

## **Norme hétérosexuelle, production du sexe, discours critique de la marge : Altérisation et ripostes dans *The Realm of the Elderlings* de Robin Hobb**

Pascale Laplante-Dubé

---

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?<sup>1</sup>

– The Fool

Robin Hobb, *Assassin's Quest*

Dans son essai « Modernism and Postmodernism », le théoricien Jim Casey postule que, dans la littérature de *fantasy*, la représentation grandissante et diversifiée d'altérités (lesquelles peuvent prendre la forme de figures « non humaines » telles que le loup-garou, le vampire, le dragon, l'elfe, etc.) déstabiliserait l'ordre et en dévoilerait le caractère construit (2012, 118). En effet, l'usage de ces figures permettrait aux marges – soit les individus différents, marginalisés car ne correspondant pas aux normes de genre et d'orientation sexuelle, mais aussi de classe, de race, d'ethnie, etc. – de s'incarner et de prendre la parole (118). L'introduction de ces voix autres serait ainsi une stratégie textuelle postmoderne employée afin de produire un décentrement des diverses normes et des savoirs normatifs qui y sont associés (117).

De ces décentrations découlerait un effet textuel que Casey nomme « the impossibility of knowing anything for certain » (118), un brouillage des certitudes pouvant se manifester dans certains textes de *fantasy*. Par conséquent, si la mise en scène de figures marginalisées dans ce genre littéraire déstabilise les « normativités », il convient de

---

<sup>1</sup> Hobb, Robin. 2014 [1997]. *Assassin's Quest : The Farseer Trilogy, Book III*. New York : Del Rey Mass Market Edition, p. 572. (Dès lors, nous indiquerons entre parenthèses toutes références tirées de notre corpus en employant les lettres suivantes, suivies du numéro du tome cité : FA [*The Farseer Trilogy*]; LT [*The Liveship Traders Trilogy*]; TM [*The Tawny Man Trilogy*]; FF [*The Fitz and the Fool Trilogy*].)

se demander de quelles manières elle agit sur la vision des identités sexuelles qui y sont également représentées. Permettrait-elle d'ébranler l'hétéronormativité, soit la norme hétérosexuelle selon laquelle il n'existerait que deux sexes distincts et complémentaires? Afin d'offrir une réponse à cette interrogation, nous nous proposons d'étudier le « Fool<sup>2</sup> », figure au genre trouble de la série de *fantasy* *The Realm of the Elderlings* de l'auteure américaine Robin Hobb. Dans les sociétés romanesques créées par Hobb, Bingtown et les Six Duchies, toutes deux structurées autour d'une dichotomie féminin/masculin, ce personnage incarne tant des femmes que des hommes; il devient ainsi, dans la diégèse, cet Autre insaisissable, illisible.

Aux fins du présent article, nous postulons que l'illisibilité du « Fool » est produite par plusieurs dispositifs du texte qui brouillent les codes et les signes discursifs liés à l'opposition binaire entre le féminin et le masculin. Cette confusion des genres permettrait en retour de produire un commentaire critique de la norme hétérosexuelle. L'étude de la figure du « Fool » devrait ainsi nous permettre de démontrer que sa marginalité provoque un décentrement de l'hétéronormativité, dévoilant et critiquant certains mécanismes de la production sociale des genres.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur la manière dont les structures sociales normatives sont nécessaires pour produire la mise en discours du corps et de l'altérité. Puis, nous explorerons la façon dont le vêtement devient un tissu textuel et discursif produisant les genres féminin et masculin, tout en causant à la fois le brouillage de ceux-ci. Finalement, nous analyserons le recours à la stratégie discursive de l'ironie dans les performances du « Fool », afin de comprendre comment elles contribuent à déstabiliser et à critiquer l'hétéronormativité.

---

<sup>2</sup> Son nom changeant à maintes reprises au cours de la série (*The Fool*, *Amber*, *Lord Golden*, *Beloved*, *Mage Grey*), nous avons dû, à des fins de cohérence, choisir de quelle manière nous désignerions ce personnage. Conséquemment, si nous avons préféré retenir l'appellation « Fool », ce n'est pas car nous prenons position quant à son identité de genre (*The Fool* étant le plus souvent perçu.e comme masculin, bien que, comme nous le montrerons, ceci ne fasse pas consensus), mais bien parce qu'il s'agit du nom par lequel les lectrices.teurs font le plus souvent référence à cette figure. Toutefois, afin de conserver en partie la mouvance identitaire du personnage, nous avons également choisi de placer le prénom entre guillemets. Selon nous, cet usage typographique permettrait une déstabilisation de l'identité évoquée, introduisant un doute quant à la fixité de celle-ci.

## Ces regards qui créent : De la nécessité des significations contextualisées

Dans « Lessons of Tolerance in Robin Hobb's *The Assassin's Quest* and *The Tawny Man Series* », essai portant sur la représentation de l'altérité (*Otherness*) dans *The Realm of the Elderlings*, Justyna Deszcz-Tryhubczak décrit ainsi le « Fool » : « [He is] a radical alterity, as he *deliberately positions himself beyond* any frame of reference comprehensible » (2006, 191 [nous soulignons]). Cette description de la position du personnage, quoiqu'en partie vraisemblable, nous paraît toutefois problématique, en ce qu'elle pose l'altérité que cette figure représente comme une entité entièrement extérieure au social et à la culture, sous-entendant qu'il est possible de se situer au-delà du cadre de référence socialement institué. Au contraire, nous supposons que l'Autre, parce qu'il prend forme par opposition à un groupe de référence et établit ainsi implicitement la définition de ce dernier (Paterson, 2004, 23), ne peut être totalement extérieur, mais est plutôt institué comme tel par le groupe détenant un pouvoir de légitimation (24).

À bien des égards, ceci n'est pas sans faire écho à la notion d'identité de genre qui, comme l'explique Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, est (re)produite et régulée par un ensemble de dispositifs discursifs, institutionnels et politiques (2010, 53), qui contribuent à la production des identités genrées culturellement légitimes. Lorsqu'elle correspond aux normes hégémoniques prescrites, l'identité de genre paraît intelligible, c'est-à-dire lisible. Une identité non conforme, au contraire, n'est ni recevable ni lisible. Ceci ne signifie toutefois pas qu'elle soit extérieure à la culture. En effet, l'illisible s'inscrit toujours dans une relation de dépendance mutuelle avec le lisible, puisqu'il est créé par opposition aux normes sociales produisant et maintenant ce dernier : les codes de la lisibilité permettent à l'« illisibilité » d'advenir, et vice versa. De plus, la lisibilité (la norme) a besoin d'une « illisibilité » 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] (176 [l'auteure souligne]).

Évoquer l'« illisibilité » reviendrait donc implicitement à parler de « lisibilité ». Dans ce contexte, l'illisibilité identitaire se réfère à une identité illisible en fonction des codes et signes habituellement associés à l'opposition binaire entre le féminin et le masculin, mais contenant paradoxalement en elle-même les conditions de sa lisibilité.

Cette présence paradoxale du lisible dans l'illisible (et vice versa), permettrait de mettre en lumière les mécanismes par lesquels s'opère la fabrication politique de sujets continus (ayant donc une identité de genre fixe féminine *ou* masculine) de même que la légitimation et l'exclusion d'identités. Selon Butler, ces processus sont « effectivement masqués et naturalisés » (53) par l'hétéronormativité, qui (re)produit la nécessité de l'identité genrée et fixe. Les lois et autres régulations sociales, comme la catégorisation des genres et la définition des orientations sexuelles (69), sont pensés en termes binaires homme/femme. Un lien de causalité est établi et naturalisé entre les catégories du sexe, du genre et du désir (69). Ainsi, par exemple, sur un corps « biologiquement » femme, ce corps précédant le langage et la culture, s'exprimera le genre féminin selon la loi, le gouvernement ou les institutions officielles (à moins que l'individu concerné n'entame des démarches particulières afin de modifier ce statut). Cette « femme », de par son sexe et son genre, sera hétérosexuelle, soit attirée par le sexe « opposé » (dans une pensée binaire, il s'agira des hommes).

Conséquemment, le genre n'est pas le seul effet de discours de l'hétérosexualité obligatoire; le sexe en est un également (69). Pour Butler, le genre précède le sexe : il contribue à la production des corps sexués en donnant un sens à des traits physiques. Cependant, l'effet discursif qu'est le genre masque cette fabrication du corps en édifiant le sexe comme antérieur : selon le discours hétéronormatif, le sexe est ainsi une donnée « naturelle », « prédiscursive », et « préculturelle » sur laquelle le genre, en tant que produit culturel, viendrait s'inscrire ensuite (69). Les structures du langage créent donc la réalité des corps en déterminant ce qu'il est possible d'imaginer en termes de genre (72) : performatif, productif et générateur de significations, le langage façonne la perception et l'interprétation du monde.

Par ailleurs, puisque l'identité de genre est un effet de discours, un « faire » répété d'actes signifiés plutôt qu'un « être » ontologique, elle peut être subvertie par le biais de « variations sur cette répétition » (271). Ces variations subversives, en révélant le caractère produit de

l'identité de genre, entraînent sa *resignification*, laquelle permet d'ébranler les fondements de cette même identité (275). Cette resignification des genres féminin et masculin est justement centrale à la théorie *queer*, laquelle

travaille à faire éclater le cadre binaire hommes/femmes [...] en explorant plutôt la production des masculinités et des féminités [...] [et] la fabrication des masculinités et féminités sans correspondance avec le sexe dit « biologique » (Bourcier, 2011, 218-219).

Pour ce faire, la théorie *queer* met de l'avant de nouveaux savoirs, ceux des marges (Bourcier, 2006, 150), 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 de critiquer celle-ci (147), en plus d'explorer la façon dont elle produit « la marginalisation et [...] la marge, [le] fait d'être "in" et "out" » (146).

En ce sens, le personnage du « Fool » ne pourrait en aucun cas se situer en dehors du cadre de référence (*frame of reference*) décrit par Deszcz-Tryhubczak en raison de son genre en mouvance, puisque ces mêmes codes hétéronormatifs *produisent* son altérité, sa marginalité et son illisibilité. Par conséquent, nous proposerons une lecture du « Fool » comme « ex-centré » (*ex-centric*), terminologie empruntée à Linda Hutcheon, que nous emploierons dans la perspective *queer* telle qu'élaborée par Bourcier. Par « ex-centrés », nous entendrons donc ces figures au genre discontinu qui sont produites comme incarnations de la marge, qui se situent à la fois dans la culture et hors de celle-ci (Hutcheon, 1988, 66), qui sont définies par le centre hétéronormé sans en faire partie (61) et qui, grâce à cette position paradoxale, critiquent et décentrent la norme hétérosexuelle et les binarités sur lesquelles elle s'érige (69). En effet, ainsi que Hutcheon l'indique : « [to] be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside, is to have a different perspective » (67).

Dans *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon explique que critique et décentrement de la norme ne peuvent exister sans un contexte à contester (1988, 57); de ce fait, l'« ex-centré » et ses savoirs sont toujours situés dans un lieu, une histoire, un moment. Le « Fool » ne pourrait donc remettre en question l'hétéronormativité sans qu'une norme hétérosexuelle ne soit également représentée dans *The Realm of the Elderlings*. Ainsi, la binarité de genre est (re)produite dans et par le

discours des narrateurs.trices, et particulièrement dans et par celui du narrateur principal, Fitz Chivalry, originaire des Six Duchies, royaume nordique dans lequel se déroule un peu plus de la moitié de la série. Deszcz-Tryhubczak le décrit de la façon suivante : « a “self-reflective homo textualis” engaged in the creative tension of continuous self-interpretation and the discursive treatment of various Others » (2006, 185). Fitz, seul narrateur-scripteur de la série, s’écrit, se réécrit, cherchant à comprendre comment les structures du pouvoir et événements ont constitué son identité<sup>3</sup>. Forgé dans et par un discours binaire qu’il accepte d’abord sans se questionner, il contribue à reconduire l’hétéronormativité, puisque celle-ci conditionne sa lecture du monde.

Même si les discours et actes du « Fool » sont toujours filtrés par les divers narrateurs.trices, ciel-ci<sup>4</sup> contribue à problématiser l’énonciation et à décentrer les savoirs hétéronormés des voix narratives. Ainsi, la fabrication et la reconduction des identités masculine et féminine, à même le langage employé par l’instance narrative, sont reflétées dans les performances du « Fool ». Ciel-ci utilise les conventions du féminin et du masculin afin de produire des corps, des identités « femme » et « homme ». Effectivement, à l’instar du narrateur-scripteur Fitz, la figure du « Fool » écrit, s’écrit, se « désécrit », se réécrit, sans toutefois prendre la plume; c’est par la mise en scène constante du corps de ses différentes identités masculines et féminines qu’elle se (re)crée, ainsi que 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. [...] [A]nd suddenly I perceived the *deliberate artifice* of the chair’s *position* and his

---

<sup>3</sup> « I believed that *by fixing it down in words, I could force sense from all that had happened, that effect would follow cause, and the reason for each event come clear to me. Perhaps I sought to justify myself, not just all I had just done, but who I had become. For years, I wrote faithfully nearly every evening, carefully explaining my world and my life to myself* » (TM1, 661 [nous soulignons]).

<sup>4</sup> Aux fins du présent article, nous avons préféré adopter l’usage des pronoms inclusifs « ciel » et « iel » afin de désigner le « Fool », à l’exception des cas où l’antécédent est « personnage » ou « figure ». En effet, ni le pronom masculin « il » ni le pronom féminin « elle » ne nous paraissaient appropriés dans le cadre de cette analyse. Quant à lui, l’emploi du pronom neutre « ille » ne nous semblait pas non plus adéquat, puisque le personnage du « Fool » est perçu et lu par l’instance narrative comme étant féminin et/ou masculin. Il est donc toujours généré, ses genres s’alternant, se superposant et se confrontant plutôt que de s’annuler. De plus, cette figure 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 se révèle être le choix le plus judicieux à ce stade de nos travaux de maîtrise.

*pose. The entire room was a setting for his golden beauty. [...] "You take your place like a figure stepping into a carefully composed portrait", I observed quietly (TM11, 231-232 [nous soulignons]).*

Ici, le « Fool », sous l'identité de Lord Golden, emploie différents artifices afin de créer le décor dans lequel iel prend place. Rappelant la manière dont le peintre met le sujet de son portrait en relation avec le cadre qui l'entoure, iel procède à la mise en espace de son propre corps; si la lumière est naturelle, l'usage qu'iel en fait ne la rend pas moins paradoxalement artificielle, évoquant ainsi un cliché de la peinture. Néanmoins, l'effet volontairement produit ne devient perceptible que parce que Fitz le remarque. À cet instant, un champ lexical mobilisant le vocabulaire de la représentation scénique s'installe dans le texte afin de souligner la théâtralisation et la mise en scène : « deliberate artifice », « position », « his pose », « setting », « take you place », « a figure stepping into a carefully composed portrait ». De plus, bien que cette représentation de soi ne fasse pas explicitement mention du brouillage des genres<sup>5</sup>, elle n'est pas pour autant exempte de référence au corps sexué : le pronom « he » et le possessif « his » se chargent de suggérer le masculin. Or, si l'hétérocentrisme du narrateur n'est pas ébranlé par ce portrait, l'identité de Lord Golden l'est, car elle est dévoilée comme artificielle, tel un rôle performé par le personnage venant perturber la conception de l'identité stable et contribuer à son illisibilité. Comme nous le démontrerons, c'est d'ailleurs par la « visibilisation » constante et l'accumulation de mises en scène identitaires, mais aussi par la mise à jour des mécanismes produisant les identités de genres lisibles que la (re)création de soi du « Fool » apparaît, déstabilisant l'hétérocentrisme des voix narratives.

### **Brouillage et (re)création du corps hétéronormé**

Dans *The Liveship Traders*, le premier portrait d'Amber, identité « féminine » du « Fool », relève d'une mise en scène explicite du corps qui n'est par ailleurs 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*

---

<sup>5</sup> Les termes « graceful », « lolléd » et « beauty » sont toutefois davantage connotés au féminin. L'alliage de cette connotation féminine et de l'usage du pronom « he » et du possessif « his » permettrait alors de produire un brouillage des genres implicite dans le texte.

*carved and gilded frames. They made the woman in the window look like a framed piece of art. [...] 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, 181 [nous soulignons])*

Cette description comporte plusieurs éléments rappelant un tableau, telle que la présence d'un cadre, réitérée à quatre reprises dans les premières phrases : « in the window » (deux fois), « elaborately 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, voire s'expose aux regards à la manière d'un objet d'art. Son talent consiste donc non pas uniquement à mettre en scène son corps et ses diverses identités, mais à faire apparaître les rouages de ses représentations. Cependant, les détails contribuant cette fois à attirer l'attention sur le teint ambré du personnage différent de ceux de la description de Lord Golden. Ainsi, si Amber se drape encore de lumière (« mellow yellow light ») 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 sur laquelle le regard du focalisateur de l'extrait, Brashen Trell, semble revenir après s'en être écarté. En effet, ce vêtement, qui a pour rôle de déplacer l'attention vers la couleur de la femme, a pour effet de masquer le corps dont il « dévoile » le genre, tout en représentant paradoxalement le féminin. De fait, dans la société de Bingtown où vit Brashen, à ce genre, et donc, aux femmes, est étroitement associé le port des jupes. Nous pouvons en voir un exemple dans le passage où Kyle Haven, un marchand, reproche à son fils Wintrow sa robe de prêtre (*priest's robes*). Celle-ci, en raison de son apparence trop similaire à celle des jupes, prend la signification de ces dernières, et est même désignée comme telles : « 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] ever has » (LT1, 286 [nous soulignons]). Par conséquent, l'habit, telle une cape, pend sur les épaules d'Amber, réduisant sa mince silhouette à une modeste forme, alors que, dans un même mouvement, il affiche sa féminité.

Pour le sémiologue Francis Berthelot, le vêtement, signe discursif, est un objet métonymique, soit un « accessoire qui, par son rapport de contiguïté avec une partie du corps (voire le corps entier), lui confère une réalité implicite » (1997, 43). En tant que métonymie, l'habit-signe a la double fonction d'éviter la mention directe de l'organique, du corps ou de partie du corps, et d'en révéler paradoxalement la présence. Pour citer Berthelot,

[le vêtement] confirme le signifié des traits physiques [...]. 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 (44 [l'auteur souligne]).

Néanmoins, si le vêtement peut renvoyer à différentes positions sociales, genrées ou culturelles, cela n'implique pas que ses significations s'accordent avec celles données au corps, ou même que le corps soit représentatif de l'identité de genre. Par conséquent, si nous considérons que la robe d'Amber indique sa féminité en renvoyant aux codes du féminin, nous ne pouvons affirmer qu'elle masque et se réfère à un corps femme ou à un corps homme concret qu'elle recouvrerait. Ici, la robe n'est pas la manifestation d'un corps sexué qui ne peut être atteint. Au contraire, elle fait office de corps social, *désigne, crée le féminin, devient corps féminin*, et ce, même si elle ne met pas ce féminin en valeur. Ainsi, à aucun moment le focalisateur, Brashen, ne doute qu'Amber soit une femme.

Par ailleurs, dans *The Realm of the Elderlings*, le(s) corps des multiples identités du « Fool », n'est ou ne sont jamais vus ou représentés nus. Les vêtements, plutôt que de couvrir de leur sens (contradictoire ou en contiguïté) ce corps qui se soustrait aux regards, forment un langage binaire contribuant à la fabrication et à l'inscription du corps, tout comme les mots de la fiction dans lesquels il prend forme. Ce refus du « Fool » d'exposer un organe qui pourrait être révélateur de son « sexe » n'est pas sans conséquence. Dans la langue anglaise, chaque partie du corps est désignée par un substantif, et la substantivation des parties du corps sexuées a pour effet de désigner un « tout » mâle ou femelle, de créer un être ontologique prédiscursif. L'absence de signes socialement associés au féminin ou au masculin court-circuite la substantivation et démontre que le sexe, à l'instar du genre, est une production discursive, une interprétation culturellement située. En effet, seules les normes du genre, dont le vêtement fait partie, demeurent et contribuent à donner sens au corps,

à créer l'homme ou la femme. Ainsi, en témoigne ce bref échange entre Fitz et le « Fool », alors que celui-ci se présente sous les traits d'Amber : « "How much of a woman's shape actually comes from her garments?" I wondered [...]. / "More than you would suspect," he responded » (FF2, 684). 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 » (2006, 227-228). La fabrication du corps féminin d'Amber par l'objet ne relève donc 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 laisserait plutôt entrevoir que la « féminité authentique » est *produite* comme originale, et permettrait ainsi de résister à la définition hégémonique naturalisante des corps sexués en la décentrant, en la « queerisant » (228).

Cependant, une tension semble s'instaurer dans *The Realm of the Elderlings* entre ce décentrement de la nature par les savoirs de la marge et le discours hétérocentré du narrateur-scripteur Fitz qui institue les corps mâles et femelles dans un domaine prédiscursif. Lorsque confronté aux identités masculines et féminines du « Fool », les certitudes du narrateur vacillent, et sa première réaction consiste à tenter de stabiliser l'identité de son ami.e en cherchant une « preuve » de son sexe. Ainsi, dans le passage suivant, Fitz met en lumière l'importance de l'intelligibilité, de la présence de traits physiques lisibles dans la fabrication binaire des corps genrés : « I had never been absolutely certain of [the Fool's] masculinity » (FF1, 412). 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 » (2000, 65). Par conséquent, selon Preciado, il désigne aussi le genre, ces codes sociaux définissant et produisant les sexes masculin et féminin lisibles par l'interprétation de traits physiques. 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; le « Fool » est illisible.

Sans corps fixe à lire, la norme hétérosexuelle s'effondre; le genre ne peut plus refléter le sexe. L'usage par un même personnage de normes associées à différents genres (dans ce cas-ci, les vêtements) afin

de produire, de rendre lisibles des corps masculins et féminins, des identités hommes et femmes, décentre l'hétéronormativité en montrant que le genre crée le sexe. Quant à elles, l'accumulation, la superposition et l'alternance de ces identités lisibles, mâles et femelles, déstabilisent la conception de l'identité première, naturelle et stable, et fabriquent l'illisibilité. En ce sens, employer des vêtements afin de brouiller les lignes du corps, ainsi qu'énumérer plusieurs parties du corps (« shoulders », « skin », « eyes », « hair », « feet »<sup>6</sup>) en ne mentionnant pas celles que le discours hétéronormatif associe à un sexe ou à l'autre, ne sont pas des choix narratifs anodins. Dans un contexte structuré par les normes hétérosexuelles, ces habits tiennent lieu de tissu textuel, discursif, et soulignent la tension existant non seulement entre les perceptions de différentes voix narratives, qui parfois décrivent un homme, et d'autres fois une femme, mais aussi entre les savoirs « queerisés » de l'« ex-centré » et ceux hétéronormés du centre. Les descriptions des identités du personnage du « Fool » et les 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, mais aussi, et paradoxalement, sur la futilité de ces derniers dans la production des corps sexués. Amber n'a pas besoin de « poitrine », de « hanches » pour être vue, désignée, produite comme femme, puisque sa robe se charge de créer un effet de genre, de performer le féminin, mais la « masculinité » du « Fool » semble nécessaire pour confirmer à Fitz que son ami.e est un homme. L'ex-centrisme du « Fool » permet donc de subvertir le discours hétéronormatif en montrant que l'interprétation des traits physiques sexués repose sur une conception préalable 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 binaire, 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.

Enfin, le « Fool », par son illisibilité identitaire, par l'introduction des connaissances de la marge que son statut d'« ex-centré » crée dans *The Realm of the Elderlings*, révèle 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.

---

<sup>6</sup> Ces mots sont mis en italique dans l'extrait portant sur la mise en scène d'Amber.

## Critique ironique et déstabilisation subversive de l'hétéronormativité

Dans *The Realm of the Elderlings*, l'aspect critique de la binarité rigide entre les genres est mis en relief par l'usage de l'ironie. 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 antiphastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même » (1981, 142). Ce fonctionnement double de l'ironie se manifeste dans les genres de la parodie et de la satire, bien que la cible ne soit pas la même (141) : la parodie vise un texte ou des conventions littéraires (143), alors que la satire prend pour cible des comportements humains, soit des codes extratextuels (144). Toutefois, tant la satire que la parodie incorporent, intériorisent et réitèrent les normes qu'elles contestent; contradictoires, elles ne peuvent exister sans un contexte pour leur donner sens. Hutcheon, dans *The Politics of Postmodernism*, avance par ailleurs que la parodie (et, par extension, l'ironie et la satire) peut être utilisée afin de procéder à une déconstruction critique et ainsi dénaturer les représentations (1989, 95). Par conséquent, de par son usage de diverses représentations, la parodie est politique :

[P]arody is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which it parodies. [...] 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 (101)?

En ce sens, l'emploi de l'ironie par le personnage du « Fool » permet de transmettre par la fiction une critique de la norme hétérosexuelle. En témoigne ce poème, tiré du passage où le « Fool », interrogé.e par le narrateur Fitz sur son sexe, s'arrête brusquement et, prenant une pose exagérée qui n'est pas sans évoquer un autre personnage de la série, la<sup>7</sup> ménestrel Starling<sup>8</sup>, se met à chanter :

---

<sup>7</sup> Starling se désignant comme femme et le substantif « ménestrel » étant strictement masculin en français, nous avons ici choisi d'employer le déterminant « la » pour souligner l'identification de ce personnage. De plus, afin d'indiquer que les ménestrels peuvent tant être des femmes que des hommes, nous avons également décidé d'accorder les adjectifs et déterminants se rapportant au nom « ménestrel.s » selon les sexes de ces musicien.ne.s plutôt qu'en fonction du genre masculin du substantif.

<sup>8</sup> Soulignons que Starling est persuadée que le « Fool », malgré son identité masculine, est une femme. Prétendant ainsi connaître la « vérité légitime », elle ne cesse de se moquer gentiment de Fitz et du fait que ce dernier n'ait pas réalisé que

« *“Oh, when the Fool pisses / Pray tell, what’s the angle?/ Did we take down his pants / Would he dimple or dangle?”* » (FA3, 573 [l’auteure souligne]) Il convient ici de préciser que, dans le royaume des Six Duchies, les ménestrels sont la voix de la vérité; leur parole est performative et fait office de loi. Ainsi, afin d’attester de la véracité d’un fait, la signature d’un ou d’une ménestrel doit être apposée au bas d’un document. Chargé.e.s de parcourir les duchés afin de récolter histoires et hauts faits, ils et elles sont aussi responsables de la transmission du savoir hégémonique par leurs chants épiques, et de l’institutionnalisation (par la répétition) de celui-ci. Par conséquent, l’imitation du « Fool » se veut tant la parodie des normes d’un art socialement institué, (re)produisant des discours, qu’une satire des mécanismes par lesquels certains discours sont légitimés au détriment d’autres (rendus illégitimes).

Toutefois, la satire ne vise pas uniquement les instances du pouvoir, mais, d’abord et avant tout, le savoir hétérocentrique selon lequel il n’existerait que deux sexes, l’un mâle, l’autre femelle. Rappelons notamment que ce chant du « Fool » est dû à l’insistance du narrateur, Fitz, lequel est incapable d’accepter que son ami.e refuse d’affirmer qu’iel est bel et bien un homme. L’administration de la « preuve », plutôt que de lever le voile sur le « sexe » du personnage, est ainsi détournée, subvertie par le « Fool ». Le chant épique, au lieu de reproduire le discours hétéronormatif, s’empare des structures discursives de ce dernier pour les perturber et les resignifier, ce qui, selon nous, n’est pas sans rappeler la répétition avec variation théorisée par Butler ou le trope de l’ironie de Hutcheon. Ici, la référence à l’urine relève d’un renversement du haut vers le bas, d’une transgression des codes de l’épique (les hauts faits sont remplacés par l’urine) qui, en permettant de désigner les organes génitaux dits « mâles » et dits « femelles » sans les nommer, déplace aussi l’importance constitutive de ceux-ci dans l’élaboration de l’identité sexuée. Tous, en effet, urinent. Ainsi que le mentionne le « Fool » avant d’entamer son chant ironique : « “[It is nothing but] [m]ere plumbing, when all is said and done. Why is it important?” » (FA3, 572). La comparaison des organes génitaux à la plomberie, parce qu’elle abolit la frontière entre les corps « naturels » et l’objet, déconstruit et dénature les représentations genrées. En quoi le mouvement (« dimple », « dingle ») de cette simple tuyauterie devrait-il former les bases de l’interprétation du monde ? Par conséquent, si

---

son ami.e n’était pas un homme.

vérité il y a selon le « Fool », c'est bien celle de l'absurdité de la grille de lecture hétéronormative, qui (re)produit les discours de la vérité naturelle du sexe afin de justifier sa propre légitimité. Dans cette brève ode, le « Fool » critique et 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 aussi du fait que l'« être » d'un individu découle d'une simple différenciation de tuyauterie, et des processus fabricant l'« être ». Le « Fool » verbalise ainsi une critique de la lisibilité des genres, lisibilité qu'iel réitère paradoxalement pour en déplacer le sens. Ce faisant, iel se situe, de même que sa parole et son corps, comme illisibles, illégitimes, et met en scène par son chant à la fois les conditions de sa lisibilité et de son illisibilité; iel performe l'illisibilité identitaire, la rend visible<sup>9</sup> et la ridiculise.

Conséquemment, l'ironie du « Fool », parce qu'elle explore la production et la légitimation de la masculinité et de la féminité (Bourcier, 2011, 218-219), deviendrait 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 pourrait être accusée de complicité avec le système binaire hégémonique qu'elle critique (1989, 142). Au contraire de ce que prétend Casey, l'introduction des voix des marges en *fantasy* afin de décentrer la norme (2012, 117) ne serait donc pas uniquement une stratégie textuelle postmoderne. Ceci n'est d'ailleurs pas sans évoquer les propos de Hutcheon: « [P]ostmodern 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 [...] part of the postmodern) » (1989, 149-150 [l'auteure souligne]). Ainsi, la résistance *queer* du « Fool », en décentrant de la norme hétérosexuelle, pourrait être interprétée comme un pas vers le changement. Celui-ci est partiellement accompli à la fin de *Fool's Quest*, dernier tome publié, quand Fitz accepte la fluidité de son ami.e, et intègre l'illisibilité identitaire au sein de son propre discours. Celui-ci illustre 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

---

<sup>9</sup> La mise en italique et la mise en retrait des quatre lignes composant le chant du « Fool » est par ailleurs l'un des moyens par lequel le texte fait écho au personnage et « visibilise », voire « survisibilise » l'acte d'énonciation de celui-ci. De toute la série, il s'agit en effet du seul moment où, à l'intérieur de la diégèse (et non pas en épigraphe), une partie du texte est ainsi mise en relief.

[...]” » (FF2, 735). Ici, l'énumération permet la démultiplication des identités, mais est pourtant encadrée par un « You are you » répété, une tentative de ramener la mouvance identitaire en une fixité relative, bien que plus ouverte. « You », en effet, devient ce qui n'est pas « I » (je), Fitz<sup>10</sup>.

Néanmoins, cet acte politique de « détoxification » pourrait-il prendre également pour cible l'hétéronormativité telle qu'elle se constitue au-delà de l'univers de *The Realm of the Elderlings*? Les autres personnages sont-ils les uniques spectateurs des performances du « Fool »? Comme le souligne Hutcheon, « dans un texte qui se veut ironique il faut que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte [...] vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur » (1981, 141). Si les intentions de Robin Hobb à ce sujet nous font ici en partie défaut<sup>11</sup>, entravant le décodage, celles du « Fool » ne peuvent cependant être plus claires. En effet, dans l'édition de 2015 soulignant le vingtième 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 Fitz :

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, vii [nous soulignons])

Par cette adresse au narrataire (« you ») et par le défi qui lui est lancé<sup>12</sup>, par cette représentation de l'acte de lecture, mais aussi par ce

---

<sup>10</sup> Cette dernière différenciation oppositionnelle entre l'identité du narrateur et l'altérité du « Fool » explose toutefois dans les deux dernières pages de *Fool's Quest*, où Fitz et « the Fool » prennent le même nom, la même identité. Altérité et identité, « you » et « I », mais aussi norme et marge, ne font alors plus qu'un.

<sup>11</sup> Celle-ci mentionne dans une entrevue la raison pour laquelle elle a adopté le pseudonyme androgyne de « Robin Hobb » : « [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, 58). Sans se prononcer directement par rapport à la binarité de genre, l'auteure démontre toutefois une conscience des dynamiques oppositionnelles entre le féminin et le masculin et de la façon dont celles-ci influencent l'interprétation et la crédibilité d'une écriture.

<sup>12</sup> Le surcodage de la lecture et de la fonction du narrataire était déjà présent dans l'écriture du narrateur-scripteur Fitz, lequel s'adresse dès 1995 à un « you » diffus en

refus de s'introduire, de se rendre lisible et fixe, c'est l'acte d'énonciation qui est implicitement mis en relief. Car, ainsi que nous l'avons précédemment démontré, si le « 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 Hobb, un acte d'énonciation qui s'auto-représente dans et par l'écriture. Par son interaction avec l'acte de lecture-décodage, aussi représentée, elle démontre que le langage produisant l'illisibilité identitaire est un acte situé, conditionné par des normes hétérocentrées, et possédant en lui-même les conditions nécessaires à son décentrement et à la résistance *queer*.

À travers l'analyse du personnage du « Fool », cette étude a cherché à démontrer que l'usage d'une instance narrative hétéronormée, représentante d'un groupe de référence, était une stratégie textuelle contribuant à produire cette figure comme « excentrée », illisible. Au discours hétéronormatif s'opposent toutefois les savoirs marginaux du « Fool » qui, en empruntant au langage scénique, à la peinture et aux représentations du féminin et du masculin, démontrent que les normes constitutives du genre précèdent et fabriquent la perception des corps sexués, soit le sexe. Conséquemment, le statut d'excentré et l'illisibilité identitaire du personnage créent un décentrement de l'hétéronormativité au sein de la diégèse et dévoilent les mécanismes de la production sociale des genres, tout en les critiquant. Ultimement, l'adresse au narrataire pourrait permettre aux savoirs de la marge de s'affranchir des frontières de l'œuvre. En effet, selon Paterson, derrière le narrataire « se profile toujours l'ombre multiple et diffuse du lecteur réel » (1990, 19). Toutefois, rien ne garantit que ces lectrices.teurs posséderont les outils permettant de décoder la critique (parfois ironique) de l'hétéronormativité par le « Fool », critique qui pourrait être occultée à certain.e.s lectrices.teurs.

---

écrivain ses mémoires. Chez Fitz, la narration de l'histoire des Six Duchies (*History*) devient sa propre narration (*his story*) : « And so I begin again, and again, but always find that I am writing of my own beginnings rather than the beginnings of this land » (*FA1*, 2).

## BIBLIOGRAPHIE

BERTHELOT, Francis. 1997. *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 192 p.

BLASCHKE, Jayme Lynn. 2015. « Robin Hobb (Megan Lindholm) ». dans *Voices of Vision : Creators of Science Fiction and Fantasy Speak*. Lincoln/Londres : University of Nebraska Press, coll. « Bison Frontiers of Imagination Series », p. 55-63.

BOURCIER, Marie-Hélène. 2006 [2001]. *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Amsterdam, 245 p.

BOURCIER, Sam [Marie-Hélène]. 2011. *Queer zones 3. Identités, cultures et politiques*. Paris : Amsterdam, 357 p.

BUTLER, Judith. 2010 [2005]. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, coll. « Poche », 283 p.

CASEY, Jim. 2012. « Modernism and Postmodernism », dans *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 113-124.

DESZCZ-TRYHUBCZAK, Justyna. 2006. « Lessons of Tolerance in Robin Hobb's *The Assassin's Quest* and the *Tawny Man Series* », dans *Towards or Back to Human Values? Spiritual and Moral Dimensions of Contemporary Fantasy*. Newcastle : Cambridge Scholars Press, p. 185-196.

HOBB, Robin. 2014 [1995]. *Assassin's Apprentice : The Farseer Trilogy, Book I*. New York : Del Rey Mass Market Edition, 425 p.

\_\_\_\_\_. 2014 [1997]. *Assassin's Quest : The Farseer Trilogy, Book III*. New York : Del Rey Mass Market Edition, 757 p.

\_\_\_\_\_. 2014 [1998]. *Ship of Magic : The Liveship Traders Trilogy, Book I*. New York : Del Rey Mass Market Edition, 809 p.

\_\_\_\_\_. 2015 [2002]. *Fool's Errand : The Tawny Man Trilogy, Book I*. New York : Del Rey Mass Market Edition, 662 p.

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. 1989. *The Politics of Postmodernism*. New York/Londres : Routledge, 195 p.

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

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

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