

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« THEY WOULD LEARN TO FEAR HER, AND THEY WOULD KNOW HER BY  
HER NAME »  
AGENTIVITÉ, NOMINATION ET RÉSISTANCE CHEZ LEIGH BARDUGO

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
SARA LAFLAMME

JANVIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Lori, tout d'abord, pour tes généreux conseils et ton soutien inébranlable. Travailler avec toi fut la meilleure expérience de mon parcours universitaire.

Maman, merci d'avoir toujours été là, d'avoir été une oreille attentive, prête à répondre à toutes mes inquiétudes armée de ta patience légendaire. Papa, Sophie et Érika, merci de toujours croire en moi.

Alix, l'une des meilleures choses qui me soit arrivée tout au long de ce parcours tumultueux est d'avoir fait ta connaissance. Je n'y serais pas arrivée sans ton amitié et tes mots d'encouragement. Merci également à Pascale et Daphné pour les conseils, le partage des connaissances et les fous rires.

Julie, merci d'avoir toujours cru en moi, même quand je doutais. Je suis tellement chanceuse de t'avoir dans ma vie.

Cal, your support as a fellow master's student has kept me going through this entire process – I couldn't have done this without you by my side. To the moon and to Saturn, my dear friend.

Hannah, I need to thank you once again for making me discover these books and those characters, and for so much more. You inspire me every day.

And finally, even if I know you'll probably never read this; to Leigh. Thank you so much for giving life to Inej, Kaz and the Crows. They have changed my life forever and I cannot imagine where I would be without them. No mourners.

## DÉDICACE

À ma mère

To all the invisible girls – may they  
dance for no one but themselves.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I CONCEPTS THÉORIQUES .....	9
1.1 Agentivité, genre et déstabilisation des normes .....	10
1.2 Nomination et réinvention de soi .....	16
1.3 Mouvement dans l'espace et création de lieux subversifs.....	22
CHAPITRE II LITTLE LYNX.....	29
2.1 Menaces et injures .....	30
2.2 Espace et contraintes .....	37
2.3 Objectification et violence.....	43
CHAPITRE III THE WRAITH .....	52
3.1 Figure du spectre féminin et de la femme en marche.....	53
3.2 Hors des normes, hors des regards .....	58
3.3 Occupation de l'espace marginal et traversée des frontières.....	65
3.4 Attachement à la ville et « the Final Girl » .....	70
CHAPITRE IV INEJ GHAFÀ .....	77
4.1 Nom et origines familiales.....	78
4.2 Sous la protection des Saints .....	85
4.3 Quête de vengeance, quête de justice, quête d'immensité .....	93
CONCLUSION.....	103
BIBLIOGRAPHIE .....	112

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire étudie dans une perspective féministe le développement de l'agentivité et de l'identité effectué à travers la (re)nomination et la mobilité spatiale. Il s'agit d'observer la manière dont ces facteurs, le nom propre et la liberté de mouvement dans l'espace, sont étroitement liés et se répondent, influençant la construction identitaire et agentive d'un individu. La duologie de *young adult fantasy* composée de *Six of Crows* (2015) et *Crooked Kingdom* (2016) de l'autrice américaine Leigh Bardugo constitue mon corpus. Le mémoire montre comment l'un des personnages féminins principaux des romans, Inej Ghafa, se redéfinit et se réapproprie son agentivité grâce aux différents noms qu'elle porte au fil du récit et à son mouvement dans l'espace. On constate que ces deux aspects du personnage sont étroitement liés, puisque certains noms sont associés à l'enfermement, à la fois spatial et identitaire, tandis que les autres lui permettent de se libérer.

Mon mémoire comporte quatre chapitres. Le premier présente les grands concepts théoriques utilisés au cours de mon analyse, regroupés en trois parties; l'agentivité, la nomination et le mouvement dans l'espace. Ces trois grands axes conceptuels sont mis en relation au cours des trois chapitres suivants, qui portent chacun sur l'un des noms de la protagoniste. Le deuxième chapitre est consacré au nom injurieux « little lynx » et sur les violences qui s'y rattachent, renforçant la domination qu'il impose à chaque répétition. Le troisième chapitre se concentre sur l'appellation « the Wraith » et sur la manière dont elle permet au personnage de déployer sa mobilité spatiale afin de renaître en tant que sujet à part entière. Le quatrième et dernier chapitre porte sur le nom de naissance d'Inej, nom qui lui permet de se réapproprier l'identité qu'on a cherché à lui arracher et la propulse ensuite vers une quête de justice.

Contenu sensible : trafic humain, viol, objectification, exploitation sexuelle

Mots clés : agentivité, genre, nomination, nom propre, mobilité spatiale, frontières, résistance, *fantasy*, *young adult fantasy*, littérature féministe, *Six of Crows*

## INTRODUCTION

Depuis la parution du récit épique de J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, publié en 1954 en Angleterre et en 1965 aux États-Unis, le genre littéraire populaire qu'est la fantasy ne cesse de prendre de l'expansion (Besson, 2007, p. 86; James, 2012, p. 62). Cependant, malgré sa popularité et l'intérêt de plus en plus marqué que les critiques, les théoricien.nes de la littérature et les universitaires lui portent, la fantasy est l'un des genres littéraires les plus difficiles à définir. Changeante selon les contextes culturels, divisée en une panoplie de sous-genres et parfois même confondue avec la science-fiction, la fantasy est elle-même un monde vaste et flou dont il semble impossible de délimiter les frontières (James et Mendlesohn, 2012, p. 1). La théoricienne française Anne Besson explique d'ailleurs que la fantasy « pose des difficultés liées à la variabilité de ses acceptations »; en France et au Québec, par exemple, il existe une distinction entre le fantastique et la fantasy<sup>1</sup>, tandis que dans le monde anglophone, le terme « fantasy » englobe ces deux genres et est utilisé de manière beaucoup plus large (2007, p. 15-17).

Edward James et Farah Mendlesohn, dans *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, résumant ainsi la définition qu'en donne Brian Atterbery, largement acceptée par les critiques littéraires de langue anglaise :

[fantasy is] a group of texts that share, to a greater degree or other, a cluster of common tropes which may be objects but which may also be

---

<sup>1</sup> Le fantastique faisant référence à une irruption de l'in vraisemblable dans le réel, alors que la fantasy présente un monde construit, « le domaine d'un "surnaturel naturalisé" » (Besson, 2007, p. 17). Voir l'ouvrage d'Anne Besson, *La fantasy* (2007), pour plus de détails.

narrative techniques. At the center are those stories which share tropes of the completely impossible and towards the edge, in subsets, are those stories which include only a small number of tropes, or which construct those tropes in such a way as to leave doubt in the reader's mind as to whether what they have read is fantastical or not (2012, p. 1).

La fantasy regroupe donc les textes ayant en commun certains tropes, ou motifs, qui mettent en scène l'invraisemblable à différents niveaux. Selon Atterbery, il est impossible de concevoir la fantasy autrement que comme un « fuzzy set », un ensemble de « more and less fantastical texts operating in conversation with each other » (James et Mendlesohn, 2012, p. 1); chacun d'entre eux gravite autour de ce noyau de l'invraisemblable qu'ils ont en commun mais utilise une approche différente. La *portal-quest* fantasy, par exemple, est l'un des sous-genres qui met en scène l'entrée d'un personnage dans un monde secondaire, dans lequel la magie et les créatures surnaturelles abondent, tandis que l'*intrusion* fantasy s'apparente davantage au fantastique francophone, dans lequel la magie fait irruption dans le monde réel (Levy et Mendlesohn, 2016, p. 3-4). La *high* ou *immersive* fantasy, aux allures souvent épiques, est le sous-genre qui pousse au plus loin l'exploration de l'imaginaire; elle présente un monde créé de toutes pièces, très développé, avec ses propres langues, lois, histoire et géographie, dans lequel se déroule la quête d'un héros ou d'une héroïne, parsemée de magie et de péripéties souvent mises en branle par une prophétie (Besson, 2018, p. 183).

La *high* fantasy est le sous-genre de prédilection d'une catégorie d'âge particulièrement florissante dans le monde littéraire anglophone : la *young adult fiction*. C'est au courant des années 1990 qu'émerge de plus en plus une séparation entre la littérature pour adolescents et celle pour enfants, poussant les maisons d'édition, particulièrement celles des immenses marchés états-unien et anglais, à créer une catégorie distincte dans laquelle placer les romans écrits pour un public plus mûr, mais pas tout à fait adulte (Levy et Mendlesohn, 2016, p. 161). La *young adult*

*fantasy* est l'un des sous-genres qui émerge de cette distinction, alliant les éléments narratifs de la *fantasy* à l'exploration identitaire de l'adolescence. Plusieurs critiques littéraires et théoricien.nes s'entendent pour dire que si la *young adult fantasy* est née afin de répondre aux attentes d'une catégorie de lecteur.trices en particulier, elle ne peut cependant être réduite à une simple tranche d'âge, puisqu'elle n'est pas seulement lue par de jeunes adultes et est constamment influencée par son lectorat varié (Levy et Mendlesohn, 2016, p. 161; Beckton, 2015, p. 1; Wilkins, 2019, p. 5-6). Kim Wilkins avance que bien que la *young adult fantasy* puisse être définie simplement comme étant un ensemble de textes « that feature young adult characters engaged in stories where magic or the supernatural is a significant part of the plot logic » (2019, p. 7), c'est aussi la manière dont les auteur.trices manient les tropes dits « classiques » de la *fantasy*, afin de leur donner une signification particulière pour leurs personnages et lecteur.trices, qui en fait un genre en soi.

Même si les tropes sont reproduits, et c'est aussi le cas dans les romans de *fantasy* considérés comme « pour adultes », ces conventions bien connues des lecteur.trices de *fantasy* « are not only replayed, but also “in play” » (Wilkins, 2019, p. 14). La création d'un monde inspiré par un passé lointain et dangereux, par exemple, permet d'enrichir l'histoire racontée, mais place aussi les personnages adolescents de la diégèse dans une situation précaire et dynamique. Dans le contexte historique, ils sont considérés comme des adultes ou des presque adultes, ayant plus d'agentivité mais ne bénéficiant pas d'une protection similaire à celle de leurs homologues modernes (Wilkins, 2019, p. 16-17). Le trope de l'élue, un personnage choisi par les forces du bien afin de mettre fin à la menace posée par les forces du mal (Besson, 2018, p. 111-12), est aussi abondant. Les personnages-élus se prêtent particulièrement bien au *young adult*, puisque l'identité et la découverte de soi sont une part importante du développement à l'adolescence. De plus, ils se trouvent fréquemment au cœur du schéma narratif du voyage du héros, « un motif d'aventure et de transformation » (Besson, 2018, p. 39-40) mettant en scène une quête surnaturelle,

des péripéties créées par des forces fabuleuses et une victoire décisive. Intrinsèquement initiatique, le voyage du héros se prête bien aux questionnements et aux nouvelles expériences des jeunes adultes. Il permet entre autres, par ses nombreuses étapes et épreuves, de développer l'agentivité et l'indépendance des personnages, faisant écho aux défis que les lecteur.trices rencontrent dans leur propre vie.

Le développement de l'agentivité et de l'identité, plus particulièrement celles des jeunes personnages féminins, est au cœur de ma recherche et c'est pourquoi je me suis arrêtée sur un corpus de *young adult fantasy*. La duologie que je vais analyser dans le cadre de ce mémoire est composée de *Six of Crows* (2015) et *Crooked Kingdom* (2016), deux romans de l'autrice américaine Leigh Bardugo dont l'action prend place dans un univers inspiré des Pays-Bas du début du 19<sup>e</sup> siècle. Les romans présentent six personnages adolescents et marginaux faisant partie des Dregs, l'une des nombreuses organisations criminelles de la ville fictive de Ketterdam, dans laquelle les seules lois respectées sont celles du commerce. Au début du premier tome, ils se font offrir une mission périlleuse, mais largement récompensée, qu'ils ne peuvent refuser : libérer un prisonnier de la « Ice Court », une prison hautement sécurisée de laquelle il est impossible de s'échapper. Très différents les uns des autres, ils doivent apprendre à travailler ensemble afin de faire face aux épreuves, magiques ou non, qui se présenteront sur leur chemin.

Inej Ghafa est celle d'entre eux qui retiendra mon attention tout au long du présent mémoire. Jeune acrobate capturée et vendue alors qu'elle n'avait que quatorze ans à un bordel de Ketterdam, Inej est l'espionne, la voleuse de secrets et l'assassin du groupe. Elle est recrutée afin de jouer ce rôle par Kaz Brekker, lieutenant des Dregs et chef de leur expédition, parce qu'elle est extrêmement silencieuse et agile, capable de se faufiler partout sans attirer l'attention. Mon analyse portera sur la manière dont Inej se redéfinit et développe son agentivité grâce aux différents noms qu'elle porte

au cours de la duologie et à son mouvement dans l'espace. Ces deux aspects du personnage sont étroitement liés entre eux puisque certains noms sont associés à l'enfermement, à la fois spatial et identitaire, tandis que les autres lui permettent de se libérer. Les romans dépeignent donc le passage de l'enfermement à la libération, et vers une agentivité croissante, d'un personnage féminin qui y parvient grâce au processus de (re)nomination et à la mobilité spatiale. C'est ce passage de l'impuissance à l'autodétermination qui permet à Inej de survivre et qui l'entraîne aussi dans une quête de justice.

Mon mémoire s'inscrit donc dans le champ de recherche en plein essor que sont les études féministes en littérature, et plus particulièrement en fantasy. En effet, malgré la tendance plutôt conservatrice et hétéronormative que l'on associe traditionnellement à ce genre littéraire (Baker, 2012, p. 438), la fantasy est de plus en plus diversifiée. Elle est réappropriée par des auteur.trices qui subvertissent ses normes et tropes afin de développer son potentiel progressiste et de dépasser l'horizon d'attente de leurs lecteur.trices (Roberts et MacCallum-Stewart, 2016, p. 5-6). Se pencher sur les possibilités de représentation de personnages féminins variés et agentifs qu'offre la fantasy est l'un des aspects centraux de la recherche féministe consacrée à cette dernière. En analysant le développement d'un personnage comme Inej, je souhaite présenter la réappropriation d'une agentivité accomplie par l'intersection peu usitée de la nomination et de la liberté de mouvement dans l'espace. Une telle combinaison de facteurs, rarement étudiée, me semble particulièrement pertinente dans l'analyse d'un genre littéraire dans lequel le pouvoir des noms joue souvent un rôle majeur et le motif du voyage ou de la quête – à la fois spatiale et identitaire – est abondant. Les théories abordées ainsi que les liens mis en place entre elles au courant du présent mémoire pourraient éventuellement s'appliquer à d'autres textes, issus de la fantasy ou non, et permettre d'en faire ressortir des éléments moins étudiés. Au meilleur de ma connaissance, les deux romans de Bardugo n'ont fait l'objet d'aucune recherche ou même d'articles de fond depuis leur parution. L'originalité de mon mémoire réside

donc aussi dans le choix de mon corpus, la littérature de *young adult fantasy* étant plus rarement étudiée dans un contexte universitaire, surtout hors du milieu anglophone.

Ainsi, je souhaite surtout, par l'entremise de ce mémoire, contribuer aux efforts déployés afin de faire entrer la littérature dite « populaire » qu'est la fantasy dans l'espace universitaire. Si de plus en plus de littéraires se penchent sur la fantasy, on constate que ce genre n'est toujours pas aussi étudié que d'autres corpus considérés comme étant plus classiques ou plus légitimes. Il est cependant pertinent de se pencher sur de tels phénomènes culturels – des romans, mais aussi des séries télé, des films ou même des jeux vidéo – ne serait-ce que parce que ces œuvres, étant justement populaires, parviennent à rejoindre un public grandissant et à avoir un impact socio-culturel important. Porter une attention particulière à la littérature *young adult* et aux personnages complexes qu'elle met en scène, également moins étudiés malgré leur richesse, est aussi l'un des objectifs de ma recherche.

Mon mémoire comporte quatre chapitres. Le premier d'entre eux permettra de présenter les grands concepts théoriques utilisés au courant de mon analyse, regroupés en trois parties; l'agentivité, la nomination et le mouvement dans l'espace. Je commencerai par définir l'agentivité (Messer-Davidow, Kegan Gardiner) et la mettrai ensuite en relation avec le genre (Butler), afin de traiter de performativité et d'agentivité subversive (Lee Bartky, Druxes, Messer-Davidow). J'enchaînerai avec la nomination et ses multiples fonctions, plus particulièrement celles d'identification, de classification, de relation de pouvoir et de réinvention identitaire (Clerget, Butler, Akin, Aquien). Je terminerai ce survol théorique avec une partie sur le mouvement dans l'espace. Je traiterai principalement des normes régissant la division et l'occupation de l'espace (McDowell, Duncan, Guillaumin) ainsi que de la frontière (Van't Land, Brunet, Foucault). Tous ces concepts sont étroitement liés entre eux et se répondent, permettant d'analyser la construction identitaire et agentive du

personnage ciblé. On les retrouvera donc tous dans les autres chapitres, où ils seront au besoin mis en relation avec d'autres notions théoriques, selon les thématiques abordées.

Les trois chapitres suivants porteront chacun sur l'un des noms d'Inej. Je démontrerai comment ces appellations, ainsi que l'(im)mobilité spatiale leur étant associée, ont un impact sur le développement de l'agentivité du personnage. Mon deuxième chapitre se concentrera sur le nom « little lynx », imposé par la propriétaire de la Menagerie, le bordel auquel Inej est vendue. On constate que même lorsqu'Inej est libérée au présent du récit, ce nom a encore des effets psychologiques et physiques néfastes sur elle. J'aborderai entre autres dans ce chapitre les théories de l'injure et de la menace (Butler), en plus de celles du panoptique et de l'hétérotopie de déviation (Foucault). Je traiterai de l'effacement identitaire en passant par le concept des filles en série (Delvaux) et en convoquant les théories développées autour du concept de l'objectification sexuelle (Frederickson, Roberts, Mulvey). Je terminerai en analysant la représentation du traumatisme du viol et des séquelles qu'une telle violence entraîne (Brownmiller, Tanner), violence qui, comme toutes celles endurées par Inej dans le bordel, se rattache au nom injurieux et renforce la domination qu'il impose à chaque répétition.

Le chapitre trois montrera comment Inej parvient à se réapproprier son agentivité et à reconstruire son identité par l'entremise du surnom « the Wraith », appellation qu'elle adopte lorsqu'elle rejoint les rangs des Dregs. Contrairement à « little lynx », ce nom ne lui est pas imposé dans le but de la dominer, mais plutôt offert afin de célébrer sa puissance. Je commencerai ce chapitre en faisant un court parallèle avec la figure du spectre féminin (Roberts), avant d'enchaîner avec le concept de nom de guerre (Lapierre). Je traiterai du pouvoir subversif de la figure de la femme en marche (Gould) ainsi que de la puissance qu'Inej se réapproprie par son invisibilité sociale (Butler). J'aborderai enfin les concepts de l'ex-centrique (Hutcheon), de la traversée

des frontières (Van't Land) et de l'hétérotopie de compensation (Foucault). Je démontrerai comment la mobilité spatiale d'Inej et cette nouvelle identité qu'elle fait sienne lui permettent de renaître en tant que sujet à part entière et de continuer à dépasser les limites que l'on cherche à lui imposer.

Le quatrième et dernier chapitre de ce mémoire sera dédié au nom de naissance d'Inej, qui la lie à ses origines ethniques et familiales. Je commencerai par traiter de l'attachement à la mère-patrie (Tuan) et de l'importance des croyances religieuses d'Inej (Gronlie, Frisch, Martos), qui lui permettent de renouer avec l'identité qu'on lui a arrachée. Je traiterai ensuite de la vengeance noble (French, Graham-Bertollini) et de la figure de l' « Enduring Woman » (Means Coleman). J'aborderai l'imaginaire du navire, de l'océan et de la rivière ainsi que les concepts du sublime et de l'« immensification » (Bouvet), et reviendrai sur celui de l'hétérotopie (Foucault) pour conclure. J'analyserai la manière dont ce retour aux origines, par l'entremise du nom, permet à Inej de s'élancer vers une exploration infinie de l'espace et vers un engagement social motivé par l'agentivité subversive qu'elle a réussi à se réapproprier.

## CHAPITRE I

### CONCEPTS THÉORIQUES

Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Ellen Messer-Davidow définit l'agentivité comme étant la capacité que possède un individu de se déterminer lui-même par ses choix et actions (1995, p. 25). Une personne n'ayant pas d'agentivité n'a pas de libre-arbitre : elle se retrouve sous la domination d'un individu ou d'une institution, incapable de se libérer et d'agir à sa guise, parfois réduite au simple statut d'objet. Accroître son agentivité, ou se la réapproprier lorsqu'elle nous a été arrachée, est une tâche ardue surdéterminée par plusieurs facteurs souvent imposés – qu'il s'agisse par exemple du genre, de la capacité physique, de la classe sociale, de l'ethnie, etc. – sur lesquels le sujet a peu de prise. Je me pencherai dans ce chapitre sur trois des multiples facteurs composant l'individu et son identité, soit le genre, le nom et la liberté de mouvement dans l'espace. Je définirai plus en détail l'agentivité, et expliquerai comment le genre, lorsqu'il est performé de manière subversive, peut permettre de la développer. Je me pencherai ensuite sur le nom, qui, en donnant une place à l'individu dans la lignée familiale et le tissu social, lui permet également, dans certaines situations, de déployer sa puissance d'agir. Finalement, j'aborderai la liberté de mouvement dans l'espace et la manière dont elle peut permettre une avancée agentive.

## 1.1 Agentivité, genre et déstabilisation des normes

Ellen Messer-Davidow compare l'agentivité à un caméléon, puisqu'elle prend la « coloration de l'entité à laquelle elle est rattachée<sup>2</sup> ». Lorsque cette entité est une personne, l'agentivité est définie comme étant sa capacité à se déterminer par elle-même, à travers ses choix et ses actions (Messer-Davidow, 1995, p. 25). Judith Kegan Gardiner explique que tous peuvent potentiellement devenir un agent, mais que cette capacité est déterminée en partie par les conventions et discours qui régissent nos sociétés. Elle ajoute que

[e]ach person's potential for activity will also be shaped throughout life as behaviors are repressed, rewarded, learned, and transformed in the practice of organizations and institutions from the family to the state, from the university to the feminist consciousness-raising groups (1995, p. 13).

Ainsi, nous sommes produits par une culture et un discours particuliers, qui entravent ou encouragent nos comportements. En effet, il serait erroné de penser que le sujet se constitue par lui-même, qu'il est détaché des conventions qui régissent la société dans laquelle il évolue (Hekman, 1991, p. 53). Dans les sociétés patriarcales, l'une de ces conventions est d'associer l'agentivité à la masculinité et la passivité à la féminité. Les femmes actives et les hommes passifs sont donc considérés comme des anomalies que l'idéologie dominante s'empresse de diaboliser, de ridiculiser et de punir, dans le but de renforcer les comportements prescrits (Gardiner, 1995, p. 3). Cette norme permet d'établir une hiérarchie de pouvoir dans laquelle les hommes sont en mesure de dominer non seulement les femmes, mais aussi les personnes d'autres genres et issues d'autres groupes marginalisés. Comme l'explique Gardiner,

---

<sup>2</sup> Je traduis.

[s]uch a definition provides the rationale for privileged male rule, since the rulers claim that the oppressed have no legitimate desires of their own, no abilities or motives or even interest in acting responsibly for themselves, and, conversely, that the actions they do take are self-destructive and destructive of social order (1995, p. 13).

En encourageant l'agentivité chez les hommes du groupe dominant et en la réprimant chez les femmes et tous les groupes marginalisés, cette convention renforce le pouvoir patriarcal. Les femmes apprennent donc à rester passives, à adopter des comportements et des ambitions qui ne les mènent pas vers le développement de leur agentivité, mais plutôt vers l'acceptation de leur domination. Cette éducation à la passivité, si elle est nettement moins marquée qu'autrefois, persiste. L'acceptation et l'intériorisation de telles normes peuvent s'expliquer, entre autres, par la naturalisation de la binarité des genres, telle que la conçoit Judith Butler.

Dans *Trouble dans le genre*, Butler explique que le genre n'est pas une réalité, mais plutôt « une construction dont la genèse reste normalement cachée » (2006 [1990], p. 264), et qui ne pourrait exister sans les actes qui la constituent. En effet, cette construction repose sur « l'accord collectif tacite pour réaliser sur un mode performatif, produire et soutenir des genres finis et opposés comme des fictions culturelles », dont le caractère factice est masqué par la crédibilité de leur performance (2006 [1990], p. 264). Autrement dit, le genre est en fait une répétition d'actes qui, avec le temps, semblent se figer et créer deux pôles opposés, le masculin (actif) et le féminin (passif). Butler ajoute cependant que « la “congélation” [du genre] est elle-même une pratique de conservation et de dissimulation, soutenue et régulée par divers moyens sociaux » (2006 [1990], p. 109). « Les actes, les gestes et les désirs exprimés » (Butler, 2006 [1990], p. 259) créent l'illusion d'un genre naturel et inné, et cette illusion est maintenue par le discours afin d'imposer le cadre de l'hétérosexualité reproductive obligatoire (2006 [1990], p. 259). Ainsi, lorsque les corps reproduisent ces actes et entrent dans la norme, ils contribuent à maintenir le genre dans son cadre binaire. Même s'il s'agit d'individus particuliers, leur action est

publique; elle réitère chaque fois un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies (2006 [1990], p. 264-65), ajoutant à la crédibilité et la cimentation de la construction.

Butler insiste sur l'effet du genre, soit « la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable » (2006 [1990], p. 264-65). Le « je » n'émerge ni avant, ni après le processus d'assomption du genre, mais en même temps que ce dernier (Butler, 2009 [1993], p. 21); le sujet devient reconnaissable par sa société lorsqu'il adopte un comportement genré appartenant à ses normes. L'autrice ajoute :

Affirmer que le sujet est produit dans et en tant que matrice genrée, ce n'est pas se débarrasser du sujet, mais seulement s'interroger sur les conditions de son émergence et de son action. L'assomption d'un genre n'est pas une « activité » qui puisse, à strictement parler, être décrite comme une expression ou un acte humains, comme une appropriation volontaire, et elle n'a rien à voir avec le geste de se mettre un masque : elle est la matrice à travers laquelle la volonté devient possible, la condition culturelle de ce pouvoir (2009 [1993], p. 21).

Nous sommes donc assujettis au genre, mais également subjectivés par lui; il nous moule malgré nous, mais est aussi ce qui nous permet d'exister dans notre société. La féminité et la masculinité ne sont pas les produits d'un choix conscient, mais la citation contrainte de normes « dont l'historicité complexe est indissociable de relations de discipline, de régulation et de punition » (Butler, 2009 [1993], p. 234). La construction nous « force à croire en sa naturalité » (Butler, 2006 [1990], p. 264), au risque de perdre notre statut de sujet aux yeux de la société si nous n'arrivons pas à nous soumettre à ses normes ou nous y refusons. La création du sujet ne devient légitime que si elle répond aux exigences de la construction du genre normatif.

Si notre subjectivité et notre agentivité sont effectivement influencées par les normes de genre, si nous sommes en partie produits par la société, Helga Druxes affirme

cependant qu'il existe un potentiel de résistance dans le jeu de pouvoir entre l'individu et le discours. Elle explique que l'agentivité n'est pas composée de gestes spontanés ou purement volontaires, mais plutôt d'un remodelage constant des relations de pouvoir desquelles un agent ne peut se libérer complètement (1996, p. 13). Druxes ajoute : « While acting, we are at the same time acted upon; we are implicated in and help to reproduce even through our innovative interventions a whole network of social norms » (1996, p. 13). Ce réseau de normes sociales dont parle Druxes est constitué de discours multiples qui se contredisent parfois, et Susan Hekman avance que la résistance face à ces discours survient de l'intérieur, qu'elle est créée par les éléments constituant les discours et les normes elles-mêmes (1991, p. 51). Cette résistance peut se déployer, entre autres, par la création d'un désordre dans le genre.

Judith Butler affirme que la multiplicité des fictions régulatrices du genre est en fait ce qui donne la possibilité de déstabiliser la construction elle-même (2006 [1990], p. 109). Elle ajoute que « [l]a question n'est pas de savoir s'il faut ou non répéter, mais comment le faire » (2006 [1990], p. 275). Si l'assomption d'un genre est une pratique obligatoire et contrainte, elle n'est pas cependant entièrement déterminée (Butler, 2009 [1993], p. 233). Nos actes répétés construisent le genre dans une performance qui cherche à se rapprocher d'un modèle idéal, mais présentent aussi parfois des discontinuités. C'est dans ces discontinuités, dans ce trouble, que nous parvenons à déstabiliser la construction du genre, car « [tout] échec possible de la répétition, toute déformation ou toute répétition parodique [montrent] combien l'effet fantasmatique de l'identité durable est une construction politiquement vulnérable » (2006 [1990], p. 265). Devant l'impossibilité de reproduire parfaitement la norme, nous créons « de nouvelles possibilités en matière de genre qui contestent les codes rigides des binarités hiérarchiques » (Butler, 2006 [1990], p. 271). Dans ces nouvelles possibilités se trouve une agentivité potentielle :

Et s'il existe une *puissance d'agir*, on la trouvera, paradoxalement, dans les possibilités ouvertes dans et par cette appropriation contrainte de la loi régulatrice, dans et par la matérialisation de cette loi, l'appropriation et l'identification obligatoire avec ces exigences normatives (2009 [1993], p. 27, l'auteur souligne).

C'est donc en nous réappropriant la loi, en créant une variation sur sa répétition, que nous sommes en mesure de la remettre en question et de faire surgir de nouvelles possibilités. Comme le souligne Ellen Messer-Davidow,

Actors act. Their actions, regularized, are practices; practices, distanced in space and time, become structural properties of a social system. In acting, however, actors do not « create social systems: they reproduce or transform them, remaking what is already made in the continuity of *praxis*. » When they act conventionally, they maintain a given state of affairs; when they act otherwise, they « intervene in the world, or... refrain from such intervention, with the effect of influencing a... state of affairs » (1995, p. 29-30).

Même si nous sommes limités par les normes sociales, agir autrement permet de les transformer de l'intérieur. Butler explique également que la performativité, cette répétition de gestes qui construit le genre, consiste à être « impliqué dans ce à quoi l'on s'oppose » (2009 [1993], p. 243), à retourner le pouvoir contre lui-même pour créer des modalités alternatives de pouvoir; les ressources avec lesquelles nous construisons laborieusement notre futur ne sont jamais « pures » (2009 [1993], p. 243). Se baser sur ces ressources et les transformer, par contre, permet de les dépasser et de créer de nouvelles possibilités, de nouvelles façons de développer son agentivité. En effet, si nous déstabilisons la construction fictive du genre et de ses normes, nous remettons en question l'agentivité comme strictement masculine. Si nous « [repre]nons les outils là où ils ont été laissés » (2006 [1990], p. 272), comme le dit Butler, nous pouvons commencer à reconstruire.

Afin d'agir de manière subversive, un agent doit cependant être en mesure de constater que le statu quo peut, et devrait, être questionné. Sandra Lee Bartky avance

que tant que leur situation est considérée comme naturelle et inévitable, les femmes ne peuvent développer une conscience féministe (1990, p. 14). Pour y arriver, elles doivent d'abord se rendre compte de leur aliénation : « To apprehend oneself as victim is to be aware of an alien and hostile force outside of oneself which is responsible for the blatantly unjust treatment of women and which enforces a stifling and oppressive system of sex-role differentiation » (1990, p. 15). Lee Bartky ajoute que cette réalisation, malgré l'horreur et la colère qu'elle incite, est nécessaire, et ultimement bénéfique, puisqu'elle permet de percevoir la société telle qu'elle l'est vraiment :

Coming to have a feminist consciousness is the experience of coming to see things about oneself and one's society that were heretofore hidden. This experience, the acquiring of a « raised » consciousness, in spite of its disturbing aspects, is an immeasurable advance over that false consciousness which it replaces. The scales fall from our eyes. We are no longer required to struggle against unreal enemies, to put others' interests ahead of our own, or to hate ourselves (1990, p. 21).

Une conscience féministe permet donc de comprendre la véritable source de la domination et de commencer à chercher les outils pour la contrer. Elle émerge lorsqu'une personne réalise que l'injustice dont elle est victime est bien réelle, mais aussi lorsqu'il y a la possibilité de surmonter cette injustice, de rejeter les normes sociales considérées comme intolérables (Lee Bartky, 1990, p. 14). La conscience féministe permet aussi de créer des liens avec d'autres victimes des mêmes injustices et de transcender le registre de la conscience individuelle. En effet, Ellen Messer-Davidow avance que l'agentivité est aussi la capacité de créer du changement dans trois registres : la conscience individuelle, la vie personnelle et la vie sociale (1995, p. 29). Un sentiment d'appartenance à une communauté est indispensable pour s'engager socialement – et permet également de s'appuyer et de prendre exemple sur d'autres personnes qui surmontent les mêmes difficultés que soi-même (Druxes, 1996, p. 12-13). En étant reconnue comme un sujet à part entière par d'autres individus, on

peut mieux appréhender sa puissance d’agir et les normes qui cherchent à la contrer, ces normes qu’il faut par la suite chercher à déstabiliser afin de se libérer et de venir en aide aux autres.

## 1.2 Nomination et réinvention de soi

L’une des composantes de l’identité qui permettent d’établir le statut de sujet et de déployer l’agentivité est le nom propre. Selon Joël Clerget, les noms ont plusieurs fonctions, notamment celles d’identification et de classification (1990, p. 32). Il explique qu’« être sans nom est un désastre au sens d’un non-avènement à l’existence », et que l’identification est ce qui nous permet d’entrer dans la génération et la société (Clerget, 1990, p. 32). Sans nom, un individu n’a pas de place, ni dans sa filiation, ni dans le langage – d’où l’importance de la classification enclenchée par l’acte de nommer. Un nom nous permet de « recevoir la possibilité d’exister socialement », comme le rappelle Judith Butler (2017 [1997], p. 22), car il est ce qui nous permet de nous distinguer par rapport aux autres individus. Il nous situe socialement dans le temps et dans l’espace, nous singularise; il est une « marque conventionnelle d’identification sociale » caractérisée par une relation exclusive avec un référent unique, et c’est pourquoi il nous est *propre* (Siblot, 1999, p. 20). Même si plusieurs personnes portent le même nom, ce nom n’est pas en réalité le même, puisqu’il est aussi associé à la situation sociale, familiale, temporelle et spatiale de chacun.

La singularité d’un nom propre dépend aussi de la relation qu’entretiennent celui qui nomme et celui qui est nommé. Comme l’explique Paul Siblot, « [le nom] dit en fait la seule chose qu’il puisse dire : la chose ou l’être tels que nous les voyons et que nous les concevons “pour nous”. [...] il désigne notre rapport à lui [ou elle] » (1999,

p. 25). En effet, le nom est ce qui singularise, qui fait de chacun une personne unique, mais il provient rarement de l'individu qui le reçoit. Il est donné, souvent imposé, par un autre qui, en nommant, exprime un rapport à l'égard de celui qu'il nomme (Siblot, 1999, p. 25). Nommer requiert une certaine autorité, qu'elle soit parentale, institutionnelle ou étatique, puisqu'il s'agit en quelque sorte d'un acte de parole illocutoire. Les actes illocutoires, explique Judith Butler en reprenant les propos de J.L. Austin, sont « des actes qui en disant quelque chose le font »; ils sont conventionnels et ritualisés, et leurs effets se répètent et s'étendent dans le temps (2017 [1997], p. 23). Celui qui nomme l'autre le fait selon une convention particulière, et l'acte de donner un nom ne fait pas qu'associer un groupe de mots à un individu; il déploie une force créatrice qui mène à l'existence. En nommant, nous créons en quelque sorte la personne destinataire de notre adresse.

En plus d'être un lieu d'affirmation identitaire, la nomination est un lieu d'exercice du pouvoir, selon Salih Akin. Elle est « conditionnée par les rapports de force, soumise à des contraintes, obéit à des règles sociales et culturelles » (Akin, 1999, p. 35). La position que prend chaque individu pour nommer l'autre n'est pas isolée : chaque nomination existe en fonction d'autres nominations. Elles sont l'expression de positions « sociales, politiques et idéologiques » (Akin, 1999, p. 26). La nomination permet donc l'établissement de rapports de force entre les individus; elle peut exprimer une relation de valorisation ou de domination d'une personne à l'égard de l'autre. Par exemple, le nom qu'un parent donne à son enfant et prononce avec amour et bienveillance renforce leur relation et est associé à des sentiments positifs. En revanche, un nom imposé afin de ridiculiser ou de blesser l'autre crée un déséquilibre dans la relation entre deux individus, déséquilibre qui permet à l'émetteur d'imposer son pouvoir au destinataire. La nomination possède ainsi une force créatrice, puisqu'elle permet d'exister, mais peut aussi avoir un revers destructeur.

Je traiterai plus en détail du nom injurieux et de la nomination violente dans le deuxième chapitre, mais il est important de souligner ici qu'en général, « [l]e droit de nommer est une prérogative du groupe dominant sur le groupe dominé » (Yaguello, 2018 [1978], p. 188). Dans le contexte d'une nomination violente à caractère genré, entre autres, les hommes sont en mesure d'imposer leur domination aux femmes. Ainsi, Marina Yaguello souligne qu'ils disposent d'un registre de mépris des femmes beaucoup plus développé que celui que les femmes ont pour eux (2018 [1978], p. 188). De plus, les mots empruntés par l'opprimeur pour désigner l'opprimé sont souvent détournés de leur sens d'origine et connotés péjorativement (Yaguello, 2018 [1978], p. 188). Ce déséquilibre cherche en vérité à « éliminer ce que l'on craint en évitant de le nommer », afin d'en nier l'existence (Yaguello, 2018 [1978], p. 200). Celui ou celle qui fait partie du groupe dominé est constamment menacé de dévalorisation, ou même d'effacement linguistique.

Butler avance cependant que même si nous sommes constitués par l'adresse de l'autre, il n'existe pas deux groupes distincts composés d'émetteurs et de destinataires. Au contraire, celui qui reçoit un nom peut nommer à son tour, et ainsi se réappropriier du pouvoir :

Tout d'abord, un nom est offert, donné, imposé par une personne ou un ensemble de personnes, et ce nom est attribué à une autre personne. Cette nomination requiert un contexte intersubjectif, mais aussi *un mode d'adresse*, car le nom émerge *lorsqu'on adresse un nouveau mot [coinage] à quelqu'un d'autre, et que, dans cette adresse, on fait de ce nouveau mot un nom propre*. La scène de la nomination apparaît ainsi d'abord comme une action unilatérale : il y a ceux qui adressent leur discours aux autres, qui empruntent, amalgament et forgent un nom, le dérivant d'une convention linguistique existante, et établissent que cette dérivation est *propre* dans l'acte de nommer. Cependant, celui qui nomme, qui œuvre dans le langage pour trouver un nom à l'autre, est supposé être lui-même déjà nommé, situé dans le langage comme quelqu'un ayant déjà subi cette adresse inaugurale ou fondatrice. Cela suggère qu'un tel sujet dans le langage est dans la position à la fois d'émetteur et de destinataire de

l'adresse, et que la possibilité même de nommer un autre présuppose que l'on soit préalablement nommé. Le sujet parlant qui est nommé devient potentiellement quelqu'un qui pourra en son temps nommer quelqu'un d'autre (2017 [1997], p. 56, l'autrice souligne).

Butler ajoute que « la vulnérabilité au fait d'être nommé constitue une condition permanente du sujet parlant », puisque nous sommes toujours susceptibles d'être renommés par autrui (2017 [1997], p. 56). Dans presque tous les cas, notre existence linguistique est initiée par l'autre, qui peut tout aussi bien choisir de la maintenir ou d'y mettre fin. Cette posture linguistique vulnérable que nous avons les uns à l'égard des autres est « l'une des formes primaires » que prend notre relation sociale (Butler, 2017 [1997], p. 57). Cependant, cette relation sociale, tout en nous rendant vulnérable, nous permet aussi de commencer à déployer notre puissance d'agir puisqu'elle nous fait advenir à l'existence en tant qu'individus. De plus, même s'il s'agit d'un événement perturbant, ayant lieu sans notre consentement, être nommé par un autre nous donne un pouvoir, celui de nommer à notre tour (Butler, 2017 [1997], p. 66). Butler insiste également sur le fait que le nom « produit des effets qui excèdent les intentions qui le motivent » (2017 [1997], p. 236). Un nom imposé dans le but de dominer peut ainsi, au fil du temps, avoir l'effet contraire, et se transformer en moteur d'agentivité. Tout comme il est possible de se réapproprier une insulte afin de lui enlever son pouvoir d'oppression (Wadbled, 2012, p. 51) – comme par exemple le mot *queer*, pour les communautés LGBTQIA+ –, il est possible de se réapproprier son nom et de lui donner une signification qui nous est propre.

L'interprétation d'un nom n'est donc pas aussi fixée que l'on pourrait le croire, et son évolution peut aussi être un moyen pour un individu de déployer sa puissance d'agir. La rigidité du nom propre est en fait relative, selon Paul Siblot, et « c'est par abstraction idéalisante qu'on la voit absolue » (1999, p. 20). En effet, le nom est « l'inscription d'un individu singulier au sein de plusieurs réseaux et classes d'appartenances », et parce que ces derniers changent au cours de la vie de chacun,

les sentiments rattachés au nom sont eux aussi susceptibles de changer (Clerget, 1990, p. 20). Siblot ajoute que

[n]ous nous donnons de nous-mêmes une image stable, alors que nous ne cessons d'évoluer physiquement et psychiquement dans le temps. Alors que nous ne cessons de tenir dans la vie quotidienne des rôles différents, d'avoir avec les autres des rapports différenciés [...] (1999, p. 22).

La fluidité de l'identité et des rôles joués par l'individu appelle donc à une certaine fluidité du ou des noms. Si le nom nous donne une place – dans la lignée familiale, dans le tissu social –, alors il est possible et même logique que lorsque cette place change, le nom ou sa perception change aussi. Un nom propre peut ainsi nous sembler plus ou moins approprié ou juste, selon les changements sociaux effectués, et ses éventuelles réinterprétations s'ajoutent à celle qui lui était initialement attachée (Aquien, 2016, p. 101-103). Il peut prendre une nouvelle signification pour la personne qui le porte au fur et à mesure que cette dernière évolue dans la société, crée des relations avec d'autres individus et explore les différentes facettes de son identité.

Lorsque le nom lui-même change, il joue « un rôle fondamental dans la (re)construction de l'identité de soi et de l'identité de l'autre » (Akin, 1999, p. 35). Salih Akin avance que « [l]a manière dont on s'auto-désigne et dont on désigne l'autre est en effet avant tout fonction de notre perception/compréhension du réel destinée à justifier, à argumenter l'action humaine sur le monde » (1999, p. 35). Les noms construisent l'identité elle-même, ils font partie de la performance de soi qui soutient l'individu et le présente à l'autre (Akin, 1999, p. 59). Un changement de nom peut donc nous permettre de jouer un nouveau rôle social ou d'avoir des relations différentes avec les individus autour de nous. Comme l'explique Avner Falk,

[...] a person's name [represents] his relationship to his family and to his society in an abbreviated fashion. Thus a change of name, along with change of social class, marriage out of the social class and change of nationality, [is] an expression of a change in *identity* (1975, p. 648).

Le changement de nom reflète donc un changement identitaire qui obéit à des conventions sociales, mais il peut aussi parfois être motivé par un changement personnel intérieur (*inner change*), lorsque notre nom ne correspond plus à notre propre perception de nous-mêmes (Falk, 1975, p. 651). Lorsque ce changement est effectué de notre propre gré, il permet de se libérer des attaches parfois douloureuses du nom antérieur, ou alors de modifier la manière dont les autres nous perçoivent; il est alors possible de (re)venir à l'existence d'une manière différente.

Claude Burgelin avance que cette nouvelle désignation de soi crée « des jeux de dédoublement infiniment interprétables » et qu'il s'agit d'un « acte de libération, apparemment d'une enfantine simplicité, renouant avec les “si j'étais...” de l'enfance et l'esprit de jeu » (2012, p. 21). Une nouvelle aventure semble s'ouvrir avec la possibilité d'être quelqu'un d'autre (Burgelin, 2012, p. 21) et se donner soi-même un nouveau nom donne un sentiment libérateur d'auto-engendrement (Lapierre, 2006 [1995], p. 265). À la suite de ce changement, au travers de nos actes, nous créons autour du nom une nouvelle identité, et il s'opère une « bascule biographique », un clivage entre la personne que nous étions et celle que nous construisons à partir de ce moment charnière (Lapierre, 2006 [1995], p. 265).

Cependant, Nicole Lapierre avance qu'en réalité, l'acte de se renommer relève davantage d'une recomposition que d'une réinvention pure (2006 [1995], p. 239). En effet, elle explique que « l'invention d'une identité délestée de tout héritage ne peut être qu'un fascinant mirage » car il est impossible d'abandonner complètement notre bagage identitaire. Par contre, le mirage signale un nouvel horizon, un nouveau départ, qui fait avancer (2006 [1995], p. 239). Le nouveau nom renforce « l'espérance d'une bascule de l'existence », et son pouvoir n'est donc pas à négliger (Lapierre, 2006 [1995], p. 318).

Les changements de noms peuvent également s'accompagner d'une initiation, de l'entrée dans une confraternité qui donne un sentiment d'appartenance (Lapierre, 2006 [1995], p. 266). Ils peuvent aussi servir de « nom de guerre », capables à la fois de masquer l'identité réelle et de créer une renommée, protégeant ceux qui les portent de leurs ennemis (Lapierre, 2006 [1995], p. 262). Je m'attarderai sur ces noms de guerre et leur pouvoir dans le troisième chapitre de ce mémoire, dédié au nom « the Wraith ». Ainsi, un nouveau nom, même s'il n'efface jamais complètement le bagage identitaire antérieur, peut changer le statut social d'un individu et même aller jusqu'à le libérer de son oppression. Comme le souligne Marina Yaguello, « c'est en se donnant un nom qui ne soit pas le reflet de son statut dans la société que la femme peut conquérir son identité sociale et son identité tout court » (2018 [1978], p. 226) et échapper à sa domination linguistique. La réappropriation de l'agentivité peut donc passer par l'attribution d'un nouveau nom, puisqu'elle permet de déployer des possibilités d'action et de développement identitaire inimaginables sans cela.

### 1.3 Mouvement dans l'espace et création de lieux subversifs

Un autre facteur qui influence le développement de l'agentivité d'un individu est sa capacité d'occupation de l'espace. Selon Linda McDowell, l'espace affecte nos différentes pratiques sociales, mais il est également construit par ces dernières (1997, p. 3). C'est au travers de ces pratiques que s'instaurent des normes spatiales qui déterminent, à l'intérieur de chaque espace, quels individus sont à leur place et lesquels ne le sont pas (McDowell, 1997, p. 3). Ces normes ont notamment un caractère genré, et instaurent une inégalité et une différence marquées entre les hommes et les femmes :

Physical and social boundaries reinforce each other and spatial relations act to socialise people into the acceptance of gendered power relations – they reinforce power, privileges and oppression and literally keep women in their place (McDowell, 1997, p. 3).

La performance obligatoire des genres passe donc aussi par l'occupation de l'espace et par la régulation des mouvements associés à la féminité et à la masculinité. Les actes répétés et normalisés tendent à restreindre la liberté de mouvement des femmes, et à maximaliser celle des hommes (Guillaumin, 1992, p. 132). La division genrée entre l'espace privé et l'espace public, entre autres, illustre bien cette inégalité. Nancy Duncan explique que cette division est employée afin de conserver les structures traditionnelles du pouvoir patriarcal et hétérosexiste (1996, p. 128). Elle crée une dépendance des femmes enfermées envers les hommes davantage libres de leurs mouvements, dépendance qui « contributes to a reduction in the vitality of the public sphere as a political site and diminishes the ability of marginalized groups to claim a share in power » (Duncan, 1996, p. 128). La création de telles normes est donc stratégique, et contribue à renforcer la domination des hommes sur les femmes. Même si la division entre l'espace privé, associé au féminin, et l'espace public, associé au masculin, est de moins en moins marquée, on en retrouve encore les effets dans la société actuelle.

Même lorsqu'elles ne sont pas confinées à la sphère privée, les femmes sont conditionnées à prendre moins de place que les hommes dans l'espace. Elles restreignent les mouvements de leurs bras et de leurs jambes, et ont tendance à se déplacer en périphérie, selon Colette Guillaumin (1992, p. 126-27). La théoricienne explique que c'est là « l'effet concret d'une fabrication corporelle qui a appris aux uns la maîtrise de l'espace et l'extension du corps vers l'extérieur, aux autres le repli sur son propre espace corporel, l'évitement de la confrontation physique » (1992, p. 132). Les normes genrées font en sorte que les femmes sont constamment enfermées dans leur corps, délimitées par les comportements qui leur sont imposés au

cours de leur vie. Comme l'explique Iris Young, « The norms of feminity suppress the body potential of women. We grow up learning that the feminine body is soft, not muscular, passive, incapable, vulnerable » : les corps des femmes sont considérés comme de beaux objets décoratifs, plutôt que comme des sujets actifs et robustes (citée dans Inness, 1999, p. 23). Sandra Lee Bartky ajoute que les femmes sont conditionnées à agir comme si elles étaient constamment entourées d'une frontière infranchissable. Elles restreignent leur occupation de l'espace parce qu'elles ont appris que l'espace même dans lequel elles ont le droit d'exister est restreint (Lee Bartky, 1990, p. 67).

Cet espace restreint dans lequel évoluent les femmes limite aussi les possibilités de développement de leur agentivité. Les normes genrées dictant leurs actes et leurs mouvements rendent leur exploration de l'espace plus laborieuse et les désavantagent par rapport aux hommes, qui dominent davantage l'espace. Plusieurs frontières sont érigées sur leur chemin par les conventions, et c'est donc seulement en créant, encore une fois, un trouble dans ces conventions genrées, que les femmes peuvent se réapproprier l'espace et leur liberté.

En effet, selon Yi-Fu Tuan, être libre implique d'avoir droit à l'espace nécessaire pour bouger et agir selon sa propre détermination (1977, p. 52). Il avance qu'il est « [f]undamental [to have] the ability to transcend the present condition, and this transcendence is most simply manifest [sic] as the elementary power to move » (1977, p. 52). Selon Rebecca Solnit, « [m]archer nous permet d'habiter notre corps et le monde sans nous laisser accaparer par eux » (2002 [2000], p. 12). Une meilleure compréhension de l'environnement permet une meilleure compréhension de soi, de ses limites et de ses buts, et est atteinte par le déplacement. En effet, parcourir l'espace permet de déployer « [ses] codes scientifiques, esthétiques, historiques, voire linguistiques » afin d'affiner sa perception de la réalité (Bouvet, 2018, p. 33). Ces savoirs permettent ensuite d'« augmenter nos connaissances sur un site donné », mais

aussi d'avoir accès à une expérience de l'espace qui nous appelle à changer nos habitudes (Bouvet, 2018, p. 33).

À première vue, l'espace peut sembler neutre et rempli de possibilités. En réalité, selon Gabriel Zoran, il est composé de plusieurs axes formant un champ de pouvoir, dans lesquels un mouvement est le résultat de plusieurs forces s'affrontant (1984, p. 318-19). Tuan explique que chacun possède un certain « spatial skill » (1997, p. 75) dans un lieu donné. À petite échelle, cette « compétence spatiale<sup>3</sup> » représente ce que nous sommes capables d'accomplir avec notre corps, notre degré d'agilité. Dans un sens plus large, il s'agit de notre rayon de mobilité et de liberté, notre capacité de déplacement d'un endroit à l'autre (Tuan, 1977, p. 75). Cette compétence varie d'un individu à l'autre, et peut être entravée par différents obstacles. Ainsi, un mouvement est influencé par la volonté de celui qui l'entreprend, par ses capacités, par ses intentions et par les obstacles qu'il rencontre (Zoran, 1984, p. 319). Ces obstacles sont parfois normatifs, comme je l'ai déjà mentionné, mais ils sont aussi physiques; la présence d'une frontière, notamment, peut stopper le progrès d'un individu dans l'espace.

Selon Hilligje Van't Land, la frontière « est la condition *sine qua non* de l'existence même d'un lieu qui se définit nécessairement en fonction d'un “dedans” vs un “dehors”, d'un “intérieur” et d'un “extérieur” » (1994, p. 52). Ainsi, un espace ne peut exister sans une frontière le délimitant, et cette frontière permet une communication entre les espaces, ou un emprisonnement dans l'espace qu'elle délimite. Prenant comme exemple la porte et la fenêtre, Van't Land explique la dualité de la frontière :

---

<sup>3</sup> Je traduis.

[...] la *porte* est une *ouverture* spécialement aménagée pour permettre en principe le passage. Elle est alors *ouverture* sur un espace et, dans son acception positive, elle constitue une possible sortie, une *issue*. Mais, *fermée*, elle constitue un *obstacle*, une frontière et peut signifier l'enfermement, l'emprisonnement. [...] La *fenêtre* [...] délimite un espace interne d'un espace externe, mais constitue également une spatialité tangente entre ces deux espaces (1994, p. 53, l'auteur souligne).

La frontière a donc toujours un potentiel négatif et un potentiel positif. Elle suppose aussi parfois la présence d'un lieu médian, d'un entre-deux, qui, comme la fenêtre, permet de se retrouver directement à la frontière de deux espaces. Je traiterai davantage de cet espace frontalier dans le troisième chapitre du présent mémoire.

Elyse Brunet explique « que la frontière prend sa signification lorsqu'elle est confrontée au sujet »; c'est ce dernier qui lit la frontière et « transforme le lieu en possibilité » (2007, f. 18). Elle est tout autant la certitude d'un arrêt que la possibilité d'un mouvement, mais sa signification résulte de la capacité de l'individu qui s'y trouve, et peut donc changer. Brunet ajoute que « [l]e traitement de cette frontière dépend donc du sujet, à savoir s'il la traverse ou non, si la volonté du sujet est sous l'emprise de la frontière ou si au contraire, le sujet soumet la frontière à son parcours » (2007, f. 18). Soumettre la frontière à son parcours n'est possible que lorsque l'on possède les outils pour le faire; la clé dans le cas d'une porte, un passeport lorsque l'on veut passer d'un pays à un autre. Si ces outils ne sont pas en notre possession, la frontière devient un obstacle et entraîne l'enfermement. Je parlerai plus en détail de la traversée de la frontière dans le troisième chapitre de ce mémoire, et de l'enfermement dans le deuxième chapitre.

Le système d'ouverture et de fermeture de la frontière est important dans tous les types d'espaces, mais particulièrement en ce qui a trait aux hétérotopies, telles que les conçoit Michel Foucault. Les hétérotopies sont « [des emplacements] qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se

trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (Foucault, 2004, p. 14). Ces lieux, « hors de tous les lieux bien [qu'ils] soient effectivement localisables » (Foucault, 2004, p. 14), ne sont accessibles qu'avec une certaine autorisation, ou lorsque certains gestes ont été accomplis (Foucault, 2004, p. 18).

Les hétérotopies ont aussi plusieurs fonctions. L'hétérotopie de déviation est celle dans laquelle sont placés les individus déviant des normes ou de la morale dictées par la société; Foucault classe dans cette catégorie les prisons et les asiles psychiatriques, entre autres (2004, p. 16). Ce sont donc des espaces dans lesquels se retrouvent, souvent contre leur gré, des individus qui ont par la suite de la difficulté à en sortir. On pourrait aussi y ajouter les bordels, sur lesquels je reviendrai dans le deuxième chapitre. Même si les employé.es de tels établissements ne sont pas toujours forcé.es d'y rester, c'est le cas d'Inej et des autres travailleuses du sexe de la Menagerie, et il est donc important de s'arrêter à la violence qu'une telle frontière génère.

La seconde catégorie d'hétérotopies qui m'intéresse dans le cadre de ce mémoire est l'hétérotopie de compensation. Foucault la décrit comme étant la création « [d'un] autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre, et désordonné, mal agencé et brouillon » (2004, p. 18-19). C'est un espace créé dans le but de combler un manque, dans lequel il est possible de renverser l'ordre établi et d'ouvrir de nouvelles possibilités. Ces hétérotopies peuvent donc être des endroits que l'on se réapproprie pour changer leur fonction, et lorsque l'on déploie pleinement leur caractère subversif, elles offrent une nouvelle manière d'occuper l'espace, une manière qui peut aller à l'encontre des normes sociales autrement incontestées. Pour les femmes, entre autres, ces hétérotopies permettent de créer des endroits qui deviennent les leurs, dans lesquels elles peuvent agir autrement et contourner les obstacles sociaux qui s'érigent à l'encontre de leur mouvement dans l'espace. J'y reviendrai dans le troisième chapitre, lorsqu'il sera question des toits de Ketterdam et de la manière dont Inej se les approprie.

En littérature, l'espace romanesque, soit « tous les espaces géographiques cités et décrits dans les textes, ainsi que [tous] les éléments textuels faisant explicitement ou implicitement référence à un espace », reproduit les rapports réels entre l'espace et l'individu (Van't Land, 1994, p. 17). L'évolution des personnages se fait donc au travers de leur rapport à cet espace, qui leur donne une valeur ou un pouvoir littéraire. J.J. Van Baak souligne, par exemple, la différence entre un héros immobile et un héros mobile. Un héros immobile « can be seen as the actant of the stereotypical programmes of recurrent behavior which are valued as proper within the cultural world-picture with its modality complex » (Van Baak, 1983, p. 96). C'est un personnage agissant selon les conventions établies, statique, qui engendre souvent peu d'évènements significatifs pour l'intrigue (Van Baak, 1983, p. 96). Au contraire, le héros mobile « conceal[s] within themselves the possibility of destroying the given classification and establishing a new one or representing the structure not in its invariant essence but through its multifaceted variation » (Van Baak, 1983, p. 96). C'est par l'entremise de ces personnages que de nouvelles possibilités sont explorées et que les normes, en apparence naturelles et fixes, peuvent être déstabilisées. C'est pourquoi le mouvement confère une valeur ou un pouvoir littéraire au personnage (Van't Land, 1994, p. 50). Il sera donc entre autres question d'étudier dans ce mémoire la manière dont un personnage féminin peut déstabiliser les conventions à travers son mouvement dans l'espace romanesque, mais aussi comment ce mouvement subversif lui permet ultimement de se réapproprier son agentivité.

## CHAPITRE II

### LITTLE LYNX

Le premier nom sur lequel je me pencherai est « little lynx », associé aux traumatismes auxquels Inej a survécu dans le bordel appelé la Menagerie. Comme il a été mentionné dans l'introduction, Inej est capturée et vendue à la propriétaire du bordel, Tante Heleen, qui l'enferme et la force à la prostitution. Elle fait une tentative d'évasion quelques semaines après son arrivée à Ketterdam, mais est ramenée de force dans le bordel par l'un des hommes de main de Tante Heleen. La propriétaire la bat, et Inej, terrorisée, ne tente plus de fuir. Elle est enfermée dans la Menagerie durant deux ans avant d'être libérée par Kaz Brekker, un lieutenant des Dregs, l'un des gangs de criminels se partageant le territoire de la ville. Kaz rachète le contrat d'Inej à Tante Heleen, prétendant que son patron souhaite posséder la jeune fille, mais lui donne plutôt une place dans son propre gang. Tous ces événements sont présentés dans les romans sous la forme de retours en arrière qu'Inej se remémore au présent du récit.

Sous la tutelle de Kaz, Inej devient sa voleuse de secrets, l'une des plus redoutées du Barrel<sup>4</sup>. Cependant, même si elle réussit à s'échapper de la Menagerie, le nom « little lynx », lorsqu'il est prononcé, ramène à sa mémoire l'aliénation dont elle a été victime. Il constitue également une menace d'un retour à cette impuissance, de la

---

<sup>4</sup> Quartier de Ketterdam fréquenté par les criminels.

perte de son agentivité. En effet, Inej n'avait aucune puissance d'agir dans le bordel, puisqu'elle y avait perdu son nom, sa liberté de mouvement, sa dignité et le contrôle de son propre corps. Lorsque Tante Heleen la piège dans la rue et l'appelle « little lynx », elle réinstaura sa domination sur Inej et lui rappelle aussi que même si elle a réussi à se sortir de la Menagerie, la propriétaire ne cessera jamais d'essayer de l'y enfermer à nouveau. La voix de Tante Heleen revient la hanter à plusieurs reprises, la faisant douter de ses capacités, et ses souvenirs du bordel la déstabilisent; le traumatisme auquel elle a survécu continue d'avoir une emprise psychologique sur Inej, même lorsqu'elle est libérée. Dans ce chapitre, je traiterai de la menace et du nom injurieux et de la manière dont ils sont utilisés par Tante Heleen pour dominer Inej, y compris dans le présent du récit. Je me pencherai ensuite sur le contrôle du corps d'Inej dans l'espace et sur les différentes contraintes spatiales créées par le bordel. Pour terminer, j'analyserai l'objectification et la violence sexuelles dont Inej a été victime à l'intérieur de la Menagerie, ainsi que les effets que ces traumatismes ont toujours sur elle.

#### 1.4 Menaces et injures

La menace est une violence en elle-même car, comme l'explique Judith Butler, il s'agit d'un acte perlocutoire, et « les actes perlocutoires sont des actes qui produisent certains effets » (2017 [1997], p. 23). L'effet entraîné par la menace est celui d'« établir par le langage la certitude d'un futur dans lequel elle sera mise à exécution » (Butler, 2017 [1997], p. 31). Cependant, la menace est aussi un acte du corps, et elle n'émerge qu'« au travers de l'acte que le corps accomplit en parlant » (Butler, 2017 [1997], p. 33). C'est la combinaison des paroles prononcées et de cet acte corporel qui donne sa puissance à la menace, puisqu'elle définit la violence à venir. Elle « amorce l'exécution [*performance*] de ce qu'elle menace de mettre à

exécution » (Butler, 2017 [1997], p. 31, la traduction souligne). Une fois la menace déclarée, il n'y a pas de retour en arrière possible. Elle déstabilise et désoriente le destinataire de son adresse, puisqu'elle le fait entrer dans une temporalité contraignante. Cet acte de discours inscrit dans le langage une force qui promet l'arrivée de la violence et piège celui qui est menacé. Comme l'explique Butler,

[a]lors que la menace tend à produire une attente, la menace de la violence détruit la possibilité même de l'attente; elle inaugure une temporalité dans laquelle nous nous attendons à la destruction de l'attente et dans laquelle, par conséquent, nous ne pouvons en aucune façon l'attendre (2017 [1997], p. 31).

Cette temporalité dans laquelle le destinataire est enfermé est douloureuse, puisqu'elle fait vivre dans la crainte de l'exécution de la menace; l'attente de la violence est aussi terrible et aliénante que l'acte lui-même.

Le nom « little lynx » est donc associé pour Inej à la menace d'un retour à la Menagerie, à l'enfermement et à la perte de contrôle sur son corps. Cependant, il s'agit aussi d'un nom qui blesse en lui-même et devient injurieux, puisqu'il était – et est, même au présent du récit – utilisé par Tante Heleen afin de dominer Inej. En effet, toutes les jeunes femmes de la Menagerie se font attribuer un nom d'animal :

If you had a taste for a Shu girl or a Fjerdan giant, a redhead from the Wandering Isle, a dark-skinned Zemeni, the Menagerie was your destination. Each girl was known by her animal name – leopard, mare, fox, raven, ermine, fawn, snake. Suli seers wore the jackal mask when they plied their trade and looked into a person's fate. But what man would want to bed a jackal? So the Suli girl – and the Menagerie always stocked a Suli girl – was known as the lynx (Bardugo, 2015, p. 137).

Inej, comme toutes les autres jeunes femmes de la Menagerie, est réduite à une animalité et à une moquerie de sa culture qui se manifestent tout d'abord dans son nom. Son identité est effacée afin de satisfaire le fantasme des clients du bordel. Elle

est traitée comme de la marchandise rare – l'utilisation du verbe « stocker », employé normalement lorsque l'on traite d'objets inanimés, est révélatrice – et sa nationalité, différente de celle des clients, est utilisée contre elle et parodiée pour la rendre plus attirante à leurs yeux. Tante Heleen se sert de l'apparence des jeunes femmes, considérées comme exotiques par les habitants de Ketterdam, pour s'enrichir et rehausser la renommée de son établissement. La première phrase du paragraphe cité ci-haut est d'ailleurs formulée presque à la manière d'une annonce publicitaire rapportée par la narration, énumérant les différentes jeunes femmes se trouvant dans le bordel ainsi que leurs caractéristiques. En se basant sur des stéréotypes et sur leurs traits distinctifs, Tante Heleen crée des rôles précis que les jeunes femmes doivent jouer et qui attirent ses clients, puisqu'ils satisfont leurs fantasmes. Leur altérité les rend mystérieuses et attrayantes aux yeux des clients, qui ne les considèrent plus comme des femmes, mais bien comme de la marchandise à consommer.

Les travailleuses du sexe sont donc réduites à cette perception réductrice de leur culture, condensée dans leur nom. Comme l'explique Marina Yaguello, « les mots empruntés par l'opresseur à l'opprimé ou désignant celui-ci, sont souvent détournés de leur sens d'origine, déformés, dépréciés, connotés péjorativement » (2018 [1978], p. 188), et c'est exactement ce que fait Tante Heleen en renommant ses filles. Alors que le chacal est associé dans la culture d'Inej au pouvoir et au respect, dans la Menagerie il est travesti en lynx pour le rendre plus séduisant pour les hommes, mais aussi inoffensif. Le nom « little lynx » cherche à diminuer Inej : l'adjectif « little » la prive de la puissance que pourrait évoquer le nom « lynx » et l'infantilise. De plus, les minuscules utilisées sont significatives, puisqu'elles ne donnent même pas l'apparence d'un nom propre au syntagme. Les mots composant le nom pourraient tout aussi bien désigner un objet.

Le nom « little lynx » devient donc pour Inej une blessure linguistique, une injure (Butler, 2017 [1997], p. 22). Comme l'explique Joël Clerget, l'injure « [participe]

d'une assignation ontologique en fabriquant une forme d'être » (1990, p. 27); elle transforme celle ou celui qu'elle désigne en un être diminué. Comme il a été exposé au premier chapitre, le nom sert à établir un rapport de force entre celui qui nomme et celui qui est nommé. Dans le cas de la nomination violente, Clerget ajoute, citant Marcel Granet, que « “[s]avoir le nom, dire le nom, c'est posséder l'être ou créer la chose. Toute bête est domptée par qui sait la nommer” » (1990, p. 22). La domination d'un être sur un autre passe par le nom, qui « [attribue] un rang, un sort [...] [et] *suscite le réel* » (Clerget, 1990, p. 22, l'auteur souligne). En renommant Inej « little lynx », Tante Heleen lui arrache son identité antérieure et lui en impose une qui la place en position d'infériorité. Inej perd donc, en plus de son nom, son identité et son agentivité.

L'injure agit sur l'auditeur et contribue à sa constitution sociale, selon Judith Butler (2017 [1997], p. 42). Elle « réinvoque et réinscrit une relation structurelle de domination, et constitue l'occasion linguistique de la reconstitution de cette domination structurelle » (Butler, 2017 [1997], p. 42). Ainsi, chaque fois qu'elle est prononcée, l'injure reconstruit celui auquel elle est adressée et le remet à sa place dans la relation de pouvoir. Le discours injurieux « *décète* [*enacts*] la domination, et devient ainsi le moyen par lequel la structure sociale est *ré-établie* [*reinstated*] » (Butler, 2017 [1997], p. 42, l'auteur souligne). Parce qu'elle est perlocutoire, il suffit de prononcer l'injure pour réinstaurer la subordination sociale (Butler, 2017 [1997], p. 42) et chaque répétition ne fait que cimenter davantage son pouvoir. Les noms injurieux ont, selon Butler, une histoire qui leur donne leur force,

laquelle peut être comprise comme l'histoire devenue intérieure au nom, qui en est venue à constituer la signification contemporaine du nom : la sédimentation de ses usages, qui ont été assimilés par le nom, une sédimentation, une répétition qui se fige [...] (2017 [1997], p. 64).

Cette force dépend de sa répétition, mais aussi de la forme de cette répétition, de la manière dont le trauma est chaque fois revécu (Butler, 2017 [1997], p. 64). Le nom injurieux est construit comme une performance, par la répétition qui impose, au fur et à mesure, une délimitation de la place de l'individu dans le social.

Se faire imposer un nom injurieux a aussi des effets physiques. Comme le signale Butler, nous affirmons que le langage peut blesser, et une telle affirmation mélange le vocabulaire du corps et celui du langage (2017 [1997], p. 24-25). Tout comme des poings, les mots peuvent provoquer la douleur et avoir des effets sur le corps. Selon Butler, « lorsqu'on a été blessé [*called an injurious name*], cette histoire s'inscrit dans le corps, les mots pénétrant les membres, façonnant les gestes et ployant l'échine » (2017 [1997], p. 231, la traduction souligne). Les mots créent des symptômes physiques chez la victime, allant jusqu'à la paralyser (Butler, 2017 [1997], p. 25) ou même à changer la façon dont elle occupe l'espace. En effet,

[d]e même que les blessures physiques ont des effets psychiques, les blessures psychiques rendent effective la *doxa* corporelle, cet ensemble de croyances vécues et conservées dans le corps, qui constitue la réalité sociale. Le pouvoir de « construction » du performatif tacite consiste précisément en cela qu'il est capable d'instituer un sens pratique du corps, c'est-à-dire non seulement un sens de ce qu'est le corps, mais en outre un sens de la façon dont il peut ou non négocier son espace, son « lieu » par rapport aux coordonnées culturelles dominantes (Butler, 2017 [1997], p. 232).

Le nom injurieux impose donc aussi un espace et des capacités physiques réduites dans ce même espace. Le geste de ployer l'échine ou la paralysie entraînés par l'appellation injurieuse reflètent le contrôle et la domination qu'a de nouveau l'opresseur sur l'opprimé. C'est ce que l'on constate chez Inej, qui, même lorsqu'elle est libérée de la Menagerie, est paralysée lorsque Tante Heleen l'appelle « little lynx » en la piégeant dans la rue au présent du récit :

« Oh no you don't, little lynx. »

Inej's vision blurred. *Trapped. Trapped. Trapped again.*

« That's not my name, » Inej managed to gasp out.

« Stubborn thing. »

Heleen grabbed hold of Inej's tunic.

*Move*, her mind screamed, but she couldn't. Her muscles had locked up; a high whine of terror filled her head.

Heleen ran a single manicured talon along her cheek. « Lynx is your only name » [...]

« I can bide my time, little lynx. You'll wear my silks again, I promise. » [...]

Inej stood frozen, shaking. Then she dove into the crowd, eager to disappear (Bardugo, 2015, p. 139, l'autrice souligne).

Le corps d'Inej et ses sens la trahissent; elle est paralysée, sa vision se brouille, un son assourdissant envahit ses oreilles. La répétition du mot « trapped », prise au piège, reflète son sentiment d'enfermement et son incapacité à se mouvoir. Son impuissance et sa peur sont ressenties dans cette répétition qui révèle la perte de ses moyens, son incapacité à réagir et à se sortir de la situation. Son corps, même dans un espace ouvert, est restreint immédiatement et malgré lui par une terreur viscérale qui le paralyse. La domination de Tante Heleen s'apparente à celle d'un prédateur sur sa proie – rôle sur lequel le texte insiste, comparant ses ongles à des serres –, même si c'est le nom d'Inej qui fait référence à un prédateur. On constate que la mainmise de Tante Heleen sur Inej est certes physique, mais du même coup psychique – elle la touche et l'attrape par sa tunique, mais si Inej est incapable de se libérer, ce n'est pas parce qu'elle n'a pas la force physique de le faire; elle est plutôt figée par la peur. Lorsqu'Inej tente de renier l'appellation « little lynx », elle lui est imposée de nouveau contre son gré par Heleen, qui la ridiculise et la réduit à une chose. Elle la déshumanise, la considère non pas comme une personne, mais bien comme un objet qu'elle veut s'approprier. Elle formule sa menace, celle de lui faire porter les soies de

la Menagerie à nouveau, et même lorsqu'elle part, laissant Inej libre après tout, cette dernière a de la difficulté à reprendre le contrôle sur son corps.

Le nom « little lynx » produit ainsi une oppression psychologique chez Inej. Selon Sandra Lee Bartky, « [t]o be psychologically oppressed is to be weighed down in your mind; it is to have a harsh domination exercised over your self-esteem » (1990, p. 22). En plus de provoquer chez Inej des symptômes physiques, le nom « little lynx » la fait douter de ses capacités et lui inculque un sentiment d'infériorité. Lee Bartky ajoute que l'oppression psychologique « attacks the person in her personhood » (1990, p. 29); elle pousse l'opresseur, mais également l'opprimé, à considérer l'opprimé comme incapable d'être une personne, incapable « to be what persons, in the fullest sense of the term, can be » (Lee Bartky, 1990, p. 29). Cette oppression psychologique se manifeste dans le texte par l'invasion de la voix de Tante Heleen dans l'esprit d'Inej, même lorsqu'elle n'est pas physiquement présente. Lors d'une mission avec les Dregs, lorsqu'Inej fait face à une embûche alors qu'elle doit grimper dans un incinérateur, la voix de la propriétaire revient la hanter et la faire douter de ses capacités :

*It isn't up to you any longer, little lynx, Tante Heleen's voice crooned in her head. How long have you been holding on to nothing?*

The heat of the incinerator wrapped around Inej like a living thing, a desert dragon in his den, hiding from the ice, waiting for her (Bardugo, 2015, p. 310, l'autrice souligne).

La voix de Tante Heleen provoque encore une fois chez Inej un sentiment d'enfermement qui se manifeste dans la chaleur étouffante qui semble prendre vie autour d'elle. La figure du dragon est également importante, puisqu'il s'agit d'un prédateur qui garde jalousement son trésor, et Tante Heleen cherche à posséder Inej de la même manière. La comparaison illustre l'impuissance d'Inej face à la propriétaire du bordel, parce qu'elle fait face à un ennemi qui lui paraît tout-puissant

– quelle simple humaine oserait se mesurer à un dragon? C’est ce qui donne également sa force à la menace formulée de nouveau, puisque cette bête invincible, même si elle est cachée, l’attend; la menace possède une finalité qu’il semble impossible d’éviter. La voix qui s’immisce dans les pensées d’Inej cherche à la convaincre de la futilité des efforts qu’elle accomplit pour échapper à son destin, douloureux et inévitable selon Tante Heleen.

### 1.5 Espace et contraintes

Le nom « little lynx » paralyse également Inej parce qu’il lui rappelle l’enfermement et le contrôle du corps dont elle a été victime dans la Menagerie; ce traumatisme fait partie de l’histoire du nom injurieux. La Menagerie a l’apparence d’une cage faite de barreaux dorés (Bardugo, 2015, p. 137) de laquelle il est impossible de s’échapper et dans laquelle les travailleuses du sexe sont toujours surveillées. Lorsqu’Inej est achetée par Tante Heleen, elle tente de fuir le bordel, mais les nombreuses frontières qu’elle devrait traverser pour y parvenir s’élèvent en obstacles sur son chemin :

Inej had tried to escape when she’d first arrived in Ketterdam. She’d gotten two blocks from the Menagerie, still in her silks, dazed by the light and chaos of West Stave<sup>5</sup>, running without direction, before [Tante Heleen’s thug] had clamped a meaty hand on the nape of her neck and hauled her back (Bardugo, 2015, p. 304).

L’enfermement dans la Menagerie prend la forme d’un emboîtement à plusieurs niveaux – la chambre d’Inej, le bordel, la rue, West Stave, Ketterdam – sur lequel je reviendrai. Même si Inej parvient à s’évader du bordel, les rues du quartier la

---

<sup>5</sup> Quartier de Ketterdam dans lequel se trouve la grande majorité des bordels, y compris la Menagerie.

déroutent; elle n'a pas les outils nécessaires pour les naviguer et fuir. Le territoire de la Menagerie s'étend donc hors du bordel lui-même, et la frontière qui l'entoure est impossible à traverser.

En ce sens, la Menagerie est une hétérotopie de déviation (Foucault, 2004, p. 15), dont le système d'ouverture et de fermeture est profitable pour les clients, mais désastreux pour les jeunes femmes qui y sont enfermées. Comme l'explique Michel Foucault, il est nécessaire, pour pouvoir entrer dans une hétérotopie, d'avoir une certaine permission, ou d'accomplir certains gestes (2004, p. 18). Dans le cas de la Menagerie, quiconque est prêt à payer peut y entrer; la permission difficile à obtenir pour certaines est celle d'en sortir. Ainsi, seules les travailleuses du sexe subissent les conséquences de leur présence dans le bordel; les hommes qui fréquentent l'établissement ne sont pas considérés comme déviants par la société, puisqu'ils sont protégés d'une telle marginalisation par leur genre et leur statut économique. Le bordel est un endroit dans lequel les normes morales et sociales sont suspendues, et parce qu'il renforce le système des pouvoirs patriarcaux et capitalistes, il est toléré par la société. Il s'agit d'un espace créant une fantaisie socialement acceptée et même encouragée, que les clients peuvent expérimenter – et que les jeunes femmes doivent subir.

À l'intérieur de la Menagerie, les travailleuses du sexe sont constamment observées. Peu importe dans quelle pièce elles se trouvent, elles sont sous les regards des clients :

Inej hated every inch of the Menagerie – the parlor where she and the other girls were forced to coo and bat their lashes at prospective clients, her bedroom that had been made up to look like some farcical version of a Suli caravan, festooned in purple silk and redolent with incense [...] (Bardugo, 2015, p. 303).

Tout comme son nom à l'intérieur de la Menagerie, le décor de la chambre d'Inej est une moquerie de sa culture, mais également la perversion d'un endroit qui devrait en

principe être synonyme de sécurité – les caravanes étant, pour les Sulis, l'espace intime de la maison. La pièce devient plutôt un endroit, tout comme le parloir, dans lequel elle doit jouer un rôle et se soumettre aux regards et aux désirs des clients. De plus, les jeunes femmes de la Menagerie ne sont pas seulement sous le regard des clients; elles sont aussi sous la surveillance constante de Tante Heleen et de ses brutes. Le bordel rappelle ainsi le modèle du panoptique,

[c]et espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés [...] où le pouvoir s'exerce sans partage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué [...] (Foucault, 1975, p. 199).

Ce système de surveillance, selon Foucault, « prescrit à chacun sa place [...] par l'effet d'un pouvoir omniprésent et omniscient » (1975, p. 199). Dans une construction à forme panoptique, l'individu enfermé est isolé des autres, et surveillé de manière constante; « [i]l est vu, mais il ne voit pas; objet d'une information, jamais sujet dans une communication » (Foucault, 1975, p. 202). L'effet du panoptique est d'« induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir » (Foucault, 1975, p. 202). Le détenu n'est donc jamais complètement certain d'être surveillé, mais il sait qu'il peut toujours l'être; la possibilité d'être épié est suffisante pour donner l'impression d'une surveillance constante. Ainsi, le panoptique permet de « perfectionner l'exercice du pouvoir », puisque sa pression constante prévient les erreurs et les crimes avant même qu'ils soient commis (Foucault, 1975, p. 207). C'est le cas pour la Menagerie, puisque les jeunes femmes sont constamment sous le regard des clients, et craignent de faire quoi que ce soit qui pourrait être rapporté à Tante Heleen et lui déplaire. De plus, cette dernière les épie aussi, voyant tout, entendant tout, les poussant au silence et à la soumission (Bardugo, 2015, p. 305).

L'enfermement dans la Menagerie fonctionne ainsi à plusieurs niveaux, non seulement parce que pour en sortir il faudrait traverser plusieurs frontières infranchissables, mais aussi parce que chaque jeune femme est isolée et surveillée en tout temps, chacun de ses faux pas rapportés à Tante Heleen, dont la colère est terrible. Cette colère est d'ailleurs utilisée par la propriétaire pour rendre leurs corps dociles; elle leur impose une discipline. Selon Michel Foucault, la discipline permet d' « exercer sur [le corps] une coercition ténue, d'assurer des prises au niveau même de la mécanique – mouvements, gestes, attitudes, rapidité : pouvoir infinitésimal sur le corps actif » (Foucault, 1975, p. 139). Ce pouvoir rend les corps plus obéissants, mais aussi plus efficaces, plus utiles ; « [la discipline] dissocie le pouvoir du corps; elle en fait d'une part une "aptitude", une "capacité" qu'elle cherche à augmenter; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte » (Foucault, 1975, p. 140). La discipline permet donc de restreindre la liberté des corps, tout en les rendant plus efficaces pour accomplir certaines tâches spécifiques; le corps entre dans « une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose » (Foucault, 1975, p. 139) à l'avantage de celui qui le domine.

Tante Heleen impose cette discipline aux travailleuses du sexe de la Menagerie par l'entremise de la peur et de la violence physique. Lorsqu'Inej tente de fuir le bordel, Tante Heleen la traîne de force dans son salon et la bat si fort qu'elle ne sera pas en mesure de travailler avant une semaine. Heleen l'attache avec des chaînes dorées pendant un mois, restreignant encore plus sa liberté de mouvement à l'intérieur du bordel, et Inej ne tente plus jamais de fuir (Bardugo, 2015, p. 304). Les émotions que Tante Heleen ne tolère pas sont également punies :

[Inej] had cried the first night. Tante Heleen had used the switch on her, then the cane, then choked her until she'd passed out. The next time, Inej's fear was greater than her sorrow.

She learned to smile, to whisper, to arch her back and make the sounds  
Tante Heleen's costumers required (Bardugo, 2016, p. 274).

La peur que Tante Heleen inspire à Inej la pousse à ravalier ses larmes et à apprendre à agir d'une certaine manière pour survivre; le rôle des jeunes femmes est bien défini à l'intérieur de la Menagerie, et celles qui en dévient sont punies jusqu'à ce que ces comportements soient assimilés. Inej pousse son corps à performer d'une certaine manière parce que la domination de Tante Heleen la force à être docile, à utiliser son corps non pas pour développer son agentivité, mais pour plaire aux clients et à la propriétaire. Ses habitudes et ses mouvements corporels sont influencés par l'injure et la menace que lui impose Tante Heleen; pour se protéger, elle apprend à agir non pas comme Inej, mais plutôt comme « little lynx ». La menace de la violence qui l'attend si elle n'agit pas de la manière qui est attendue d'elle lui fait apprendre de force les comportements qu'elle doit adopter, au point où ils deviennent presque automatiques.

Le contrôle du corps d'Inej passe aussi par le tatouage que Tante Heleen impose à toutes les jeunes femmes de la Menagerie. La marque, en forme de plume de paon, est indélébile et identifie les travailleuses du sexe comme lui appartenant, même si elles parviennent à se sortir du bordel. Inej garde cette trace de son enfermement dans sa chair; sa peau devient comme une archive, couverte des traces de son histoire individuelle (Le Breton, 2003, p. 25). Selon Colette Guillaumin, les traces faites sur le corps, lorsqu'elles sont imposées, sont « le *révélateur* spectaculaire (et pour la majorité d'entre elles, déchirant) d'une manipulation et d'un contrôle social du corps » (1992, p. 120, l'auteur souligne). En effet, elles permettent à la loi de s'approprier les corps et de les organiser dans le social, de créer une copie qui rend la norme lisible (de Certeau, 1979, p. 4). En marquant ses filles, Tante Heleen les force à passer d'un univers social à un autre; comme l'explique David Le Breton, leur corps ne leur appartient plus, « il n'est que membre du groupe collectif » (2003, p. 40), une énième répétition d'une norme. Le tatouage sert aussi à rendre publique leur

marginalité sociale (Reverzy, 2012, p. 27) ainsi que le pouvoir que Tante Heleen avait, et a toujours, sur elles; dans un sens, la propriétaire du bordel les possède encore, même si elles parviennent à se libérer (Reverzy, 2012, p. 30). La plume de paon devient donc une trace indélébile dont Inej ne peut se défaire, même si elle tente de la faire enlever lorsqu'elle est libérée de la Menagerie :

« When Kaz got Per Haskell to pay off my indenture with the Menagerie, the first thing I did was have the peacock feather tattoo removed. » [...] [The butcher had] offered her a slug of whiskey, then simply hacked away at the skin, leaving a puckered spill of wounds down her forearm. She hadn't cared. The pain was liberation. [...] She welcomed every cut of the knife and the scars it left behind (Bardugo, 2015, p. 187-88).

La cicatrice qui recouvre le tatouage d'Inej est une marque qu'elle s'impose elle-même; elle lui permet de se réapproprier sa peau et son corps. Comme avance Le Breton, « [t]ailler dans la chair, c'est tailler une image de soi enfin acceptable en remaniant la forme » (2003, p. 24). En recouvrant le tatouage d'une cicatrice, Inej cherche à effacer la marque que Tante Heleen a laissée sur elle, afin de ne plus être reconnue comme étant l'une de ses possessions. Cependant, même sous les longues manches qu'elle porte et sous l'arme qu'elle attache à son avant-bras, la marque est encore reconnaissable :

She wore her sleeves long and the sheath of her knife mostly hid the scar on the inside of her left forearm where the Menagerie tattoo had once been, but they all knew it was there (Bardugo, 2015, p. 64).

L'emplacement de la cicatrice révèle ce qui se cache en dessous, puisqu'il est spécifique aux tatouages que les propriétaires des bordels utilisent. Même si la cicatrice est une inscription qu'Inej s'inflige à elle-même, elle ne peut se sortir de la norme dans laquelle on l'a enfermée contre son gré. Le contrôle que Tante Heleen exerçait sur son corps dans la Menagerie n'est donc jamais complètement aboli : même s'il diminue, il continue de hanter Inej.

## 1.6 Objectification et violence

Le marquage corporel imposé est le signe d'une perte d'agentivité ; Inej est considérée non pas comme un sujet à part entière, mais bien comme un objet. Elle est victime d'objectification, phénomène que Barbara L. Frederickson et Tomi-Ann Roberts décrivent comme suit :

Sexual objectification occurs whenever a woman's body, body parts, or sexual functions are separated out from her person, reduced to the status of mere instruments, or regarded as if they were capable of representing her. In other words, when objectified, women are treated *as bodies* – and in particular, as bodies that exist for the use and pleasure of others (1997, p. 175, les autrices soulignent).

Le corps d'Inej ou les parties de son corps sont donc détachés de sa personne et considérés seulement dans leur capacité à produire du plaisir pour les clients de la Menagerie. Selon Laura Mulvey, l'objectification est associée à la pulsion scopique, soit « le plaisir éprouvé à regarder » (2017 [1975], p. 37), et touche surtout les femmes parce que c'est sur ces dernières que « [l]e regard masculin, déterminant, projette ses fantasmes » (Mulvey, 2017 [1975], p. 41). En effet,

[d]ans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique, si bien qu'on peut les qualifier d'être-pour-le-regard [*to-be-looked-at-ness*] (Mulvey, 2017 [1975], p. 41, la traduction souligne).

Les femmes ne sont donc pas considérées comme des sujets regardants, mais seulement comme des objets regardés et sexualisés. Cette pratique, servant à créer, à maintenir et à exprimer le pouvoir patriarcal (Mulvey, 2017 [1975], p. 177), est aussi mise en place dans la Menagerie. Inej et les autres jeunes femmes du bordel sont

perçues comme de simples corps, des objets, possédant des caractéristiques attrayantes pour les clients entre autres parce qu'elles sont aussi exotiques à leurs yeux : « Clients didn't come looking for the girls themselves, just brown Suli skin, the fire of Kaelish hair, the tilt of golden Shu eyes » (Bardugo, 2015, p. 137). La peau d'Inej – sa couleur et sa perfection – est l'une des parties de son corps qui obsède les hommes visitant le bordel, et la narration le rappelle en s'y arrêtant à plusieurs reprises : « They had loved to talk about her skin at the House of Exotics. It was like coffee with sweet milk. It was like burnished caramel. It was like satin. » (Bardugo, 2015, p. 188). En comparant la peau d'Inej à des aliments délicieux ou à un tissu luxueux, les clients rejettent son humanité et la considèrent comme une marchandise à consommer. De la même façon, les jeunes femmes du bordel sont réduites à leurs costumes, qui rappellent les noms qu'elles portent :

« You know those costumes, » [Inej] said. « Heavy cloaks, hoods. That's all the Fjerdans will see. A Zemeni fawn. A Kaelish mare. » She swallowed and forced the next words past her lips. « A Suli lynx. » Not people, not even really girls, just lovely objects to be collected. *I've always wanted to tumble a Zemeni girl, a costumer would whisper. A Kaelish girl with red hair. A Suli girl with burnt caramel skin* (Bardugo, 2015, p. 328, l'autrice souligne).

Encore une fois, le discours rapporté des clients insiste sur leur fascination pour la physionomie des jeunes femmes, vue comme le signe de leur appartenance à une ethnie particulière. Les costumes de la Menagerie effacent l'identité d'Inej et des autres travailleuses du sexe et les réduisent à des figures fantasmées mises à la disposition des hommes qui visitent le bordel. Elles ne sont plus perçues comme des personnes, mais bien comme un ensemble de caractéristiques, de leurs traits à leurs vêtements, qui les réduisent à l'état d'objets rares que les hommes peuvent consommer à leur guise. L'hésitation d'Inej à prononcer son propre titre est aussi révélatrice de la honte qu'elle ressent toujours face à l'objectification à laquelle elle a survécu, cette scène se déroulant lors d'une mission avec les Dregs, après sa

libération. En effet, selon Sandra Lee Bartky, « [t]here is an element of compulsion in [objectification], in this being-made-to-be-aware of one's own flesh; like being made to apologize, it is humiliating » (1990, p. 27). S'associer elle-même avec le rôle du lynx Suli et les soies de la Menagerie est humiliant et démobilisant pour Inej puisque ces éléments de son passé lui rappellent son objectification. Le costume, même lorsqu'il n'est qu'évoqué, agit en écho du contrôle qu'exerçait la discipline de la Menagerie sur le corps d'Inej, puisqu'elle doit forcer les mots à sortir de sa gorge. Il est également lourd à porter et fait partie de l'enfermement en emboîtement de la Menagerie – le costume, la chambre, le bordel, la rue, le quartier, etc. Non seulement cet enfermement a plusieurs niveaux, mais de plus, il n'est pas strictement spatial ; il se manifeste aussi dans les vêtements, au plus près du corps, et c'est pourquoi il est d'autant plus étouffant.

Les costumes qu'elles portent rendent aussi les jeunes femmes interchangeables parce qu'elles ne sont pas considérées dans leur individualité ; elles sont toutes remplaçables et indifférenciables aux yeux des clients. Lorsque l'une d'entre elles est remplacée, personne ne semble s'en rendre compte : « [t]he animals remained the same, though the girls came and went » (Bardugo, 2015, p. 137). Parce qu'on ne cherche pas à interagir avec elles pour qui elles sont, mais plutôt pour ce qu'elles représentent et offrent malgré elles, il n'y a aucune différence d'une jeune femme à une autre, tant qu'elles répondent aux caractéristiques désirées. Martha C. Nussbaum explique que cette interchangeabilité apparaît fréquemment dans un contexte d'objectification. Parce qu'elle est réduite au statut d'objet, la victime peut être remplacée par n'importe quel corps qui lui est similaire et remplit la même fonction :

Yet the very toollike treatment inherent in the institution entails a certain sort of fungibility, in the sense that a person is reduced to a set of body parts performing a certain task, and under that understanding can be replaced by another similar body, or by a machine (Nussbaum, 1995, p. 264).

Cette interchangeabilité est également présente dans la discipline, puisque « [chaque élément] se définit par la place qu'il occupe dans une série, et par l'écart qui le sépare des autres » (Foucault, 1975, p. 147). La discipline individualise les corps, certes, mais seulement de manière à les distribuer et à les faire circuler dans « un réseau de relations » efficace (Foucault, 1975, p. 147). Chacun a son rôle spécifique à jouer, et peut être remplacé par un autre élément semblable qui performera la même tâche de la même façon. Les jeunes femmes de la Menagerie font partie de la fantaisie que Tante Heleen crée à l'intérieur de son bordel, mais elles n'ont aucune valeur individuelle; lorsqu'elles ne peuvent plus jouer leur rôle, elles sont remplacées par une autre en mesure de le faire. Par cet effacement de leur identité propre, elles sont transformées en filles en série.

Martine Delvaux décrit le phénomène de la représentation des filles en série comme une répétition du même qui répond à un désir pervers, soit celui de « [c]onsommer un objet qui ne réagit pas, qui ne répond pas et dont la figure elle-même, par le dispositif de la répétition, nous anesthésie » (2013, p. 11). Les jeunes femmes de la Menagerie sont une répétition d'un même motif parmi tant d'autres, motif perfectionné afin de satisfaire les attentes des clients de Tante Heleen. Ce sont des « [f]illes-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements [...] l'illusion de la perfection » (Delvaux, 2013, p. 11); chacune d'entre elles, qu'elle soit lynx, léopard, jument, renard, corbeau, hermine, faon ou serpent (Bardugo, 2015, p. 137) n'est plus que l'une des copies de sa série, comme une marchandise que l'on reproduit en masse. Marquées par leur tatouage comme par une marque de commerce, elles sont mises à leur place « par [leur] propre image, l'image-prison, l'image-corset » (Delvaux, 2013, p. 136), cette image qui « finit par prendre toute la place, jusqu'à étouffer celle qui en est le sujet » (Delvaux, 2013, p. 136). Les jeunes femmes

perdent leur identité, ne devenant que la manifestation d'une esthétique et, dans ce cas<sup>6</sup>, perdent aussi toute agentivité.

L'objectification à laquelle Inej survit dans la Menagerie entraîne également d'autres traumatismes qui sont associés au nom « little lynx », dont le plus important est le traumatisme du viol. Dans son ouvrage fondateur *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Susan Brownmiller définit le viol comme suit :

To a woman the definition of rape is fairly simple. A sexual invasion of the body by force, an incursion into the private, personal inner space without consent – in short, an internal assault from one of several avenues and by one of several methods – constitutes a deliberate violation of emotional, physical and rational integrity and is a hostile, degrading act of violence that deserves the name of rape (1975, p. 376).

Le viol a donc des effets physiques, mais aussi psychologiques, sur la victime – ce n'est pas un acte de violence qui s'en prend seulement au corps; il affecte également la subjectivité de la personne. Selon Laura E. Tanner, « [t]he victim of violation is the object rather than the subject of violence, a human being stripped of agency and mercilessly attached to a physical form that cannot be dissolved at will » (1994, p. 3). Tanner avance que le viol est l'une des violences qui met dramatiquement en évidence le lien inébranlable entre le corps et le sujet qui l'habite : « the victim is at once consciousness, emotion, subject, and at the same time physicality, material, object » (1994, p. 3). Le sujet utilise son corps, mais est aussi soumis à ses limites; le corps est à la fois une extension de ce sujet et un réceptacle par l'entremise duquel le sujet subit la douleur (Tanner, 1994, p. 3). Le viol transforme donc la matérialité du corps de la victime en une aliénation, puisque c'est à travers cette matérialité que le violeur s'en prend à elle : « it is the vulnerability of the subject accessible through that body that renders the victim susceptible to violation » (Tanner, 1994, p. 3).

---

<sup>6</sup> Voir *Les filles en série* (2013) pour des situations dans lesquelles le motif devient moteur d'agentivité.

Lors de ses nuits interminables à la Menagerie, Inej cherche à se détacher de son corps et à fuir la douleur qu'il subit :

As the nights at the Menagerie had strung together, she had become better at numbing herself, vanishing so completely that she *almost* didn't care what was done to the body she left behind. [...] She still wept, but the tears were never shed. They filled the empty place inside her, a well of sadness where, each night, she sank like a stone (Bardugo, 2016, p. 274, je souligne).

L'emprisonnement de la Menagerie s'étend donc jusqu'au corps d'Inej lui-même, et même lorsqu'elle tente d'engourdir ses sensations pour lui échapper, elle n'y parvient pas tout à fait. Elle cherche, en réalité, à forcer sa conscience à quitter son corps afin que ce dernier devienne un objet, exactement comme les clients et Tante Heleen la perçoivent. Si Inej parvient presque à se convaincre de son détachement, on constate que, malgré elle, ses émotions la rattachent toujours à son corps. Elle n'arrive pas à s'anesthésier complètement, et sa tristesse est exacerbée par la situation. L'espace métaphorique du puits illustre l'ampleur de son désespoir, qui l'ancre dans son corps et l'empêche de s'engourdir. En cherchant à fuir ses sensations physiques afin de trouver un peu de répit, elle s'enfonce encore plus profondément en elle-même. C'est un cercle vicieux auquel Inej ne peut pas échapper.

En effet, parce que la victime du viol est incapable d'échapper aux sensations physiques douloureuses qu'elle subit, sa conscience, selon Tanner, devient une torture. Le corps, vulnérable, est ainsi transformé en un objet à travers lequel l'agresseur attaque aussi le sujet et le rend impuissant, lui imposant sa domination :

That dynamics of violence often involves a violator who appropriates the victim's subjectivity as an extension of his own power, turning the force of consciousness against a victim for whom sentience becomes pain, consciousness no more than an agonizing awareness of the inability to escape embodiment. Acts of intimate violence, then, transform human interaction into a struggle for power in which the victim is stripped of the

ability to define and control his or her participation. The violator usurps the victim's body, forcing it to assume the configurations of the violator's decree; intimate violence thus results in what Bard and Sangrey describe as a physical and psychological « disorganizing of the [victim's] self. » As the literal points of reference by which the victim confirms his or her presence are transformed by the violator's force, conventions of self-definition are often unsettled. The fragmentation of the victim's physical form is accompanied by an assault on subjectivity that leads to a radical alteration of worldview (Tanner, 1994, p. 3-4).

En imposant sa violence et son contrôle sur le corps de la victime, le violeur déstabilise également sa subjectivité. En effet, la fragmentation du corps détruit « the familiar forms of understanding through which that victim constructs him – or herself – as subject » (Tanner, 1994, p. 4). Inej n'est pas la même lorsqu'elle est agressée et enfermée à l'intérieur de la Menagerie : après la violence qu'elle est forcée d'endurer dans le bordel, la jeune acrobate heureuse et naïve qu'elle était n'existe plus. Elle est transformée en lynx-objet et joue son rôle pour survivre, si bien que ce rôle devient sa réalité. Même certains souvenirs heureux de son enfance au sein de sa famille, auxquels elle se raccrochait, sont ternis un soir lorsqu'un client la reconnaît :

Only when they were back in her room amid the purple silk and incense did he say, « I've seen you before, you know. [...] It was years ago, at one of the carnivals outside Caryeva. [...] I saw your family perform there. » [...]

That had been Inej's worst night at the Menagerie, because when the man who smelled of vanilla had begun to kiss her neck and peel away her silks, she hadn't been able to leave her body behind. Somehow his memory of her had tied her past and present together, pinned her there beneath him. She'd cried, but he hadn't seem to mind (Bardugo, 2016, p. 275-76).

Le rappel de tout ce qu'Inej a perdu est trop douloureux. Cette fois, elle est incapable de se détacher de son corps, parce que cet homme a reconnu la personne qu'elle était auparavant ; non pas le lynx, celle qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, mais bien la petite fille heureuse. En ce sens, les souvenirs de son identité antérieure perdent de

leur force positive et se transforment en un tourment qui l'empêche de se libérer de la matérialité de son corps. Cependant, ils sont aussi détruits par ce client, parce que celle qu'il viole dans la Menagerie n'est plus seulement « little lynx » ; elle est aussi Inej, la jeune acrobate libre. Par cet acte de violence, l'identité à laquelle Inej se rattachait est fracturée, et l'espoir de redevenir celle qu'elle était est détruit. Le deuil de cette part d'elle-même est si terrible qu'oubliant la discipline de Tante Heleen, elle est incapable de ravalier ses larmes. Dans le quatrième chapitre de ce mémoire, je présenterai de quelle manière Inej parvient à se réapproprier ses souvenirs, qui deviendront pour elle un moteur d'agentivité.

La violence physique qu'Inej endure dans le bordel a donc des répercussions psychologiques, mais même lorsqu'elle est libérée de la Menagerie, son traumatisme la rend vulnérable : lorsque les souvenirs douloureux du bordel l'envahissent, Inej est déstabilisée. Elle est replongée dans le sentiment d'impuissance qu'elle ressentait dans la Menagerie, comme si elle y était enfermée de nouveau. Lors d'une mission, une odeur sucrée agit comme un déclencheur traumatique et elle est ramenée malgré elle à cette nuit terrible. Ses souvenirs envahissants lui font douter de la réalité dans laquelle elle se trouve :

Again she heard that crackling hiss, and her nose filled with the smell of burning sugar. It was stronger this time, a sweet, dense cloud of perfume.

Suddenly she was back at the Menagerie, a thick hand grasping her wrist, demanding. Inej had gotten good at anticipating when a memory might seize her, bracing for it, but this time she wasn't prepared. It came at her, more insistent than the wind on the wire, sending her mind sprawling. Though [the client] smelled of vanilla, beneath it, she could smell garlic. She felt the slither of silk all around her as if the bed itself were a living thing (Bardugo, 2016, p. 274).

Les souvenirs prennent Inej et le ou la lecteur.trice par surprise, puisque la narration passe brusquement de la description de l'odeur au retour dans le passé; la forme du récit reflète l'effet destabilisant et immédiat qu'a l'odeur sur le personnage.

L'alternance entre le présent du récit et le passé d'Inej dans le bordel montre également sa difficulté à s'ancrer dans la réalité, et ses vaines tentatives pour reprendre le contrôle de ses pensées. Même si elle n'est plus « little lynx », même si elle a réussi à fuir la Menagerie, elle est encore prisonnière des sensations qui la ramènent de force au bordel, et est aussitôt enfermée dans ses souvenirs. L'odeur est évocatrice et envahit ses sens, se mélangeant avec celle du passé, lui faisant perdre son équilibre à la manière d'un vent insistant qui secoue un fil de fer. Cette comparaison est révélatrice puisque, comme je le soulèverai au troisième chapitre, les habiletés d'acrobate d'Inej sont infaillibles. Ses souvenirs la déstabilisent parce qu'ils sont une force sur laquelle elle a peu de contrôle, encore moins que sur le vent, puissance naturelle et indomptable qu'elle parvient à amadouer. L'écho fantomatique des draps en soie personnifiés qui s'enroulent autour d'elle est une représentation métaphorique de ses souvenirs, qui prennent ses pensées d'assaut. Tout comme son corps et le costume qu'elle porte, ces draps s'ajoutent à l'enfermement concentrique de la Menagerie qui étouffe Inej. En les ramenant à sa mémoire de manière inattendue, le bordel continue de la hanter et la rend vulnérable, lui faisant perdre le fragile équilibre qu'elle a réussi à construire.

On constate que l'enfermement d'Inej dans la Menagerie lui a fait perdre le contrôle de son corps et l'a réduite au statut d'objet, détruisant également sa subjectivité et son agentivité. C'est la crainte d'être enfermée de nouveau dans le bordel et de subir toute la violence qu'un tel enfermement engendrerait qui rend la menace de Tante Heleen si redoutable, même au présent du récit. L'historicité du nom « little lynx » lui donne sa force, une force terrible, que la propriétaire du bordel utilise pour dominer Inej physiquement et psychologiquement. Même lorsqu'elle est libre, Inej doit constamment résister à cette appellation qu'on cherche à lui imposer et combattre le traumatisme qui lui est associé. C'est seulement en acquérant un nouveau nom, en remodelant son identité, qu'Inej parviendra à se libérer des attaches de ce nom injurieux et commencera à reconstruire son agentivité.

## CHAPITRE III

### THE WRAITH

Je m'attarderai à présent sur le nom « the Wraith », offert à Inej par Kaz, son allié et lieutenant des Dregs. Kaz lui donne ce surnom lorsqu'il constate qu'elle est capable d'être silencieuse au point de devenir pratiquement invisible, à la manière d'un fantôme. C'est ce qui motive Kaz à libérer Inej de la Menagerie, parce qu'il veut faire d'elle son espionne, sa voleuse de secrets (Bardugo, 2015, p. 307). Il visite lui-même le bordel pour racheter de l'information à Tante Heleen, jusqu'au soir où, comprenant les raisons de sa visite, Inej s'approche de lui dans le parloir et lui propose son aide (Bardugo, 2015, p. 153). Kaz, intrigué, la libère de la Menagerie en rachetant son contrat à la propriétaire et lui donne une place au sein des Dregs. Les habiletés d'acrobate d'Inej lui permettant d'être extrêmement silencieuse et agile, elle devient très utile à Kaz et son gang, que ce soit pour recueillir de l'information ou pour neutraliser discrètement leurs ennemis.

Contrairement à « little lynx », ce nom n'est donc pas imposé à Inej pour la dominer; il lui est plutôt offert comme une célébration de ses habiletés et de sa puissance. Au fur et à mesure qu'Inej accomplit des missions avec les autres criminels des Dregs, le surnom « the Wraith » se fait connaître de leurs adversaires et prend une force menaçante. Ce nom est associé à la création d'une réputation inquiétante et à une liberté de mouvement qui permettent à Inej de se réapproprier son agentivité. Dans ce chapitre, je traiterai d'abord de la figure du spectre et de la manière dont Inej devient invisible non seulement aux yeux de ses ennemis, mais aussi de la société au sens

large. Cette invisibilité, nous le verrons, sera sa plus grande force. Il sera ensuite question de l'occupation des marges et de la traversée des frontières, qui permettent à Inej de se créer des espaces qui lui sont propres et de se réapproprier son agentivité par son mouvement dans l'espace. Enfin, je m'attarderai à l'attachement d'Inej pour la ville de Ketterdam et à sa relation particulière avec cette cité, qui facilite la création d'une nouvelle identité.

### 1.7 Figure du spectre féminin et de la femme en marche

Le surnom qu'Inej adopte, « the Wraith », fait directement référence à la figure du spectre. Selon Robin Roberts, le spectre féminin est « [i]nherently liminal, often literally invisible [...] [p]rivileged with insights due to [its] shadowy, ambiguous position between life and death » (2018, p. 3). La position ambiguë qu'occupe le spectre lui permet d'être à la frontière non seulement de la vie et de la mort, mais également de deux espaces opposés, soit celui des vivants et celui des défunts. De cette position particulière, la femme esprit est en mesure de « disrupt, illuminate, and challenge gendered assumptions and roles » (Roberts, 2018, p. 4) et de surmonter les obstacles qui s'imposaient à elle de son vivant (Roberts, 2018, p. 6). Roberts avance même qu'en réparant les torts qui lui avaient été faits et en reconstruisant sa vie après sa mort, le spectre féminin « creates a sort of reverse *Kunstlerroman*, in that after death she grows and develops her [skills] » (2018, p. 7). De plus, elle s'attire aussi le dégoût et la peur de sa société (Roberts, 2018, p. 7), puisqu'elle est une figure de l'indicible et de l'impossible, qui ne devrait pas en principe exister. Cependant, le spectre féminin célèbre son statut d'« outsider », qui lui permet de résister au confinement dans les normes sociales qui s'imposaient à elle de son vivant (Roberts, 2018, p. 11).

Si Inej n'est pas réellement morte, la comparaison que l'on peut établir entre elle et la figure du spectre féminin ne s'arrête pas à son surnom. C'est en occupant des espaces marginaux qu'Inej parvient à se réappropriier du pouvoir, malgré les normes genrées de sa société. Ses capacités de déplacement deviennent inquiétantes pour les habitants de Ketterdam et pour ses adversaires parce qu'elles lui permettent d'outrepasser les frontières qui, en principe, délimiteraient pour elle un espace beaucoup plus restreint. Parce qu'elle ne répond pas aux normes de sa société, elle devient illisible, invisible. Cette situation, qui pourrait être aliénante, confère plutôt à Inej un avantage qui lui permet de développer son agentivité. En étant surnommée « the Wraith », elle revient littéralement d'entre les morts, se libérant de la Menagerie et redevenant un sujet à part entière.

Kaz, en offrant à Inej le surnom « the Wraith », cherche à créer autour d'elle une légende et à générer de la crainte chez leurs ennemis, à la manière d'un nom de guerre :

[Kaz had] even dubbed her the Wraith.

*I don't like it, she'd said. It makes me sound like a corpse.*

*A phantom, he corrected.*

*Didn't you say I was to be your spider? Why not stick with that?*

*Because there are plenty of spiders in the Barrel. Besides, you want your enemies to be afraid. Not think they can squash you with the toe of one boot.*

*My enemies?*

*Our enemies.*

He'd helped her build a legend to wear as armor, something bigger and more frightening than the girl she'd been (Bardugo, 2015, p. 188-89, l'autrice souligne).

Selon Nicole Lapierre, « [l]e “nom de guerre” est une parade, au double sens d'ostentation et de défense, d'étendard et de bouclier, il ne donne pas prise à

l'ennemi » (2006 [1995], p. 262). Le nom « the Wraith » est pour Inej un nom de guerre, puisqu'il est comparé à une armure et qu'il inspire la crainte chez ses adversaires. Il lui permet aussi de garder sa véritable identité secrète et d'en bâtir une nouvelle, au départ plus impersonnelle, mais prenant de l'importance au fur et à mesure que de nouvelles expériences s'y rattachent. Inej n'est plus une jeune acrobate, ni « little lynx »; au sein des Dregs, elle devient une criminelle accomplie, se distinguant même des autres voleur.ses de secrets, comparé.es à des araignées. Malgré son hésitation initiale, l'adoption de son nouveau nom lui donne une place dans le gang. On constate une complicité entre Inej et Kaz lorsque ce dernier affirme que les ennemis d'Inej sont aussi *ses* ennemis – le mot « our » étant mis en évidence dans le texte. Dès qu'elle fait officiellement partie du gang, les autres membres des Dregs deviennent ses frères et sœurs d'armes. En ce sens, le surnom permet à Inej d'entrer dans la clandestinité, comme un rite d'initiation (Lapierre, 2006 [1995], p. 266), et l'inscrit dans une nouvelle filiation sociale.

Cependant, il subsiste une certaine distance entre Inej et les autres membres des Dregs, puisque ces derniers, à l'exception de Kaz, ressentent tout comme leurs ennemis un malaise face aux habiletés d'Inej. Même en combattant à ses côtés, ils ne s'habituent pas à son pas silencieux, et sont nerveux en sa présence : « Big Bolliger startled; he hadn't known she was standing there. Inej heard the name the Dregs preferred for her whispered among their ranks – *the Wraith* » (Bardugo, 2015, p. 18, l'autrice souligne). L'étrange fascination et la peur qu'elle inspire chez les autres permettent à Inej de remodeler son identité et leur manière de la percevoir, mais aussi de se réappropriier du pouvoir.

Le nom « the Wraith » est donc associé dans la cité aux capacités incroyables d'Inej, qui est en mesure de se faufiler partout d'une manière extrêmement silencieuse. Comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, le mouvement des individus dans l'espace est dicté par des normes genrées, qui déterminent la place qu'ils – et surtout

elles – ont le droit d’occuper (McDowell, 1997, p. 3). Pour les femmes, cet espace est restreint, comme si une frontière entourait leur corps en tout temps, les empêchant de se déplacer à leur guise (Lee Bartky, 1990, p. 67) et de développer leur plein potentiel (Innes, 1999, p. 23). Rebecca Solnit ajoute que la « règle générale veut en effet que les hommes soient plus chez eux dans la rue que les femmes, et que ces dernières payent souvent très cher l’exercice de la liberté toute simple qui consiste à aller faire un tour » (2002 [2000], p. 301). Parce qu’elles sont constamment sexualisées, les femmes ne se sentent pas chez elles dans la rue et peuvent même se mettre en danger en l’occupant (Solnit, 2002 [2000], p. 301). Pour reprendre les mots de Colette Guillaumin, dans l’espace public qui n’est pas le leur, les femmes sont constamment entourées non pas de « *pairs potentiels* », mais bien de « *prédateurs potentiels* » (1992, p. 139, l’auteurice souligne).

Cependant, il existe une manière de se réapproprier la rue pour les femmes, que Karen Gould décrit comme étant la posture de la femme en marche, ou en marge. Par un mouvement constant, cette femme parvient à « échapper au poids écrasant du regard mâle grâce à sa légèreté, à sa fluidité » (Gould, 1988, p. 35). Elle

*marche pour marcher* à travers la ville – errance de la modernité certes par le manque de direction attribuée à sa course, mais déplacement féministe aussi, assurément, car son mouvement continu lui permet d’éviter d’être transformée en femme-objet par le regard des hommes et par les mots utilisés pour la désigner (Gould, 1988, p. 35, l’auteurice souligne).

Le mouvement constant est donc la clé qui permet d’échapper à la sexualisation que les femmes subissent. Cependant, parce que l’espace qu’elles peuvent occuper est restreint selon les normes sociales, les femmes doivent se tourner vers les marges afin de pouvoir rester en mouvement. Ce que l’on constate dans les romans de Bardugo, c’est qu’Inej résiste aux restrictions que sa société tente de lui imposer grâce à ses habiletés d’acrobate. Parce qu’elle est capable de grimper et de se faufiler partout,

elle maximise son déplacement dans l'espace, encore plus important que celui des hommes. Lors de nombreuses missions avec les Dregs, Inej est capable de protéger ses frères et sœurs d'armes et de les mener au succès en atteignant des endroits qui devraient lui être inaccessibles :

[...] the Exchange<sup>7</sup> had a sharply gabled roof to keep off heavy rain, so the guards patrolled the rooftop via a narrow walkway that overlooked the courtyard. Inej ignored it. It was easier going but would leave her too exposed. Instead she scaled halfway up the slick roof tiles and started crawling, her body tilted at a precarious angle, moving like a spider as she kept one eye on the guards' walkway and one ear on the conversation below (Bardugo, 2015, p. 26).

Complètement en contrôle de son corps, Inej n'est inquiétée ni par les tuiles mouillées du toit, ni par l'angle dangereux qu'elle doit suivre pour atteindre son but. Contrairement à ce qui se passe au moment où Tante Heleen l'intercepte dans la rue, que j'ai analysé plus haut, elle reste alerte, en pleine possession de ses moyens. Alors que l'interpellation de la propriétaire l'avait remplie de panique et figée sur place, lorsqu'Inej grimpe sur le toit, le mouvement lui est si naturel qu'elle est en mesure de tourner sa concentration sur ce qui se passe autour d'elle. La narration la compare à une araignée, mais cette fois-ci, la comparaison à un animal n'est pas faite dans le but de la ridiculiser ou de la dominer; elle sert plutôt à mettre en valeur son agilité surhumaine. La figure de l'araignée revient souvent lorsqu'il est question d'Inej, de ses habiletés et de sa facilité à occuper des espaces inattendus :

Inej [...] did what she did best – she vanished. She launched herself up the cargo crates, scaling them like a nimble insect, her rubber-soled feet finding grips and footholds (Bardugo, 2015, p. 148).

---

<sup>7</sup> Bâtiment dans lequel les marchands de Ketterdam achètent ou vendent des parts des différents voyages de cabotage passant par le port de la ville.

She slipped inside, moving across the roof beams, and found a place among the shadows. [...] If anyone looked up, they might see her there, perched in the corner like the spider she was, but why would anyone think to (Bardugo, 2016, p. 370)?

Inej est capable d'échapper aux regards des autres et d'éviter leur attention parce qu'elle se déplace dans un espace qu'elle seule peut atteindre. Dans le premier extrait ci-haut, c'est en grim pant sur les caisses qu'elle parvient à disparaître, tandis que dans le deuxième, sa cachette dans les poutres du toit lui donne l'avantage de la surprise. Parce que ce mouvement est complètement hors norme, l'éventualité de sa présence ne traverse même pas l'esprit de ses ennemis. L'accent est également mis sur le mouvement dans ces trois extraits, avec une abondance de verbes d'action – « scaling », « crawling », « moving », « launching », « slipping in ». L'ensemble nous donne l'impression qu'Inej ne reste pas en place, mais se déplace constamment. La narration bouge au même rythme agile que le personnage, suivant au plus près sa progression. Tout comme le fait son nom, ce mouvement continu el dans les espaces marginaux permet à Inej d'éviter d'être transformée en femme-objet. Comme le mentionne Gould, la femme en marche évite également les mots qui pourraient être utilisés pour la désigner et l'objectifier (1988, p. 35); Inej, en restant en mouvement, mérite pleinement le surnom « the Wraith », appellation qui ne fait qu'amplifier sa puissance.

### 1.8 Hors des normes, hors des regards

Inej parvient aussi à échapper au poids des regards parce qu'elle est capable d'être extrêmement silencieuse; c'est ce qui intrigue d'abord Kaz lorsqu'elle l'approche dans la Menagerie. Après avoir payé son contrat et lui avoir offert de joindre les rangs des Dregs, le criminel cherche à comprendre comment elle est arrivée à le surprendre :

« Last night, when you approached me, I didn't know you were anywhere near me until you spoke. »

Inej frowned. She'd wanted to be silent so she had been. What did that matter?

« Bells on your ankles, » Kaz said, gesturing to her costume, « but I didn't hear you. Purple silks and spots painted on your shoulders, but I didn't see you. And I see *everything*. » She shrugged, and he cocked his head to one side. « Were you trained as a dancer? » (Bardugo, 2015, p. 306, l'autrice souligne).

Malgré son costume et son maquillage voyants, qui devraient rendre son camouflage difficile, Inej parvient à confondre les sens aiguisés de Kaz. Sa subtilité est un talent rigoureusement acquis, tout comme son agilité, au point de devenir naturelle pour Inej – on le constate dans son incrédulité face à la curiosité du lieutenant des Dregs. Elle lui permet non seulement de tromper les perceptions des autres, mais aussi d'avoir le dessus sur le costume de la Menagerie, censé la réduire à un objet. Le geste de surprendre Kaz est en effet le déclencheur de la réappropriation de son agentivité; il est ce qui lui permettra de sortir du bordel, de retrouver sa pleine liberté de mouvement et de reconstruire son identité, pour redevenir un sujet à part entière. L'emprise du costume sur son corps est brisée par sa maîtrise de l'espace, qu'elle n'avait pas complètement perdue après tout.

La narration des romans étant divisée en différents chapitres dont le point de vue est axé sur un personnage en particulier, nous observons comment Inej parvient à déjouer la perception des autres actants du récit. Dans un chapitre focalisé sur Kaz, ce dernier et Inej rencontrent le chef des Dregs, Per Haskell, et subissent ses remontrances. Lorsque Per Haskell tente de retenir Inej, elle disparaît sans laisser de trace :

« And the Wraith stays with me. »

Kaz felt Inej stiffen by his side. [...]

« Understood, sir, » said Kaz. « And as soon as I find her, I'll let her know. »

« She's right— » Haskell broke off, his jaw dropping in disbelief. « She was right here! »

Kaz forced himself not to smile. While Per Haskell had been blustering, Inej had simply melted into the shadows and silently scaled the wall. Haskell searched the length of the alley and peered up at the rooftops, but Inej was long gone (Bardugo, 2016, p. 177-78).

Inej s'éclipse à la fois du présent du récit et de la narration; on mentionne sa présence, mais alors que les deux hommes discutent, elle disparaît. La seule manière dont les lecteur.trices en sont informé.es est par le commentaire de Kaz et la surprise de Per Haskell. Inej parvient à se fondre dans le décor et à devenir littéralement invisible, même pour Kaz, qui est plus attentif que le vieil homme et la connaît davantage. En effet, ce dernier, même s'il lui ordonne lorsqu'il la libère de ne plus jamais tenter de le surprendre (Bardugo, 2015, p. 309), n'est jamais capable de la percevoir avec précision sans qu'elle déclare sa présence. Inej, refusant d'ailleurs de suivre son ordre, peut rester invisible à ses yeux sauf lorsqu'elle souhaite être vue. Malgré leur complicité, elle a donc un avantage sur lui :

[Inej] was somewhere at the right of him, moving without a sound. He'd heard other members of the gang say she moved like a cat, but he suspected cats would sit attentively at her feet to learn her methods (Bardugo, 2015, p. 38).

Encore une fois, Inej est comparée à un animal dont l'agilité et la subtilité sont exemplaires, mais elle le surpasse aussi, ses capacités étant encore plus impressionnantes que celles du félin. Elle est si discrète que Kaz n'a pas de référent auquel la comparer. La narration, en focalisant sur Kaz, permet également de faire ressentir aux lecteur.trices la présence cachée d'Inej. Tout comme lui, nous sommes incapables de la localiser. Cette habileté rend Inej inquiétante et dangereuse, puisque les autres personnages ressentent sa présence sans pouvoir la percevoir. Comme l'explique Kaz, « [w]hen she wanted to, Inej had a way of making you feel her silence. It tugged at your edges » (Bardugo, 2015, p. 38). Cette habileté, soit celle de

pouvoir effrayer les autres sans être vue, la rapproche encore plus du spectre dont son nom s’inspire, puisque ces derniers sont souvent décrits comme étant transparents, incorporels (Roberts, 2018, p. 3). Même si Kaz utilise les capacités d’Inej à son avantage et fait d’elle son alliée, la jeune fille reste pour lui une énigme qu’il est incapable de résoudre, malgré son propre talent pour la ruse.

Cependant, Inej ne parvient pas à devenir invisible aux yeux des autres personnages grâce à sa seule discrétion : en dépassant les limites de l’espace dit « féminin » mais aussi celui dit « masculin », son corps devient illisible pour les normes sociales. En effet, selon Laura E. Tanner, « [when] gendered neither male or female, [a body] ceases to exist in the men’s world; unmarked by the signs of gender difference, it “blends” and “fades” into a landscape controlled and interpreted by men » (1994, p. 118). Par son déplacement dans l’espace, Inej brouille la séparation binaire des genres et échappe à sa sexualisation. Comme le mentionne Tanner, dans une société patriarcale, la déssexualisation du corps féminin nie son existence, et le sujet qui l’habite est « caught in the space between the cultural labels of male and female, [and] becomes “no one” » (1994, p. 118). Si cette position marginale est normalement une violence, Inej l’utilise cependant à son avantage et entre volontiers dans ce que Judith Butler nomme « le dehors constitutif du sujet » (2009 [1993], p. 17).

Selon Judith Butler, la matérialité des corps n’est rien d’autre que « la matérialisation de [la] norme régulatrice » des genres, par laquelle « “on” devient viable, sans laquelle un corps ne peut être apte à la vie au sein du domaine de l’intelligibilité culturelle » (2009 [1993], p. 16). S’il n’appartient pas à l’une des deux catégories bien définies – féminin ou masculin –, le corps n’est donc pas lisible pour sa société. Par ailleurs, « [c]ette matrice exclusive par laquelle les sujets sont formés requiert ainsi la production simultanée d’un domaine d’êtres abjects » (Butler, 2009 [1993], p. 16). Cet abject

désigne ici précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l'« invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet. [...] [E]lle constitue ce site d'identification redoutée contre quoi – et en vertu de quoi – le domaine du sujet circonscrit sa propre revendication d'autonomie et de vie (Butler, 2009 [1993], p. 16).

Cette zone marginale est composée des individus qui se retrouvent hors de la norme, en général contre leur gré. Cependant, ce domaine n'est pas l'opposé du normatif, parce qu'il est ce qui permet de constituer l'intelligibilité. Butler explique qu'il est « l'exclu et l'illisible qui hante le [normatif] comme le spectre de sa propre impossibilité, comme la limite même de l'intelligibilité, son dehors constitutif » (2009 [1993], p. 13). Tout comme les discontinuités du genre bousculent sa construction, ce domaine de l'inintelligible remet en question la matrice de l'intelligibilité elle-même. Ces êtres repoussés dans l'abjection parce qu'ils ne sont pas « correctement genrés » (Butler, 2009 [1993], p. 13) perturbent et réarticulent les frontières de l'intelligibilité (Butler, 2009 [1993], p. 21). Ils ne sont pas complètement extérieurs à ce qui est construit par le discours dans la mesure où ils sont pensés en relation avec lui; ils forment l'anomalie que le discours rejette afin de garder intacte la norme des corps qui sont « reconnus comme des corps substantiels » (Butler, 2009 [1993], p. 30). Ce qui est exclu de la norme est en même temps produit par elle, autant que ce qui la constitue. Cependant, parce qu'ils sont déclarés illisibles par leur société, l'humanité même de ces individus est constamment remise en question (Butler, 2009 [1993], p. 21).

Cette illisibilité prend en général la forme d'une aliénation, mais comme je l'ai mentionné plus tôt, elle devient pour Inej une manière de déployer sa puissance. Si la perte de son statut de sujet dans la Menagerie était une violence qui l'empêchait d'user de son agentivité, ici un phénomène semblable lui permet au contraire une avancée agentive. Son inhumanité, autrefois imposée par l'objectification et servant à

la dégrader, devient une arme utilisée à son propre avantage puisqu'elle intimide les individus autour d'elle, autant ses ennemis que ses alliés. Par son déplacement dans l'espace, qui va à l'encontre des normes, Inej devient inquiétante et déstabilisante; incapable de s'expliquer ses habiletés selon les normes connues, on lui attribue une qualité surnaturelle ou inhumaine. Encore une fois, la perception des autres personnages est révélatrice, puisqu'ils la comparent à plusieurs reprises à des entités inquiétantes ou même carrément démoniaques. Nina, l'un des autres personnages féminins principaux de la série et amie d'Inej, est impressionnée par la façon dont elle parvient à plier l'espace à sa volonté, et ne peut trouver aux habiletés d'Inej une explication naturelle :

[...] a figure emerged from the shadows, and Nina barely stifled a scream. « Inej, » she said on a wavering breath. The Suli girl wore the horns and high-necked tunic of the Gray Imp<sup>8</sup>, but Nina recognized her anyway. No one else moved like that, as if the world were smoke and she was just passing through it (Bardugo, 2015, p. 84).

Dans cet extrait, Inej, par son mouvement dans l'espace, devient littéralement un spectre, puisque l'une des caractéristiques de cette figure est d'être capable de passer à travers la réalité sans être affectée par les obstacles se dressant sur sa trajectoire. Les lois de la physique ne s'appliquent plus à elle; son environnement répond à ses désirs et devient aussi immatériel que de la fumée. De plus, elle surgit brusquement dans la narration à la manière d'une apparition spectrale, hors de l'ombre dans laquelle elle sait se fondre. Le costume qu'elle porte dans cette scène rappelle également une autre créature surnaturelle, soit un démon. J'ai déjà mentionné que le nom « the Wraith » permet à Inej de revenir d'entre les morts après son enfermement à la Menagerie, et le parallèle entre ce costume et celui qu'elle portait dans le bordel est significatif. Inej porte l'habit du « Gray Imp » lors d'une mission avec les Dregs;

---

<sup>8</sup> Personnage diabolique de la Komédie Brute, le théâtre grotesque populaire de Ketterdam.

il ne lui est pas imposé, contrairement à celui de la Menagerie, et sera retiré dès que leur but sera accompli. Alors que le costume de lynx qu'elle portait dans le bordel servait à l'humilier et à se moquer de sa culture, celui de démon accentue les caractéristiques inhumaines qui intimident les gens autour d'elle.

La figure démoniaque est d'ailleurs associée à Inej de nouveau par Matthias, un autre des six personnages principaux : « Another demon. This one walked with soft feet like she'd drifted in from the next world and no one had the good sense to send her back » (Bardugo, 2015, p. 113). Selon ce personnage extrêmement superstitieux, Inej n'est plus seulement déguisée en démon, elle *est* un démon. La progression rappelle celle du surnom « the Wraith », qui passe d'un nom de guerre, servant d'arme et de bouclier, à une part importante de l'identité d'Inej – elle *devient* un spectre, ne fait pas qu'en porter l'appellation. Encore une fois, la position liminale d'Inej est mise en évidence par les croyances de Matthias, qui la soupçonne de s'être glissée dans le monde des vivants alors qu'elle n'aurait pas dû y avoir accès. Parce qu'il est incapable d'expliquer son étrangeté, il refuse de l'associer à la réalité qu'il connaît. Alors que cette incompréhension inspire de l'admiration à Nina, Matthias est déstabilisé et agacé par Inej : elle dérange l'ordre établi qui lui est familier, autre trait caractéristique des spectres féminins (Roberts, 2018, p. 4). Afin de rétablir cet ordre, la seule solution qu'il trouve est celle de la renvoyer d'où elle vient, de la repousser dans le dehors constitutif du sujet et de la considérer comme inhumaine. Comme le souligne Karen Gould en parlant de la figure de la femme en marche,

[c]ette femme de la rue renverse les signes, dérange le normal et nous rappelle ce qu'on ne peut pas dire d'elle, ce qui reste dissimulé au regard des hommes. La dangereuse impénétrabilité de cette femme en marche constitue assurément sa force la plus subversive (1988, p. 36).

Inej, en maximalisant son déplacement dans l'espace, devient illisible, impénétrable aux yeux de sa société, et échappe à la sexualisation. En ce sens, elle présente une

autre manière d'être qui perturbe et remet en question les normes. Son déplacement marginal lui permet, en tant que femme en marche, de « déployer toute son énergie, pour éviter la soumission dans les gestes, voire pour effectuer un renouvellement constant de sa présence au monde » (Schwerdetner, 2004, p. 125). En mouvement constant, Inej se crée une réputation inquiétante qui lui permet d'avoir le dessus sur ses ennemis, mais elle arrive aussi à dépasser les limites que l'on cherche à lui imposer.

### 1.9 Occupation de l'espace marginal et traversée des frontières

Grâce à ses habiletés d'acrobate, Inej est capable de traverser les frontières se trouvant à l'intérieur de Ketterdam, et elle apprend à connaître la ville dans tous ses recoins en se déplaçant dans les espaces marginaux. Selon Rebecca Solnit, marcher dans une ville est le meilleur moyen de la connaître en profondeur, « d'habiter la cité au sens plein du terme plutôt que la minuscule parcelle qu'on s'en attribue » (2002 [2000], p. 236). L'autrice affirme que le dédale de la ville devient déchiffrable lorsqu'on la parcourt à pied et que « [m]archer dans les rues permet d'établir un lien entre le plan de la ville et l'existence qu'on y mène » (2002 [2000], p. 236). Inej, lorsqu'elle est libérée de la Menagerie par Kaz, doit se familiariser avec la ville non seulement pour vaincre ses craintes mais aussi pour se rendre utile aux Dregs :

After she'd been freed from the Menagerie, Inej had wandered the streets of Ketterdam, trying to make sense of the city. She'd been overwhelmed by the noise and the crowds, certain that Tante Heleen or one of her henchmen would catch her unawares and drag her back to the House of Exotics. But she'd known that if she was going to be useful to the Dregs and earn her way out of her new contract, she couldn't let the strangeness of the clamor and cobblestones best her. [...] She would have to learn the city (Bardugo, 2016, p. 148).

Inej déploie donc son déplacement dans l'espace en se déplaçant dans les marges, et c'est encore une fois ce mouvement marginal qui est sa plus grande force pour apprendre à déchiffrer Ketterdam. Citant Kenneth W. Meadwell, Elyse Brunet rappelle que

« [...] le sens propre de marginal relève de toute évidence d'une conceptualisation spatiale désignant *marge* ou *périphérie* comme zones d'exclusion situées au-delà des frontières qui délimitent et protègent un seul espace favorisé. Vivre une marginalité, c'est se retrouver dans un lieu autre que ce territoire privilégié, délimité par le regard de ceux qui le définissent » (2007, f. 13-14, l'autrice souligne).

C'est par son mouvement dans ces espaces autres qu'Inej parvient à se familiariser avec la cité et, éventuellement, à se créer des lieux qui lui sont propres. Pour elle, les lieux marginaux prennent une nouvelle valeur puisqu'ils lui permettent une liberté de mouvement que les espaces valorisés par sa société lui interdisent. En ce sens, Inej est un personnage de l'espace ex-centrique, tel que défini par Linda Hutcheon.

L'ex-centrique est une position qui cherche à repenser les marges et les frontières afin de s'éloigner du centre associé aux fictions de l'éternel et de l'universel (Hutcheon, 2005, p. 58). Selon Hutcheon, « [t]o be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside is to have a different perspective, [...] [one] that is "always altering its focus" since it has no centering force » (2005, p. 67). Cette perspective à la frontière de l'intérieur et de l'extérieur questionne non seulement sa propre position, mais également la validité du centre, qu'elle considère comme une fiction (Hutcheon, 2005, p. 58). Les marges ne deviennent pas ainsi le centre et vice versa; la position de l'ex-centrique sert plutôt à critiquer le centre, la norme, en étant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ceux-ci.

Inej est dans une position ex-centrique puisque c'est en se déplaçant dans les marges qu'elle parvient à remettre en question la hiérarchie de l'espace de Ketterdam. Alors

que les espaces marginaux qu'elle favorise la positionnent à l'extérieur des lieux de pouvoir établis par la norme, elle est capable de les utiliser à son avantage. Elle occupe des espaces frontaliers, ceux qui se trouvent à la limite même de l'intérieur et de l'extérieur, des lieux de passage ou médiateurs (Prud'homme, 1994, p. 63). La frontière, comme je l'ai expliqué au premier chapitre, est à la fois une ouverture et une fermeture qui délimite un espace (Van't Land, 1994, p. 52). Cependant, l'espace frontalier est, selon Van't Land, « une forme de lieu intermédiaire ou mixte, une sorte de mélange des deux [espaces], qui forme comme un "lieu neutre" » (1994, p. 52). Il se trouve directement à leur jonction et permet de donner accès à l'un et à l'autre; il « [ouvre] des zones de passage, [et rend] possible la rencontre, le cheminement » (Bouvet, 2018, p. 23).

Dans les romans à l'étude, Inej se positionne à plusieurs reprises dans des espaces frontaliers, que ce soit la rue – puisque, comme le souligne Rebecca Solnit, « [l]es rues des villes ne sont jamais que l'espace laissé vacant par deux immeubles » (2002 [2000], p. 235) –, les rebords des fenêtres ou les balcons. En atteignant ces espaces à l'aide de ses habiletés d'acrobate, elle arrive à traverser les frontières, même celles qui en principe devraient constituer des obstacles :

On the second story of the Exchange, she hoisted herself onto a window ledge just wide enough to perch on. [...] [I]t took her a few tries to finesse the lock. Finally she heard a satisfying *click*, and the window swung open on a deserted office, its walls covered in maps marked with trade routes and chalkboards listing share prices and the names of ships. She ducked inside, refastened the latch and picked her way [...] (Bardugo, 2015, p. 21, l'autrice souligne).

La fenêtre est un espace frontalier puisqu'elle « délimite un espace interne d'un espace externe, mais constitue également une spatialité tangente entre ces deux espaces » (Van't Land, 1994, p. 53). En grim pant sur son rebord, Inej est capable de crocheter la serrure et de traverser la frontière, lui donnant accès à un espace dans

lequel elle n'aurait en principe pas le droit d'entrer : « the Exchange » est en effet un lieu de pouvoir réservé à une classe sociale plus élevée que la sienne. Inej possède les outils nécessaires pour surmonter l'obstacle et transformer la frontière en ouverture; elle la soumet à son passage (Brunet, 2007, p. 18). De plus, le lieu qui s'ouvre à elle par cette traversée est significatif : un bureau de marchand, recouvert de cartes montrant des routes utilisées pour le commerce et des listes de noms de navires. Je reviendrai sur l'importance du bateau et de son imagerie dans le quatrième chapitre, mais on constate déjà que l'espace et son exploration ont une place importante dans cet extrait. En ouvrant la fenêtre, en traversant la frontière, Inej se donne aussi accès à une connaissance du monde qui, autrement, lui aurait été refusée.

Si Inej occupe à plusieurs reprises dans le récit l'espace frontalier des rebords de fenêtres (Bardugo, 2015, p. 402; 2016, p. 150, 370) et celui des balcons (Bardugo, 2015, p. 21-22), c'est celui des toits qui est pour elle le plus important. Ces derniers sont un lieu intermédiaire non seulement entre les habitations et l'espace ouvert du ciel, mais aussi entre les bâtiments, puisqu'Inej se fraie un chemin à travers la ville en passant d'un toit à l'autre. En grim pant sur les toits, elle parvient à traverser les frontières internes de Ketterdam et à se réappropri er l'espace. C'est aussi par l'entremise de cet espace qu'elle apprend à connaître la cité de fond en comble :

*She always preferred to travel on the rooftops, out of sight, free from the shuffle of bodies. There, she felt most herself again – the girl she'd once been, someone who hadn't had the sense to be afraid, who hadn't known what cruelty the world could offer. She'd gotten to know the gabled peaks and window boxes of the Zilverstraat, the gardens and wide boulevards of the embassy sector. She'd traveled far south to where the manufacturing district gave way to foul-smelling slaughterhouses and brining pits hidden at the very outskirts of the city, where their offal could be sluiced into the swamp at Ketterdam's edge, and their stink was less likely to be sent wafting over the residential parts of town. The city had revealed its secrets to her almost shyly, in flashes of grandeur and squalor (Bardugo, 2016, p. 148).*

Inej préfère l'espace isolé des toits parce qu'il est celui dans lequel elle se sent le plus à l'aise; en y accédant, elle se libère encore une fois du poids des regards, mais aussi de la foule. Son élévation lui permet de se déplacer à sa guise et à son rythme sans craindre d'être sexualisée; de plus, il s'agit d'un lieu qui lui donne le pouvoir de passer d'un quartier de la ville à un autre sans être repérée ou arrêtée. On constate que durant son parcours, Inej peut traverser les frontières séparant les espaces centraux de ceux des périphéries, puisqu'elle est aussi familière avec les beaux quartiers des ambassades, centraux et situés au Nord de la ville, qu'avec ceux des usines et des abattoirs, en marge et au Sud. Il est aussi significatif que ce soit ces deux extrémités de la ville qui soient mentionnées par la narration, puisqu'en observant la carte de la ville incluse dans les premières pages des romans, les lecteur.trices sont en mesure de constater qu'Inej traverse Ketterdam au grand complet. En effet, pour passer des quartiers riches aux quartiers industriels, Inej doit traverser plusieurs sections différentes de la ville; sa maîtrise de l'espace est totale. Par l'entremise des toits, elle est donc capable d'atteindre de nouveaux espaces dans lesquels elle n'est en principe pas la bienvenue. Alors que les marchands parviennent à se débarrasser de l'odeur désagréable de leurs industries en les situant en marge, ils ne peuvent pas arrêter Inej : les frontières établies entre les espaces ne s'appliquent pas à elle. Elle les soumet à son parcours et met ainsi en jeu l'intégrité des territoires qu'elles délimitent (Brunet, 2007, f. 19-20).

En effet, selon Brunet, lorsqu'il y a présence d'une frontière, la brisure est possible; si cette dernière provient de l'intérieur, elle « [ouvre] la porte à des mondes alternatifs » (Brunet, 2007, f. 19), tandis que si elle provient de l'extérieur, elle est une intrusion et peut questionner l'autorité du centre (Brunet, 2007, f. 20). Parce qu'elle parvient à pénétrer ces espaces qui lui sont en principe interdits, Inej est une héroïne mobile, capable de remettre en question les normes établies (Van Baak, 1983, p. 96). De plus, en traversant les frontières par l'entremise des toits, elle apprend à connaître la ville et se réapproprie sa liberté de mouvement. Sa capacité à se déplacer devient un moteur

d'agentivité qui lui permet d'accomplir ses buts et de résister aux limites qu'on cherche à lui imposer.

#### 1.10 Attachement à la ville et « the Final Girl »

Les toits deviennent aussi un espace important pour Inej puisque c'est de son point de vue situé en hauteur qu'elle apprend non seulement à connaître, mais aussi à apprécier Ketterdam. Ils sont pour elle ce que Michel Foucault appelle une hétérotopie de compensation, soit un espace créé ou réapproprié dans le but de combler un manque et d'ouvrir de nouvelles possibilités (2004, p. 18-19). Les toits offrent à Inej une nouvelle manière d'explorer l'espace sans aucune limite, ce qui ne serait pas possible si elle n'y avait pas accès. Parce qu'ils sont isolés du reste de la ville par leur hauteur, Inej est la seule capable d'activer le mécanisme d'ouverture et de fermeture de l'hétérotopie (Foucault, 2004, p. 18) puisqu'il dépend de ses propres habiletés inégalées. Les toits deviennent donc un espace sécuritaire dans lequel elle peut se déplacer sans crainte et avoir l'avantage sur ses ennemis. En ce sens, ils sont un lieu en dehors de tous les autres lieux (Foucault, 2004, p. 14), inaccessibles pour les autres individus; c'est seulement à Inej qu'ils permettent d'intervenir dans le monde, d'agir autrement et ainsi de développer son agentivité.

À partir de cet endroit qui est le sien, la perspective d'Inej à l'égard de Ketterdam change. Comme l'explique David Le Breton,

[l]a ville n'existe que par les déplacements de ses habitants. [...] Toute ville contient d'innombrables autres villes, et pour le même marcheur ou le même habitant d'innombrables couches affectives qui ne cessent de se modifier selon son humeur (Le Breton, 2012, p. 116).

En se déplaçant sur les toits, Inej expérimente différemment ce que Ketterdam a à offrir; la cité n'est plus la même lorsqu'elle apprend à la connaître sous tous ses détails et de son point de vue particulier. Selon Le Breton, l'exploration de l'espace permet de rendre une route empruntée à plusieurs reprises mystérieuse, de découvrir un autre monde; la marcheuse « déconstruit le principe de rationalité et de fonctionnalité qui régit la ville » (2012, p. 118) en s'abandonnant au parcours. De plus, elle « dessine dans ses itinéraires [...] une toile invisible dans l'espace, [elle] laisse des traces qui n'appartiennent qu'à [elle] et qui dessinent son propre visage » (Le Breton, 2012, p. 119). Inej, en parcourant la ville à partir de ses toits, la fait sienne. Elle construit autour d'elle sa propre version de Ketterdam : « [...] over the rooftops – that was the Ketterdam she loved, empty and quiet, high above the crowds, a moonlit mountain range of gabled peaks and off-kilter chimneys » (Bardugo, 2015, p. 137). Dans cet extrait, la comparaison des toits au sommet d'une montagne éclairée par la lune leur donne une apparence presque magique. Elle accentue également la distance entre Inej et la foule et donne l'impression que la ville est immense, infinie – et que cette immensité, cet infini, appartient à Inej. Les toits ne sont pas parfaits, puisque leurs cheminées sont crochies, et ce détail rappelle la forme brouillonne, un peu désordonnée, de l'hétérotopie de compensation qu'élabore Foucault (2004, p. 18-19). Cependant, cette imperfection ne leur enlève ni leur beauté ni le sentiment de calme qu'ils inspirent à Inej.

Selon Elisabeth Wilson, l'étrange beauté qu'il est possible de trouver dans les paysages urbains provient surtout des observations faites par les flâneurs et les dandys parisiens du 19<sup>e</sup> siècle. Ce sont les

[e]xtremes of wealth and poverty, of enjoyment and misery, [that] made an essential contribution to this perception of the city. It was just those things that were shoddy and awful about city life that constituted its seduction, its peculiar beauty. [...] [Our] perception, like that of the dandies, « make strange » the familiar and disregarded aspects of city life.

It inverts our values: what was once seen as marginal becomes the essence of city life and that which makes it truly beautiful, even if its beauty is a beauty of ugliness (Wilson, 1997, p. 280).

La perception qu'a Inej de Ketterdam à partir de son nouveau point de vue rend la ville étrangement belle et particulière, mais c'est également parce qu'elle connaît à la fois la beauté et la laideur de la cité qu'Inej apprend à vraiment l'apprécier. Ketterdam devient sa complice et lui donne la clé de tous ses secrets, qu'ils soient somptueux ou horribles – « [t]he city had revealed its secrets to her almost shyly, in flashes of grandeur and squalor » (Bardugo, 2016, p. 148). C'est le contraste entre la beauté – souvent cachée – de la ville et sa laideur qui la rend chère aux yeux d'Inej. C'est le cas lorsqu'elle grimpe sur un silo lors d'une mission et peut observer les lumières de la ville :

Inej reached the top of the silo and looked out over the city below. Ketterdam gleamed with golden light, lanterns moving slowly across the canals, candles left burning in windows, shops and taverns still shining bright for the evening's business. She could make out the glittering spangle of the Lid, the colourful lanterns and showy cascade bulbs of the Staves. [...] Would she miss this place? This crowded mess of a city she'd come to know so well, that had somehow become her home? She felt certain she would (Bardugo, 2016, p. 269-70).

Encore ici, le contraste flagrant entre la beauté de la ville – les lumières qui scintillent dans la nuit – et sa laideur – « this crowded mess of a city » – est mis en évidence par le texte. C'est par sa perspective unique qu'Inej est capable d'apprécier pleinement le jeu de lumière que lui présente Ketterdam, sans cependant oublier les aspects nettement moins brillants de la cité. C'est justement parce qu'elle la connaît dans tous ses détails que la ville lui devient chère et que la possibilité de la quitter la rend nostalgique.

Un autre endroit de la ville auquel Inej s'attache et qu'elle aime explorer plus que tous les autres est le toit de la « Church of Barter<sup>9</sup> » :

[The church] spires were visible from almost anywhere in Ketterdam, the copper of its rooftop long since turned to green and crisscrossed by spines of metal scrollwork, full of perfect handholds and offering plenty of cover. It was like a strange gray-green fairyland that no one else in the city ever got to see (Bardugo, 2016, p. 430).

Inej leapt from scroll to scroll, racing over the roof to the thickest of the metal spines, following it up the humped back of the cathedral. It was like walking on the fin of some great sea creature (Bardugo, 2016, p. 458).

Le cuivre rouillé recouvrant le toit de la cathédrale peut paraître négligé, ordinaire ou imparfait aux yeux des autres habitants de Ketterdam, mais pour Inej, qui le connaît de fond en comble, il prend l'apparence d'un étrange monde de conte de fées. Monde magique qui est d'ailleurs le sien, puisque comme tous les toits de la ville, il est inaccessible, sauf pour Inej. Il semble d'ailleurs fait explicitement pour elle, puisqu'il lui offre des prises parfaites qui lui permettent de l'escalader et des décorations derrière lesquelles se cacher au besoin – comme si Ketterdam elle-même lui en faisait cadeau pour sa protection. La ville partage cet endroit étrange avec Inej, qui est en mesure de le parcourir, « springing along as if her feet knew some secret topography » (Bardugo, 2016, p. 180). Encore une fois, on retrouve une comparaison avec l'immensité naturelle dans la description du toit, puisque la narration fait allusion à une créature de la mer. Cette dernière porte d'ailleurs Inej sur son dos – le dôme de la cathédrale – et c'est cette architecture particulière qui lui permet d'avoir l'avantage sur l'une de ses plus dangereuses adversaires, la mercenaire Dunyasha.

---

<sup>9</sup> Littéralement « Église de l'Échange », il s'agit de l'édifice le plus important de Ketterdam, dans lequel le commerce est roi. Les fidèles s'y rassemblent soit pour assister à des ventes ou alors pour rendre hommage à Ghezen, le dieu du commerce.

Dunyasha est une assassin engagée par Pekka Rollins, l'ennemi mortel de Kaz Brekker, qui cherche à éliminer les Dregs au cours du deuxième tome de la série, *Crooked Kingdom*. La mercenaire croit être envoyée pour purger Ketterdam de ses criminels, un travail qu'elle considère sacré et pour lequel elle s'est entraînée toute sa vie. Toute vêtue de blanc et d'or, armée de couteaux et d'étoiles aiguisées s'apparentant à des *shuriken* japonais, elle s'en prend d'abord à Inej puisqu'elle considère « the Wraith » comme une adversaire à sa hauteur. Les deux jeunes femmes se rencontrent d'abord sur les silos, mais leur bataille finale a lieu sur le toit de la « Church of Barter ». Alors que Dunyasha a l'avantage de son entraînement rigoureux, Inej prend finalement le dessus grâce aux connaissances de la cité qu'elle a acquises en devenant « the Wraith » :

Inej's foot caught the edge of one of the metal scrolls, and then she understood. She didn't have her opponent's training or education or fine white clothes. She would never be as ruthless and she could not wish to be. But she knew this city inside out. It was the source of her suffering and the proving ground for her strength. Like it or not, Ketterdam – brutal, dirty, hopeless Ketterdam – had become her home. And she would defend it. She knew its rooftops the way she knew the squeaky stairs of the Slat<sup>10</sup>, the way she knew the cobblestones and alleys of the Stave. She knew every inch of this city like a map of her heart. [...] Inej stepped aside, balancing on one foot as Dunyasha's boot came down on the loose piece of scrollwork. [...] [The mercenary] fell silently, disciplined to the last (Bardugo, 2016, p. 462).

Bien que l'intrusion de Dunyasha dans l'espace qui est celui d'Inej prouve qu'elle est une adversaire redoutable, elle sera la raison de son échec puisque la mercenaire ne connaît pas les toits de la cité aussi bien que « the Wraith ». Inej a également l'avantage parce qu'elle a une relation particulière avec la ville; elle est, après tout, la source de sa souffrance mais également de sa nouvelle identité – « It was the source of her suffering and the proving ground for her strength » (Bardugo, 2016, p. 462). Si

---

<sup>10</sup> Le repère des Dregs.

Ketterdam est le lieu qui a permis à Tante Heleen d'exploiter Inej sans aucune conséquence, elle permet ultimement à celle-ci de se réapproprier son agentivité et le contrôle de son corps. De plus, elle lui donne la chance de devenir quelqu'un d'autre, de renaître. C'est grâce à cette ville qu'Inej peut devenir « the Wraith » et retrouver confiance en elle après les horreurs auxquelles elle a survécu à la Menagerie. C'est pourquoi elle est attachée à cette métropole, aussi brutale et sale qu'elle soit, et refuse que Dunyasha s'en prenne à elle et ses habitants.

Le lien que la narration effectue entre les toits et les escaliers mal construits du « Slat » établit aussi une connexion entre l'espace dans lequel Inej développe sa puissance et son attachement pour les Dregs. L'importance de la cité aux yeux d'Inej relève donc non seulement de ses composantes géographiques, mais aussi de ses habitants, envers lesquels elle ressent une appartenance. La comparaison entre la cartographie de la ville et celle de son cœur est significative parce qu'elle révèle la profondeur de son attachement, mais insiste aussi sur les connaissances totales qu'Inej a de Ketterdam – elle connaît la ville « par cœur », littéralement. C'est parce qu'elle sait que ce ne sont pas tous les morceaux du toit de la « Church of Barter » qui sont solides, qu'Inej parvient à avoir le dessus sur Dunyasha. La manière dont elle dupe ultimement la mercenaire réunit d'ailleurs toutes les forces qu'elle possède et qui lui ont permis de devenir « the Wraith ». Inej évite le morceau d'enjolivure puisqu'elle sait qu'il n'est pas solide et se tient en parfait équilibre sur un pied, se servant de ses capacités d'acrobate. Cette position précaire mais pleinement assumée peut être interprétée comme une traduction corporelle du positionnement ex-centrique, marginal, qu'elle adopte tout au long de la série et qui devient la source de sa puissance.

En étant la seule capable de vaincre la mercenaire qui menace sa ville, Inej devient ce que Carol Clover appelle une « Final Girl » :

Clover theorizes that the decade saw horror's most innovative heroine (perhaps to date) in the « Final Girl », a portrayal markedly different in form and function from past characterizations. « She alone looks death in the face, » explains Clover, « [and] she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B). » Possessing the qualities of fighter *and* of survivor, the Final Girl is *a* survivor in that she is an adroit combatant in the face of evil. The Final Girl is also *the* survivor, outlasting the monster's attack and being the only one to do so. Final Girls are not only fighters and survivors, but they « do so with ferocity and even kill the killer on their own » (Means Coleman, p. 169-70, l'autrice souligne).

Inej survit à l'attaque de Dunyasha tout comme elle a survécu aux horreurs qu'elle a endurées à Ketterdam – à sa manière. Par l'entremise de ses capacités inhumaines, elle parvient, comme le théorise Robin Roberts, à créer « a sort of reverse *Kunstlerroman* » (2018, p.7); plutôt que d'être restreinte par les violences terribles de son passé, Inej renaît, surmontant ses adversaires et les limites que l'on cherche à lui imposer. Par son agilité et sa liberté de mouvement, elle porte bien le nom « the Wraith », capable de se faufiler dans tous les recoins de la ville. Sa subtilité inégalée lui vaut une réputation inquiétante qui lui donne le dessus sur ses ennemis et lui permet de devenir invisible. Parce que sa connaissance de Ketterdam est totale, aucune des frontières établies à l'intérieur de la ville ne peut l'arrêter. Elle parvient à se réapproprier des espaces bien à elle et s'attache à la ville, choisissant de la défendre à tout prix. Cependant, la soif de liberté que ressent Inej ne s'arrête pas aux frontières de Ketterdam et même si elle est attachée aux membres des Dregs, ses ambitions sont plus vastes. Bien qu'elle tienne à sa relation ambiguë avec Kaz – qui a su voir son potentiel et la considère comme sa principale conspiratrice, mais exploite aussi ses capacités afin de s'enrichir –, Inej sait qu'elle doit quitter Ketterdam pour trouver sa propre voie. C'est en cherchant à aller toujours plus loin que la jeune fille se tourne vers une quête de vengeance, se réappropriant les origines auxquelles on l'a arrachées et le nom que ses parents lui avaient donné, Inej Ghafa.

## CHAPITRE IV

### INEJ GHAFa

Le troisième et dernier nom sur lequel porte mon analyse est Inej Ghafa, soit le nom que ses parents ont donné à Inej à sa naissance. Avant d'être kidnappée et envoyée à Ketterdam pour être vendue à Tante Heleen, Inej vivait dans une caravane Suli avec sa famille. Les Sulis sont un peuple nomade qui parcourt les terres du continent composé de Ravka, Shu Han et Fjerda; ils ne reconnaissent pas l'autorité des différents monarques et ne suivent qu'un seul code, soit le code moral dicté par les Saints qu'ils vénèrent. Allant de village en village, ils offrent leurs multiples services et talents aux habitants du continent. Inej et les membres de sa famille sont tous des acrobates; durant son enfance, ils sillonnaient Ravka afin de présenter des spectacles plus impressionnants les uns que les autres.

Le véritable nom d'Inej est donc associé dans le récit à ses origines familiales et à la force qu'elle y puise. Même si Inej se fait imposer le nom « little lynx » et adopte celui de « the Wraith » par la suite, elle n'oublie jamais le nom que ses parents lui ont donné et reste attachée à ses origines, espérant retrouver sa famille un jour. Cependant, cet attachement fait naître en elle des sentiments contradictoires : à l'espoir de retrouver sa famille se mêle la crainte de leur douleur et de leur déception lorsqu'ils apprendront ce qui lui est arrivé et surtout, les actes terribles qu'elle a dû commettre pour survivre dans le Barrel. Dans ce chapitre, je traiterai d'abord du lien qu'Inej partage avec ses parents et de ses origines familiales, ainsi que des sentiments ambivalents qui s'y rattachent. Je me pencherai ensuite sur les croyances religieuses

d’Inej, qui sont une part importante de son identité et guident ses choix et ses actions. Finalement, j’analyserai la manière dont la réappropriation de l’identité qu’on avait arrachée à Inej la motive à s’engager dans une quête de démantèlement du réseau de trafic humain qui l’a exploitée. Grâce à ce nouveau but, elle est en mesure d’aller toujours de plus en plus loin, de s’ouvrir à l’immensité du monde.

### 1.11 Nom et origines familiales

Le nom, comme je l’ai déjà mentionné dans les chapitres précédents, nous situe dans le social et dans la lignée familiale. Il est attribué par une autre personne, qui nous permet par cet acte de langage d’entrer dans le langage à notre tour, d’exister socialement dans le temps et l’espace. Selon Juan Eduardo Tesone, le choix du prénom donné à l’enfant par les parents est « le dépôt mouvant d’un mythe familial en suspension qui engage l’enfant. Il est la charpente de sa future identité » (2013, par. 12). Par le choix du nom, les parents laissent leur trace et inscrivent l’enfant dans la continuité du mythe familial (Tesone, 2013, par. 17). Comme l’explique encore Tesone,

[c]ette conception est compatible avec l’idée d’un palimpseste intergénérationnel inconscient qui se condense dans le prénom du sujet et qui est fait de la sédimentation des diverses couches de stratification de générations successives. Si l’on accepte cette proposition, on peut alors concevoir l’avant-texte qu’est le prénom, non pas comme une statue immobile, taillée dans la pierre une fois pour toutes, mais comme une sculpture cinétique qui admettra de nouvelles orientations dans son mouvement, obtenant différentes formes en reformulations incessantes (2013, par. 22-23).

Le nom contient donc le mythe et l’histoire familiale, mais il n’est pas cimenté : sa signification est en mouvement et en réinterprétation constante au fur et à mesure que

l'individu évolue dans le social et dans le temps. Pour Inej, ce nom qu'elle n'oublie jamais suit le rythme de sa progression identitaire, mais il lui permet surtout de conserver le lien qui l'unit à ses parents et à sa culture. Les souvenirs qu'elle a de sa famille font écho à ce que Yi-Fu Tuan décrit comme « the attachment to homeland », ou l'attachement à la mère-patrie :

Attachment of a deep though subconscious sort may come simply with familiarity and ease, with the assurance of nurture and security, with the memory of sounds and smells, of communal activities and homely pleasures accumulated over time (1977, p. 159).

C'est donc la familiarité des gestes et le réconfort qui les accompagne qui font de la maison l'endroit duquel on s'ennuie et auquel il fait bon revenir, dans la mesure où la maison est un lieu associé à des émotions ou des souvenirs positifs. Dans les romans étudiés, les souvenirs qu'Inej a de ses parents sont constitués des actions simples qu'ils posaient, de leurs activités communes ou même de leurs voix. Ils se manifestent le plus souvent lors de ses moments d'incertitude et lui offrent du réconfort. Le souvenir de sa mère préparant du pain, entre autres, se présente à Inej lorsqu'elle est retenue captive par l'un des ennemis des Dregs :

Inej could have made skillet bread in her sleep. [...] She could see her mother damping the fire, see her flipping the bread with quick pinches of her fingers, smell the dough cooking over the ashes. [...] She could taste the skillet bread, warm from the pan, see her mother's dark braid twinned with ribbons, strands of silk the color of ripe persimmons (Bardugo, 2016, p. 56).

Même si cela fait des années qu'Inej n'a pas vu sa mère ou mangé le pain qu'elle prépare, les souvenirs sont frais dans sa mémoire. Ils envahissent ses sens – elle voit sa mère, sent et goûte le pain – et la transportent ailleurs, là où elle se sent en sécurité. La clarté du souvenir et les détails précis qui le composent révèlent la familiarité des gestes, mais suggèrent aussi qu'Inej a dû se remémorer ce moment à plusieurs

reprises, au point de le connaître par cœur et d'être capable de se l'imaginer très clairement. En même temps, le rappel de ce qu'elle a perdu est douloureux. Sa réaction, lorsque Kaz prononce son nom pour la première fois, illustre bien les sentiments contradictoires qu'elle ressent par rapport à ses origines :

« Is Inej Ghafa your real name? »

A strange sound escaped Inej's throat, part sob, part laugh, a weak, embarrassing sound, but it had been months since she'd heard her own name, her family name (Bardugo, 2015, p. 306).

Le son qui s'échappe de la gorge d'Inej, entre pleurs et rires, tristesse et joie, exprime le tumulte émotif qui l'habite. Les souvenirs de ses parents sont à la fois un réconfort et une torture, puisqu'Inej se souvient de leurs conseils et de leur affection, mais est terrifiée à l'idée de leur apprendre ce qui lui est arrivé si elle les revoit un jour. La narration met également l'accent sur l'importance de ce nom pour Inej, puisque Kaz lui pose cette question alors qu'elle est toujours dans la Menagerie, où elle refuse de montrer ses faiblesses de crainte d'être punie. Si elle est embarrassée par sa réaction viscérale, elle s'accorde toutefois ce moment de vulnérabilité parce qu'elle ne peut regretter d'entendre son nom véritable – et Bardugo insiste aussi sur les origines familiales de l'appellation – pour la première fois depuis des mois. Être de nouveau Inej Ghafa, même une fraction de seconde, lui permet aussi de ne pas être « little lynx », de refuser l'identité que l'on cherche à lui imposer. En prononçant ce nom qu'Inej garde caché, Kaz lui offre un moment de répit, puisqu'il la nomme et la perçoit comme celle qu'elle est vraiment. Cependant, il lui rappelle aussi ce qu'elle a perdu, condensé dans ce nom qui prend à la fois l'aspect d'une formule magique et d'une malédiction.

Ce réconfort teinté de douleur est également présent alors qu'Inej se remémore les paroles de son père. Se souvenant des conseils qu'il lui donnait autrefois, elle est prise entre l'appréhension et le désir de retrouver ses parents :

*Many boys will bring you flowers. But someday, [her father had said,] you'll meet a boy who will learn your favourite flower, your favourite song, your favourite sweet. And even if he is too poor to give you any of them, it won't matter because he will have taken the time to know you as no one else does. Only that boy earns your heart.*

That felt like a hundred years ago. Her father had been wrong. There had been no boy to bring her flowers, only men with stacks of *kruge* and purses full of coins. Would she ever see her father again? Hear her mother singing, listen to her uncle's silly stories? *I'm not sure I have a heart to give anymore, Papa* (Bardugo, 2015, p. 136, l'autrice souligne).

Les conseils romantiques de son père sont, tout comme les gestes de sa mère, remémorés en détail. Cependant, plutôt que d'apporter du réconfort à Inej, ils mettent encore plus en évidence l'injustice qui a été commise à son égard. Le contraste entre les attentes de la jeune Inej transmises par son père – promettant un jeune prétendant bienveillant qui apprendrait à la connaître et à l'aimer – et les clients de la Menagerie – prêts à payer pour exploiter son corps et lui infliger un traumatisme terrible – est flagrant. Cet écart qui les sépare donne aux paroles rapportées du père d'Inej une ironie cruelle et lui rappelle ce qui lui a été dérobé par son enlèvement et son enfermement dans la Menagerie, plutôt que de lui donner espoir de trouver un jour cette personne spéciale dont lui parlait son père. De plus, on sent une distance s'établir entre eux, puisqu'Inej a l'impression que des centaines d'années ont passé depuis cette conversation. Un tel sentiment peut suggérer qu'Inej est consciente d'avoir vieilli trop vite, de s'être fait voler son innocence trop tôt. Le souvenir s'apparente alors à une autre vie, comme s'il appartenait à quelqu'un d'autre, une version d'elle-même maintenant inaccessible. Malgré cette distance et la réalisation que son père avait tort, Inej espère toujours le revoir. Les plaisirs simples de sa vie d'autrefois reviennent encore ici à sa mémoire, mais s'accompagnent aussi de la crainte de ne plus avoir de cœur à offrir, comme si ce qu'elle avait enduré l'avait rendue incapable de suivre la voie guidée par son père. Elle est attristée par son propre malheur et inquiète à l'idée de le décevoir, de ne pas être la jeune femme qu'il espérait la voir devenir.

Cette peur d'être indigne de ses parents revient à plusieurs reprises dans le récit, mais on constate qu'au bout du compte, l'affection qu'Inej ressent toujours pour son père et sa mère est plus forte que sa crainte. Si ses souvenirs sont toujours teintés d'ambivalence, elle espère pouvoir un jour recréer le lien qui l'unissait à sa famille :

She thought of her parents. She'd been away from them for nearly three years. How would they have changed? Could she be their daughter again? Maybe not right away. But she wanted to sit with her father on the steps of the wagon eating fruits from the trees. She wanted to see her mother dust chalk from her hands before she prepared the evening meal (Bardugo, 2015, p. 433).

On constate que ce sont les changements irréversibles auxquels Inej a survécu qui lui font craindre ses retrouvailles avec ses parents. La question « Could she be their daughter again? » illustre sa crainte d'être devenue une personne complètement différente, qu'elle considère indigne d'eux. L'écart entre celle qu'elle était avec eux et celle qu'elle est au présent du récit lui semble gigantesque, comme si elle avait perdu cette part de son identité ou comme si le lien familial était rompu par les événements. Cependant, malgré son appréhension, elle garde l'espoir qu'ils arriveront à se retrouver avec le temps, non seulement physiquement, mais aussi émotionnellement. C'est par l'entremise de ces gestes simples mais qui lui sont chers – manger des fruits avec son père, observer sa mère vaquer à ses occupations – qu'elle continue de croire qu'ils y parviendront.

Même s'ils font parfois naître en elle des sentiments contradictoires, les souvenirs de ses parents encouragent aussi Inej à continuer d'avancer. Lorsqu'elle est blessée au courant d'une mission avec les Dregs, la voix de son père fait irruption dans ses pensées :

She couldn't climb, not with this wound, not with the amount of blood she'd lost. She remembered her father putting her on the rope ladder the first time. *Climb, Inej.* [...] She willed her mind to clarity and hopped up,

fingertips latching on the top of the crate. *Climb, Inej*. She dragged herself over the edge onto the tin roof of the container. [...] She didn't know where the strength came from but she managed to pull herself over the top. [...] *Just one more*. [...] *Climb, Inej* (Bardugo, 2015, p. 150-51, l'autrice souligne).

La phrase « *Climb, Inej*. » revient à plusieurs moments dans le passage et rythme le texte comme un leitmotiv, se présentant à chaque doute. Chacun des rappels est suivi d'un mouvement; la voix de son père pousse Inej à l'action et la mène à un endroit sûr. Même si elle est blessée, la présence qu'elle ressent lui donne la force de continuer. Puisque c'est également le mouvement qui permet à Inej de se réapproprier son agentivité, on peut interpréter cette formulation comme un encouragement à déployer cette dernière toujours plus loin. Le mouvement décrit dans la scène est aussi une ascension, et on constate au fil de la lecture des romans qu'il s'agit d'un motif qui revient à plusieurs reprises lorsqu'il est question d'Inej, de ses croyances et, finalement, de sa quête de justice. Aller toujours plus haut, toujours plus loin, devient une métaphore filée associée à son désir de dépasser ses limites.

La voix de son père se manifeste également dans un proverbe Suli dont Inej se souvient :

There was a Suli saying : *The heart is an arrow. It demands aim to land true*. Her father had liked to recite this when she was training on the wire or the swings. *Be decisive*, he'd say. *You have to know where you want to go before you get there* (Bardugo, 2015, p. 135, l'autrice souligne).

Encore une fois, le mouvement se retrouve partout dans cet extrait : la flèche pointée vers la cible, l'évocation du fil de fer et des trapèzes, la destination et la manière de s'y rendre. Cependant, la métaphore évoque aussi une idée de contrôle, de décision qui mène à la détermination personnelle, puisque le proverbe incite à suivre son cœur, à diriger la flèche vers l'objectif dicté par les convictions profondes de l'individu. On retrouve ici l'idée du « *acting otherwise* » dont traite Ellen Messer-Davidow (1995,

p. 29-30), ce choix conscient d'agir d'une certaine manière, souvent à l'encontre des normes sociales, afin de développer son agentivité. La voix de son père, le lien qu'elle a encore avec lui, encourage Inej à continuer d'avancer et à suivre ses convictions.

À la fin de *Six of Crows*, même si Inej est encore appréhensive à l'idée de relater les détails de son enlèvement à ses parents, son nouvel objectif est clair : elle veut se trouver un navire et partir à leur recherche. Une fois qu'elle sera réunie avec eux, elle entend consacrer toute son énergie au démantèlement du réseau de trafic humain. Cette décision, prise alors qu'elle accomplit la périlleuse mission de la « Ice Court » avec les Dregs, vêtue des soies de la Menagerie pour se fondre dans le décor, remplit Inej de légèreté. Une fois sa quête choisie, elle se sent réellement redevenir fille d'acrobates :

Then she was running, her silks like feathers. In this moment she didn't mind them. She'd duped Heleen Van Houden. She'd taken a little piece of her away, a silly symbol, but one she prized. It wasn't enough – it would never be enough – but it was a beginning. There would be other bawds to trick, slavers to fool. Her silks were feathers, and she was free.

Inej focused on that circle of glass – a moon, an absence of moon, a door to the future – and she leapt. The hole was barely big enough for her body, she heard the soft *swish* as the sharp glass rim sliced through the silks she trailed. [...] It was an impossible leap, a mad leap, but she was once again her father's daughter, unbound by the rules of gravity (Bardugo, 2015, p. 411, l'autrice souligne).

Les soies de la Menagerie, qui autrefois étouffaient Inej et étaient lourdes à porter, n'ont plus aucun pouvoir sur elle au moment où elle trouve son nouvel objectif. Elles se transforment progressivement en plumes – « her silks *like* feathers » au début du paragraphe, et « her silks *were* feathers », à la fin – légères et lui permettant de voler. Inej parvient alors à duper Tante Heleen non seulement parce qu'elle lui dérobe son diamant – que Wylan et Jesper, deux autres personnages, utilisent par la suite pour

percer l'ouverture dans laquelle Inej s'élançait (Bardugo, 2015, p. 410) –, mais également parce que le costume que la propriétaire lui avait imposé n'a plus aucune emprise sur elle. La concentration d'Inej sur le trou dans le verre rappelle le proverbe Suli; elle devient la flèche qui fonce vers sa cible, cette dernière étant le cercle parfaitement symétrique creusé dans le verre. La comparaison de l'ouverture à une lune étrange évoque également la description des toits de Ketterdam qu'Inej arpente, eux aussi baignés de la lumière lunaire. Tout comme les toits de la ville sont pour Inej un espace qui lui permet de franchir les frontières, de continuer d'avancer, le cercle est une porte vers son futur. Comme une confirmation que cette voie est celle qui la mènera vers sa liberté, les rebords coupants de l'ouverture déchirent les soies, s'attaquant à ce symbole des restrictions qu'on lui avait imposées. L'ouverture est étroite, rappelant les obstacles qui se dresseront potentiellement sur la voie d'Inej et rendront son cheminement plus ardu, mais elle ne montre aucune hésitation. Sa décision et sa détermination lui permettent d'accomplir ce saut impossible et de défier la gravité; c'est parce qu'elle fait ce choix, guidé par son désir de justice, qu'elle se sent redevenir la digne fille de son père.

### 1.12 Sous la protection des Saints

La religion d'Inej est aussi extrêmement importante pour elle et le code moral que dictent les Saints vénérés par sa communauté guide ses pas. Dans l'univers de la série, plusieurs peuples rendent hommage aux Saints, des personnages mythiques ayant accompli des gestes justes ou même des miracles lors de temps immémoriaux avant d'être – souvent brutalement – martyrisés et canonisés. Les habitants de Ravka, Shu Han et les clans Suli prient pour la protection et le pardon des Saints et croient que vivre selon leur exemple leur apportera bonne fortune et leur permettra ultimement de les rejoindre dans l'au-delà après la mort. Dans *The Saint and the Saga Hero*, Siân E.

Gronlie explique que le caractère exemplaire des saints les place dans une position intermédiaire entre le ou les dieux et les mortels :

The consequence of this exemplarity is that the saint is presented not as an individual [...] but as a role-model and a powerful intercessor, whose simultaneous presence in heaven and on earth (through material relics) qualifies him or her as a mediator between God and ordinary sinners (2017, p. 7).

Les personnages de l'univers de Bardugo demandent fréquemment aux Saints de les protéger ou d'intervenir dans leurs vies par l'entremise de la prière. Dans les deux romans à l'étude, Inej est sans aucun doute la protagoniste la plus pieuse; elle prie régulièrement, et bien qu'elle ne possède pas de reliques, elle nomme chacun de ses couteaux en l'honneur de l'un de ses Saints patrons. Ses armes sont ses biens les plus précieux et lui rappellent que les Saints veillent sur elle, lui insufflent du courage :

Sankt Petyr, renowned for his bravery, on the right; the slender, bone handled blade she'd named for Sankta Alina on the left. She recited the names of her other knives, too. Sankta Marya and Sankta Anastasia strapped to her thighs. Sankt Vladimir hidden in her boot, and Sankta Lizabeta snug at her belt, the blade etched in a pattern of roses. *Protect me, protect me* (Bardugo, 2015, 139-140, l'autrice souligne).

She wished for her knives, for the comforting weight of them in her palms. [...] She named the blades anyway – *Petyr, Marya, Anastasia, Lizabeta, Sankt Vladimir, Sankta Alina* – and found courage in each whispered word (Bardugo, 2016, p. 59, l'autrice souligne).

She was grateful for the weight of her knives. She touched her hands to them as if greeting old friends, felt some of the tension inside her ease (Bardugo, 2016, p. 151).

On constate que les couteaux qu'Inej a nommés en l'honneur de ses Saints possèdent pour elle un pouvoir réconfortant : peu importe où elle se trouve, que ce soit en touchant les lames, en sentant leur poids ou en chuchotant leurs noms, elle se sent rassurée par leur présence. En baptisant ses armes, Inej n'est plus seulement nommée

par les autres; elle devient celle qui nomme à son tour. Elle passe de destinataire à émettrice, mais contrairement à Tante Heleen, elle n'utilise pas ce pouvoir pour faire du tort à qui que ce soit. Puisque nommer déploie une force créatrice qui mène à l'existence, en associant chacun de ses couteaux à un Saint, Inej participe au renouvellement constant de leur puissance effectué par les croyants qui les vénèrent. En les sentant plus près d'elle, elle réussit aussi à se donner du courage lorsqu'elle en a besoin.

Tous les Saints ont un patronage particulier et les choix d'Inej ne sont pas faits au hasard : en lisant *The Lives of Saints*, un ouvrage compagnon de l'univers de Leigh Bardugo, on apprend que presque tous les Saints d'Inej ont un lien direct avec différents aspects de sa vie. Sankt Petyr, sa première lame, offerte par Kaz (Bardugo, 2015, p. 188), est nommée en l'honneur du Saint patron des archers (Bardugo, 2020, p. 65-67). Sankta Alina est la patronne des orphelins – arrachés à leur famille, comme Inej – et des talents cachés – évoquant les talents associés à « the Wraith » (Bardugo, 2020, p. 111-115). Sankta Marya est la patronne des exilés (Bardugo, 2020, p. 45-47) et Sankt Vladimir, celui des exploits invraisemblables (Bardugo, 2020, p. 53-55). Chacun d'entre eux est également reconnu pour sa résistance face à la tyrannie et sa miséricorde. Inej choisit ces Saints en particulier pour veiller sur elle puisque leurs histoires font écho à la sienne; elle ressent une connexion avec eux.

Selon Alison Findlay, la prière est un acte permettant de s'adresser à un autre réceptif et compatissant dont la présence rassure : « [t]he belief that God will protect allows the subject to reinterpret their own situation, making it seem less threatening » (2018, p. 91). Inej demande aux Saints leur protection par ses prières et interprète des événements que d'autres associeraient à de la chance comme étant la preuve de leur intervention. Lorsqu'elle est blessée et entend la voix de son père, elle est par la suite guérie par les pouvoirs de Nina, mais croit aussi à l'intervention des Saints : « [g]iven how deep the knife had gone, her Saints must have been guiding Nina's hand »

(Bardugo, 2015, p. 188). Elle croit également qu'ils la protègent lors de ses batailles, tournant le dos de ses ennemis pour lui donner l'avantage (Bardugo, 2015, p. 149), et elle ressent leur présence rassurante lorsqu'elle est prise en otage (Bardugo, 2016, p. 51).

Inej croit fermement que les Saints qu'elle vénère lui accorderont leur protection tant et aussi longtemps qu'elle suivra le code moral qu'ils dictent. Selon Adam J. Frisch et Joseph Martos, le code moral que l'on retrouve dans plusieurs religions, soit « the way religious imagination seeks to describe the ethically good life » (1985, p. 12), pousse les croyants à agir d'une certaine manière dans leur vie de tous les jours, mais aussi, plus particulièrement, lorsqu'ils font face à des décisions difficiles. Si les lois des Saints d'Inej ne sont jamais explicitement détaillées dans les romans, on constate qu'Inej ressent de la réticence à l'idée de commettre des péchés. Elle croit, à l'instar de sa communauté Suli, que poser ces gestes irréparables donne naissance à une ombre métaphorique qui viendrait la punir : « The Suli believe that when we do wrong, we give life to our shadow. Every sin makes the shadow stronger, until eventually the shadow is stronger than you » (Bardugo, 2016, p. 359). Lorsqu'Inej n'a pas d'autre choix que de tuer ses ennemis parce qu'ils menacent sa vie ou celles des ses alliés, elle demande pardon à ses Saints : « [Inej] said a silent prayer as she slit one throat, then the next. [...] Six bodies, six lives taken. She was going to have to do a lot of penance [...] » (Bardugo, 2015, p. 149). C'est parce qu'elle ne veut pas perdre le soutien de ses Saints, mais aussi parce qu'elle veut suivre le code moral respecté par sa communauté, qu'Inej choisit aussi souvent que possible d'épargner ses ennemis.

Malgré sa crainte de leur sanction, Inej espère aussi que ses Saints comprendront qu'elle pose ces actes seulement en dernier recours – « She had to believe her Saints saw and understood the things she did to survive » (Bardugo, 2015, p. 140). Cet espoir qu'ils la pardonneront malgré ses péchés vacille cependant lorsque Dunyasha

se présente à Ketterdam. Croyant qu'il s'agit de son ombre envoyée pour finalement la punir (Bardugo, 2016, p. 359), Inej est d'abord effrayée, puis réalise qu'elle n'a pas de regrets :

But perhaps the Saints had chosen Dunyasha as their vessel. Despite Inej's prayers and penance, maybe judgement had come at last.

*I am not sorry*, she realized. She had chosen to live freely as a killer rather than die quietly as a slave, and she could not regret that. She would go to her Saints with a ready spirit and hope they would receive her (Bardugo, 2016, p. 461, l'autrice souligne).

Comprenant l'importance de vivre sa vie en étant libre plutôt qu'exploitée dans la Menagerie, même si cela implique qu'elle a dû commettre l'irréparable, Inej accepte son sort avec une conscience tranquille. Risquer la colère de ses Saints mais vivre selon ses propres termes, en suivant sa propre voie, voilà qui lui semble plus juste que de se laisser mourir silencieusement. Si elle va à l'encontre du code moral en tuant, Inej est cependant consciente que son choix n'était pas celui qu'elle aurait fait dans de meilleures circonstances. Elle croit ainsi que ses Saints le lui pardonneront : « Innocence was a luxury, and Inej did not believe her Saints demanded it » (Bardugo, 2016, p. 458). En effet, le code moral d'une religion est aussi ce qui aide les croyants à « maintain [their] personal integrity, persisting in the "right" action as long as it seems correct, even if something other is more convenient or more in accord with traditional moral [or social] laws » (Frisch et Martos, 1985, p. 23). En restant dans le bordel et en endurant son sort, Inej aurait peut-être évité de tuer et aurait répondu davantage aux attentes de sa société – puisque le gouvernement corrompu de Ketterdam ne sanctionne pas le trafic humain et l'exploitation, mais considère toute résistance face à son pouvoir comme une nuisance. Cependant, elle se serait aussi condamnée à une vie injuste, et elle refuse de croire que ses Saints, mettant en garde contre les tyrans (Bardugo, 2016, p. 151), auraient souhaité pour elle un tel sort.

Un moment charnière dans le développement d’Inej est celui que j’ai mentionné plus haut, celui où elle décide de tout faire en son pouvoir pour démanteler le réseau de trafic humain qui l’a arrachée à sa famille. Alors qu’elle doit grimper dix étages à l’intérieur d’un incinérateur brûlant afin de mener à terme la mission des Dregs, elle réalise que toutes ses épreuves n’ont servi qu’à la mener à cette quête. La présence de ses Saints se fait de nouveau sentir dans la pluie qui se met à tomber et lui permet de continuer à grimper malgré la chaleur :

Then she heard it, a soft patter, a gentle drum that had no real rhythm. She felt it on her cheeks and face. She heard the hiss as it struck the coals below. *Rain*. Cool and forgiving. [...] She only heard the music of the rain as it washed away the sweat and soot, the coal smoke of Ketterdam, the face paint of the Menagerie, as it bathed the jute strands of the rope, and hardened the rubber on her suffering feet. It felt like a blessing, though she knew Kaz would just call it weather. [...]

She forced her muscles to flex, her fingers to seek, and pulled herself one foot, then another, again and again, murmuring prayers of gratitude to her Saints. Here was the rhythm that had eluded her before, buried in the whispered cadence of their names.

But even as she gave thanks, she knew that the rain was not enough. She wanted a storm – thunder, wind, a deluge. She wanted it to crash through Ketterdam’s pleasure houses, lifting roofs and tearing doors off their hinges. She wanted it to raise the seas, take hold of every slaving ship, shatter their masts, and smash their hulls against unforgiving shores. *I want to call that storm*, she thought. And four million *kruge* might be enough to do it. Enough for her own ship – something small and fierce and laden with firepower. Something like her. She would hunt the slavers and their buyers. They would learn to fear her, and they would know her by her name. *The heart is an arrow. It demands aim to land true*. She clung to the wall, but it was purpose she grasped at long last, and that carried her upward.

She was not a lynx or a spider or even the Wraith. She was Inej Ghafa, and her future was waiting above (Bardugo, 2015, p. 310-311, l’autrice souligne).

La pluie, qu’Inej associe à une bénédiction de ses Saints, n’a pas seulement le pouvoir d’éteindre les charbons ardents qui brûlent sous elle; elle est aussi

régénératrice, ramenant Inej à ses origines. La narration recule sur la ligne du temps au rythme de la pluie qui tombe, effaçant la sueur et la suie – causées par l’ascension d’Inej dans la cheminée –, la fumée de Ketterdam – associée à « the Wraith » – et le maquillage de la Menagerie – pour sa part rappelant directement « little lynx ». La pluie envoyée par ses Saints la guide jusqu’au commencement, à son identité d’acrobate qu’elle n’avait en fait jamais perdue – identité suggérée ici par la corde et ses souliers faits pour grimper, couverts de caoutchouc –, et le retour à cette part d’elle-même lui donne la force de persévérer.

Tout comme la voix de son père se présente dans ses pensées et rythme son ascension lorsqu’elle est blessée, ici ce sont les noms de ses Saints qui lui redonnent la synchronisation précieuse dont elle avait besoin. Le pouvoir implicite des noms eux-mêmes est alors mis en évidence et encore une fois, la narration suit au plus près le mouvement d’Inej. Chaque geste laborieux est énuméré, lui permettant chaque fois de dépasser une nouvelle limite qui semblait insurmontable. Alors qu’elle grimpe dans l’incinérateur, l’ascension d’Inej est également une ascension vers son futur, puisque la pluie, ayant ramené son passé à la lumière, n’est plus suffisante. Refusant de se satisfaire de ce qu’elle a déjà, Inej souhaite aller plus loin, déchaîner elle-même une force beaucoup plus puissante – une tempête, un déluge. Sa quête de vengeance et de justice se présente à elle clairement dans cette vision métaphorique, son désir immense détruisant sur son passage les bordels de Ketterdam et les bateaux des esclavagistes dans un mouvement violent. La phrase « *I want to call that storm* », rapportant les pensées d’Inej, est particulièrement significative; Inej s’associe elle-même directement avec cette force destructive et lui donne vie. Le mot « call » peut être associé à un appel, mais aussi à l’idée de recevoir un nom – « to be called a name » (Butler, 2017 [1997], p. 22) –, nom qui mène ensuite à l’existence. Dans ce sens, tout comme Inej se redéfinit par la réappropriation de son nom d’origine, elle redéfinit son futur en décidant de donner un sens, une forme, à cette tempête vengeresse.

Cette vision destructrice ancre toutefois Inej dans la réalité, la solution se présentant immédiatement après le fantasme : un navire qui serait le sien. La comparaison directe entre Inej et le bateau, certes petit, mais féroce, peut être interprétée comme son dévouement pratiquement immédiat à cette nouvelle facette d'elle-même, la capitaine chasseuse de trafiquants. Elle suggère également qu'encore une fois, l'agentivité est directement associée au mouvement, puisque le navire, par l'entremise de la mer, permet d'aller toujours plus loin et de dépasser les frontières. Le glissement de la tempête au bateau, lui-même associé à Inej, est révélateur; Inej et ses actions *deviennent* la tempête. C'est elle qui est la force indomptable dont elle rêve, capable de détruire les bordels et les navires des trafiquants. En trouvant sa propre embarcation, Inej sait qu'elle pourra se déchaîner et finalement rétablir la justice. Son nom d'origine prend alors une toute nouvelle signification, devenant celui par lequel ses ennemis apprendront à la connaître et à la craindre – à l'opposé de « little lynx », qui était utilisé par autrui pour dominer Inej. L'appellation Inej Ghafa n'est plus seulement rattachée à son passé de jeune acrobate : elle fait aussi pleinement partie de son futur et fera trembler ses adversaires.

Comme pour confirmer que cette voie lui appartient, le proverbe Suli apparaît dans ses pensées – et les italiques utilisés par Bardugo suggèrent plusieurs pistes d'interprétation, puisqu'ils peuvent à la fois signifier qu'il s'agit d'une citation, soit du père d'Inej ou de l'origine du proverbe en soi, de la pensée d'Inej ou même peut-être de la validation de ses Saints. Inej est de nouveau la flèche visant son objectif et c'est cette nouvelle quête, guidée par ses plus profondes convictions, qui la propulse vers son futur et vers une renaissance. En effet, se réappropriant son nom et l'identité qui lui avaient été arrachée, elle redevient Inej Ghafa. Les phrases « She was not a lynx or a spider or even the Wraith. She was Inej Ghafa, and her future was waiting above. » (Bardugo, 2016, p. 310-311) illustrent le passage de l'impuissance à l'agentivité qu'elle a parcouru. Réduite à un lynx-objet, Inej a ensuite été associée aux araignées du Barrel, puis célébrée avec « The Wraith ». Cependant, c'est avec sa

véritable identité qu'elle va à la rencontre de son avenir, pleinement en contrôle de sa propre agentivité.

### 1.13 Quête de vengeance, quête de justice, quête d'immensité

Dans *The Virtues of Vengeance*, Peter A. French identifie trois conditions nécessaires à la vengeance : tout d'abord, le crime doit être reconnu comme tel, être identifié comme un comportement blessant ou immoral qui nécessite des représailles (2001, p. 161). Ensuite, la nature de ces représailles doit être proportionnelle à l'acte commis (French, 2001, p. 161); en d'autres mots, « the punishment must fit the crime » (Graham-Bertolini, 2011, p. 17). La troisième condition, la plus importante, affirme que si l'individu cherchant à se venger ne possède pas l'autorité morale nécessaire pour le faire, « the hostile response to wrongdoing will not be morally permissible » (French, 2001, p. 161) et la vengeance ne sera pas justifiée.

De plus, selon Alison Graham-Bertolini, « [...] to be effective as punishment, vengeance must be communicative, that is, it must convey a message to the offender about why the punishment is in order » (2011, p. 17). En effet, le but de la vengeance est de punir celui qui a commis le geste offensant afin qu'il ne récidive pas. Cependant, elle permet aussi d'avoir un impact social qui va au-delà de la satisfaction personnelle; elle met en garde les autres individus qui seraient tentés de commettre un méfait similaire (Graham-Bertolini, 2011, p. 18). Elle crée, en quelque sorte, une menace. Graham-Bertolini affirme également que la vengeance est un « punishment for a specific behavior that is not addressed by the justice system of the community in question » (2011, p. 18). C'est pourquoi certaines personnes marginalisées, comme les femmes, ont recours à la vengeance afin de punir des actes qui ne sont pas condamnés par leur société – ou qui le sont, mais sans que la sévérité de la punition

soit équivalente à la gravité du crime commis. Alison Graham-Bertolini explique ainsi que les femmes vengeresses

are seldom depicted as « outlaws » or even as women who thwart the law on a regular basis. They are more commonly driven to commit a single act of illegal violence, specifically to retaliate against an antagonist (usually a man) who has repeatedly brutalized them (either mentally or physically) (2011, p. 18-19).

Elles s'accordent l'autorité morale de commettre cet acte de vengeance parce qu'elles savent que personne d'autre ne leur viendra en aide (Graham-Bertolini, 2011, p. 19). En général, les femmes vengeresses n'agissent pas seulement pour se défendre, mais bien pour dénoncer l'injustice qui a été commise envers elles, et c'est pourquoi il est important pour elles de faire passer un message à travers leurs actes. Leur vengeance est souvent nécessaire puisqu'elle leur permet d'avoir une nouvelle perception d'elles-mêmes et de surpasser les lois patriarcales :

[The female avenger] experiences a process of rebirth that takes place as she transforms from a woman controlled by the hierarchy, to a « new-born » soul who determines to think and act with an uncompromised will. This interpretation allows the patriarchal law to be exceeded, and [the woman's] vengeful actions to take on the further task of achieving lasting social change (Graham-Bertolini, 2011, p. 50).

Graham-Bertolini ajoute que cette transformation est « a violent and painful fracturing of the prior “assumed” identity, a violence that is experienced by the protagonist » (2011, p. 51), mais la mène à l'action. La vengeance devient alors un acte qui apporte des changements, puisqu'en demandant justice pour elle-même, la femme vengeresse « [also] bring[s] the dissatisfaction of a certain segment of the populace to the attention of those in power » (Graham-Bertolini, 2011, p. 52).

Nous avons pu observer ce processus de renaissance s'enclencher chez Inej dans le passage analysé plus haut. En décidant de démanteler le réseau de trafic humain, elle

se détache des rôles qu'on lui avait imposés ou qu'elle avait assumés auparavant et ressent un renouveau identitaire. Inej refuse de respecter les conventions établies et, sachant qu'ils ne seront pas punis par sa société, elle se donne l'autorité morale nécessaire pour réparer les torts commis envers elle. Cependant, tout comme les femmes vengeresses décrites par Graham-Bertolini, Inej ne cherche pas seulement à rétablir la justice pour elle-même; elle souhaite punir les trafiquants afin d'éviter que d'autres subissent le même sort qu'elle. On constate qu'elle ressent un sentiment d'appartenance et de responsabilité envers les autres survivantes de trafic humain lorsqu'elle découvre une affiche présentant deux jeunes femmes Sulis accompagnées des mots « Rare Spices ». L'ayant déjà aperçue auparavant, quelques semaines seulement après sa libération de la Menagerie (Bardugo, 2016, p. 148), Inej se souvient de l'effet qu'une telle publicité avait eu sur elle, ayant immédiatement compris l'allusion faite entre les deux types de marchandises – les épices et les corps de ces femmes. L'horreur l'avait alors figée sur place :

Inej had stood there, gaze fastened to the sign, [...] panic seizing her muscles, unable to stop staring at those girls, the bangles on their wrists, the bells around their ankles. Eventually she'd willed herself to move, and as if some spell had been broken, she'd run faster than she ever had, back to the Slat, racing over the rooftops, the city passing in gray glimpses below her reckless feet. That night she'd dreamed the painted girls had come to life. They were trapped in the brick wall of the warehouse, screaming to be set free, but Inej was powerless to help them.

*Rare Spices.* The sign was still there, faded from the sun. It still held power for her, made her muscles clench, her breath hitch. But maybe when she had her ship, when she'd brought down the first slaver, the paint would blister from the bricks. The cries of those girls in their mint-colored silks would turn to laughter. They would dance for no one but themselves. Ahead, Inej could see a high column topped by Ghezen's Hand, casting its long shadow over the heart of Kerch's wealth. She imagined her Saints wrapping ropes around it and sending it toppling to the ground (Bardugo, 2016, p. 149).

On constate qu'à la vue de l'affiche, Inej est à nouveau saisie de la panique paralysante associée à sa peur de l'enfermement dans la Menagerie, puisque les jeunes Sulis illustrées sont elles aussi réduites à une marchandise, leur apparence directement associée à des épices exotiques. La liberté de mouvement qu'Inej a acquise en devenant « the Wraith » la libère de sa torpeur, presque à la manière d'un pouvoir magique d'ailleurs, puisque courir dans la ville semble briser un sort. Cependant, elle ne parvient pas à se libérer de l'emprise que l'image a sur elle et se sent impuissante, incapable de sauver les jeunes filles qu'elle imagine enfermées, tout comme elle l'était.

La narration passe ensuite au présent, rappelant les mots utilisés dans la publicité qui déstabilisent à nouveau Inej, jusqu'au moment où sa quête de vengeance est évoquée. Ce n'est pas le mouvement qui lui redonne le contrôle cette fois-ci, mais bien ses ambitions; tout comme elles propulsaient Inej vers son avenir dans l'incinérateur, vers la tempête qu'elle voulait déchaîner, ses désirs ont un pouvoir presque surnaturel, faisant disparaître les mots offensants. Son sentiment de responsabilité envers les autres victimes de trafic humain se manifeste dans le souhait que sa quête ne serve pas qu'à sa propre libération. Elle veut transformer la douleur des jeunes Sulis en joie, leur permettre enfin de danser pour elles-mêmes – encore une fois, l'agentivité est définie ici par l'image du mouvement accompli selon ses propres désirs. Danser pour soi, prendre contrôle de son propre corps et de sa mobilité spatiale, voilà ce qu'Inej veut offrir à autrui par son démantèlement du trafic humain. Ce choix, né de ses convictions les plus profondes, la mène non seulement vers sa propre émancipation, mais aussi vers l'émancipation des autres; elle souhaite redonner aux victimes l'agentivité qu'elles ont perdue en plus de la justice qui leur est due. Son désir de changement social semble salué par ses Saints, puisqu'Inej les imagine renversant la main de Ghezen, dieu du commerce. L'ombre menaçante de ce symbole, glorifiant les pratiques commerciales de Ketterdam malgré leur code immoral, perdrait alors son emprise sur la cité. Les actions d'Inej, qui suit l'exemple de ses Saints en refusant de

reculer face à la tyrannie, sont comparées à celles de ces êtres plus grands que nature. Son impact, semble suggérer la narration, s'annonce tout aussi marquant.

Si Inej peut être comparée à une « Final Girl », telle que décrite par Robin R. Means Coleman, elle rappelle également ce que l'auteur appelle une « Enduring Woman ». Souvent une femme racisée, ce type de personnage féminin illustre la bataille complexe qui oppose les femmes marginalisées à une oppression systémique contre laquelle elles ne cesseront jamais de lutter (Means Coleman, 2014, p. 170-71). Le combat de la « Enduring Woman » ne s'arrête pas après la défaite d'un seul adversaire comme celui de la « Final Girl »; il consiste plutôt en une « everlasting battle against persecution and discrimination in which she recognizes that total victory is elusive » (Means Coleman, 2014, p. 171). Une fois qu'elle est engagée dans sa lutte, la vie de ce personnage devient en soi politique, « directing our attention to complex structural and systemic injustices that plague societies and can frustrate us all » (Means Coleman, 2014, p. 174). Inej, en s'engageant dans sa quête de justice, est consciente que la bataille qui l'attend sera probablement interminable, mais elle refuse de rester complice de ce système qui l'a exploitée et continue d'exploiter d'autres victimes innocentes :

What about the nobodies and the nothings, the invisible girls? *We learn to hold our heads as if we wear crowns. We learn to wring magic from the ordinary.* That was how you survived when you weren't chosen, when there was no royal blood in your veins. When the world owed you nothing, you demanded something of it anyway (Bardugo, 2016, p. 460, l'auteur souligne).

Inej sait très bien qu'elle ne vaut pas grand-chose aux yeux de sa société – elle s'associe elle-même aux « nobodies and the nothings », ces injures implicites par lesquelles on devine qu'elle a déjà été désignée. L'appellation « invisible girls » est également révélatrice, puisqu'elle fait référence aux jeunes femmes abandonnées par leur société, qui détourne le regard et refuse de voir leur souffrance. Elle peut aussi

renvoyer à la perte d'identité propre qu'a subie Inej à la Menagerie, la transformant en une travailleuse du sexe parmi tant d'autres, une copie perdue dans la chaîne infinie des filles en série. Cependant, Inej ne laisse pas son appartenance à un tel groupe lui arracher son agentivité, et l'utilisation d'un « we », d'un nous collectif, fait ressentir le pouvoir qu'elle perçoit dans cette collectivité.

La résilience d'Inej et des autres survivantes leur apprend à se tenir bien droites, à la manière de reines portant des couronnes, refusant de s'incliner face aux autres. Le motif de l'ascension revient encore une fois ici, non seulement dans l'image de cette posture défiante, mais aussi puisque la couronne suggère une ascension sociale et politique. Dans le cas d'Inej, cette élévation lui est octroyée non pas par son statut ou son sang, mais bien par son sens moral, sa soif de justice, qu'elle reconnaît en elle-même sans avoir besoin de l'approbation de quiconque. C'est par sa détermination qu'elle parvient à accomplir l'impossible, à « *wring magic from the ordinary* », l'expression évoquant non seulement ses capacités incroyables d'acrobate, mais aussi sa foi inébranlable dans la protection de ses Saints et son espoir de retrouver ses parents. Malgré toutes les embûches qui se sont dressées sur sa route et le peu de privilège qu'elle possède, Inej survit et n'abandonne jamais. Même si elle est invisible, banale même, aux yeux de sa société, elle trouve une autre manière de rétablir la justice, non seulement celle qui lui est due, mais aussi celle de toutes les autres ayant été exploités comme elle. Tout comme Inej a appris à disparaître et à devenir « the Wraith », semant la terreur dans le Barrel, elle se sert de son invisibilité sociale à son avantage, laissant sa société la sous-estimer pour ensuite mieux la surprendre – et mieux résister.

Comme je l'ai mentionné au début de ce chapitre, la quête de justice d'Inej l'ouvre également à l'immensité du monde, la poussant à dépasser ses limites et à aller toujours plus loin. À la fin de *Crooked Kingdom*, l'intrigue principale du récit étant résolue et leurs ennemis vaincus, Inej se prépare à quitter les Dregs et à mettre en

branle sa mission. Kaz, sachant à quel point son objectif est important pour elle, lui déniche un voilier qu'il nomme « the Wraith », en l'honneur du surnom qu'il lui avait donné (Bardugo, 2016, p. 526). J'ai déjà montré qu'Inej s'associe directement à son navire alors qu'elle en rêve dans l'incinérateur, et Kaz, en donnant son ancien nom à son embarcation, cimente cette association. L'armure qu'Inej avait créée à l'aide de « the Wraith » dans le Barrel arme désormais son bateau; on devine que sa réputation inquiétante, source de pouvoir, la suivra jusque dans l'océan, dépassant les frontières de Ketterdam. L'appellation est donc renouvelée et prend un nouveau sens, sans perdre de sa puissance.

Selon Michel Foucault, « [le] navire, c'est l'hétérotopie par excellence » (2004, p. 19), puisqu'il est un lieu suspendu hors de tous les lieux, « un morceau flottant d'espace, [...] qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer » (2004, p. 19). Le bateau permet de traverser plusieurs frontières, la première étant celle qui sépare le rivage de l'océan, puisque l'immense étendue d'eau s'érige en obstacle infranchissable sans l'embarcation permettant de l'explorer. De plus, il ouvre les barrières que la mer crée elle-même entre différents lieux et donne accès au monde inconnu qui se trouve au-delà de la ligne d'horizon. Tout comme les toits de Ketterdam, le voilier est donc une hétérotopie grâce à laquelle Inej peut traverser les frontières et aller toujours plus loin. En plus de lui permettre de quitter la cité, il est l'outil qui lui donnera la chance d'explorer le monde et de mener à bien sa quête.

Le navire permet à celui qui le dirige d'accéder à l'immensité de la mer, mais il lui donne aussi accès à l'expérience du sublime. En effet, Rachel Bouvet explique que

[c]omme le rappelle Yvon Le Scanff dans son livre *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, « [l'] "immense océan", qui offre une "image de l'infini" et postule l'idée de "l'immortalité de l'âme", est l'autre lieu romantique de l'expansion sublime (2018, p. 36).

Par son immensité et sa beauté, mais aussi par son caractère parfois dangereux et indomptable (Bouvet, 2018, p. 36), l'océan est l'un des spectacles grandioses de la nature qui rend l'individu conscient de son être chétif « par l'action même d'une brutale dialectique » (Bachelard, 1967, p. 169). Toujours selon Bouvet, observer le paysage maritime à partir d'un navire « arrache l'homme à lui-même, [...] lui donne le sentiment de quelque chose qui le dépasse. La simple saisie de l'immensité engendre une transformation, voire une transfiguration » (2018, p. 38). Le bateau ouvre donc au dépassement des limites, non seulement celles physiques de l'immensité de la mer, mais aussi personnelles, puisque « [l]a saisie de la grandeur invite à se dépasser, à "s'immensifier", à sonder ses propres limites, à explorer encore et encore les marges et les confins » (Bouvet, 2018, p. 43).

On constate dans les romans qu'avant même d'être sur son nouveau navire, Inej vit cette transformation lorsque Kaz lui annonce que l'embarcation lui appartient. La narration, qui jusqu'alors faisait un rapprochement entre le cœur d'Inej et une flèche, compare plutôt ce dernier à une rivière : « Inej could not speak. Her heart felt too full, a dry creek bed ill-prepared for such rain » (Bardugo, 2016, p. 526). Le paysage maritime l'envahit et le choix de l'image de la rivière est significatif, puisque ce cours d'eau en mouvement

incarne une tension entre la mobilité et la permanence dans la trajectoire immuable qui le conduit de la source à l'embouchure selon un schéma comparable à la vie de celui qui, en s'éloignant de ses racines, accomplit sa destinée (Thiérion, 2018, p. 168).

Souhaitant quitter Ketterdam et la vie qu'elle y menait jusqu'à présent, Inej s'éloigne donc d'un endroit qui l'a vu renaître pour s'élancer vers son destin. On peut interpréter cette transformation, de la flèche à la rivière, comme une expansion de ses ambitions; alors que la flèche est pointée sur un objectif précis, la rivière se jette dans l'immensité de la mer. Sans perdre de vue son but principal, Inej perçoit aussi l'infini

des possibles qui s'ouvre alors à elle; elle « s'immensifie ». La pluie ranimant cette rivière métaphorique, tout comme celle que lui avaient envoyée ses Saints dans l'incinérateur, est miraculeuse et la propulse vers son avenir. On note également que Kaz, qui sait ce qu'elle désire réellement, devient alors le jeune homme évoqué par le père d'Inej – celui qui, en apprenant à la connaître mieux que quiconque, serait digne de son affection (Bardugo, 2015, p. 136). Ne cherchant pas à la retenir même s'il souhaite qu'elle reste à Ketterdam avec lui (Bardugo, 2015, p. 434), Kaz l'appuie plutôt dans ses ambitions et lui offre ce qui lui permettra d'aller toujours plus loin.

Alors qu'ils se tiennent tous les deux sur les quais de la ville, Kaz lui pointe également deux passagers d'un bateau qui accoste; les parents d'Inej, qu'il a réussi à retrouver à l'aide d'éclaireurs envoyés sur le continent (Bardugo, 2016, p. 528-527). Inej est d'abord déstabilisée, incapable de croire ce que ce sont bel et bien son père et sa mère, mais la joie qui l'envahit lorsqu'elle les reconnaît lui redonne son équilibre :

[Inej] adjusted the lens, and her gaze caught on two figures moving down the gangplank. Their steps were graceful, their posture straight as knife blades. They moved like Suli acrobats. [...] Her mind refused the image before her. This could not be real. [...] She reached for Kaz's sleeve. She was going to fall. [...] [Inej] righted herself, her balance returning. Had she really thought the world didn't change? She was a fool. The world was made of miracles, unexpected earthquakes, storms that came from nowhere and might reshape a continent. The boy beside her. The future before her. Anything was possible [...] she was already setting off down the quay, her feet barely touching the ground. [...] Her heart was a river that lead her to the sea. (Bardugo, 2016, p. 528-29).

Les habiletés d'acrobate d'Inej sont encore rappelées ici par son équilibre retrouvé, qui lui redonne le contrôle et l'associe directement à ses parents, vers lesquels elle s'élance. Tout comme lorsqu'elle grimpait dans l'incinérateur, la narration évoque des miracles, des forces sublimes de la nature capables d'apporter des changements dans le monde – les tremblements de terre inattendus, les tempêtes donnant une nouvelle forme aux continents. Le mouvement violent de ces forces naturelles a donc

un pouvoir destructeur, mais aussi régénérateur. Il fait allusion non seulement à la destruction du monde tel qu'Inej le connaissait par son enlèvement, mais aussi aux multiples reconfigurations à travers lesquelles elle est passée au gré de sa quête identitaire, pour finalement aboutir au présent; Inej n'est plus du tout la même, mais elle est la fille de ses parents malgré tout. Tout comme le monde survit aux catastrophes naturelles qui le transforment à fond, elle a survécu aux terribles embûches qui se sont présentées sur son chemin et en est ressortie métamorphosée, mais n'ayant jamais perdu de vue ses origines.

L'impact de ces forces incommensurables est aussi associé dans les phrases suivantes à la fois à Kaz et à la quête d'Inej. Les miracles, qu'ils soient à première vue petits – l'affection réciproque, bien que complexe, entre elle et Kaz – ou grands – l'avenir d'Inej se déployant devant elle, dédié à son combat pour la justice – sont donc en mesure de secouer la configuration du monde. L'infinité des possibles semble alors à la portée d'Inej et c'est avec cet espoir que, légère comme l'air, elle s'élance vers le bout du quai comme s'il s'agissait d'un tremplin. Son ascension la porte à nouveau vers son destin et vers l'immensité du monde, dans lequel elle se jette sans hésitation, à la manière d'une rivière retrouvant finalement la mer.

## CONCLUSION

La reconstruction identitaire d'Inej à travers les multiples noms qu'elle porte et son mouvement dans l'espace correspond ultimement à une quête de résistance, quête qui, comme le laisse suggérer la fin ouverte des romans de Leigh Bardugo, ne sera pas résolue à l'issue d'une seule bataille épique. Au contraire, bien que les principaux antagonistes soient vaincus à la fin de *Crooked Kingdom*, tous les personnages principaux de la série, et plus particulièrement Inej, font face à un avenir rempli de défis. Même si Inej a réussi à retrouver son agentivité à travers ses multiples appellations et sa liberté de mouvement dans l'espace, son histoire, contrairement à celles de plusieurs héroïnes de la *young adult fantasy*, ne semble que commencer lorsque l'on tourne la dernière page.

La nomination et la liberté de mouvement dans l'espace ne sont peut-être pas les premiers concepts auxquels on songe lorsqu'il est question de critique féministe, mais leur impact, comme j'ai pu le démontrer au cours de ce mémoire, est indiscutable. Par l'analyse du développement d'un personnage comme Inej, on constate qu'ils s'influencent et se répondent, se renforcent l'un et l'autre de manière à restreindre ou à décupler l'agentivité. Un nom injurieux comme « little lynx » présente le versant dévastateur de la nomination, capable d'enfermer le sujet auquel il est imposé dans son corps, mais aussi dans un espace social qui le place en position d'infériorité. Il efface l'identité antérieure d'Inej et la remplace par le terme injurieux, forçant la reconfiguration de sa doxa corporelle chaque fois qu'il est prononcé et la réduisant à l'ombre d'elle-même. Parce qu'il est associé à un enfermement physique dans le récit ainsi qu'à plusieurs traumatismes – l'objectification, la violence disciplinaire, le viol –, le nom prend encore plus de force. La menace d'un retour à la séquestration

est aussi la menace d'un retour à l'impuissance totale, et elle se manifeste à plusieurs reprises, déstabilisant Inej et ébranlant le fragile équilibre qu'elle a réussi à construire.

Au contraire, un nom comme « the Wraith » permet d'illustrer la puissance qui accompagne une renaissance, une reconfiguration identitaire effectuée par Inej elle-même. En se façonnant cette nouvelle identité, elle est en mesure non seulement de reprendre le contrôle de son corps, mais aussi de se tailler une nouvelle place dans l'espace social. Alors que la menace autrefois associée à « little lynx » cherchait à la restreindre, à la figer sur place, Inej, avec ce nouveau nom, est capable de devenir elle-même menaçante aux yeux des autres. Son mouvement dans l'espace, constant et liminal, déstabilise les normes genrées de sa société et lui permet de déployer son agentivité. Parce qu'elle échappe aux regards et parvient à être illisible, hors du cadre normatif, elle va presque jusqu'à devenir le spectre dont elle porte le nom. Cette invisibilité sociale, ainsi que sa capacité à se déplacer dans les espaces marginaux, lui permettent d'aller toujours plus loin, de soumettre les frontières de la ville à son parcours plutôt que de se laisser limiter par elles. Par l'entremise de ce nouveau nom, Inej peut recomposer son identité et recommencer à se déterminer par ses propres choix et actions; elle devient quelqu'un d'autre et parvient à survivre dans une société qui fait tout en son pouvoir pour l'éliminer.

La réappropriation de son nom véritable est aussi un acte libérateur pour Inej, un acte qui lui permet de déployer son agentivité en continuant de repousser ses limites. Malgré une certaine distorsion, une distance entre sa nouvelle identité et celle à laquelle le nom était associé dans son enfance, on constate que c'est l'attachement aux origines de l'appellation qui permet à Inej de réconcilier ces deux parts d'elle-même et de continuer à aller plus loin. Le nom de naissance l'inscrit dans sa lignée familiale et garde vivante en elle l'identité qu'on a cherché à lui arracher, qu'elle parvient finalement à faire sienne. La persistance de ce lien créé par le nom lui permet de trouver un nouveau but qui l'emmène à user de son agentivité non

seulement pour elle-même, mais aussi pour les autres, passant d'un registre personnel à un engagement social. Toujours en tandem avec son mouvement dans l'espace, cette avancée agentive se traduit par un dépassement des limites, une projection vers l'avant et vers l'immensité des possibles qu'évoque l'imaginaire de la mer.

La fin de *Crooked Kingdom* distingue les deux romans de Bardugo des séries plus classiques de la *young adult fantasy* puisqu'elle est ouverte; même si les personnages principaux du récit ont accompli leur quête et vaincu leurs ennemis, on n'assiste pas au retour à la normale privilégié dans un cycle narratif classique. J'ai mentionné dans l'introduction que beaucoup de romans de fantasy s'inspirent du « voyage du héros » qu'a théorisé Joseph Campbell (Wilkins, 2019, p. 22), et j'aimerais y revenir ici. Même si cette hypothèse, selon laquelle les récits d'aventures ou héroïques se basent sur douze étapes narratives récurrentes, est réductrice (Besson, 2018, p. 40), il reste intéressant de voir comment les auteur.trices s'en servent afin de modeler l'horizon d'attente de leur lectorat pour ensuite mieux le surprendre (Wilkins, 2019, p. 22-23). Selon Campbell, le « voyage du héros » commence par une initiation à un autre monde ou du moins par l'ouverture d'une quête, suivie de nombreux affrontements entre le héros et des forces maléfiques qui culminent dans une bataille finale durant laquelle l'antagoniste principal est vaincu (Besson, 2018, p. 168). Le héros revient ensuite de cette aventure et reprend le cours de sa vie, renforcé par les leçons apprises. Cette fin satisfaisante, qui récompense en quelque sorte le héros pour les sacrifices accomplis, est régulièrement choisie par les auteurs de *young adult fantasy* (Levy et Mendlesohn, 2016, p. 211). Or, si Inej et les autres personnages accomplissent la quête dans laquelle ils se sont engagés, leur monde n'est pas changé pour le mieux à la fin des romans et leurs plus grands défis, plutôt que d'être derrière eux, se dessinent à l'horizon. C'est particulièrement le cas pour Inej, puisqu'elle s'élance dans une bataille qui, comme je l'ai montré au chapitre quatre, s'annonce sans fin.

Les récits de fantasy s’inspirant du « voyage du héros » tendent à présenter un combat entre le bien et le mal aux allures parfois manichéennes, la force maléfique en question s’incarnant dans un seul personnage relevant de l’archétype du « Seigneur des Ténèbres » que le héros doit ultimement vaincre afin de rétablir l’équilibre – on pense notamment à Sauron, du *Seigneur des Anneaux*, ou à Lord Voldemort, antagoniste principal de la série jeunesse *Harry Potter*<sup>11</sup> (Besson, 2018, p. 353). Une fois cet ennemi vaincu, le récit prend fin, puisque le mal personnifié est aussi éliminé par l’intermédiaire de la victoire du héros. La paix peut alors régner dans la diégèse. On constate que ce n’est pas le cas dans les romans de Bardugo, puisque les adversaires des personnages principaux, de manière plus réaliste, ne sont pas le mal incarné; ils font plutôt partie d’un système de pouvoir mis en place dans leur société, placés dans une position avantageuse qu’ils utilisent afin de servir leur propre intérêt au détriment des autres individus. Même si Inej et les Dregs parviennent à duper leurs ennemis et à les ruiner à la fin de la série, les rendant impuissants, la justice est loin d’être rétablie. Au contraire, l’ordre social n’a pas réellement été ébranlé par leurs aventures, bien qu’elles aient causé des remous; Ketterdam reste toujours aussi brutale, sans merci envers ceux qui ne parviennent pas à y faire leur profit. En ce sens, on assiste à un retour à une situation initiale, quoique particulièrement sombre dans ce cas-ci, jusqu’à ce que se profile la fin – ou plutôt, le nouveau commencement – de l’arc narratif d’Inej.

En s’élançant dans la quête qu’elle a choisie, Inej ne cherche pas à rétablir l’équilibre de la diégèse, puisque ce dernier n’en est pas réellement un; le statu quo de la société dans laquelle elle vit est plutôt un déséquilibre, favorisant les uns en exploitant les

---

<sup>11</sup> J’utilise *Harry Potter* comme exemple, car il s’agit d’une série dite « classique » de la *young adult/middle grade fiction*, suffisamment populaire pour être reconnue des lecteur.trices. Je n’appuie cependant en aucun cas les propos transphobes tenus par JK Rowling; je propose fortement aux lecteur.trices intéressé.es par la *young adult fantasy* à lire plutôt des romans écrits par des auteur.trices racisé.es ou issu.es des communautés LGBTQIA+.

autres. Contrairement aux héros de la fantasy classique, elle souhaite donc faire tout en son pouvoir pour changer l'ordre régnant au lieu de le rétablir. Parce qu'elle combat une violence systémique et non pas un seul ennemi tout-puissant qu'il est néanmoins possible de vaincre à l'issue d'une bataille finale, l'unique solution que possède Inej est de chercher à démanteler le système qui l'a personnellement exploitée. En ce sens, sa quête résonne encore plus avec les jeunes – et moins jeunes – lecteur.trices de la série. Le choix de la lutte dans laquelle Inej s'engage, contre l'exploitation et les normes patriarcales et capitalistes de sa société, met en lumière les injustices du monde réel, tout en étant inspirante pour le lectorat des romans.

Il est également significatif qu'Inej, tout comme les autres personnages de la série, n'est pas une élue. Elle se qualifie elle-même d'« invisible girl », sachant pertinemment qu'une jeune femme comme elle n'est pas considérée comme importante par sa société, et c'est ce qui la différencie aussi des protagonistes typiques de la *young adult fantasy*. La narration nous l'indique d'ailleurs clairement dans ce passage clé que j'ai déjà analysé, mais que je souhaite soulever de nouveau :

What about the nobodies and the nothings, the invisible girls? *We learn to hold our heads as if we wear crowns. We learn to wring magic from the ordinary.* That was how you survived when you weren't chosen, when there was no royal blood in your veins. When the world owed you nothing, you demanded something of it anyway (Bardugo, 2016, p. 460, l'autrice souligne).

Les mots choisis par Leigh Bardugo, « when you weren't chosen, when there was no royal blood in your veins », semblent faire directement référence au trope du personnage exceptionnel au destin héroïque déterminé d'avance<sup>12</sup>. Rappelons que les élu.es sont « chosen by 'someone' to fulfill a role in the greater lore of the story

---

<sup>12</sup> Il s'agit aussi peut-être d'un commentaire métatextuel de l'autrice par rapport à ce motif récurrent du genre littéraire dans lequel elle s'inscrit.

because of [their] exceptional potential », et leur existence est dès lors « reframed in this moment as belonging to a higher purpose » (Wilkins, 2019, p. 20). Souvent mentionnés dans une prophétie qui confirme leur destin unique ou sélectionnés par un mentor, les personnages-élus de la *young adult fantasy* se font attribuer un statut qui reflète leur importance dans la diégèse (Besson, 2018, p. 111). Ils sont aussi parfois issus d'une lignée royale ou privilégiée d'une manière ou d'une autre, bien souvent à leur insu (Besson, 2018, p. 112), et sont donc considérés comme le prince ou la princesse perdu.e, finalement retrouvé.e et célébré.e par les autres personnages et l'autorité en place. Ils font régulièrement l'acquisition ou la découverte de pouvoirs magiques inusités qui leur permettent de développer leur agentivité afin de répondre aux attentes de leur nouveau rôle (Krul, 2016, p. 150) et de s'intégrer dans les différentes sphères sociales et institutions importantes dont ils font désormais partie (Levy et Medlesohn, 2016, p. 210). On peut encore prendre comme exemple la série *Harry Potter*, dont le protagoniste éponyme découvre le jour de ses onze ans qu'il est non seulement un sorcier, mais aussi le seul ayant survécu au tout-puissant Lord Voldemort. Il apprend alors à maîtriser ses pouvoirs insoupçonnés – mais exceptionnels – et prend sa juste place dans le monde des sorciers; place privilégiée d'ailleurs, puisqu'il est le dernier descendant d'une famille célèbre aux pouvoirs magiques particulièrement remarquables.

Inej, contrairement à ces personnages-élus abondants de la *young adult fantasy*, n'est pas reconnue par une prophétie ou une figure d'autorité de la diégèse, choisie afin d'accomplir une grande et noble destinée. Elle n'est pas non plus issue d'une lignée royale à son insu, noblesse qui, une fois révélée, viendrait miraculeusement la sauver de la misère. Elle doit plutôt se battre pour survivre et se tailler une place, et la réappropriation de son agentivité n'est pas facilitée par l'acquisition soudaine de pouvoirs magiques. Ses capacités d'acrobate, si elles prennent parfois l'apparence de facultés surnaturelles, ne sont pas innées, mais développées après des années de perfectionnement. Inej ne les utilise pas non plus pour la raison pour laquelle elle les

a acquises, soit performer avec sa famille, mais plutôt en dernier recours, afin de survivre dans l'environnement brutal dans lequel elle est plongée malgré elle. Il est vrai qu'elles lui donnent sa place au sein des Dregs, puisqu'elles sont la raison pour laquelle Kaz la recrute; cependant, au lieu de lui permettre d'intégrer une institution reconnue, elles contribuent à la marginaliser. Inej n'est pas soudainement incluse dans une sphère sociale privilégiée de sa société par l'entremise de ces habiletés, ni guidée par une figure de mentor bienfaitrice pour trouver sa place et changer le monde. Elle choisit plutôt de se joindre aux Dregs pour tenter de survivre, malgré les dangers qu'une telle alliance implique, et n'a que sa foi à laquelle se raccrocher pour tenter de faire sens de son existence. Même si ses capacités sont exceptionnelles, elle n'a droit à aucune ascension sociale, aucune reconnaissance de la part de l'autorité en place, puisque cette dernière cherche plutôt à lui nuire et à l'effacer. Elle reste invisible, en apparence une simple jeune fille malchanceuse parmi tant d'autres, destinée non pas à la richesse ou à la grandeur, mais plutôt à l'aliénation ou à la criminalité.

J'ai montré comment cette invisibilité sociale devient graduellement la plus grande force d'Inej lorsqu'elle se la réapproprie. Allons encore plus loin : parce que son destin n'est pas déterminé d'avance, Inej est en mesure de se tailler sa propre voie. Dans *Children's Fantasy Literature : An Introduction*, Michael Levy et Farah Mendlesohn s'étonnent de constater que le concept du destin est toujours aussi populaire dans la littérature *young adult*, puisque les adolescents d'aujourd'hui ont davantage d'opportunités et sont plus libres de faire leurs propres choix que ceux des générations précédentes (2016, p. 210). La voie tracée d'avance présente une réalité plus restrictive qui, normalement, dans un tel contexte social, devrait perdre de son attrait plutôt que d'en gagner davantage. Cependant, les deux auteur.ices avancent que

it might well be precisely that wider world, with its attendant uncertainty, which led to a certain level of comfort in knowing what one's *place* will be, even when, as in the [young adult fantasy] books, the future which comes with that place is potentially very threatening (Levy et Mendlesohn, 2016, p. 169, les auteur.ices soulignent).

Le désir de découvrir son identité et sa place dans la société est emblématique de l'adolescence, et les romans *young adult* reflètent la crainte qu'une telle transition peut générer chez leur lectorat (Wilkins, 2019, p. 5-6). Le destin des personnages-élus apporte du réconfort puisqu'ils se font confirmer leur importance, mais aussi le fait que la voie qui se dessine devant eux est bel et bien la bonne. Malgré les dangers qu'elle comporte, elle est celle qu'ils *doivent* suivre, celle qui leur appartient et ne saurait appartenir à personne d'autre. Une telle situation permet non seulement aux personnages, mais aussi aux lecteur.trices, de tirer un sens des obstacles rencontrés au cours de la quête identitaire. Cependant, il est important de souligner qu'un tel trope comporte des éléments potentiellement élitistes, qui vont à l'encontre des thématiques d'entraide et d'équité que présentent les romans de *young adult fantasy* (Wilkins, 2019, p. 21). Par ses capacités exceptionnelles ou son statut social, un tel personnage est élevé au-delà du commun des mortels qui l'entourent. Parce que l'élue est unique, le seul capable de vaincre la menace, cet archétype peut renforcer l'idée que seuls des êtres rares ou privilégiés sont capables d'oser les actes qui permettront ultimement de changer les choses. De plus, l'idée de l'élue unique suggère non pas un développement agentif, mais plutôt l'acceptation de choix qui n'appartiennent pas tous au personnage, avec lesquels ce dernier doit se réconcilier malgré tout.

En ce sens, l'une des plus grandes forces des romans de Bardugo, c'est qu'ils présentent au contraire Inej comme étant une jeune fille négligée par sa société, qui doit se battre pour survivre et choisit, une fois qu'elle a la possibilité de le faire, de résister à la violence systémique qui l'a autrefois rendue impuissante. L'arc narratif d'Inej suggère qu'il est possible de créer du changement dans le monde même si l'on

n'est pas « choisi.e », que quiconque peut « *wring magic from the ordinary* » (Bardugo, 2016, p. 460, l'auteurice souligne). C'est par sa résilience qu'Inej parvient à prendre conscience, tout comme les lecteur.ices des romans, qu'elle a le pouvoir de changer les choses en choisissant sa propre voie. Même si elle est considérée comme étant invisible, Inej ne cesse jamais de croire au changement qu'elle peut provoquer dans le monde, et les romans de Bardugo donnent une place importante à toutes celles que la société oublie ou cherche à effacer – et les encouragent, malgré tout, à persister.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Bardugo, Leigh (2015), *Six of Crows*, New York, Henry, Holt and Company, 465 p.

\_\_\_\_\_ (2016), *Crooked Kingdom*, New York, Henry, Holt and Company, 546 p.

### Références théoriques

Akin, Salih (dir.) (1999), *Noms et re-noms : la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « DYALANG », 287 p.

Aquien, Michèle (2016), « Habiter le nom », dans *Poétique et Psychanalyse : l'autre versant du langage*, Paris, Classiques Garnier, p. 97-117.

Bachelard, Gaston (1967), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 214 p.

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

Bardugo, Leigh (2020), *The Lives of Saints*, New York, Imprint, 122 p.

Beckton, Denise (2015), « Bestselling Young Adult fiction : trends, genres and readership », *TEXT*, vol. 19, n° 2, p. 1-18.

Besson, Anne (dir.) (2018), *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, coll. « Dictionnaire », 441 p.

\_\_\_\_\_ (2007), *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 205 p.

- Bouvet, Rachel (2018), « Paysages des confins : déserts, mers, forêts », dans Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 19-46.
- Brownmiller, Susan (1975), *Against Our Will: Men, Women and Rape*, New York, Simon and Schuster, 472 p.
- Brunet, Elyse (2007), « Frontières et espaces marginaux dans les romans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978) et *Le cahier noir* (2003) de Michel Tremblay », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 140 f.
- Burgelin, Claude (2012), *Les mal nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, 349 p.
- Butler, Judith (2009 [1993]), *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 249 p.
- \_\_\_\_\_ (2017 [1997]), *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 241 p.
- \_\_\_\_\_ (2006 [1990]), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 284 p.
- Butler, Catherine (2012), « Modern Children's Fantasy », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 224-247.
- de Certeau, Michel (1979), « Des outils pour écrire le corps », *Traverses*, vol. 1, n° 14, p. 3-14.
- Clerget, Joël (dir.) (1990), *Le nom et la nomination. Source, sens et pouvoirs*, Toulouse, Erès, 340 p.
- Coleman, Robin R. Means (2014), « The Enduring Woman. Race, Revenge, and Self-Determination in *Chloe, Love is Calling You* », dans Norma Jones, Maja Bajac-Carter et Bob Batchelor (dir.), *Heroines in Film and Television: Portrayals in Popular Culture*, Washington D.C., Plymouth, Rowman & Littlefield, p. 163-175.

- Cummings, Brian (2018), « Prayer, Bodily Ritual and Performative Utterance », dans Joseph Sterret (dir.), *Prayer and Performance in Early Modern English Literature : Gesture, Word and Devotion*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 16-36.
- Delvaux, Martine (2013), *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 225 p.
- \_\_\_\_\_ (2019), *Le Boys Club*, Montréal, Remue-ménage, 225 p.
- Druxes, Helga (1996), *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 230 p.
- Duncan, Nancy (dir.) (1996), *Bodyspace : Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Londres, Routledge, 278 p.
- Falk, Avner (1975), « Identity and Name Changes », *Psychoanalytic Review*, vol. 62, n° 4, p. 647-656.
- Findlay, Alison (2018), « Prayer, Performance and Community in Early Modern Drama », dans Joseph Sterret (dir.), *Prayer and Performance in Early Modern English Literature : Gesture, Word and Devotion*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 84-99.
- Foucault, Michel (2004), « Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, p. 12-19.
- \_\_\_\_\_ (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 318 p.
- Frederickson, Barbara L. et Tomi-Ann Roberts (1997), « Objectification theory : Toward understanding women's lived experiences and mental health risks », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, n° 2, p. 173-206.
- French, Peter A. (2001), *The Virtues of Vengeance*, Lawrence, University Press of Kansas, 248 p.
- Frisch, Adam J. et Joseph Martos (1985), « Religious Imagination and Imagined Religion », dans Robert Reilly (dir.), *The Transcendent Adventure: Studies of Religion in Science-fiction/Fantasy*, Westport, Greenwood Press, p. 11-26.
- Gardiner, Judith Kegan (dir.) (1995), *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Chicago, University of Illinois Press, 342 p.

- Gould, Karen (1988), « L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret », *Voix et Images*, vol. 14, n° 1, p. 31-38.
- Graham-Bertolini, Alison (2011), « Great Vengeance and Furious Anger : The Female Avenger », *Vigilante Women in Contemporary American Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, p. 17-53.
- Gronlie, Siân E. (2017), *The Saint and the Saga Hero: Hagiography and Early Icelandic Literature*, Oxford, Boydell & Brewer, 306 p.
- Guillaumin, Colette (1992), « Le corps construit », *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, coll. « Recherches », p. 117-142.
- Hekman, Susan (1991), « Reconstituting the Subject : Feminism, Modernism and Postmodernism », *Hypatia*, vol. 6, n° 2, p. 44-63.
- Hutcheon, Linda (2005), *A poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 268 p.
- Inness, Sherrie A. (1999), *Though Girls: Women, Warriors and Wonder Women in Popular Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 228 p.
- James, Edward (2012), « Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 62-78.
- James, Edward et Farah Mendlesohn (dir.) (2012), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 294 p.
- Krul, Rosalind (2016), « Young Adult Appeal and Thematic Similarity in Urban Fantasy », *New Review of Children's Literature and Librarianship*, vol. 22, n° 2, p. 142-158.
- Lapierre, Nicole (2006 [1995]), *Changer de nom*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 445 p.
- Le Breton, David (2003), *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 141 p.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Marcher. Éloge des chemins de la lenteur*, Paris, Métailié, 166 p.
- Lee Bartky, Sandra (1990), *Feminity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 141 p.

- Lehtonen, Sanna (2008), « Invisible Girls : Discourses of Femininity and Power in Children's Fantasy », *International Research in Children's Literature*, vol. 1, n° 2, p. 213-226.
- Levy, Michael et Farah Mendlesohn (dir.) (2016), *Children's Fantasy Literature : An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 274 p.
- Matthews, Lydia et Irene Salvo (2018), « Cursing-prayers and Female Vengeance in the Ancient Greek World », dans Lesel Dawson et Fiona McHardy (dir.), *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*, Édinburgh, Edinburgh University Press, p. 141-159.
- Messer-Davidow, Ellen (1995), « Acting Otherwise », dans Judith Kegan Gardiner (dir.), *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Chicago, University of Illinois Press, p. 23-51.
- McDowell, Linda et Johanne P. Sharp (dir.) (1997), *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Londres, Arnold, 468 p.
- McNay, Lois (2000), *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 190 p.
- Mulvey, Laura (2017 [1975]), *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphiles*, trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, Sesto San Giovanni, Mimésis, 204 p.
- Nikolajeva, Maria (2012), « The Development of Children's Fantasy », dans Edward James et Farah Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 50-61.
- Nussbaum, Martha C. (1995), « Objectification », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 24, n° 4, p. 249-291.
- Prud'homme, Johanne (1994), « L'allée défendue. Frontières et espaces-frontières dans l'œuvre romanesque de Charlotte Brontë », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 349 f.
- Reverzy, Éléonore (2012), « Corps marqués, corps publics : étiquettes, emblèmes, tatouages », *Romantisme*, vol. 1, n° 155, p. 25-36.
- Roberts, Jude et Esther MacCallum-Stewart (2016), *Gender and Sexuality in Contemporary Popular Fantasy : Beyond Boy Wizards and Kick-Ass Chicks*, New York, Routledge, 185 p.

- Roberts, Robin (2018), *Subversive Spirits : The Female Ghost in British and American Popular Culture*, Jackson, University Press of Mississippi, 185 p.
- Schwerdetner, Karin (2004), « Errances interdites : la criminalité au féminin dans *L'astragale* d'Albertine Sarrazin », *Études françaises*, vol. 40, n° 3, p. 111-127.
- Siblot, Paul (1999), « Appeler les choses par leur nom. Problématiques du nom, de la nomination et des renominations », dans Salih Akin (dir.), *Noms et re-noms. La dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « DYALANG », p. 13-31.
- Solnit, Rebecca (2002 [2000]), *L'art de marcher*, trad. Oristelle Bonis, Paris, Acte Sud, 400 p.
- Tanner, Laura E. (1994), *Intimate Violence : Reading Rape and Torture in Twentieth-Century Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 155 p.
- Tesone, Juan Eduardo (2013), *Dans les traces du prénom. Ce que les autres écrivent en nous*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 224 p.
- Thiérion, Brigitte (2018), « Expérience politique du *grand fleuve* chez Joao de Jesus Paes Loureiro : proposition pour une lecture géopoétique », dans Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 167-190.
- Tuan, Yi-Fu (1977), *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minnesota, University of Minnesota Press, 235 p.
- Van Baak, J. J. (1983), *The Place of Space in Narration*, Amsterdam, Rodopi, 276 p.
- Van't Land, Hilligje (1994), « La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout », thèse de doctorat, Département des Langues et Cultures romanes, Université de Groningue, 253 f.
- Wadbled, Nathanael (2012), « Pour un conservatisme progressiste. Conditions et effectivité de l'action d'après Judith Butler », *Rives méditerranéennes*, vol. 41, n° 1, p. 39-55.
- Wilkins, Kim (2019), *Young Adult Fiction : Conventions, Originality, Reproductibility*, Cambridge, Cambridge University Press, 76 p.
- Wilson, Elizabeth (1997), « Into the Labyrinth », dans Linda McDowell et Johanne P Sharp (dir.), *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Londres, Arnold, p. 277-284.

Winter, Kathrin (2018), « “Now I am Medea”: Gender, Identity and the Birth of Revenge in Seneca’s *Medea* », dans Lesel Dawson et Fiona McHardy (dir.), *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*, Édimbourg, Edinburgh University Press, p. 97-110.

Yaguello, Marina (2018 [1978]), *Les mots et les femmes*, Paris, Payot & Rivages, 258 p.

Zoran, Gabriel (1984), « Towards a Theory of Space in Narrative », *Poetics Today*, vol. 5, n° 2, p. 309-335.