

ENJEUX ET FORMES DE RÉÉCRITURE : ENTRE REPRISE ET RENOUVELLEMENT



снимка: Антоанета Рובה
оформление: Теодора Цанкова

RÉÉCRITURE DES NORMES :
SE RÉINVENTER PAR LA SUBVERSION
DANS *LA MÈRE, LA SAINTE ET LA PUTAIN*
DE WENDY DELORME

Flora Roussel
Université de Montréal (Canada)

REWRITING NORMS: REINVENTING ONESELF THROUGH SUBVERSION
IN WENDY DELORME'S *LA MÈRE, LA SAINTE ET LA PUTAIN*

Flora Roussel
University of Montreal (Canada)
flora.roussel@umontreal.ca

Abstract: This paper addresses Wendy Delorme's rewriting of norms in her third novel, *La Mère, la Sainte et la Putain*. In analysing how this rewriting of norms comes about, this paper relies on the concept of performativity. It first portrays the deconstruction of stereotypes by explaining the co-construction of gender and sexuality and then turns to the role of masks in the novel, which allow for a new aesthetics. Finally, it elaborates on the re/birth of the self through a play on references around the symbolic of Swann.

Keywords: rewriting, subversion, feminism, *queer*, Wendy Delorme

Резюме: Статията разглежда пренаписването на нормите у Уенди Делорм в третия ѝ роман, „Майката, Светицата и Проститутката“. При анализа на начина, по който това пренаписване се появява, статията ще се опре на понятието „перформативност“. Първо ще бъде описано деконструирането на стереотипите, като се обясни съ-конструирането на джендъра и сексуалността, а след това ще се обърне поглед към ролята на маските в романа, които отварят нова естетика. Накрая ще се анализира пре/раждането на аз-а чрез игра с препратките около символиката на Суан.

Ключови думи: пренаписване, преобръщане, феминизъм, *куиър*, Уенди Делорм

1. Dans le vif du sujet : une introduction

Le troisième roman de Wendy Delorme, autrice, performeuse de néo-burlesque et militante *queer* française, intitulé *La Mère, la Sainte et la Putain* (2012), met des majuscules à des représentations stéréotypées des femmes qui collent à leur peau dans tout domaine artistique et culturel. En littérature, on peut se souvenir de Denise Boucher qui, dans sa pièce de théâtre *Les fées ont soif* (1978), bouscule l'archétype de la Vierge Marie et de Marie-Madeleine en se le réappropriant. Plus récemment, l'image propre de la femme n'est, pour Virginie Despentes, qu'une illusion : en démontre son essai *King Kong Théorie* (2006).

C'est dans la lignée de ces autrices féministes que Delorme « mène du lieu du corps une action militante et politique de 'dégenrison' des corps et des esprits » (Delory-Momberger 2016 : 239). La mise en majuscule de la mère, la sainte et la putain insiste moins sur le dualisme corps-esprit de la tradition philosophique occidentale que sur une synthétisation de ces représentations : une sanctification subversive. La dégenrison s'arme de cette « métaphore biblique chère à Delorme » (Landry 2013 : 107), qui parcourt tout son univers littéraire. Cette reformulation des identités de genre est à son apogée, atteignant les cieux de l'humour, dans un passage clé de *La Mère, la Sainte et la Putain*, passage qui souligne la réécriture de la représentation judéo-chrétienne de la 'femme' (Rivas 2018 : 208) :

La mère porte le fils de l'homme, la sainte lave les péchés. La putain baise la lie de l'humanité. Puis est venue Marie-Madeleine, qui a sanctifié le métier. Depuis elle, les putains jouent les infirmières, essuient les pieds de Jésus condamné, sèchent les larmes, noient dans leur ventre le mal de vivre, les vices et la fureur, consolent le cœur des amants empoisonnés.

Les putains appartiennent aux hommes, mais ne portent pas leur descendance. À elles la douleur du monde, aux autres celles d'enfanter. (Delorme 2012 : 84)

Ce passage, quelque peu provocateur, résume à lui seul le roman composé de quatre parties et qui prend la forme d'une longue lettre au futur bébé de la narratrice et protagoniste engendré lors d'une histoire d'amour non-réciproque. Hormis cette symétrie, cette citation illustre une certaine métamorphose pour réécrire les normes. Il s'agit ici d'une fluidité des corps : le corps de la femme d'abord sur lequel sont imposés différents masques, ceux de la mère, la sainte et la putain ; le corps des *maux* ensuite desquels transparaissent un besoin de *dire*, une

nécessité d'*écrire*. C'est sur ces deux plans que le présent article¹, féministe et *queer* dans son approche, cherchera à explorer en quoi ce roman réécrit les normes à travers une lecture proche du texte.

La dégenrison dont fait preuve l'ouvrage à travers notamment l'histoire d'amour non-réciproque entre la protagoniste et son presque-garçon, personnage transgenre, fait écho au concept butlérien de performativité, s'amusant des masques et dévoilant des douleurs. La philosophe étatsunienne Judith Butler développe l'idée selon laquelle le genre est un acte performatif : c'est par la répétition que celui-ci est construit et/ou se construit afin de subvenir au besoin de cohérence, mais cette construction ne résulte pas d'un choix ontologique, elle répond aux attentes hétéronormatives (Butler 2007 [1990] : 185-186). Or le genre peut devenir subversif : il peut jouer, déjouer, surjouer la catégorisation à laquelle il apparaît être soumis (Butler 2007 [1990] : 200-203), même s'il reste ancré dans l'environnement dans lequel il a été construit (Butler 1997 : 159-160). Si la performativité butlérienne est discursive, l'idée de 'corps' n'est pas en reste : par là, il ne s'agit pas de reproduire l'assimilation sexe-genre-sexualité, mais de souligner la fluidité des corps dé/genrés et d'écrits puisque l'acte de langage selon Butler est tout autant performatif (Butler 1997 : 16-17) en ce qu'il permet « une certaine existence sociale du corps »² (Butler 1997 : 5). Les mots constituent les corps qui agissent, eux aussi, sur les mots.

Si certaines études ont déjà souligné des connexions évidentes avec Butler, elles restent centrées, en majorité, sur les deux premiers ouvrages delormiens et, en général, sur l'inscription de l'autrice dans une certaine veine féministe et queer (pour en montrer la dis/continuité) et dans une littérature autofictionnelle de la subversion (Boisclair 2012 ; Sauzon 2012 ; Fournier 2013 ; Landry 2013 ; Schaal 2016, 2020 ; Rivas 2018). Tout en reconnaissant les interprétations précédentes, mais au-delà d'une volonté d'abstraire les normes, cet article souhaite se pencher plus en avant sur les processus de réappropriation et de réécriture afin de déceler les jeux de renaissance dans l'ouvrage, ce qui permet d'ouvrir la notion de performativité aux questions de création. En effet, par la création de *La Mère, la Sainte et la Putain*, Delorme performe un dialogue avec les normes sociétales dans le but de reformuler, pour mieux déconstruire, l'assimilation sexe-genre-sexualité. La fluidité des identités de genre, leur 'queerisation', amène un activisme à l'écrit : Delorme rend oblique la soi-disant fixation des binarismes. Sa protagoniste se nourrit des stéréotypes pour mieux s'en

¹ Cet article utilise l'écriture inclusive (point médian, accord de proximité). Toutes les traductions (anglais-français) sont les miennes.

² « [A] certain social existence of the body ».

détacher, et ce, en trois temps : par la construction simultanée et performative du genre et de la sexualité – à laquelle il sera référé par la suite par ‘co-construction’ –, par le rôle des masques comme nouvelle esthétique, et par la re/naissance de Swann.

2. La co-construction performative du genre et de la sexualité : une histoire de jupons

« À quel moment commence-t-on à vouloir se travestir, à changer de vérité ? » (Delorme 2012 : 44), questionne la narratrice. La fluidité du passage d’une identité de genre à une autre est ici soulignée par l’expression « se travestir, [...] changer de vérité » (Delorme 2012 : 44), évoquant l’exemple des *drags* utilisé par Butler pour déconstruire la définition du genre comme vérité intérieure (Butler 2007 [1990] : 187). Cette fluidité reflète l’objectif delormien de dégenrification au-delà des binarismes. C’est en particulier en insistant sur la féminité de sa protagoniste et la masculinité de son partenaire, toutes les deux subversives en ce que les personnages se réapproprient les normes, qu’est révélé un dialogue de l’identité de genre et de la sexualité qui se co-construisent par la performativité.

Bien que répondant aux attentes sociétales concernant son sexe féminin et donc à l’assignation au genre féminin et portant ces trois masques au gré de l’évolution de son « amour de vacances » (Delorme 2012 : 7), passant de la putain à la mère par la sainte (Delorme 2012 : 45), la protagoniste joue de cette « construction de féminité. Choisie, voulue, fétichisée » (Delorme 2012 : 172). Le rythme ternaire ne ternit pas l’image d’une reconstruction en-dehors des binarismes, il en souligne ironiquement le désir : du choix au fétichisme. Cette allusion érotique dénote par une réécriture des scripts sexuels tels que les conçoivent John H. Gagnon et William Simon. Afin de démontrer comment la sexualité est bien trop souvent pensée, définie en relation avec la reproduction et surtout la biologie humaines (Gagnon, Simon 2007 [1973] : 3, 13), les chercheurs proposent le terme de ‘scripts sexuels’ pour souligner l’implication sociologique, culturelle, sociétale, politique en sexualité. Ils définissent trois aspects aux scripts : la dimension interpersonnelle (le partage mutuel de conventions entre deux ou plusieurs acteur·rice·s), la dimension intrapsychique (les éléments de désir et de fantasme par un·e acteur·rice) et la dimension culturelle (les représentations sexuelles explicites mais suggérées par le texte, le discours) (Gagnon, Simon 2017 [1973] : 14-15).

En effet, la protagoniste de *La Mère, la Sainte et la Putain* aime se parer des ‘conventions’ d’une façon subversive, évoquant un désir pour un devenir non-conventionnel en termes tant d’identité de genre que de sexualité. Comme le remarque Michèle A. Schaal,

Delorme reformule ces « pratiques et personnes considérées comme déviantes ou rendues invisibles par la société *mainstream* »³ (Schaal 2016 : 185). Lesbienne, la narratrice appartient au ‘mauvais sexe’, c’est-à-dire qu’elle pratique une sexualité qui n’est pas hétérosexuelle (Rubin 2006 [1984] : 152-154). Réécrivant les scripts, l’autrice s’amuse ici avec la *parure* de la protagoniste. Ce jeu autour de l’identité de genre et de la sexualité est illustré par la description des robes dont la narratrice est vêtue lors de ses ébats avec son presque-garçon (Delorme 2012 : 31-33). La robe, symbole d’une certaine féminité idéalisée, devient tel un jouet érotique. L’important est moins ce que la protagoniste porte que le fait qu’elle finisse nue. La performance scénique à travers le costume de la robe est synonyme de la performativité du genre et fait écho à une performance sexuelle qui, avec cette image des robes, consiste à se dévêtir du genre comme on ôte un vêtement. Le but de la jouissance s’accomplit par la sexualité co-construite avec l’identité de genre. Se meuvent alors ensemble les scripts dans leurs dimensions interpersonnelle (un set de conventions préétablies mais déjouées), intrapsychique (le parfum du désir voulu et assumé) et culturelle (la suggestion d’un discours subversif).

Ce désir de se réapproprier une identité de genre, posture qui peut s’avérer paradoxale car elle souligne une certaine envie d’une appartenance genrée tout en voulant quitter les genres établis, révèle aussi le désir de se réapproprier une sexualité – le terme de réappropriation étant ici à comprendre comme reformulation. Jouant de ce paradoxe, Delorme accorde également la mise en scène de sa protagoniste avec Gayle Rubin puisque cette dernière condamne une hiérarchisation des plaisirs selon laquelle l’homosexualité, le fétichisme ou encore la transsexualité représentent ce ‘mauvais sexe’ incapable de véritable amour ou de relations saines (Rubin 2006 [1984] : 152-153). Dans *La Mère, la Sainte et la Putain*, il n’y aurait alors ni mauvais sexe ni second sexe. Non seulement la protagoniste refuse l’hétéronormativité car son amant est une personne transgenre (Delorme 2012 : 11), mais elle rejette aussi la monogamie puisque les partenaires ont une relation tripartite (Delorme 2012 : 75-79), et elle tourne dans des films pornographiques lesbiens (Delorme 2012 : 53).

En outre, la sexualité dépasse un cadre reproductif et illustre une déconstruction de l’assimilation sexe-genre-sexualité. Poursuivant la métaphore de la féminité que sa protagoniste performe, Delorme se réapproprie la fleur, autant imprimée sur la robe que celle glissée dans les cheveux pour l’effet de style. À ce titre, elle *surexpose*, selon les termes de

³ « [P]ractices and people regarded as deviant or made invisible in mainstream society or pornography ».

Virginie Sauzon, un « cont[e] de fées » hétéronormatif, notamment « incarn[é] par le cinéma Disney » (Sauzon 2012 : 178). Ces fleurs, avec les robes, insistent sur le péché du sexe non-reproductif, du sexe pour le plaisir (Sauzon 2012 : 178). C'est le cas de la robe du cinquième soir avec le presque-garçon :

La blanche sans bretelles fleurie de vert anis façon toile de Jouy a remporté tous les suffrages le soir du cinquième jour. J'avais même assorti le ruban à ma taille, et la fleur en tissu dans mes cheveux (la fleur anis est restée chez le presque-garçon, comme la fleur rouge, mon soutien-gorge noir, et la chemisette blanche que j'avais nouée par-dessus la robe du cinquième jour). (Delorme 2012 : 32-33)

Delorme suggère ici un amour du subversif, un désamour du féérique : une rencontre sexuelle au-delà du système reproductif et du modèle familial. Cette réécriture est parlante : une fleur qu'on imprime sur un vêtement qui, délavé, se lave des codes hétéronormatifs, et une fleur qu'on glisse dans les cheveux pour ajouter une touche de couleur comme pour signifier l'accessoire nécessaire au costume de la performance genrée et sexuelle puisque la fleur tombe dans les draps du presque-garçon. Delorme propose ici une hyperbolisation de la femme qui résiste à la « matrice hétérosexuelle »⁴ que Butler attribue à nos sociétés en ce que cette matrice régule la genrisation par rapport au sexe biologique (Butler 2011 [1993] : 181-182). La relation entre la narratrice et son partenaire est alors une reformulation, « une resignification d'hétérosexualité » (Delorme 2012 : 49) selon laquelle le sexe biologique ne permet plus l'attribution de l'identité de genre ni l'orientation sexuelle. On décèle une fluidité entre les corps qui renie toute biologie normative. Cette relation n'est hétérosexuelle qu'au niveau de l'identité de genre : la protagoniste se définit comme femme, le presque-garçon comme homme, révélant des identités *fem/butch*⁵. La sexualité quant à elle est homosexuelle, mais apporte un imaginaire dépassant les présupposés hétéronormatifs liés au sexe biologique puisque la narratrice voit un pénis là où il y a une vulve (Delorme 2012 : 172). Il s'agit d'un jeu des étiquettes fictives sur l'identité de genre et la sexualité, étiquettes qui se collent, se décollent et se recollent dans une ambivalence performative. L'ironie autour des identités de genre prend tout son sens dans ce que cet article osera appeler une histoire de jupons : non seulement la protagoniste se pare de robes que son partenaire dévêtait, soulignant ainsi le

⁴ « [H]eterosexual matrix ».

⁵ La *fem* (de l'anglais '*femme*', lui-même du français '*femme*') représente une féminité lesbienne, la *butch*, une masculinité lesbienne. Ces représentations sont elles-mêmes multiples et nullement limitées à 'une' représentation. Par ailleurs, la *fem* et la *butch* peuvent être transgenres, comme l'illustre le personnage du presque-garçon. Pour cette note, voir Halberstam 1998 : 111-173 ; Bourcier 2018 : 386-417.

caractère sexuel de la rencontre, mais les deux regagnent un pouvoir décisionnel sur leur identité de genre par cette parure.

Cette performativité du genre fait écho à une subversion, révélant l'acte de dégenrison auquel Delorme se prête quant à la mise au masculin du « père » du futur bébé de la narratrice (Delorme 2012 : 7). En effet, cet amour d'été prend sa source dans les bras d'un « presque-garçon » (Delorme 2012 : 11) qui « n'est pas né avec le dosage en testostérone et la paire de couilles qui rendent con » (Delorme 2012 : 40). La protagoniste moque l'anatomie génitale masculine comme non-pertinente et non-nécessaire pour se sentir homme, usant d'un certain grotesque pour révéler qu'il n'y a pas d'origine identitaire au genre qui se fonde sur une répétition normée (Butler 2007 [1990] : 188-189) que la (non-)précision du « dosage » ironise (Delorme 2012 : 40). Par son usage de l'ironie dans la construction des féminités et des masculinités, Delorme critique toute binarité identitaire, ce dont la protagoniste *fem* et son amant *butch* rendent compte. Dans *Female Masculinity*, Halberstam explique la complexité du désir lesbien et trans, notamment dans les relations *fem/butch*, en ce que celles-ci n'imitent pas l'hétérosexualité de nos sociétés, mais rendent visible l'instabilité des identités de genre et la pluralité des sexualités au-delà des stéréotypes binaires et des scripts sexuels (1998 : 113-128). Et c'est par ce défi à la binarité systémique des identités de genre et des orientations sexuelles (Halberstam 1998 : 139) que les corps (au sens large) deviennent fluides. La relation sexuelle de la protagoniste delormienne révèle l'identité de genre de son partenaire : le genre et la sexualité se co-construisent par la performativité en restant indépendants du sexe biologique. La fluidité signifie le réinvestissement des normes : s'il ne s'agit pas de transcender les féminités et les masculinités décrites dans l'ouvrage, il est cependant question d'un mouvement constant entre se vêtir, se dévêtir et se revêtir, pour insister sur ce pouvoir décisionnel qu'illustre le jeu performatif de récréation des corps sur plusieurs dimensions. Les différents rôles de la protagoniste, symbolisés par l'idée de masques, continuent d'affirmer cette co-construction subversive.

3. Les masques : de l'éthique du *care* à l'esthétique d'un nouveau beau

« La mère porte le fils de l'homme, la sainte lave les péchés. La putain baise la lie de l'humanité » (Delorme 2012 : 84), résume la narratrice. Ces trois entités, tirées de l'imaginaire judéo-chrétien, nourrissent « les mythes sexistes et hétérosexistes qui fondent la culture occidentale et privent [les femmes et les personnes *queer*] de toute agentivité, qu'elle

soit sexuelle ou autre »⁶ (Rivas 2018 : 208). Dans *La Mère, la Sainte et la Putain*, Delorme redonne tout son sens à cette agentivité, en particulier sexuelle, que Marie-Ève Lang définit comme « la capacité des hommes et des femmes de prendre en charge leur propre sexualité et de l'exprimer de façon positive » (Lang 2011 : 189). Ces entités portent le flambeau d'une résistance face aux normes puisqu'elles font référence à l'attribution de rôles. Fidèle à sa réécriture des scripts sexuels, Delorme se réapproprie cet imaginaire afin d'insister sur « [le] respect de soi-même, [...] ses valeurs et [...] ses désirs, donc [sur le] respect de sa propre intégrité » (Lang 2011 : 191), duquel s'épanouit une agentivité sereine et saine avec elle-même.

Le titre du roman, *La Mère, la Sainte et la Putain*, semble déjà souligner l'importance de cet imaginaire judéo-chrétien et n'est pas aussi sans rappeler l'usage de masques dans le théâtre grec antique (McLeish 2003 : 8-9)⁷. En reliant ces deux traditions occidentales, Delorme nous présente une série de masques dont la protagoniste use afin de critiquer un esthétisme particulier : celui qui fait des normes de l'hétérosexualité et de l'assignation du genre selon le sexe biologique l'accomplissement moral par excellence de tout être humain. En ceci, l'auteur inscrit son roman dans la continuité du *King Kong Théorie* de Virginie Despentes. Si cette dernière affirme qu'elle « écri[t] de chez les moches, pour les moches, [...] toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf » (Despentes 2006 : 9), Delorme, quant à elle, affirme une reformulation du *beau*, cet idéal esthético-philosophique masculin promu dès l'Antiquité, en le détournant par un jeu de masques féminins. Elle cherche à contrer toute éthique morale attribuée aux femmes – éthique qui rend invisibles les personnes transgenres et/ou transsexuelles. Le beau 'universel' n'est plus, il est multiple, c'est-à-dire fluide. Concernant la référence biblique, il ne s'agit pas, là non plus, de suivre des 'écritures saintes', mais d'illustrer ironiquement la fluidité révélée par l'interchangeabilité des entités mère-sainte-putain – interchangeabilité parce que ces masques incombent tous à la 'femme'. La protagoniste delormienne espère « [p]arce [qu'elle] veu[t] voir si les histoires prédites, ça se récrit » (Delorme 2012 : 86). Bien qu'elle porte en son sein une douleur issue de son amour de vacances non réciproque, elle fait ici aussi référence à un discours plus large qui force

⁶ « [[T]he sexist and heterosexist myths that undergird Western culture and deprive [women and queers] of agency, sexual or otherwise ».

⁷ Kenneth McLeish explique que le masque était indispensable aux pièces du théâtre athénien antique et avait moins une fonction technique (une meilleure acoustique, par exemple) qu'une fonction religieuse (le suivi des croyances de représentation) (McLeish 2003 : 9). La religiosité attribuée aux masques insiste sur l'aspect normatif de la performance qui devait suivre les croyances. Cependant, McLeish soulève également le potentiel subversif des masques puisqu'en les portant pendant la performance, l'acteur·rice pouvait obtenir une autre identité (McLeish 2003 : 9). Les rôles que la protagoniste de *La Mère, la Sainte et la Putain* endosse seraient alors des personnages dont les masques forgeraient l'illusion d'une identité.

chaque personne à suivre un script, une histoire toute tracée, qui cependant pourrait être réécrite d'une façon subversive.

Insistant sur la possibilité de « [supplanter] les identités de genre et de sexe hégémoniques et hétéropatriarcales »⁸ (Schaal 2020 : 126), Delorme développe l'image de la « passeuse » (Delorme 2012 : 171). Mat Fournier explique très justement que, par son rôle de passeuse, la narratrice permet à son partenaire de passer d'une identité de genre à l'autre et de vivre son identité de genre (Fournier 2013 : 98). Par ailleurs, le terme 'passeuse' semble référer à la 'passe', une relation sexuelle généralement payée, donc à la prostituée, à la 'putain'. Bien plus qu'une passeuse, la protagoniste favorise aussi la naissance et la guérison du presque-garçon. C'est là où les trois masques se révèlent le plus. Comme évoqué précédemment, la putain assure la transition du féminin au masculin. La mère, quant à elle, fait du presque-garçon un « mec » (Delorme 2012 : 175), le 'père' de lui-même et par là, la protagoniste fait référence à une naissance subversive car inversée : la pénétration par le gode-ceinture et la fellation de la vulve devenue « bite » *performent* l'identité de genre (Delorme 2012 : 172). Au sujet de la sainte, c'est elle qui « recoll[e] [l]es pots cassés » (Delorme 2012 : 175), joue l'infirmière et permet la guérison du presque-garçon de son chagrin d'amour. Or ces trois entités ne sont pas exclusives : la guérison par la sainte du chagrin d'amour fait écho à la guérison de l'identité de genre par la putain, l'accouchement inversé par la mère se fait à travers la relation sexuelle avec la putain. Dès lors apparaît le côté *polymorphe* de cette 'passeuse' : une métamorphose constante qui briserait la rigidité des normes. Après tout, « [u]ne passeuse, c'est une fille qui dit 'il' à la personne qu'elle aime, même si pour le reste du monde il s'appelle 'madame' ou 'mademoiselle' » (Delorme 2012 : 172). Cette passeuse symbolise l'illusion même que représentent les masques. Non seulement ils sont interchangeables, mais ils semblent n'être qu'un faux : le faux pas des sociétés qui courent après une hégémonie impossible à réaliser, c'est-à-dire illusoire. Peut-être est-il tout autant question d'un contre pas : la mise en scène d'une réécriture, la performance d'une reformulation, telle une armée – de mots et de maux – non-normative : « Les mots naissent de l'inconfort, de la plaie, de là où ça fait mal. Les mots sont le hurlement de l'animal blessé, le cri du soldat pendant la bataille, le rugissement de la lionne affamée » (Delorme 2012 : 85).

En outre, ces trois masques sont tous liés au fait de *prendre soin* de quelqu'un·e : par le sexe, par la naissance, par le bandage des plaies. La protagoniste y fait directement référence en évoquant l'éthique du *care* : « Les féministes ont même développé une théorie sur le sujet,

⁸ « [H]egemonic, heteropatriarchal gender and sexual identities may be overstepped ».

ça s'appelle le 'care'. Du verbe 'to take care'. Prendre soin de. De nos amants, de nos maris, de nos enfants et de nos parents quand ils vieillissent » (Delorme 2012 : 23). Cette théorie avance que le sens des responsabilités et le fait de prendre soin des autres ne sont plus un problème dans le devenir-femme, mais sa force même (Gilligan 2003 [1982] : 173-174), et correspond ainsi à un féminisme différentialiste, insistant sur la femme autre et différente (Gilligan 2003 [1982] : 174). Or il ne s'agit pas de ce même féminisme auquel Delorme adhère. Comme Michèle A. Schaal le remarque, la référence à la « machine de guerre » (Delorme 2012 : 17, 45) renvoie au concept de Monique Wittig, théoricienne féministe française de la deuxième vague : une machine de guerre « ou un texte littéraire non-conventionnel qui défie et, finalement, subvertit les conventions »⁹ (Schaal 2020 : 116). En ceci, *La Mère, la Sainte et la Putain* n'offre pas une éthique de non-violence telle que reliée à la théorie du *care* (Gilligan 2003 [1982] : 174), mais une réécriture des codes par une déconstruction de ceux-ci.

Au premier abord, la protagoniste semble remplir ce rôle du *care*. Cependant, parce qu'elle le joue en tant que mère, parce qu'elle le déjoue en tant que putain, parce qu'elle le surjoue en tant que sainte, la narratrice apparaît plutôt avec son partenaire comme une nouvelle incarnation du beau comme esthétique culturelle. En effet, le personnage transgenre, subversif car ne répondant pas aux normes sociétales, détonne alors que le couple formé par la protagoniste et ce presque-garçon subit le « regard des autres, ceux qui s'étonnent, ceux qui sourient, ceux qui scrutent, ceux qui commentent et ceux qui reluquent » (Delorme 2012 : 59). Victimes d'homophobie, de transphobie et de harcèlement sexuel (Delorme 2012 : 60), ils présentent cependant un nouveau tableau : une nouvelle esthétique du beau qui répond ironiquement à l'éthique du *care*. Il ne s'agit plus du *care* dans le sens de 'prendre soin de', mais du *care* dans 'I don't care' ('je m'en fous') : la force ne provient plus du sens pour le *care*, elle est issue du pied-de-nez aux normes sexuelles genrées par cette réécriture subversive des normes. L'insistance du regard est voulue, les personnages *performent* leur identité de genre et leur sexualité devant un public (la société) : « Regardez-nous, on est si beaux ensemble » (Delorme 2012 : 61). Le poison dont souffrent le presque-garçon et la protagoniste, une passeuse, n'est plus l'assignation du genre à la naissance par le sexe biologique, mais le chagrin d'amour (Delorme 2012 : 61), jouant ainsi du *care* de nouveau. Ce beau est le *beau* de la narratrice, son presque-garçon qui la quitte. Au-delà d'une critique

⁹ « [A]n unconventional literary text that challenges and eventually disrupts conventions ». Dans un précédent article, Michèle A. Schaal analyse plus en détails la fusion qu'opère Delorme entre diverses branches du féminisme et le *queer* (Schaal 2016 : 175-179).

du *care* comme construction archétypique de la ‘femme’ (Schaal 2020 :124), Delorme présente un tableau ironique du *care* par une inversion à la fois parallèle au système hétéronormatif et subversive de celui-ci. En effet, ce beau, son presque-garçon, détourne les traditions philosophiques et fait tomber les masques : *il s’en fout*. Le public de cette performance d’un beau fluide – fluide en ce qu’il s’éloigne du beau ‘universel’ – assiste à une réécriture, telle une resémantisation de l’éthique du *care* vers une nouvelle esthétique du beau via l’usage des masques par la protagoniste accompagnée de son partenaire. En perturbant une assimilation trop hâtive du sexe avec l’identité de genre et la sexualité, la reformulation au sujet des normes, ce discours joueur, trouve sa résolution dans une re/naissance, celle de Swann, hors de ces mêmes normes.

4. À la recherche de la barre oblique : la re/naissance de Swann

« Merci à cet enfant de mots que tu m’as fait sans faire exprès » (Delorme 2012 : 177), avoue la protagoniste à son partenaire. Le roman illustre aussi bien une introspection qu’une extrospection. En regardant à l’intérieur d’elle-même, la narratrice guérit ses maux par des mots : de ce chagrin d’amour naît le texte. En regardant à l’extérieur d’elle-même, elle se distancie de ce mal et voit sa renaissance. Comme Joshua Rivas le constate, il s’agit, en effet, moins de la procréation d’un·e enfant que de la création d’un texte (Rivas 2018 : 208). La grossesse du contenu du livre s’étale sur « un mois et quinze jours » (Delorme 2012 : 10), l’accouchement commence à « un mois quatorze jours » (Delorme 2012 : 89) par quelques mots griffonnés sur un papier : « C’est fini » (Delorme 2012 : 89). Il est intéressant ici de noter que la fin n’est nullement la mort, mais le début de l’écriture du deuil d’amour car peu avant, la protagoniste apprend que son partenaire est retombé dans les bras de son ancienne petite amie (Delorme 2012 : 81). Ceci est par ailleurs allégorisé par l’utilisation de la comparaison avec la pythie, figure centrale dans la tragédie grecque¹⁰, tout comme les masques : un oracle qui « sai[t] » (Delorme 2012 : 83) que la fin de cette histoire est le début d’une autre. La superposition d’une grossesse fictive *dans* le roman avec le processus créatif *du* roman rend ainsi possible une renégociation, par la protagoniste, de sa propre identité (Rivas 2018 : 208), telle la reformulation d’une identité embrassant la fluidité.

L’accumulation de différentes formes romanesques, de la lettre au journal en passant par l’autofiction, permet de considérer cette grossesse comme *queer*, c’est-à-dire, une pratique de l’écriture qui est « controversée, insaisissable et polysémique » parce que le *queer*

¹⁰ C’est notamment le cas dans *Les Euménides* d’Eschyle.

déconstruit « toute perspective ou esthétique hégémonique ou (hétéro)normative »¹¹ (Schaal 2020 : 118). La renégociation identitaire de la narratrice relève d'une recherche à la barre oblique : une recherche du *queer* dont la performativité sexuelle, genrée, textuelle atteint son apogée avec la renaissance que Delorme nous présente dans *La Mère, la Sainte et la Putain*. Le roman fait figure d'un « lieu de la réappropriation, de la resignification, de la reterritorialisation : beaucoup de re-. Beaucoup de dé- aussi, comme désidentification, diffraction » (Bourcier 2018 : 17-18). On fait face à ce que Michèle A. Schaal appelle très justement une « queerisation de l'autofiction »¹² : en termes théoriques et pratiques, autant le *queer* que l'autofiction sont synonymes d'une fluidité, d'une réécriture démantelant les binarismes de genre et de sexe pour le premier et déroutant les frontières de la réalité et de la fiction pour la deuxième (Schaal 2020 : 118). L'insistance sur le processus de création, cette grosseur de mots, propose de prolonger cette queerisation de l'autofiction en une *auto/fiction*. Cette barre oblique ne sépare pas : elle multiplie les possibilités d'une perpétuelle renaissance du soi, elle *déconstruit* et *reconstruit*. La symbolique religieuse que ce *queer* peut contenir en ce qu'il relève d'un retour, presque une réincarnation, est en particulier illustrée par un baptême. Après avoir endossé son rôle de pythie, d'oracle, la narratrice se baigne dans la mer Baltique (Delorme 2012 : 91) : ce geste tel un baptême souligne sa renaissance, une renégociation identitaire. La protagoniste oint sa douleur d'une eau purificatrice. De nouveau, Delorme change la donne : l'idée de pureté ne suit plus les préceptes chrétiens, car la narratrice ne se repent pas ; au contraire, elle donne naissance à un bébé de mots. L'eau pourrait alors signifier la perte des eaux qui annonce l'arrivée de son enfant dont le « deuxième nom [est] Douceur » (Delorme 2012 : 181).

C'est en outre à un dialogue avec divers arts et de nombreuses références que la multiplicité du *queer* renvoie. Le premier prénom de la future fille de la protagoniste, Swann, possède une intertextualité évidente. En ceci, il atteste du fait que, comme le souligne Joshua Rivas, les personnes sont les objets d'un grand ensemble de discours avant d'être les sujets d'un discours (Rivas 2018 : 209). 'Swann' rappelle l'un des personnages de Proust dans *Du côté de chez Swann*, premier tome du célèbre *À la recherche du temps perdu*. Établissant un parallèle entre Odette, dont Swann tombe amoureux (Proust), et la narratrice (Delorme), toutes deux ayant des partenaires multiples dont les identités sont féminines, masculines voire non-binaires, Michèle A. Schaal révèle la réponse delormienne à une tradition littéraire hétéropatriarcale où les hommes dominent les perspectives, puisqu'au contraire d'Odette qui

¹¹ « [D]isputed, elusive, and polysemic », « any hegemonic or (hetero)normative perspectives or aesthetics ».

¹² « [Q]ueering autofiction ».

n'existe qu'à travers les yeux de Swann, la protagoniste de *La Mère, la Sainte et la Putain* s'affranchit de ce regard masculin (Schaal 2020 : 127). Or, en acceptant la rupture d'avec son presque-garçon : « Chaque orgasme dans d'autres bras m'éloignera de lui » (Delorme 2012 :128), la protagoniste se fait aussi l'écho de Swann et de cet amour proustien qui oublie son partenaire pour reprendre sa vie en main (Proust 1987 [1913] : 464), suggérant une réécriture subversive. Le parallèle fait alors figure de fluidité identitaire *queer*, ce que le sous-titre de l'ouvrage, *Lettre à Swann*, indique déjà : Swann est le presque-garçon (lui-même en deuil amoureux), la narratrice (guérissant de sa rupture avec le presque-garçon) et leur enfant de mots (son premier nom étant Swann).

La *douleur*, résonnant avec *douceur*, donne à l'ouvrage cette multiplicité *queer* qui se nourrit d'autres références intertextuelles et intratextuelles. Delorme présente ainsi un « collage de genres et de gens qui [la] font et [font] ses livres »¹³ (Schaal 2020 : 120). En effet, 'Swann' entre dans la danse du ballet de Tchaïkovski où l'amour ne peut s'atteindre (Gutmann 2017 : en ligne). *Le Lac des cygnes* se fait, plus en avant, le miroir de la vie de la mère de la narratrice : cette pianiste vivant « au bord d'un lac au pied des montagnes » (Delorme 2012 : 157) et éprise d'amour mais manquant de liberté. Enfin, 'Swann' évoque les cygnes du lac près d'Helden en Allemagne, où la famille paternelle de la narratrice vit et où la narratrice elle-même continue d'écrire ce 'bébé' (Delorme 2012 : 107). Ce collage inter- et intratextuel, voire interpersonnel, n'est cependant pas une métaphore d'un chaos romantique. Cette littérature féministe ne rend pas l'« amour obsolète », mais « conscientis[e] [...] les discours dominants » (Sauzon 2012 : 175-176). En se détachant d'une histoire d'amour, la protagoniste semble en effet bien plus mettre en avant les corps où la sexualité aide à une création oblique : le collage ne renie pas le fait de ressentir la douleur de la rupture (Schaal 2020 : 122), il insiste sur la 'queerisation' *en douceur* de ces douleurs puisqu'au final, il s'agissait d'une union entre deux personnes qui performant une identité de genre en accord ou en désaccord avec leur sexe biologique.

Le collage est particulièrement corporel, comme le déclare la protagoniste : « Le sexe avec d'autres opère un effet palimpseste. [...] On efface et on récrit » (Delorme 2012 : 128). Le roman apparaît lui-même comme un « corps-palimpsest[e] » (Delorme 2012 : 133) qui a d'abord chez Delorme une forme éminemment physique : s'oublier soi-même dans les bras de l'autre, remède qui « ne marche pas » (Delorme 2012 : 133), pour ensuite accepter et prendre par l'écriture le « temps du deuil » (Delorme 2012 : 136). S'appuyant consciemment

¹³ « [C]ollage of genres and people that make her and her books ».

ou non sur le concept genettien du palimpseste pour signifier l'hypertextualité (un type de transtextualité) d'un texte littéraire avec un autre plus ancien (Genette 1982 : 11-12) et se basant sur la subversion butlérienne de l'identité du genre (Butler 2007 [1990] : 44-46) élargie à la littérature, l'autrice *performe* ici plutôt une transtextualité multiple : ce corps représenté par le roman portant en son sein des références à Proust ou encore à Tchaïkovski, illustre aussi le corps d'un *transgenre* dans la figure du partenaire de la narratrice, rappelant le travestissement genettien (Genette 1982 : 73-79), tout comme une transmutation de la protagoniste : une renaissance par le dialogue livresque s'opposant aux normes sexuelles genrées et au sujet uni, le dialogue livresque s'armant d'un travail d'introspection et d'extrospection.

Ce double travail permet à la narratrice de s'affirmer par l'écriture, bien qu'elle n'ose pas encore s'affranchir de tout préjugé. La déconstruction de l'assimilation du sexe avec le genre et la sexualité comme le fait de l'écrire, semble difficilement acceptable. C'est une reformulation qui perturbe certes, mais qui se fait encore à demi-mots.

Parce que mes mots, ils parlent de choses encore un peu impures. Qui ne se font toujours pas. Dont j'ai encore un peu honte moi-même, malgré tout, je crois. Qui s'écrivent sous pseudonyme parce qu'ils peuvent faire un peu de tort. Surtout à ceux qui t'aiment. Qui portent le même nom que toi. (Delorme 2012 : 151)

Ce toi n'est que son livre, ce toi n'est qu'elle-même. Bien plus qu'un texte voulant soigner un chagrin d'amour et se libérer de l'amour, comme le propose Mat Fournier (Fournier 2013 : 98), il s'agit plutôt d'une *réécriture* du soi. Le pseudonyme réfère non seulement aux différents masques de la mère, la sainte et la putain, mais aussi à une identité fragmentaire à laquelle l'usage et le mélange du toi et du moi font écho. Ceci suggère une performativité de l'écriture, répondant à la pensée butlérienne du langage comme acte performatif notamment au sujet de son analyse de l'injure (Butler 1997 : 43-69). Cet acte est déjà souligné par la réappropriation du terme 'queer', à l'origine une insulte, mais qui aujourd'hui « soulève la question du statut de force et d'opposition, de stabilité et de variabilité, *dans* la performativité »¹⁴ (Butler 2011 [1993] : 172 ; l'autrice souligne). L'« impureté » des mots de la narratrice, ces « choses encore un peu impures » (Delorme 2012 : 151), reflète également cette performance, cette réécriture : le genre du soi – la protagoniste – et le genre du toi – le

¹⁴ « [R]aises the question of the status of force and opposition, of stability and variability, *within* performativity ».

texte – ne sont pas fixés par leurs corps – l’instance narrative et le matériel livresque. Cette queerisation de l’*auto/fiction* illustre alors une réinvention ontologique fluide : « Parce que je t’ai écrite, je peux réinventer » (Delorme 2012 : 181), réinvention à laquelle la polysémie du genre du prénom ‘Swann’ – et non sa neutralité (Rivas 2018 : 208) – répond.

5. S’en foutre : une conclusion en douceur

« Douceur est éphémère et éternelle. [...] Douceur est geste, mot, regard. Douceur n’a pas d’âge, pas de sexe. Pas de contrée » (Delorme 2012 : 181-182). Traçant à l’encre une pro/création qui subvertit les binarismes, l’auteurice de *La Mère, la Sainte et la Putain* dilue toute fixation. L’éternité d’une séparation entre corps et esprit n’est qu’éphémère : cette illusion des préceptes est rendue visible par une réinvention constante que le rythme ternaire « geste, mot, regard » souligne en ce qu’il fait appel aux sens qui allient corps et esprit. Delorme propose de considérer les deux au-delà du binarisme : une entité mouvante au gré des affects. Il s’agit d’une sanctification subversive des stéréotypes patriarcaux et hétéronormatifs, telle un acte de résistance qui réécrit les normes.

La Mère, la Sainte et la Putain est en effet un roman qui, dans ce geste de reformulation, perturbe les normes et propose une dégenrification dénonçant l’assimilation sexe-genre-sexualité. L’écriture démontre cette dénonciation à la lumière de la performativité butlérienne et de la queerisation de cet acte d’écriture. La critique delormienne se fait en trois mouvements à l’image, finalement, d’une grossesse : le premier trimestre de la co-construction performative du genre et de la sexualité, le deuxième des masques comme nouvelle esthétique, et le troisième de la renaissance de Swann. Par la réécriture, la protagoniste s’arme des mots pour spécifier la fluidité des corps des femmes qui pourraient être hommes, et des maux dont le roman permet la guérison. Cette réécriture des normes sociétales s’amuse de celles-ci : une réécriture par la performance presque théâtrale, resignifiant le beau, d’un dialogue avec soi-même, se réinventant constamment. Comme Michèle A. Schaal l’affirme, la critique delormienne interpelle : elle nous appelle à réfléchir à des alternatives *queer* hors des normes, stéréotypes et binarismes (Schaal 2020 : 128). L’ouvrage est alors résolument féministe dans son approche et réitère l’importance d’exposer les tableaux des discriminations d’identité de genre, de sexe et de sexualité. Après tout, la protagoniste, dans un élan post-rupture, ne déclare-t-elle pas : « Maintenant, va te faire *foutre*, petit d’homme. Apprends à marcher seul » (Delorme 2012 : 176 ; je souligne). Bien qu’il soit toujours question du chagrin d’amour, de cette séparation avec le presque-garçon, Delorme

invite ici à se foutre des sociétés patriarcales et hétéronormatives dans une polysémie des sens. Ni mère, ni sainte, ni putain et/ou toutes à la fois : se réinventer par la subversion.

Bibliographie

- Boisclair 2012* : Boisclair, I. De la théorie dans la création ou « La Queer Theory pour les nul.le.s ». Les romans de Wendy Delorme. – In : Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création. T. St-Gelais (éd.). Montréal : Éditions du Remue-Ménage, Galerie de l'UQAM, 2012, 123-27.
- Boucher 2008* : Boucher, D. Les fées ont soif. Montréal : Typo Théâtre, 2008 [1978].
- Bourcier 2018* : Bourcier, S. Queer zones. La trilogie. Paris : Éditions Amsterdam, 2018.
- Butler 1997* : Butler, J. Excitable Speech. A Politics of the Performative. New York, Londres : Routledge, 1997.
- Butler 2007* : Butler, J. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York, Londres : Routledge Classics, 2007 [1990].
- Butler 2011* : Butler, J. Bodies That Matter. On the discursive limits of « sex ». New York, Londres : Routledge Classics, 2011 [1993].
- Delorme 2012* : Delorme, W. La Mère, la Sainte et la Putain (Lettre à Swann). Vauvert : Au Diable Vauvert, 2012.
- Delory-Momberger 2016* : Delory-Momberger, C. (éd.). Le corps-à-corps politique de Wendy Delorme, performeuse X queer. – In : Éprouver le corps. Toulouse : ERES, coll. « Questions de sociétés », 2016, 239-251.
- Despentes 2006* : Despentes, V. King Kong Théorie. Paris : Grasset, 2006.
- Eschyle 1961* : Eschyle. Les Euménides. – In : L'Orestie d'Eschyle, trad. P. Claudel. Paris : Gallimard, 1961 [458 av. J.-C.], 171-229.
- Fournier 2013* : Fournier, M. 'Insurrections en territoire sexuel' : Wendy Delorme's War Machines. – L'Esprit Créateur 53/2013, 1, 87-100.
- Gagnon, Simon 2017* : Gagnon, J. H. et W. Simon. Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality. New York : Routledge, 2017 [1973].
- Genette 1982* : Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Gilligan 2003* : Gilligan, C. In a different voice : psychological theory and women's development. Cambridge Massachusetts : Harvard University Press, 2003 [1982]. <http://hdl.handle.net/2027/heb.32978> (consulté le 27.01.2021).
- Gutmann 2017* : Gutmann, P. Peter Ilyich Tchaikovsky. Swan Lake. – Classical Notes, 2017. <http://www.classicalnotes.net/classics6/swanlake.html> (consulté le 28.04.2019).

RÉÉCRITURE DES NORMES...

- Halberstam 2018* : Halberstam, J. *Female Masculinity*. Durham, Londres : Duke University Press, 2018.
- Landry 2013* : Landry, V. *L'autofiction théorique chez Virginie Despentes, Wendy Delorme et Beatriz Preciado : un genre trouble*. Sherbrooke : Savoirs (Université de Sherbrooke), 2013. <http://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/44?locale-attribute=fr> (consulté le 01.11.2018).
- Lang 2011* : Lang, M.-E. L'agentivité sexuelle' des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. – *Recherches féministes*, 24/2011, 2, 189-209.
- McLeish 2003* : McLeish, K. *A Guide to Greek Theatre and Drama*. Londres : Methuen, 2003.
- Proust 1987* : Proust, M. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, coll. « Folio plus classique », 1987 [1913].
- Rivas 2018* : Rivas, J. *Deviant Sexualities : Placing Sexuality in Post-'68 French Lesbian, Gay, and Queer Literature/Politics*. Ann Arbor : ProQuest Dissertations & Theses (no. 10682706), 2018.
- Rubin 2006* : Rubin, G. *Thinking Sex : Notes for a radical theory of the politics of sexuality*. – In : *Culture, Society and Sexuality*. R. Parker *et al.* (éd.). Londres : Routledge, 2006 [1984], 143-178.
- Sauzon 2012* : Sauzon, V. Histoire(s) de la médiatisation de l'amour chez les écrivaines françaises contemporaines. – *Nouveau Monde éditions*, 2/2012, 19, 172-186.
- Schaal 2016* : Schaal, M. A. Bridging Feminist Waves : Wendy Delorme's *Insurrections! En territoire sexuel*. – *Rocky Mountain Review*, 70/2016, 2, 175-196.
- Schaal 2020* : Schaal, M. A. Overstepping and Blurring Boundaries : Queer(ing) Autofiction in Wendy Delorme's *La Mère, la Sainte et la Putain*. – In : *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*. K. Averis *et al.* (éds). BRILL/e-book, 2020, 114-130.