

Premier volet

Viellèsse féminine chez Virginie Despentes et Elfriede Jelinek : entre consolidation et exclusion de la norme

April Dumont, Université de Lille

20

Revue Traits-d'Union

#12 Âgisme : construction et déconstruction des représentations liées à l'âge dans la littérature, les arts et les médias

Résumé : La recherche gérontologique s'accorde désormais pour considérer l'âge comme une construction sociale, au même titre que le genre. Quelle(s) performance(s) de l'âge en lien avec le genre féminin les littératures contemporaines française et autrichienne offrent-elles donc ? Grâce à deux exemples littéraires, la trilogie *Vernon Subutex* de Virginie Despentes et le roman *Gier* d'Elfriede Jelinek, la première partie de la présente contribution vise à déceler la performance (hétéro)normaliste de la vieillèsse féminine, axée sur la fragmentation et l'objectification des corps. La seconde partie est dédiée aux stratégies de détournement et de contournement de la performance (hétéro)normaliste, entre reprise cynique du *male gaze* dans un projet littéraire plus global et investissement de concepts de réappropriation de l'âge social.

Mots-clés : Vieillesse féminine, male gaze, anocriticism, embracing shame, Virginie Despentes, Elfriede Jelinek.

Abstract: Gerontological research now agrees that age is a social construction, just like gender. Thus, what performance(s) of age in relation to the female gender do contemporary French and Austrian literatures offer? Using two literary examples, Virginie Despentes' *Vernon Subutex* trilogy and Elfriede Jelinek's novel *Gier*, the first part of this paper aims to identify the (hetero)normalist performance of female old age, focusing on the fragmentation and objectification of bodies. The second part is dedicated to the strategies of deflection and subversion of the (hetero)normalist performance, between a cynical reworking of the male gaze in a more global literary project and the investment of concepts of reappropriation of the social age.

Keywords: female old age, male gaze, anocriticism, embracing shame, Virginie Despentes, Elfriede Jelinek.

*

■ Introduction. La vieillèsse, une norme genrée

S'il y a bien un fait indéniable à propos de la vieillèsse, c'est qu'elle est un des marqueurs fondamentaux de l'impermanence : le corps change, de même que ses capacités ; la pensée se transforme sous l'influence des multiples expériences accumulées tout au long de la vie. En cela déjà, la vieillèsse s'écarte de cette manière, très éloignée de la réalité et pourtant si réconfortante, d'envisager l'identité comme une entité fixe et que le temps ne peut altérer – on pense à cette phrase prononcée si

souvent de façon péjorative : « tu as changé ».

Or, la vieillesse, bien qu'elle soit un paramètre commun à toutes les identités, n'en est pas le seul élément constitutif. Plus encore, l'âge doit aussi être considéré dans sa portée intersectionnelle, c'est-à-dire dans son interaction avec d'autres aspects de l'identité¹, comme la race², la classe sociale, ou encore le genre. Justement, à l'instar de la vieillesse, les genres sont aussi le lieu d'une longue réflexion sur la transformation et le caractère instable des identités. En effet, l'idée de la performance et de la prolifération des genres, popularisée par Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, est aujourd'hui une référence dans les études *queer* et de genres. Pour Butler, le genre comme construction sociale est une « action corporelle/culturelle³ ». Sam Bourcier complète la définition : les genres sont des imitations sans original⁴, sans cesse réitérées. C'est le potentiel individuel et donc unique de chaque imitation qui fait, mais surtout défait le genre : dans ce potentiel réside la clé pour comprendre les genres (mais aussi les sexualités) comme des performances, c'est-à-dire des identités mouvantes et sujettes à de multiples réinventions. Mais cette perception est encore loin d'être parfaitement admise dans les sociétés occidentales, qui restent encore attachées à l'idée de fixité dans la norme – il suffit d'observer les violences que subissent toujours les personnes trans au sein d'un système « (hétéro)normaliste », terme inspiré des travaux du chercheur allemand Jürgen Link⁵. L'usage des parenthèses sert quant à lui d'abord à souligner l'influence systémique de l'hétérosexualité sur la construction des normes de genre⁶, particulièrement si on considère la relation entre l'âge et le genre. Ainsi, l'ordre (hétéro)normaliste admet une norme de genre binaire et duelle et différents rôles socio-culturels par lesquels il faut passer pour être intelligible. Dans le cas des femmes, il s'agit d'abord d'être visibles en tant qu'individus (hétéro)sexuels, puis en tant que compagnes ou épouses et en tant que mères. Pourtant, la vie ne s'arrête pas à cet ultime stade. Les femmes changent et vieillissent, mais l'ordre (hétéro)normaliste semble incapable d'envisager la vieillesse comme rôle socio-culturel, mais aussi les femmes en dehors de ces normes.

Cela peut s'expliquer par le fait qu'on considère généralement l'âge comme une réalité biologique qui concerne l'ensemble des êtres vivants et des humains. L'âge, malgré son lien évident avec le changement, semble ainsi s'opposer aux paramètres tels que le genre, la race ou la classe qui sont objets de réflexion et de réflexivité constantes, et apparaissent désormais comme des constructions sociales. Pourtant, la recherche gérontologique actuelle s'accorde à considérer l'âge également comme une de ces constructions sociales. Inspiré par la théorie *queer* de la performance des genres, Klaus R. Schroeter évoque même le *doing age*, qu'il résume comme suit : « Nous ne sommes pas seulement vieilles et vieux selon la manière dont nous nous sentons, mais aussi vieilles et vieux selon la manière dont nous nous représentons et dont nous agissons⁷. »

Partant de ces réflexions, quelle(s) performance(s) de la vieillesse certaines autrices contemporaines donnent-elles à voir ? Pour tenter de répondre à cette question, deux exemples littéraires du XXI^e siècle seront mobilisés : le roman *Gier. Ein Unterhaltungsroman*⁸ (2000, titre français : *Avidité. Roman de divertissement*)

de l'écrivaine autrichienne nobélisée Elfriede Jelinek et la trilogie *Vernon Subutex*⁹ (2015, 2015, 2017) de l'autrice française Virginie Despentes. Bien qu'elles ne soient pas strictement contemporaines l'une de l'autre, Jelinek et Despentes se sont toutes deux imposées comme deux écrivaines incontournables en ce qui concerne les représentations littéraires des féminités. En effet, en 1983, Jelinek esquisse dans *Die Klavierspielerin* les traits d'une pornographie féminine, projet littéraire qui se verra définitivement confirmé en 1988 dans son roman *Lust*. Les deux romans sont à l'origine de polémiques à la fois autour du jeu de Jelinek avec la langue allemande et du contenu de ses textes, ouvertement pornographique et critique envers le libéralisme et le capitalisme¹⁰. *Gier* s'inscrit dans cette lignée. On y retrouve les deux éléments de forme et de fond qui font le style de l'autrice autrichienne : sa maîtrise de l'ironie par le langage et les représentations d'une sexualité violente, sans fard, dans une société autrichienne capitaliste qui tolère justement cette violence. Au sein de l'espace francophone, Despentes connaît la même réputation d'écrivaine polémique : elle rencontre de grandes difficultés à faire publier son premier roman, *Baise-moi*, paru finalement en 1994, en raison de son style trop vulgaire et de son contenu jugé pornographique et violent. L'adaptation cinématographique de son roman finit même par être censurée. Dans *Vernon Subutex*, Despentes continue de s'emparer des thématiques de la sexualité, mais aussi de la précarité et du racisme. Les deux autrices livrent donc une critique anticapitaliste acerbe et se positionnent plutôt du côté du féminisme pro-sexe, qui fait de la sexualité un outil féministe. Cependant, si Jelinek adopte plutôt une position narrative surplombante qui lui permet, par le biais de l'ironie, de mettre les stéréotypes en exergue pour mieux les dénoncer, Despentes préfère directement écrire « de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf¹¹ ». L'intérêt de cette contribution réside donc dans la comparaison des effets de cette différence narrative sur les représentations de la vieillesse dans *Gier* et *Vernon Subutex*, qui ont pour point commun de mettre en scène des personnages féminins vieillissants et leurs rapports ambivalents à la norme. Dans quelle mesure les deux textes proposent-ils une performance (hétéro) normaliste de la vieillesse féminine, qui à la fois renforce les stéréotypes et exclut les personnages féminins vieillissants du genre féminin ? Dans un premier temps, il s'agit de présenter le double mouvement de cette performance. Le second temps de cette contribution a, quant à lui, pour enjeu de souligner les tentatives de détournement et de contournement de cette performance (hétéro)normaliste dans les textes. En effet, tandis que la narration de *Gier* épouse ironiquement le *male gaze*, participant ainsi à un projet littéraire plus global, *Vernon Subutex* propose, depuis une position narrative proche de ses personnages, une alternative à la performance (hétéro)normaliste sous la forme de concepts tels que l'« *anocriticism* » et l'« *embracing shame* », qui visent tous deux à se réapproprier l'âge social.

■ La performance (hétéro)normaliste de l'âge féminin

La performance (hétéro)normaliste de la vieillesse, dans la littérature, est d'abord une question de ce que la chercheuse américaine Susan Sontag nomme le « double standard de l'âge¹² » : pour résumer, la vieillesse n'est pas vécue et perçue de la même manière chez les hommes et chez les femmes. *Gier. Ein Unterhaltungsroman* présente l'histoire du gendarme Kurt Janisch, qui manipule et abuse des femmes vieillissantes, seules et aisées, en leur promettant une vie amoureuse et sexuelle épanouie. L'objectif à long terme est d'hériter de leurs biens immobiliers et de leur fortune. Olaf Grabienski, Bernd Kühne et Jörg Schönert soulignent la polyphonie narrative à l'œuvre dans le roman¹³, soutenue par une narratrice extradiégétique, apparentée à Jelinek elle-même, qui met justement en exergue ce double standard. À propos de Kurt Janisch, on peut par exemple lire : « Kurt Janisch porte très bien son âge, d'ailleurs il n'est pas si vieux, il est dans la force de l'âge¹⁴. » Parallèlement, l'instance narrative exerce une critique acerbe du corps vieillissant de la femme du gendarme, dont on ne connaît même pas le nom, mais qui partage sa maison avec le fils du gendarme et son épouse, à qui elle a cédé son bien en viager. En effet, la belle-fille du gendarme ne tient pas la vieille femme en estime. Elle se montre d'ailleurs maltraitante, confiant laisser la vieille femme « couchée dans sa crotte jusqu'au soir quitte à y moisir¹⁵ ». Cette description est d'une extrême obscénité, centrée sur les aspects péjoratifs du déclin corporel. De plus, cette relation entre la vieille femme et la femme plus jeune illustre l'idée d'une complicité des femmes dans l'(hétéro)normalisme, exacerbée par la position narrative, partisane du *male gaze*, dont il sera question plus loin. Bien sûr, les phénomènes tels que l'incontinence ne sont pas uniquement l'apanage des corps féminins vieillissants. Mais dans *Gier*, seuls les personnages féminins font l'objet d'un tel mépris.

À ce sujet, Cécile Chamayou-Kuhn identifie la différence sexuelle dans l'œuvre de Jelinek au sein de la « spatialisation de l'anatomie intime : au corps contenant, intérieur, morcelé de la femme s'oppose le corps masculin. Celui-ci prend la forme d'un corps-contenu, extérieur et entier¹⁶ ». On l'a vu, Kurt Janisch est jugé de manière générale dans la fleur de l'âge social, même s'il a un petit-fils qui trahit son âge calendaire. Toutefois, à l'inverse, le corps des femmes vieillissantes est représenté de manière fragmentée.

Outre la vieille femme du gendarme, une autre figure féminine occupe le récit : Gerti¹⁷, « une ancienne secrétaire polyglotte, traductrice et pianiste à ses heures perdues¹⁸ » âgée d'une cinquantaine d'années. L'essentiel des fragmentations corporelles se concentre justement sur Gerti et concerne principalement sa poitrine, preuve du jeu de Jelinek avec le genre pornographique et le cadrage sur les zones érogènes. En effet, durant l'une des scènes de sexe les plus longues et violentes du roman, Gerti retrouve Kurt dans la forêt, se déshabille immédiatement et soulève son soutien-gorge : « [...] Et voilà-t-il pas que deux seins lourds pendent dessous, frôlant la jupe ouverte pour aller vers le sol¹⁹. » Le passage suggère une parodie cynique d'(hétéro)sexualisation, qui vise à provoquer à la fois excitation et dégoût. D'un côté, le dévoilement des seins ancre le caractère érotique de la scène, mais de l'autre, la description met en effet l'accent sur la lourdeur et la « déformation » de la poitrine qui pend et qui, en cela, ne correspond plus à la norme de jeunesse prônée par le genre pornographique et, plus généralement, par l'(hétéro)normalisme. Cette scène illustre

le premier mouvement de la performance (hétéro)normaliste de la vieillesse, dans le sens où elle renforce les normes de beauté féminine.

Plus loin, Gerti qualifie elle-même ses seins de « ballochards » (*Spaßsäcke*) et de « ballots de poussière²⁰ » (*Staubbeutel*). Les originaux allemands, littéralement « sacs de plaisir » ou « sacs d'amusement » et « sachets de poussière », amplifient l'objectification de la poitrine de Gerti. On retrouve ces allusions aux sacs, cette fois de la part de Kurt : « [...] Ces deux vieux pendards, ces airbags couleur chair aux veines d'un bleu laiteux, [...] désormais et jusqu'à la fin ces sacs ne contiendront rien qui puisse servir à nourrir qui que ce soit, de près ou de loin²¹. » Le prisme de la poitrine vient ici suggérer le deuxième pendant de la performance (hétéro)normaliste dépeinte dans *Gier* : Kurt vient appuyer ici sur l'infertilité de Gerti, qui l'exclut du rôle de mère, centrale dans la conception (hétéro)normaliste, et par la même occasion du genre féminin.

Dans *Vernon Subutex*, les seins sont également un des éléments de perception de la vieillesse féminine. Par exemple, Sylvie raconte avec précision le moment où la vieillesse de son corps s'est rappelée à elle :

Ça s'est arrêté un été. Elle était sous la douche pour rafraîchir la brûlure du soleil et rincer le sel. En s'essuyant, elle avait été surprise de sentir un peu de sable sous ses seins. Puis l'évidence l'avait frappée. Elle était restée stupéfaite, transpercée d'une flèche invisible. En plein cœur. Elle venait de comprendre : une fois qu'ils tombent il faut penser à les soulever pour les rincer. Le test du crayon lui était revenu en tête – quand elle était petite, les femmes parlaient de ça : si le crayon glissé sous les seins ne tombe pas, c'est foutu. Elle avait relevé les yeux sur son reflet, dans le miroir embué – elle ne s'était pas regardée nue depuis quelque temps. Toujours en lingerie, ou en maillot de bain. Ça avait commencé comme ça²².

Ce passage est caractéristique de la stratégie narrative employée par Despentes dans *Vernon Subutex*, et qu'Elisa Bricco résume par la notion d'« engagement oblique » : une « prise en charge par la narration de formes de vie aux prises avec le développement du monde contemporain, de manière à raconter sans contempler ni suggérer une transformation de la société ». Bricco ajoute que, par l'engagement oblique, « les écritures sont ancrées dans le réel le plus problématique voire traumatique, mais n'avancent ni des revendications ni des prises de positions évidentes et explicites²³ ». Cette position narrative souligne la passivité de Sylvie : la perception de sa propre vieillesse est racontée de l'intérieur, telle qu'elle l'a ressentie. Encore une fois, cette prise en compte de la vieillesse féminine repose sur un seul et unique élément. La poitrine est d'autant plus objectifiée qu'elle entre en contact avec un autre objet pour tester sa validité. Visiblement, « c'est foutu » : le caractère laconique de l'expression évoque au passage l'idée que les normes de beauté sont dictées en filigrane – à travers ce qui ne doit pas être – plutôt que directement nommées et imposées. Ce constat est valable non seulement pour Sylvie, mais aussi pour toutes les femmes qu'elle a vues vieillir avant elle : la complicité des femmes chez Jelinek laisse place, chez Despentes, à une résignation collective. Enfin, le passage cité vient également confirmer les réflexions de Heike Hartung selon lesquelles « le processus de vieillissement concerne

le corps, le rend à la fois parfaitement tangible et invisible culturellement²⁴ ». En effet, c'est quand Sylvie a la sensation d'un changement anatomique qu'elle se regarde de nouveau nue ; mais c'est aussi à ce moment précis qu'elle craint la disparition de son corps et une mort symbolique représentée par la flèche en plein cœur.

À ce stade, il est important de souligner que celles qui détiennent majoritairement la parole dans les textes sur le sujet de la vieillesse féminine sont issues de la classe bourgeoise. Chez Jelinek, la narratrice adopte une position surplombante qu'elle justifie en s'incluant dans un « nous » qui la désigne à la fois elle et Gerti. Chez Despentes, contrairement à Gerti, Sylvie connaît finalement le déclin social. Mais elle s'exprime toujours sur la vieillesse à partir de sa position supérieure. Elle continue en effet de profiter de son réseau pour ses loisirs, comme le fait de se rendre gratuitement à un concert de Madonna. Dans la trilogie despentienne, il existe bien une figure qui revendique une appartenance à la classe sociale inférieure : il s'agit de « la Véro ». Mais même là, le discours ne concerne pas uniquement la vieillesse, mais la met en parallèle avec l'alcoolisme :

L'alcool c'est pimpant jusqu'à la trentaine, ensuite c'est la pente douce jusqu'à la cinquantaine, et sur la dernière ligne droite c'est le plus moche. Une fois ménopausée, nom de Dieu, elle est devenue un monstre. La peau gonflée, rouge, le corps déformé de vinasse, les yeux baignant dans l'idiotie²⁵.

Cette unique représentation d'une femme vieillissante qui provient clairement d'une classe sociale inférieure n'est donc pas exclusivement consacrée à la vieillesse. Elle s'attache plutôt à décrire les addictions en lien avec la misère sociale. Selon Elke Brüns, les illustrations de la vieillesse pauvre sont quasiment inexistantes dans la littérature contemporaine. Toujours d'après Brüns, la raison pour laquelle les femmes bourgeoises marquent plus positivement les images de la vieillesse réside dans le fait qu'elles vieillissent significativement en meilleure santé et qu'elles vivent ainsi plus longtemps²⁶.

Les deux exemples littéraires proposent donc une vision (hétéro)normaliste de l'âge issue de la bourgeoisie et qui repose essentiellement sur une description fragmentée et objectivée des corps. Ces éléments marquent la présence du *male gaze* dans les deux textes. Mais, alors que *Gier* pousse le *male gaze* à l'excès pour servir un projet littéraire plus global qui vise la dénonciation des stéréotypes de genre, *Vernon Subutex* offre une alternative à cette vision (hétéro)normaliste de la vieillesse féminine qui mène à la réappropriation de l'âge social.

Détournement et contournement de la vieillesse (hétéro)normaliste

Toutes ces attentions portées à la poitrine, héritées de la pornographie, fragmentent le corps et convergent donc vers la notion de *male gaze*. Le *male gaze*, ou en français la vision ou le point de vue masculin, a été théorisé pour la première fois par la critique, réalisatrice et universitaire féministe Laura Mulvey en 1975. Le *male gaze*

est d'abord une notion cinématographique. Elle sert à exprimer l'idée selon laquelle une figure masculine centrale et identificatoire porte le regard de toute-puissance des spectateur·rices sur un personnage féminin subordonné²⁷. De manière plus générale et approfondie, le *male gaze* est en même temps une façon de percevoir, mais aussi de construire et de renforcer des images. Ainsi, Aurélie Olivesi indique que « le concept implique une schématisation fantasmagorique de la figure féminine, sa sexualisation, mais en même temps sa silenciation, et, partant, l'invisibilisation de ce qui pourrait être un regard ou une vision féminines²⁸ ». Cette conséquence s'observe directement dans les exemples précédents. Dans *Gier*, le point de vue de Gerti sur sa poitrine rejoint celui de la narratrice partielle du *male gaze* et du gendarme ; dans *Vernon Subutex*, le premier regard que Sylvie porte sur sa nudité sert à signifier sa désillusion : « Sylvie pensait que sa beauté était une qualité qui lui appartenait : elle vieillirait, mais elle resterait belle²⁹. » Mais ici, l'esthétique mentionnée ne donne justement pas l'impression d'être une valeur subjective, mais d'être dictée par l'(hétéro)normalisme. On retrouve cette idée dans le lien qu'elle établit entre cette beauté et son idylle avec Vernon, dont le désir « l'a réconciliée avec son image » :

Ses efforts ont été payants. Les triceps et les pectoraux sont raffermis, la poitrine est soutenue. Le ventre est impeccable, les grands fessiers ont fière allure, les mollets sont assez dessinés pour affiner les chevilles. Sylvie se retourne, se regarde – belle bête³⁰.

Tout son corps est perçu comme fragmenté, avec une attention précise portée sur les points d'(hétéro)sexualisation : seins, ventre et fessiers. Sylvie ne s'observe pas avec son regard à elle, mais avec le regard (hétéro)normaliste d'objectification – voire, dans cet exemple précis, d'animalisation. C'est justement ce mécanisme qui lui fait dire, à propos de Max, un ancien amant : « Elle n'a pas envie de coucher avec lui. Mais ça la dérangerait d'imaginer qu'il y pense et qu'en la voyant il se dise ah non, finalement, elle a trop vieilli³¹. » Selon Olivesi, c'est aussi ce que révèle le *male gaze*, qui permet

de décrire avec efficacité la relation existant entre le regard, le pouvoir et le savoir, ainsi que la structure hégémonique du regard qui objectifie la personne regardée et, partant, le système de pouvoir entre celui ou celle qui regarde et celui ou celle qui est regardé·e³².

C'est dans l'(hétéro)sexualité que ce rapport hégémonique s'observe le mieux. Dans le roman de Jelinek, le ton est donné presque d'entrée de jeu :

Ce n'est pas seulement pour le maintien de la paix dans le monde que les hommes débitent des mensonges aux femmes afin de les rendre dépendantes d'eux, alors que ces dernières ont tout de même mieux à offrir, toute leur pensée, tous leurs sentiments et bien des volontés volantées. Après tout, on peut comprendre que nous, surtout les femmes d'une autre génération aux parties génitales plus très jeunes et n'ayant pas vu grand-chose par les lucarnes de leur corps, devons pourtant rester étrangères à nous-mêmes³³ !

La présence du « nous » dans ce passage met en exergue la position de la narratrice, qui se place du côté de Gerti et des femmes vieillissantes, et sur laquelle je reviendrai plus tard. Surtout, on y trouve l'affirmation d'une dépendance des figures féminines envers les personnages masculins du point de vue de la sexualité et en lien

avec la vieillesse. Ainsi, à plusieurs reprises, le texte met l'accent sur la sécheresse du sexe de Gerti, comparé à un objet qu'un autre doit « huiler » : « Afin que le grincement des charnières ne s'entende pas trop, car on n'ouvre pas souvent son tiroir secret. C'est qu'à côté il y a des enfants en bas âge, et même toute une tripotée³⁴ ! » Gerti se trouve dépossédée de l'usage de son sexe et de sa sexualité, à la fois par la suggestion d'un manque d'attractivité et d'une honte sociale qu'elle seule devrait éprouver. Seul le personnage masculin semble le mieux placé pour savoir comment procéder (hétéro) sexuellement avec les femmes vieillissantes qui, pour Janisch, sont prêtes à tout pour tromper la solitude.

D'ailleurs, Gerti a parfaitement intégré ce fait : « Pendant tout ce temps elle s'est cherchée elle-même, mais à vrai dire elle cherchait plutôt, afin de savoir qui elle était, un autre homme pour la comprendre³⁵. » Son individualité dépend de Kurt, et il n'est pas question de la réaffirmer elle-même, par exemple en assumant son désir pour le gendarme et en prenant les devants de l'acte (hétéro)sexuel. Autrement, Kurt lui remémore que c'est lui qui occupe la place dominante dans la relation en lui imposant un rapport anal non consenti, donc en la violant. Ce rappel à l'ordre (hétéro) normaliste évoque les propos de Mona Chollet à propos du désir des vieilles femmes, « apparaissa[n]t comme grotesque et suscita[n]t la répulsion³⁶ ».

Finalement, même si Gerti prend conscience que le gendarme est uniquement intéressé par son bien et sa fortune, elle ne peut pas passer outre cette dépendance affective et sexuelle. Elle se suicide en inscrivant Kurt comme seul héritier sur son testament, marquant le triomphe du rapport de prédation économique instauré par le gendarme. Cette fin sans espoir pour l'individualité de la figure féminine est à relier à l'échec du projet littéraire d'Elfriede Jelinek, qui prend forme à partir de son roman *Lust*. Déjà dans ce texte, Jelinek affirme sa volonté d'établir une « langue féminine de la sexualité » en même temps qu'elle admet aussitôt l'échec de sa propre ambition³⁷. En effet, alors que le livre a été « annoncé comme porno féminin », il est finalement « un texte hors jouissance³⁸ », décevant l'horizon d'attente des lecteur·rices s'attendant à lire un roman érotique. Plus précisément, selon Cécile Chamayou-Kuhn, Jelinek reconnaît sa propre défaite dans « l'exploration d'une esthétique à même de dire la sexualité féminine dans l'optique d'une écriture antipornographique³⁹ ». « Devant l'impossibilité d'habiller les corps de neuf, il ne reste donc plus qu'à les engoncer dans des signifiants identitaires éculés en réitérant les modalités de matérialisation des corps par le langage⁴⁰ », et par conséquent par le biais du *male gaze*. Cela vient expliquer la posture sociale de la narratrice parmi les femmes vieillissantes, mais qui, d'après Grabienski, Kühne et Schönert, prend narrativement ses distances avec la figure de Gerti⁴¹. Cette distanciation est notamment permise par l'ironie. De cette façon, l'instance narrative s'accroche à une position surplombante vis-à-vis de Gerti, malgré sa propre appartenance au groupe minorisé et fustigé, sa présence dans un « nous » soulignée un peu plus tôt. Ainsi, à la fin du roman, l'instance narrative va jusqu'à renier l'existence de Gerti :

Voilà qu'un frisson parcourt la femme, c'est la dernière fois que je l'appelle par son nom, oh, à présent il m'a échappé, je ne l'ai peut-être jamais su, il ne se trouve nulle part ici,

n'est-ce pas ? Elle m'a seulement indiqué que je devais noter tout cela⁴².

La narratrice, qui se fait le reflet de l'autrice possédant elle-même « une volonté très affirmée de garder un contrôle sur les mots⁴³ », passe donc ironiquement de la toute-puissance à la dépossession de son propre texte. Cela suggère l'interchangeabilité des personnages féminins vieillissants et l'oppression sexuelle et économique systémique de cette catégorie de personnes. Ainsi, l'instance narrative fait preuve d'une partialité et d'une complicité à l'égard du *male gaze*, qui renforce d'autant plus les stéréotypes de la femme vieillissante (hétéro)normaliste qu'elle les dénonce.

Pour autant, le rôle de la femme vieillissante n'efface pas totalement les individualités. Sylvie de *Vernon Subutex* en donne d'ailleurs un contre-exemple : « [...] Aujourd'hui, elle va profiter de ce corps : ils vont s'envoyer en l'air avec une fureur autrement brûlante que quand elle était jeune, et encore ignorante de l'urgence qu'il y avait à en profiter⁴⁴. » On retrouve ici une trace de l'« *anocriticism* ». Roberta Maierhofer le définit comme « une approche interprétative qui comprend l'autorité de l'expérience individuelle féminine du vieillissement comme une résistance, érigeant et généralisant l'expérience de chacune en tant que norme⁴⁵ ». Même si Sylvie est consciente que c'est la norme qui la fait réagir de cette façon, elle décide de la détourner et de l'utiliser pour faire valoir son expérience singulière.

De plus, la trilogie despentienne propose une illustration d'une autre stratégie de réappropriation de l'âge dans le personnage de Gaëlle, qui incarne une demi-exception à la règle d'une perception bourgeoise de la vieillesse féminine. En effet, Gaëlle est également issue de la classe populaire, mais cette appartenance sociale n'est pas le sujet du chapitre qui lui est consacré. Plus encore, Gaëlle apparaît dans le quartier parisien gentrifié du Marais. S'agissant aussi d'un lieu d'établissement historique des communautés lesbiennes et gays, il n'est pas surprenant de constater la fierté de la protagoniste à revendiquer son identité lesbienne, y compris en lien avec son âge. Lors d'une conversation avec son amie la Hyène, Gaëlle vante les mérites de l'expérience :

— Et ta petite copine, quand elle ne manifeste pas, elle est comment ?

— Très mignonne, bombasse. Elle a vingt-cinq ans de moins que moi. En gros, dans la vie, elle attend, tandis que je me souviens.

— Elle n'a pas les boules d'être avec une vieille ?

— Je la baise bien. Ça rattrape⁴⁶.

La protagoniste donne ici une démonstration de ce que Linn Sandberg nomme l'« *embracing shame* », défini comme étant « une position théorique qui vise à déployer les sentiments de honte, de négativité et de dégoût liés aux identités et aux vies *queer*, et dans [ce] cas aussi principalement lié au grand âge⁴⁷ ». Sandberg utilise ce concept pour contraster avec l'injonction à bien vieillir, qui consiste à résister à l'âge, autrement dit à le nier⁴⁸. Dans l'exemple précédent, Gaëlle propose une performance *queer* et parodie les codes de la sexualité masculine. Elle détourne la honte relative à la sexualité des femmes vieillissantes à son avantage, en insistant sur le gain d'expérience

plutôt que sur le déclin du corps. De plus, en choisissant les verbes « se souvenir » et « attendre » pour décrire son attitude et celle de sa compagne, elle inverse le paradigme de la jeunesse active et de la vieillesse passive : c'est Gaëlle qui est dans l'action de se remémorer, tandis qu'elle place son amante dans l'expectative. En aucun cas son vieillissement n'est synonyme d'isolement et d'exclusion, comme cela a pu être le cas pour Gerti. Le concept transparait également dans le discours que Sylvie tient par rapport à son apparition dans l'espace public en tant que femme vieillissante, en compagnie d'Émilie :

« On fait un selfie ? » Elle pousse le filtre correcteur à dix et lève la main pour cadrer leurs deux visages. Elle connaît l'angle qui la favorise, creuse les joues et bombe les lèvres. Elle remarque qu'une gamine les dévisage d'un air réprobateur, sous-entendu ces deux vieilles si c'est pas malheureux qu'elles minaudent pour une photo. Mais elle l'emmerde. Son Instagram est rempli de photos d'elle qui n'ont strictement aucun rapport avec sa gueule en vrai, et si cette petite peste s'imagine qu'elle va culpabiliser de se faire plaisir... attends d'avoir mon âge, gamine, tu verras si t'aimes pas les filtres⁴⁹.

On retrouve ici la stratégie narrative de l'engagement oblique, notamment dans l'imitation du langage parlé et la présence du style indirect libre, qui retranscrit au plus près les pensées de Sylvie. Cette dernière fait sienne une technologie qui n'est pas de sa génération. Elle y voit en effet un moyen de paraître plus jeune, autrement dit de véhiculer une apparence (hétéro)normaliste qui semble ne pas correspondre à sa véritable identité physique. Se sentant contrainte de falsifier son image, Sylvie s'exclut elle-même consciemment des normes de beauté féminine. Elle confirme ainsi les paroles de Cécile Kiefer qui souligne la propension des femmes vieillissantes à s'évincer elles-mêmes du marché de la séduction (hétéro)sexuelle⁵⁰. Mais, en même temps, Sylvie cherche justement à imiter les normes de beauté féminine. On a donc une nouvelle fois affaire à ce double mouvement d'exclusion et de renforcement des normes de genre. Ainsi, le passage résonne avec les propos de Sabine Mehlmann et Sigrid Ruby, qui parlent de « l'ambiguïté de la phrase creuse [“tu es encore bien pour ton âge”], qui à travers l'“éloge” à la déviance appelle à “complimenter” la conformité à la norme et qui oscille entre visibilité et invisibilité de la vieillesse⁵¹ ». Mais dans le cas de Sylvie et Émilie, cette conformité est factice, puisque garantie par un artifice technologique : c'est justement ce qui leur vaut des regards réprobateurs. Toutefois, la jeune inconnue est capable d'identifier les deux protagonistes comme « deux vieilles » probablement plus en raison de l'usage du selfie qu'à des signes de vieillesse clairement interprétables en tant que tels. Ainsi, son regard accusateur souligne cet écart entre la réalité et la mise en scène de l'identité numérique de Sylvie, entre âge physique et âge performé. Le jugement de la jeune fille est donc la conséquence d'une tentative ratée d'invisibilité, au sens d'une intelligibilité dans la norme de genre qui permet d'éviter la visibilité par la marginalisation⁵², qui rend le corps vieillissant d'autant plus visible. Mais au lieu de ressentir la honte escomptée, Sylvie décide d'embrasser ce sentiment. En assumant ses actes, elle revendique son appartenance à la catégorie des femmes vieillissantes, mais alimente de cette façon un discours clivant entre jeunesse et vieillesse, au même titre que la critique contenue dans le regard de l'inconnue.

■ Conclusion. Entre femmes et vieillissantes

Pour conclure, la performance (hétéro)normaliste des femmes vieillissantes est le résultat d'un double mouvement de renforcement et d'exclusion des normes de genre, tel que le présentent les deux romans étudiés. On assiste en effet, dans *Vernon Subutex* comme dans *Gier*, à une fragmentation des corps qui appuie leur perte de potentiel (hétéro)sexuel. Cela fait naître chez les protagonistes une dépendance encore plus forte au regard et à l'attention masculines, et une envie encore plus intense de se conformer aux normes. Parallèlement, leurs efforts pour continuer d'être perçues comme des femmes, au sens (hétéro)normaliste du terme, les déshumanisent. Dans le cas de Gerti, ils la ridiculisent même aux yeux des personnages masculins et d'une instance narrative qui parodie le *male gaze*. Chez Sylvie, le morcellement du corps va jusqu'à l'animalisation, considérée ici comme une forme d'objectification. Cette fragmentation est typique du *male gaze*, dont une des plus importantes expressions se trouve dans le genre pornographique et le cadrage particulier sur les zones érogènes, comme la poitrine. On peut ainsi suggérer que la caractéristique principale de ces performances (hétéro)normalistes réside dans le fait paradoxal d'exclure les femmes vieillissantes, ou de les punir par la réification de leur corps sexualisé lorsqu'elles tentent de se rendre visibles.

Mais les deux textes ne se contentent pas de présenter une vision (hétéro)normaliste de la vieillesse, notamment car ils sortent de l'unique prisme de la sexualité. Ils la critiquent et la détournent en effet, soit par l'usage hyperbolique du *male gaze* pour dénoncer une oppression aussi économique, soit par la présence identifiable de concepts comme l'*anocriticism* ou l'*embracing shame*, qui ne se contentent plus de nier l'âge mais de s'en saisir pour vivre de façon plus épanouie, quitte à creuser encore l'écart entre jeunesse et vieillesse. Dans les deux cas, les différentes stratégies de détournement s'expliquent par les deux dispositifs narratifs distincts – une position narrative surplombante et complice pour *Gier*, un engagement oblique plus proche des personnages et de leurs ressentis pour *Vernon Subutex*.

Pour Linn Sandberg, « performer un soi sexuel de façon désirable et culturellement intelligible correspond tout à fait au fait de performer un soi d'un âge en particulier⁵³ ». La caractéristique principale de la femme vieillissante (hétéro)normaliste appelle donc à une performance cohérente du genre en fonction de l'âge et de l'âge en fonction du genre ; elle donne aussi principalement à voir les femmes issues d'une classe sociale aisée. Il serait maintenant intéressant de voir comment cette cohérence se (dé)construit dans l'intégralité de l'œuvre de Jelinek et Despentes, aussi par rapport à d'autres facteurs comme la race, la classe sociale ou encore les positionnements *queer*.

[1] Fassa Farinaz, Lépinard Éléonore, Roca I Escoda Marta, « L'intersectionnalité : pour une pensée contre-hégémonique », in Fassa Farinaz, Lépinard Éléonore, Roca I Escoda Marta (dir.), *L'Intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016, p. 13. « Les différentes oppressions sociales ne s'additionnent pas, mais s'entrecroisent, s'articulent, s'imbriquent de manière complexe et dynamique ».

[2] Le terme « race » est ici employé dans le sens de rapports sociaux de domination. Voir à ce sujet Devriendt Émilie, Monte Michèle, Sandré Marion, « Analyse du discours et catégories “raciales” : problèmes, enjeux, perspectives », *Mots. Les langages du politique*, vol. 116, n° 1, p. 17.

[3] Butler Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Kraus Cynthia, Paris, La Découverte, 2005 [1991], p. 224.

[4] Bourcier Sam, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 209-247.

[5] Link Jürgen, *Versuch über den Normalismus : wie Normalität produziert wird*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1997. Le chercheur allemand Jürgen Link définit le « normalisme » comme un terme regroupant à la fois la normativité et la normalité. Tandis que la normativité représente l'ensemble des instruments étatiques et juridiques qui permettent l'extension ou la réduction de la zone du normalisme, la normalité s'établit plutôt comme une perception personnelle, « une catégorie essentiellement graduelle » (p. 22) déterminée par l'individu.

[6] En effet, dans l'ordre (hétéro)normaliste, les sexualités sont majoritairement observées par le prisme du genre, alors que, comme le rappelle Sabine Hark, une des clés des théories *queer*, qui visent justement la déconstruction de l'(hétéro)normalisme, consiste à considérer que sexualités et genres sont deux notions distinctes qui s'entrecroisent parfois, mais pas de manière systématique. Voir Hark Sabine, « Lesbenforschung und Queer Theorie », in Becker Ruth, Kortendiek Beate (dir.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung : Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, p. 112.

[7] Ma traduction : « Man ist nicht nur so alt, wie man sich fühlt, sondern so alt, wie man sich darstellt und wie man handelt », Schroeter Klaus R., « Zur Symbolik des korporalen Kapitals in der “alterslosen Altersgesellschaft” », in Pasero Ursula, Backes Gertrud et Schroeter Klaus R. (dir.), *Altern in Gesellschaft : Ageing Diversity, Inclusion*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, p. 134.

[8] Jelinek Elfriede, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, [2000] 2017.

[9] Desportes Virginie, *Vernon Subutex 1*, Paris, Livre de Poche, [2015] 2016 ; *Vernon Subutex 2*, Paris, Livre de Poche, [2015] 2017 ; *Vernon Subutex 3*, Paris, Livre de Poche, [2017] 2018.

[10] Hoffmann Yasmin, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005, p. 75.

[11] Desportes Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 7.

[12] Sontag Susan, « The Double Standard of Ageing », *Saturday Review*, vol. 55, 1972, p. 29-38. L'article de Sontag marque le début de la prise en compte du genre dans les réflexions sur l'âge, et surtout sur la vieillesse.

[13] Grabienski Olaf, Kühne Bernd, Schönert Jörg, « Stimmen-Wirrwarr ? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier* », in Blödorn Andreas, Langer Daniela et Scheffel Michael (dir.), *Stimme(n) im Text : Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 196.

[14] Jelinek Elfriede, *Avidité : roman de divertissement*, trad. de l'allemand par Oliveira Claire de, Paris, Points, 2006, p. 233 (« Kurt Janisch ist für sein Alter, so alt ist er auch wieder nicht, er ist im besten Alter, sehr gut beisammen », Jelinek Elfriede, *Gier, op. cit.*, p. 243).

[15] *Ibid.*, p. 15. (« [...] da kann die Alte ruhig bis zum Abend in ihrer eigenen Scheiße liegenbleiben, oder gleich bis sie rostet », *ibid.*, p. 15).

[16] Chamayou-Kuhn Cécile, « Pour une dé-figuration du politique par la négation de l'intime féminin ? *Lust et Avidité* d'Elfriede Jelinek », *Le Texte étranger*, n° 8, 2010, p. 6.

[17] Le fait que le nom de famille de Gerti ne soit pas mentionné, couplé au fait qu'il s'agit probablement d'un surnom, est déjà révélateur. Bien que Gerti semble disposer d'un statut social assez élevé, elle ne semble pas être prise au sérieux par la narration, au contraire de Kurt Janisch.

[18] Jelinek Elfriede, *Avidité, op. cit.*, p. 114. (« [...] eine ehemalige Fremdsprachenkorrespondentin und Übersetzerin und Nebenberufs-Pianistin », Jelinek Elfriede, *Gier, op. cit.*, p. 118).

[19] Jelinek Elfriede, *Avidité, op. cit.*, p. 272. (« [...] hastdunichtgeschn, da sind ihr schon die schweren Brüste, alle beide, darunter herausgefallen, haarscharf am geöffneten Trachtenkleid entlang », Jelinek Elfriede, *Gier, op. cit.*, p. 285).

[20] *Ibid.*, p. 274.

[21] *Ibid.*, p. 369-370. (« [...] die beiden alten Säcke, diese hautfarbenen airbags mit den milchig-blauen Adern, [...] die [...] ab sofort und bis zum Schluß nie mehr etwas enthalten werden, das jemandem auch nur annähernd zur Nahrung dienen könnte », Jelinek Elfriede, *Gier, op. cit.*, p. 388).

[22] Desportes Virginie, *Vernon Subutex 1, op. cit.*, p. 152-153.

[23] Bricco Elisa, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Desportes : “formes de vie”, implication et engagement oblique », *CONTEXTES*, vol. 22, 2019, p. 3.

^[24] Ma traduction (« Der Alterungsprozess betrifft den Körper, macht ihn zugleich deutlich spürbar und kulturell unsichtbar », Hartung Heike, « Zwischen Verfalls- und Erfolgsgeschichte. Zwiespältige Wahrnehmungen des Alter(n)s », in Hartung Heike (dir.), *Alter und Geschlecht : Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld, transcript, 2005, p. 8).

^[25] Despentes Virginie, *Vernon Subutex 3*, op. cit., Ibid., p. 49.

^[26] Brüns Elke, « Alle aktivattraktiv und keiner arm », in Reitinger Elisabeth, Vedder Ulrike et Chiangong Mforbe Pepetual (dir.), *Alter und Geschlecht : soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen*, Wiesbaden, Springer VS, 2018, p. 33-36.

^[27] Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18. Il faut préciser que cette figure masculine ne porte pas uniquement le regard des spectateur·rices, mais aussi celui de l'équipe réalisatrice.

^[28] Olivesi Aurélie, « Male gaze », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2021 [URL : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/malegaze/>]

^[29] Despentes Virginie, *Vernon Subutex 1*, op. cit., p. 152.

^[30] *Ibid.*

^[31] Despentes Virginie, *Vernon Subutex 3*, op. cit., p. 218.

^[32] Olivesi Aurélie, « Male gaze », op. cit.

^[33] Jelinek Elfriede, *Avidité*, op. cit., p. 8. (« Nicht nur zum Erhalt des Weltfriedens tischen Männer den Frauen Lügen auf, um sie von sich abhängig zu machen, während Frauen doch was Besseres anzubieten haben, ihr ganzes Denken und Fühlen und vieles aus bunten Wollen. Es ist ja verständlich, daß wir, vor allem die mit den älteren Geschlechtern, die nicht viel gesehen haben durch die kleinen Ausstiegsluken des Körpers, uns trotzdem Fremde bleiben müssen », Jelinek Elfriede, *Gier*, op. cit., p. 8).

^[34] *Ibid.*, p. 39. (« Damit man das Quietschen der Scharniere (das Geheimfach wird nicht oft ausgezogen !) nicht so laut hört. Nebenan sind kleine Kinder, ein ganzer Haufen davon ! », *ibid.*, p. 41).

^[35] *Ibid.*, p. 249. (« Die ganze Zeit hat sie nach sich selbst gesucht, aber eigentlich nach einem anderen, der sie versteht, denn dann wird sie auch wissen, wer sie ist », *ibid.*, p. 261).

^[36] Chollet Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, p. 37.

^[37] Hoffmann Yasmin, *Elfriede Jelinek*, op. cit., p. 142-145.

^[38] *Ibid.*, p. 140.

^[39] Chamayou-Kuhn Cécile, « Pour une dé-figuration du politique par la négation de l'intime féminin ? *Lust et Avidité* d'Elfriede Jelinek », art. cit., p. 13.

^[40] *Ibid.*, p. 12.

^[41] Grabienski Olaf, Kühne Bernd et Schönert Jörg, « Stimmen-Wirrwarr ? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier* », op. cit., p. 217.

^[42] Jelinek Elfriede, *Avidité*, op. cit., p. 436. (« Da geht ein Schauer durch die Frau, ein letztes Mal nenne ich sie bei ihrem Namen, oh, der ist mir jetzt entfallen, ich hab ihn vielleicht nie gekannt, hier steht er nirgends, oder ?, ich wurde von ihr nur benachrichtigt, dies aufzuschreiben », Jelinek Elfriede, *Gier*, op. cit., p. 461).

^[43] Hoffmann Yasmin, *Elfriede Jelinek*, op. cit., p. 13.

^[44] Despentes Virginie, *Vernon Subutex 1*, op. cit., p. 153.

^[45] Ma traduction (« [...] einen interpretatorischen Ansatz, der vor allem die Autorität der individuellen weiblichen Erfahrung im Alter/n als Widerstand versteht, die Erfahrung beliebiger Einzelner zur Norm zu erheben und zu generalisieren », Maierhofer Roberta, « Der gefährliche Aufbruch zum Selbst : Frauen, Altern und Identität in der amerikanischen Kultur. Eine anokritische Einführung », in Pasero Ursula, Backes Gertrud et Schroeter Klaus R. (dir.), *Altern in Gesellschaft*, op. cit., p. 115).

^[46] Despentes Virginie, *Vernon Subutex 2*, op. cit., p. 282.

^[47] Ma traduction (« [...] a theoretical stand that seeks to deploy feelings of shame, negativity and disgust linked to queer identities and lives, but in [this] case also saliently linked to old age », Sandberg Linn, « The Old, the Ugly and the Queer : thinking old age in relation to queer theory », *Graduate Journal of Social Science*, vol. 5, n° 2, 2008, p. 120).

^[48] *Ibid.*, p. 121-122.

^[49] Despentes Virginie, *Vernon Subutex 3*, op. cit., p. 205.

^[50] Kiefer Cécile, « Ménopausées », in Dorlin Elsa (dir.), *Feu ! Abécédaire des féminismes présents*, Montreuil, Libertalia, 2021, p. 396.

^[51] Ma traduction (« Die Doppelbödigkeit der Floskel [“Für dein Alter siehst du gut aus”], die mit dem “Lob” der Abweichung zugleich das “Lob” der Normerfüllung aufruft und zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Alter(n)s oszilliert [...] », Mehlmann Sabine, Ruby Sigrid, « Einleitung : “Für Dein Alter siehst Du gut aus !” Körpernormierungen zwischen Temporalität und Medialität », in Mehlmann Sabine, Ruby Sigrid (dir.),

« Für Dein Alter siehst Du gut aus ! » : von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. *Multidisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2010, p. 10).

^[52] Mesquita Sushila, « Heteronormativität und Sichtbarkeit », in Bartel Rainer, Horwath Ilona, Kannonier-Finster Waltraud, Mesner Maria, Pfefferkorn Erik, Ziegler Meinrad (dir.), *Heteronormativität und Homosexualitäten*, op. cit., 2008, p. 130-133. L'autrice fonde son approche sur le principe d'invisibilité de la norme. Selon elle, plus un individu correspond à la norme, moins il est visible. À l'inverse, les minorités sont visibilisées en tant que contre-exemple qui consolide la norme dominante.

^[53] Ma traduction (« performing a sexual self in desirable and culturally intelligible ways is very much about performing a particular aged self », Sandberg Linn, « The Old, the Ugly and the Queer », art. cit., p. 131).