, 405 p.

_____, *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012, 60 p.

James, Edward et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 294 p.

Kafalenos, Emma, « Not (Yet) Knowing : Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative », dans David Herman (dir.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University, 1999, p. 33-65, 396 p.

Kenneally, Stephen, « Hiding in Plain Sight: The Invisibility of Queer Fantasy », dans Jude Roberts et Esther MacCallum-Stewart (dir.), *Gender and Sexuality in Contemporary Fantasy: Beyond Boy Wizards and Kick-Ass Chicks*, New York/Londres, Routledge, coll. « The Cultural Politics of Media and Popular Culture », 2016, p. 8-20, 186 p.

Lacan, Jacques, « La signification du phallus », dans *Écrits*, 2 tomes, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 685-695.

Landowski, Eric, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1989, 289 p.

Langford, David, « True Name », dans John Clute et John Grant (dir.), *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit, 1999 [1997], p. 966.

Larue, Anne, « Le médiévalisme entre hypnose numérique et conservatisme rétro », dans Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Itinéraires : Littérature, textes, cultures », n° 3, 2010, p. 87-96.

Lévi-Strauss, Claude, « Les principes de la parenté », dans *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris/La Haye, Éditions Mouton & Co/Éditions MSH, 1967 [1947], p. 548-570, 591 p.

Libis, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, coll. « L'île verte », 1980, 286 p.

Löwy, Ilana, « "Des évidences invisibles" : Rôles, identités et reproduction des discriminations », *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, Éditions La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2006, p. 31-61, 277 p.

Margolin, Uri, « Structuralist Approaches to Characters in Narrative: The State of the Art », *Semiotica*, vol. 1/2, n° 75, 1989, p. 1-24.

Mats, Ludün, *La fantasy*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Réseau genres/registres », 2006, 160 p.

Mauriac, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1984 [1933], 221 p.

McGill University Library, « Écriture inclusive », en ligne, <<http://libraryguides.mcgill.ca/ecritureinclusive/pronoms>>, consulté le 2 avril 2018.

Mendlesohn, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press, coll. « Literary Studies », 2008, 306 p.

Monneyron, Frédéric (dir.), *L'Androgynie dans la littérature. Actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle, 26 juin au 7 juillet 1987*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1990, 157 p.

Monneyron, Frédéric, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1994, 150 p.

_____, *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1996, 180 p.

Naudet, Valérie, « Voix de cors. De la *Chanson de Roland* au *Seigneur des anneaux* », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy. Le merveilleux médiéval*

aujourd'hui. *Actes du colloque du CRELID*, Paris, Éditions de Bergelonne, coll. « Essais », 2007, p. 31-44, 256 p.

Nicholson, Linda J. (dir.), *Feminism/Postmodernism*, New York/Londres, Routledge, 1990, 348 p.

Nikolajeva, Maria, *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Stockholm, Stockholm University, coll. « Studies Published by the Swedish Institute for Children's Books », n° 31, 1988, 163 p.

Paterson, Janet M., « Le roman postmoderne. Mise au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 9-24, 126 p.

_____, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 238 p.

Poulain-Gautret, Emmanuelle, « Détruire et venger, de certaines satisfactions "épiques", de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des anneaux* », dans Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy. Le merveilleur médiéval aujourd'hui. Actes du colloque du CRELID*, Paris, Éditions de Bergelonne, coll. « Essais », 2007, p. 45-58, 256 p.

Prater, Lenise, « Queering Magic: Robin Hobb and Fantasy Literature's Radical Potential », dans Jude Roberts et Esther MacCallum-Stewart (dir.), *Gender and Sexuality in Contemporary Fantasy: Beyond Boy Wizards and Kick-Ass Chicks*, New York/Londres, Routledge, coll. « The Cultural Politics of Media and Popular Culture », 2016, p. 21-34, 186 p.

Preciado, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, traduit de l'anglais par [Marie-Hélène] Sam Bourcier, Paris, Éditions Balland, coll. « Modernes », 2000, 157 p.

Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Éditions Lausanne Delachaud et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998, 202 p.

Revel, Judith, *La pensée du discontinu. Introduction à la lecture de Foucault*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2010, 334 p.

Rochebouet, Anne et Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy*. Un mirage des sources? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 16, 2008, p. 319-346.

Said, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, 368 p.

Saint-Martin, Lori et Isabelle Boisclair, « La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées », dans Lori Saint-Martin et Enrique Del Acebo Ibáñez (dir.), *Género, Literatura y Mundo Sociocultural (Le genre, la littérature et le monde*

socioculturel), Buenos Aires, Milena Caserola, coll. « De Ciencias Sociales y Antropología », 2016, p. 31-66, 236 p.

Smith, Dorothy E., *The Conceptual Practices of Power: A Feminist Sociology of Knowledge*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, 235 p.

Turner, Victor W., *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologie », 1990, 202 p.

Théoret, Michel et André Mareuil, *Grammaire du français actuel pour les niveaux collégial et universitaire*, Montréal, les Éditions CEC, 1991, 557 p.

Tolkien, J.R.R., *On Fairy-Stories: Expanded Edition, with commentary and notes*, Londres, Harpers Collins Publishers, 2008 [1947, 1964], 320 p.

Tymm, Marshall B., Kenneth J. Zahorski et Robert H. Boyer, *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, New York, R.R. Bowker, 1979, 273 p.

Walby, Catherine, « Destruction: Boundary Erotics and Refigurations of the Heterosexual Male Body », dans Elizabeth Grosz (dir.), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Londres, Routledge, 1995, p. 226-277, 320 p.

Warhol, Robyn R., « Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies », dans David Herman (dir.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, The Ohio State University, 1999, p. 341-355, 396 p.

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres et New York, 2003 [1984], 192 p.

_____, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Londres, Routledge, 1989, 244 p.

_____, « Writing the Body in Modernism and Postmodernism », dans Jane MacNaughton, Ulrika Maude et Corinne Saunders (dir.), *The Body and the Arts*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 131-148, 292 p.

Willis, Ellen, « Radical Feminism and Feminist Radicalism », *Social Text – The 60's Without Apology*, n° 9/10, 1984, p. 91-118.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd, 2015 [1929], 162 p.