

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MISE EN LUMIÈRE DE L'INVISIBLE : RENVERSEMENT DE LA  
HIÉRARCHIE GENRÉE DANS *THE POWER* DE NAOMI ALDERMAN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ALIX CARMEL

JUIN 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

Je tiens d'abord à remercier ma directrice Martine pour tous ses conseils judicieux. Votre critique rigoureuse m'a amenée à me dépasser constamment, merci.

À papa et maman, merci pour votre soutien et votre amour inconditionnel, pour avoir cru en mon potentiel depuis toujours. Je vous aime comme vingt-six univers.

Kim, merci d'avoir toujours décroché le téléphone quand j'avais besoin de rire (ou de pleurer parfois) et surtout, merci d'être la meilleure sœur et amie que j'aurais pu espérer. J'adore la femme que tu es devenue.

Sara, je ne pensais jamais rencontrer une amie qui me serait si chère en si peu de temps. Tes encouragements m'ont été salutaires dans ce parcours, merci pour tout.

Charlie et Rithy, votre amitié m'est tellement précieuse. Merci pour les fous rires et les sorties patin qui m'ont fait tant de bien. Charles, Marie-Ève, je vous remercie pour votre présence constante et votre foi en moi.

Finalement, un énorme merci, Laurent, pour ton soutien émotif à travers les montagnes russes qu'ont été les trois dernières années. Merci de m'avoir fait rire, de m'avoir encouragée et de m'avoir écoutée. Je n'aurais jamais passé au travers sans toi. Je t'aime.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LES GENRES LITTÉRAIRES PRÉSENTS DANS <i>THE POWER</i> ....	9
1.1 Le roman dystopique .....	10
1.1.1 Histoire littéraire du genre dystopique .....	10
1.1.2 Définitions contemporaines de la dystopie.....	12
1.2 Le roman d'apprentissage.....	17
1.2.1 Du <i>bildungsroman</i> au roman d'apprentissage .....	17
1.2.2 Définitions contemporaines du roman d'apprentissage.....	21
1.3 Le roman de déformation .....	24
1.3.1 Les balbutiements du roman de déformation .....	25
1.3.2 La rébellion dans les <i>bildungsromane</i> contemporains .....	26
1.3.3 Le roman de déformation .....	27
1.3.4 L'hybridité littéraire .....	29
CHAPITRE II L'ORGANISATION SOCIALE DANS <i>THE POWER</i> .....	31
2.1 Les structures de pouvoir dans <i>The Power</i> .....	31
2.1.1 Résumé de l'intrigue du roman .....	31
2.1.2 Revue de littérature scientifique : <i>The Power</i> .....	33
2.1.3 Présentation des systèmes oppressifs du roman .....	35
2.2 Le concept de distanciation .....	41
2.2.1 La distanciation : quelques éléments de définitions .....	41
2.2.2 Distanciation et inversion des genres .....	44
2.3 Le <i>girls club</i> au pouvoir .....	48
2.3.1 Le Boys Club.....	48
2.3.2 Tatiana Moskalev, dictatrice, et son <i>girls club</i> .....	50
2.4 Le retour du balancier historique.....	56

2.4.1	La cyclicité de l'Histoire .....	56
2.4.2	D'un patriarcat violent vers un matriarcat... violent.....	59
CHAPITRE III POUR UNE ANALYSE DU DÉVELOPPEMENT DES PERSONNAGES DANS <i>THE POWER</i> .....		66
3.1	Tunde, unique protagoniste masculin dans un monde de femmes .....	66
3.2	L'influence de l'idéal genré sur le développement des personnages .....	70
3.2.1	Le masculin hégémonique .....	70
3.2.2	Renversement de l'idéal masculin dans les médias présentés .....	72
3.3	Pour une compréhension de la violence comme phénomène social genré.....	76
3.3.1	L'impact des violences sur le développement des femmes .....	76
3.3.2	Ampleur de la menace et de la peur dans la formation de Tunde .....	79
3.4	De la construction sociale des rôles genrés .....	84
3.4.1	La performance du genre .....	84
3.4.2	Tunde comme figure de <i>drag</i> .....	86
3.5	Lorsque la mise en abyme est féministe.....	91
3.5.1	La mise en abyme .....	92
3.5.2	Les échanges épistolaires comme mise en abyme .....	93
3.5.3	Dissonance : le cas de Naomi .....	95
CONCLUSION.....		99
BIBLIOGRAPHIE .....		104

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse à un hybride littéraire : le roman de Naomi Alderman, *The Power* (2016). Ce livre a été présenté par son éditeur comme une dystopie féministe. Il raconte le passage d'une société patriarcale vers une société matriarcale et l'inversion des rôles genrés qui s'en suit. Le présent mémoire met en lumière comment ce renversement met en évidence des structures de pouvoir qui demeurent invisibles dans notre société occidentale. L'analyse se base sur deux genres littéraires : la dystopie et le *bildungsroman*. Les théories et les concepts qui leur sont associés servent de fondation à la lecture de *The Power* et à l'analyse de son unique protagoniste masculin : Tunde Edo.

Le premier chapitre opère un tour d'horizon des deux genres littéraires principaux et de l'hybride littéraire qui résulte de leur fusion, soit le roman de déformation. Le deuxième chapitre analyse le roman à l'étude du point de vue de l'organisation de la société représentée. Ce chapitre prend appui sur les concepts de distanciation, de *boys club* et de cyclicité historique. Le troisième et dernier chapitre se concentre sur le développement individuel du personnage de Tunde, dont la (dé)formation est analysée sous la loupe des concepts féministes suivants : les genres hégémoniques, les violences sexuelles et physiques et la performance du genre. Enfin, il est question de la mise en abyme présente dans le roman.

Mots clés : littérature féministe, dystopie, *bildungsroman*, (dé)formation, distanciation, boys club, masculinité hégémonique, violences, performance du genre, mise en abyme

## INTRODUCTION

*It's not always easy to  
convince someone a need exists,  
if they don't have that need  
themselves.*

Caroline Criado-Perez

Grayson Perry, dans son article « The rise and fall of Default Man », réfléchit à la figure de « l'homme par défaut ». Ce dernier incarne un type d'homme qui correspond à une minorité de la population, mais qui, pourtant, possède la majorité du pouvoir. Dans notre société occidentale, l'homme par défaut est : « white, middle-class, heterosexual m[a]n, usually middle-aged<sup>1</sup>. » Perry explique que cette catégorie d'hommes se présente comme étant la norme. Or, ces hommes sont tout sauf « normaux » : ils possèdent un pouvoir anormal, disproportionné. Pour conserver leur apparence de « normalité », ils revêtent l'uniforme de l'homme par défaut : le complet. Perry montre que ce vêtement, au fil du temps, est devenu synonyme de puissance<sup>2</sup>. Ainsi, toute personne voulant être prise en considération doit porter cet uniforme : « Practically every person on the globe who wants to be taken seriously in politics,

---

<sup>1</sup> Grayson Perry, « The rise and fall of Default Man », *The New Statesman*, 8 octobre 2014, en ligne, < <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2014/10/grayson-perry-rise-and-fall-default-man>>, consulté le 16 janvier 2022.

<sup>2</sup> *Idem*.

business and the media dresses up in some way like a Default Man, in a grey, western, two-piece business suit. Not for nothing is it referred to as “power dressing”<sup>3</sup>. »

Bien sûr, la réflexion de Perry dépasse la question du complet : ce costume, au final, n’est que le symbole de l’homme par défaut et de sa domination sur la société contemporaine. Ainsi, Perry observe comment le point de vue de l’homme blanc hétérosexuel est constitutif du récit dominant : ce point de vue, pourtant biaisé, est devenu le point de vue universel. Perry explique : « It is difficult to tweezer out the effect of Default Man on our culture, so ingrained is it after centuries of their rules<sup>4</sup>. » L’homme par défaut est symboliquement invisible, tout comme son point de vue qui est une vision du monde singulière mais qui est devenue acceptée comme objective et universelle : « Men, especially Default Men, have put forward their biased, highly emotional views as somehow “rational”<sup>5</sup> ».

Perry mentionne le *male gaze*, terme conceptualisé en 1975 par Laura Mulvey qui le définissait, dans le domaine cinématographique, comme le regard de l’homme qui érotise le personnage féminin dans le but de combler les désirs hétérosexuels masculins. Mulvey réfléchit à la manière dont les hommes, qui se trouvent derrière la caméra, décident de la manière dont les spectateurs.ices vont voir l’actrice à l’écran. Dans cette relation, l’homme actif décide de la perception de la femme passive. Dans des films dominés par le *male gaze*, les personnages féminins ne font rarement avancer l’intrigue, elles sont là uniquement pour être regardées. Elles sont des objets érotiques pour les personnages masculins et pour les spectateurs. Mulvey montre comment, traditionnellement, les réalisateurs utilisent la fragmentation des corps féminins dans le but de les érotiser. L’actrice est découpée par des plans de caméras qui ne montrent que certaines parties de son corps plutôt que son corps entier. Elle explique l’effet de

---

<sup>3</sup> Grayson Perry, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

cette manière de représenter le corps féminin sur les spectateurs.ices : « it gives flatness, the quality of a cut-out or icon rather than verisimilitude to the screen<sup>6</sup>. »

Mulvey explique que le *male gaze* est multiple : le regard masculin est à la fois celui de l'acteur à l'écran et celui du spectateur qui s'identifie avec l'acteur. Lorsqu'un personnage masculin possède un personnage féminin, par exemple, le spectateur partage l'impression de pouvoir et la prise de possession du corps féminin, par identification.

Lili Loofbourow, en 2022, pousse la réflexion de Mulvey encore plus loin en introduisant le concept du *male glance*. Alors que le *male gaze* s'attarde sur les femmes, les découpe en morceaux pour mieux les érotiser, le *male glance* ne s'attarde pas aux œuvres artistiques produites par des femmes, qui se trouvent immédiatement classées dans une sous-catégorie dont le sens est réducteur : l'art des femmes. Elle dénonce le quasi-automatisme qui consiste à placer l'art des femmes dans une catégorie à part afin d'en tirer une généralisation expéditive et ne pas avoir à l'analyser.

La démonstration de Loofbourow prend appui sur une recension d'analyses de séries télévisées contemporaines. Elle remarque ainsi qu'il existe beaucoup plus d'analyses portant sur des œuvres écrites par des hommes et dont les personnages principaux sont des hommes : « We overread *Mad Men*. We overread *House of Cards*. We overread *Westworld* and *Mr. Robot* and *Game of Thrones*. These are competent shows, but they're analysed and adored well beyond their just deserts<sup>7</sup> ».

---

<sup>6</sup> Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy et Marshall Cohen (ed.), New York, Oxford University Press, 1999, p. 838.

<sup>7</sup> Lili Loofbourow, « The Male Glance », *VQR: A National Journal of Literature & Discussion*, Printemps 2018, en ligne, < <https://www.vqronline.org/essays-articles/2018/03/male-glance> >, consulté le 16 janvier 2022

Ainsi, alors que le *male gaze* érotise les femmes, le *male glance* écarte leur travail : « The male glance is the opposite of the male gaze. Rather than linger lovingly on the parts it wants most to penetrate, it looks, assumes, and moves on. It is, above all else, quick<sup>8</sup>. » En classant les œuvres littéraires écrites par des femmes dans la catégorie de la littérature des femmes, par exemple, le critique peut se désintéresser de l'œuvre et cesser de la regarder. De plus, la catégorie des « œuvres féminines », peu importe la discipline artistique, est associée à des préjugés négatifs : « The glance sees little in women-centric stories besides cheap sentiment or its opposite, the terrifically uninteresting compensatory propaganda of “female strength<sup>9</sup>.” » Loofbourow donne plusieurs exemples : une comédie à propos de femmes sera immédiatement considérée comme un *chick flick*, les histoires sur la maternité seront perçues comme ennuyantes et les amitiés féminines sont souvent présentées comme truffées de jalousie. Ainsi, au lieu de questionner l'œuvre et de l'analyser, « we point and classify<sup>10</sup>. » Le *male glance* pense qu'il analyse, alors qu'il ne fait que jeter un coup d'œil. Loofbourow explique ce phénomène d'un point de vue psychologique : « It's a pleasant activity because it organizes and confirms, but it produces the fantasy that a lazy reading – not even reading but a *looking* – is adequate, sufficient, complete, correct<sup>11</sup>. » (L'autrice souligne) Cette pratique du *male glance* s'avère dangereuse pour les œuvres féminines car au lieu de bénéficier d'une véritable lecture, elles ne sont jugées dignes que d'un simple regard.

Nous nous trouvons ainsi face à un constat : le regard de l'homme par défaut définit la société et avec elle la culture; il détermine quelles œuvres méritent d'être analysées et quelles œuvres ne méritent qu'un coup d'œil superficiel. Comment pouvons-nous déconstruire cette vision des choses? Iris Brey propose de s'éloigner du point de vue masculin et de donner priorité au *female gaze* dans les œuvres artistiques.

---

<sup>8</sup> Lili Loofbourow, *op. cit.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*

Brey définit le regard féminin comme une autre façon de désirer un individu, un désir basé sur l'égalité et le partage<sup>12</sup>. Le regard féminin n'érotise pas les hommes au profit d'un désir hétérosexuel. Plutôt, le regard féminin est conscient du pouvoir qu'il détient et agit en conséquence : « Le *female gaze* est un geste conscient. Il produit de ce fait des images conscientisées, politisées. Le regard féminin n'est pas le fruit du hasard, c'est une manière de penser<sup>13</sup>. » Brey marque la différence entre le *male* et le *female gaze* en pointant « le basculement d'un regard produit par l'inconscient patriarcal vers un regard créé de façon consciente<sup>14</sup>. » Également, Brey insiste sur le fait que le regard féminin n'est pas genré, il n'appartient pas seulement aux femmes : il est inclusif. C'est un type de regard qui n'est pas l'apanage d'un genre sexué en particulier.

Il faut noter, par ailleurs, que le regard féminin confère une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi aux spectateurs.ices de ressentir l'expérience de l'héroïne, sans pour autant s'identifier à elle. Brey souligne que le regard féminin ne fait pas un portrait du personnage féminin; plutôt, le ou la spectateur.ice se trouve aux côtés du personnage féminin et vit ses expériences avec elle : « Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle<sup>15</sup>. » En accompagnant des personnages féminins, le *female gaze* permet de mettre en lumière comment les femmes sont désavantagées par la domination masculine qu'est le patriarcat.

C'est ce que propose de faire le roman *The Power* de Naomi Alderman dans lequel les rôles genrés se trouvent inversés : les femmes deviennent le sexe physiquement dominant, leur force physique excède celle des hommes, et elles acquièrent ainsi un pouvoir sur les hommes. Le récit se déroule sur dix années et à rebours. Ainsi, le récit s'ouvre sur une section appelée « ten years to go » et se ferme sur la section « here it comes ». Ces sections comprennent plusieurs chapitres qui sont,

---

<sup>12</sup> Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 40.

chacun, écrits du point de vue d'un.e des protagonistes. La dernière section, « here it comes » annonce le cataclysme final, qui se trouve à être une guerre internationale, menée avec des armes nucléaires. Ce cataclysme va résulter en une société matriarcale où les femmes sont considérées comme le sexe violent et les hommes, le sexe faible. Nous avons accès à cette société future grâce à une deuxième temporalité incluse dans le roman : des échanges épistolaires qui encadrent le récit principal. Ces échanges sont composés de courriels entre Neil et Naomi. Neil est présenté comme l'auteur du récit principal. Celui-ci s'ouvre sur l'apparition, chez les femmes seulement, d'un nouvel organe, le *skein*, qui leur permet d'envoyer des chocs électriques. Cette nouvelle force va entraîner le passage du patriarcat au matriarcat. Les femmes vont s'organiser et fonder des religions, des gouvernements, des forces armées et des groupes criminels. L'émergence de ces institutions de pouvoir féminines ne sera pas bien accueillie par les hommes qui vont entreprendre de se battre pour conserver leur place dans la société. Or, la force électrique des femmes est plus puissante que tout, et les hommes devront s'adapter au matriarcat; sinon, ils seront exclus de la société. En tant que lecteurs et lectrices, nous sommes témoins d'une inversion complète des rôles et de la hiérarchie genrés. L'intrigue est centrée sur quatre protagonistes, Allie/Ève, Roxy, Margot et Tunde. Trois des quatre personnages principaux sont féminins, et le dernier, Tunde, est l'unique protagoniste masculin.

Dans ce mémoire, nous souhaitons montrer comment l'inversion de la hiérarchie des genres, et le passage d'un patriarcat vers un matriarcat, mettent en lumière des structures de pouvoir et des rôles genrés devenus invisibles dans notre société parce qu'ils favorisent les hommes au pouvoir. Tel que démontré dans notre introduction, le regard des hommes a structuré la société dans laquelle nous vivons. Dans le but de déconstruire cette organisation sociale, nous devons adopter le regard féminin, observer comment les femmes qui font partie de cette société sont désavantagées par l'organisation sociale et comment cette même organisation favorise une classe spécifique de privilégiés.

Nous allons, au cours des trois chapitres de ce mémoire, montrer avec quels procédés littéraire Naomi Alderman accomplit cette inversion, et ce que cela révèle sur notre société occidentale actuelle. Nous aborderons dans le premier chapitre quelques concepts théoriques sur différents genres littéraires qui nous permettront d'établir quel était le contexte littéraire dans lequel le roman a été écrit et publié. *The Power* a été commercialisé comme un récit dystopique, c'est donc le premier genre littéraire que nous analyserons. Nous examinerons d'abord les différentes définitions de la dystopie de plusieurs chercheurs.es, dont Lyman Tower Sargent, Fredric Jameson, Peter Fitting et Keith M. Booker. Le deuxième genre littéraire sur lequel nous nous attarderons est celui du *bildungsroman*. Nous nous appuyerons entre autres sur les théoriciens.nes Karl von Morgenstern, Wilhelm Dilthey, Jerome Hamilton Buckley, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland. Pour terminer cette section, nous évaluerons où en sont les définitions contemporaines du roman d'apprentissage avec plusieurs critiques dont Anniken Telnes Iversen, Tobias Boes, Sona Snircova, Stella Bolaki et Abbey J. Fox. Le troisième genre littéraire que nous aborderons est un hybride entre les deux genres littéraires précédents, soit le roman de déformation. Pour le définir, nous nous appuyerons sur les critiques Joshua D. Esty, Stella Bolaki, Aaron S. Rosenfeld et Jennifer Wagner-Lawlor.

Dans le deuxième chapitre, nous accomplirons une analyse dystopique du roman en observant l'organisation sociale du monde fictif. Nous commencerons par expliquer le concept de distanciation, tel que défini par Darko Suvin. Nous verrons alors comment Alderman a appliqué ce principe, soit en positionnant le récit dans le futur et en inversant les rôles genrés. Le deuxième concept que nous aborderons est celui du *boys club* de Martine Delvaux. Dans *The Power*, c'est le personnage de la dictatrice, Tatiana Moskalev, qui incarne cette organisation sociale. Enfin, la dernière théoricienne convoquée dans ce chapitre est Hannah Arendt. Nous nous appuyerons sur sa théorie de la cyclicité de l'Histoire selon laquelle les révolutions sociales ne font que

calquer les organisations sociales qu'elles ont éjecté du pouvoir. Dans *The Power*, le nouveau matriarcat est basé sur le patriarcat renversé.

Notre troisième chapitre sera axé sur une analyse du développement de l'unique protagoniste masculin, Tunde. C'est dans ce chapitre que nous verrons l'influence du roman d'apprentissage. Nous analyserons d'abord comment le principe de la masculinité hégémonique, tel que défini par Raewyn Connell, est incarné par deux personnages secondaires du roman : des lecteurs.ices de nouvelles. Ensuite, nous verrons comment la violence est conçue comme un phénomène social genré dans les études féministes. Nous nous appuierons sur les théoriciennes Susan Brownmiller et Claudia Card en ce qui a trait aux violences sexuelles et à la théoricienne Jalna Hanmer pour les violences physiques. Nous verrons comment l'ampleur de la menace de la violence et de la peur de cette même violence est importante dans la formation de Tunde. Le principe de la performance du genre de Judith Butler sera notre dernier concept féministe. Nous observerons comment Alderman a placé Tunde comme une figure de *drag* dans son roman : comment Tunde parodie ses performances genrées, démontrant ainsi le caractère construit de ces mêmes performances.

Nous allons clore notre argumentaire avec l'analyse de la mise en abyme présente dans le roman. D'abord, nous ferons appel aux théories de Lucien Dällenbach puis nous observerons comment la mise en abyme a été appliquée dans le roman. Le personnage de Neil Adam Armon est présenté dans le récit-cadre comme étant l'auteur masculin du manuscrit intitulé *The Power*. Nous observerons comment ce personnage est en fait l'alter ego de la véritable autrice, Naomi Alderman. Nous verrons ensuite comment le personnage échangeant avec Neil, Naomi, se trouve dans une dissonance cognitive, dans l'incapacité de concevoir le monde présenté par Neil dans son manuscrit. Nous montrerons comment cette dissonance fait écho à celle de la ou le lecteur.ice.

## CHAPITRE I

### LES GENRES LITTÉRAIRES PRÉSENTS DANS *THE POWER*

*Is my novel dystopian?  
Only if you're a man.*

Naomi Alderman

Le premier chapitre sera l'occasion de faire un tour d'horizon du milieu culturel dans lequel l'auteurice, Naomi Alderman, a écrit *The Power* et dans lequel les lecteurs.ices ont accueilli ce roman. Nous commencerons par le genre littéraire dystopique puisque le roman a été publié et commercialisé en tant que tel, comme l'indique la description du roman sur le site de l'éditeur, Penguin UK : « set in a dystopian future where women and girls can kill men with a single touch<sup>16</sup> ». Par ailleurs, *The Power* a souvent été comparé au roman de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, un classique de la littérature dystopique féministe : *The Power* « has been described as “The Handmaid’s Tale” for a millennial generation<sup>17</sup>. »

---

<sup>16</sup> « Naomi Alderman's *The Power* wins the Baileys Prize for Women's Fiction 2017 », *Penguins*, 8 juin 2017, en ligne, <[https://www.penguin.co.uk/articles/company/news/2017/june/naomi-alderman\\_s-the-power-wins-the-baileys-prize-for-womens-fic.html](https://www.penguin.co.uk/articles/company/news/2017/june/naomi-alderman_s-the-power-wins-the-baileys-prize-for-womens-fic.html)>, consulté le 26 janvier 2022.

<sup>17</sup> Ruth La Ferla, « Naomi Alderman on the World That Yielded 'The Power' », *The New York Times*, 29 janvier 2018, en ligne, <<https://www.nytimes.com/2018/01/29/style/the-power-naomi-alderman.html>>, consulté le 24 mai 2021.

## 1.1 Le roman dystopique

### 1.1.1 Histoire littéraire du genre dystopique

La dystopie trouve ses origines dans un genre littéraire occidental : l'utopie<sup>18</sup>. Les chercheur.es identifient *Utopia*, de Thomas More, publié en 1516, comme étant la première utopie littéraire et non religieuse ou philosophique puisqu'elle comporte des objectifs esthétiques<sup>19</sup>. Ce texte est considéré comme le point de départ de la tradition européenne de l'utopie littéraire. Lyman Tower Sargent est un des critiques littéraires les plus importants en ce qui concerne ce genre qu'il définit de la façon suivante :

I define the broad, general phenomenon of utopianism as social dreaming – the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live<sup>20</sup>.

Ainsi, une utopie littéraire est descriptive, elle dépeint une société plus-que-parfaite, mais ne comprend pas nécessairement un récit ou une histoire. C'est d'abord et avant tout la « construction verbale d'une communauté<sup>21</sup> ». L'auteur.ice y décrit des institutions et une organisation sociale où l'humain possède une meilleure qualité de vie que celle offerte par sa société réelle.

La dystopie littéraire naît plus tard, dans un contexte historique particulier. Aaron S. Rosenfeld indique que « dystopia fully emerges in the nineteenth and early twentieth century as disillusionment with progress sets in<sup>22</sup>. » Le début du 20<sup>e</sup> siècle

---

<sup>18</sup> Gregory Claeys, *Dystopia. A natural history*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 5.

<sup>19</sup> Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science fiction and the utopian imagination*, New York, Methuen, 1986, p. 2.

<sup>20</sup> Lyman Tower Sargent, « The Three Faces of Utopianism Revisited », *Utopian Studies*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 3.

<sup>21</sup> Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 57.

<sup>22</sup> Aaron S. Rosenfeld, *Character and Dystopia: The Last Men*, New York, Routledge, 2021, p. 11.

est le théâtre d'une pensée pessimiste selon laquelle le monde s'éloigne de plus en plus de l'utopie. Kelly Van der Meulen note comme événements marquants, entre autres, les deux guerres mondiales, la montée de sociétés totalitaires et la guerre froide<sup>23</sup>. La fiction suit son époque et devient, au fil du temps, de plus en plus sombre, dépeignant des sociétés dystopiques plutôt qu'utopiques.

La dystopie traditionnelle se présente comme une critique des gouvernements. On peut penser ici à *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, qui met en scène un état totalitaire, ou à *Brave New World* d'Aldous Huxley qui invente une société déterminée par la science. Or, dans les années 1980, le récit dystopique prend un tournant idéologique : il devient critique non plus des autorités gouvernementales, mais des compagnies capitalistes. La dystopie commence à accuser les compagnies privées de tous les maux. Selon Raffaella Baccolini, cette nouvelle tendance a été influencée par le conservatisme politique qui a défini les années 1980 et le triomphe du capitalisme dans les années 1990 en Occident<sup>24</sup>. L'idéologie conservatrice capitaliste a remplacé le rêve collectif du passé par une poursuite individuelle du bonheur. Baccolini explique l'obsolescence progressive de l'utopie de la façon suivante : « In a society where consumerism has come to represent the contemporary modality of happiness, utopia has become an outmoded value<sup>25</sup>. »

Avec le nouveau siècle se dessine la montée d'un mouvement idéologique, la revendication des droits des femmes, et avec celui-ci une nouvelle cible d'auteurs.ices dystopiques : le patriarcat<sup>26</sup>. Le féminisme n'a pas été inventé au 21<sup>e</sup> siècle, mais reprend une place de choix dans la culture populaire, et particulièrement dans la

---

<sup>23</sup> Kelly van der Meulen, « Contemporary female-centred dystopian fiction », mémoire de maîtrise, Faculty of Humanities, Université d'Utrecht, 2018, f. 4.

<sup>24</sup> Raffaella Baccolini, « The persistence of hope in dystopian Science Fiction », *PMLA*, vol. 119, n° 3, 2004, p. 518.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 518-519.

<sup>26</sup> Alessa Johns, « Feminism and Utopianism », dans *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Gregory Claeys (ed.), New York, Cambridge University Press, 2010, p. 177.

littérature. Inspirées par *The Handmaid's Tale*, livre publié en 1985 et re-popularisé en 2017 grâce à une série télévisée du même nom diffusée sur la chaîne américaine *Hulu*, plusieurs autrices ont décidé d'utiliser la dystopie pour s'attaquer au patriarcat et à sa domination<sup>27</sup>. On peut ici penser à plusieurs romans anglo-saxons tels que *Red Clocks* de Leni Zumas (2018), *Vox* de Christina Dalcher (2018) ou *Girl One* de Sara Flannery Murphy (2021), romans dystopiques populaires qui traitent tous de l'oppression des femmes par les hommes. *The Power* s'inscrit dans ce mouvement qui utilise le récit dystopique pour critiquer l'oppression des femmes, bien qu'il outre passe la critique du patriarcat en allant jusqu'à critiquer la binarité genrée dont découle la hiérarchisation des genres.

### 1.1.2 Définitions contemporaines de la dystopie

La définition de « dystopie », terme relativement nouveau dans l'histoire littéraire, a été sujette à plusieurs débats. Gregory Claeys nous rappelle l'étymologie du terme qui est formé de deux mots grecs : *dus* et *topos*. Le premier, *dus*, peut être interprété comme malade, mauvais, fautif, et le deuxième, *topos*, se traduit par lieu, ce qui forme un mot dont le sens est : un lieu mauvais<sup>28</sup>. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, avant la dystopie, il y avait l'utopie, c'est-à-dire le non-lieu. De fait, le genre dystopique est d'abord placé, du moins par la majorité des théoricien.nes, en opposition avec l'utopie, opposition que nous observerons.

Sargent définit la dystopie comme « a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived<sup>29</sup>. » Ainsi, suivant cette définition, la différence la plus importante entre

---

<sup>27</sup> Sophie Gilbert, « The Remarkable Rise of Feminist Dystopias », *The Atlantic*, 4 octobre 2018, en ligne, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/10/feminist-speculative-fiction-2018/571822/>, consulté le 16 mars 2021.

<sup>28</sup> Gregory Claeys, *op. cit.*, p. 4.

<sup>29</sup> Lyman Tower Sargent, *op. cit.*, p. 9.

une utopie et une dystopie réside dans l'intention de l'auteur.ice qui souhaite faire voir le monde imaginé comme meilleur ou pire que le monde réel. Sargent reconnaît qu'il est difficile de définir l'intention d'un.e écrivain.e, mais soutient qu'il est nécessaire d'au moins tenter de déterminer cette intention pour établir si l'œuvre est une dystopie ou une utopie<sup>30</sup>. Pour Tom Moylan, toutefois, la dimension fondamentale du texte dystopique n'est pas l'intention de l'auteur.ice, mais plutôt la description qu'iel fait du monde imaginé :

Central to utopian fiction, and to the entire mode of romance, is the alternative world imaged by the author. What in the realist novel would be considered "mere" background setting becomes in traditional utopian writing the key element of the text<sup>31</sup>.

À l'opposé de Moylan, Fredric Jameson pose plutôt, comme élément central de la dystopie, la présence d'une intrigue. Il explique qu'un texte utopique est normalement dénué d'intrigue et fait plutôt office de description d'un monde imaginaire. Une œuvre dystopique, par ailleurs, contient un récit, une intrigue, et c'est ce qui la distingue de l'utopie<sup>32</sup>. Rosenfeld abonde en son sens : « Dystopia "novelizes" utopian form by reinjecting character. Dystopias are like utopias in the power they grant to setting, but remain too attached to a last trace of the human to dispense with it altogether<sup>33</sup>. » Baccolini et Moylan, dans un texte conjoint, montrent que le récit dystopique commence depuis l'intérieur de la société, que le personnage n'y est pas parachuté, comme dans les utopies, mais qu'il en fait plutôt partie<sup>34</sup>. Dans ce cas, le récit dystopique tourne souvent autour de la remise en question, de la part du protagoniste, de la société à laquelle iel appartient : « However, a counter-narrative

---

<sup>30</sup> Lyman Tower Sargent, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Tom Moylan, 1986, *op. cit.*, p. 36.

<sup>32</sup> Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 55-56.

<sup>33</sup> Aaron S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 42.

<sup>34</sup> Raffaella Baccolini et Tom Moylan, « Introduction: Dystopia and Histories », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 5.

develops as the dystopian citizen moves from apparent contentment into an experience of alienation and resistance<sup>35</sup>. » Ainsi, si nous prenons l'exemple de *Nineteen Eighty-Four*, Winston, le protagoniste, appartient à la société totalitaire dès le début du récit – il n'y arrive pas par bateau ou par voyage dans le temps. L'intrigue commence alors qu'il questionne les valeurs qui lui ont été imposées par l'État.

Jane Donawerth, enfin, nous rappelle que les frontières entre l'utopie et la dystopie sont et resteront perméables : ce qui représente une dystopie pour une personne peut représenter une utopie pour quelqu'un d'autre, et inversement<sup>36</sup>.

### **Les fonctions de la dystopie littéraire**

La dystopie est un genre littéraire qui s'inscrit dans une mouvance politique : les auteurs.ices ne s'arrêtent pas à une recherche esthétique, iels cherchent à émettre une opinion politique à travers leurs récits<sup>37</sup>. Ainsi, le récit dystopique est utilitaire, voire fonctionnel. Selon différent.es critiques littéraires, la dystopie comporterait deux fonctions principales : d'abord, avertir son lecteur.ice quant à certains aspects négatifs du moment présent; ensuite, critiquer la société à laquelle appartient l'auteur.ice.

Peter Fitting décrit la fonction d'avertissement de la façon suivante : « la dystopie en tant que telle semble vouloir mettre au premier plan les dangers représentés par des tendances négatives du présent [...] pour en faire un avertissement<sup>38</sup>. » Pour ce penseur, les aspects négatifs dans une dystopie sont repérables dans la société de l'auteur.ice sous forme de tendances présentant un potentiel de danger pour le futur si

---

<sup>35</sup> Raffaella Baccolini et Tom Moylan, *op. cit.*, p. 5.

<sup>36</sup> Jane Donawerth, « Genre Blending and the Critical Dystopia », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 29.

<sup>37</sup> Keith M. Booker, *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 4.

<sup>38</sup> Peter Fitting, « Utopies/Dystopie/Science-fiction : l'interaction de la fiction et du réel », *Alliage*, n° 60, 2007, p. 8.

elles se maintiennent ou s'aggravent. Baccolini et Moylan abondent en ce sens quand iels affirment que le texte dystopique sert de « canary in a cage<sup>39</sup> » pour des auteur.ices qu'inquiètent certaines dimensions sociopolitiques du monde dans lequel iels vivent et qu'iels considèrent dangereuses. Baccolini ajoute dans un autre texte que la dystopie montre à ses lecteurs.ices quelle évolution négative pourrait subir notre présent si iels ne sont pas averti.es et conscient.es des dangers auxquels fait face leur société<sup>40</sup>.

La deuxième fonction – la critique de la société contemporaine de l'auteur.ice – fait également consensus chez les théoricien.nes littéraires. Selon Fitting, pour comprendre et apprécier un texte dystopique, le ou la lecteur.ice doit absolument relever les critiques des normes sociales présentes dans l'œuvre<sup>41</sup>. La compréhension d'une œuvre dystopique ne saurait être complète sans la mise en lumière du regard critique que pose l'auteur.ice sur sa société contemporaine. Keith M. Booker amène l'idée que l'apothéose de la littérature, dans son rôle de critique social, se trouve dans les œuvres dystopiques lorsqu'elles dénoncent les errances des systèmes politiques présents dans la société de l'auteur.ice<sup>42</sup>. Ainsi, les auteurs.ices de dystopie doivent examiner les institutions de pouvoir et repérer leur potentiel destructeur.

### **La temporalité dans les dystopies**

La dystopie se positionne en rapport avec deux temporalités : le futur, grâce à son imaginaire, et le présent, par l'entremise de sa dimension critique. Les critiques littéraires se sont penché.es sur le sens que prend l'omniprésence de l'avenir dans les œuvres dystopiques. Jameson note que la dystopie est, plus souvent qu'autrement,

---

<sup>39</sup> Raffaella Baccolini et Tom Moylan, *op. cit.*, p. 1.

<sup>40</sup> Raffaella Baccolini, « “A useful knowledge of the present is rooted in the past” Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling* », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 115.

<sup>41</sup> Peter Fitting, « Reconsiderations of the Separatist Paradigm in Recent Feminist Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n° 1, 1992, p. 32.

<sup>42</sup> Keith M. Booker, *op. cit.*, p. 3.

placée dans un futur assez rapproché qui fonctionne comme l'annonce d'un danger imminent, qui rôde autour de la société du présent<sup>43</sup>. Rosenfeld propose une autre explication quant à cette utilisation de la temporalité future : les dystopies seraient majoritairement placées dans le futur pour permettre à l'auteur.ice de mettre en scène des thèmes qui dépassent les personnages et qui concernent l'humanité entière. Le personnage apparaît ainsi comme un archétype de l'humain futur, il acquiert une universalité<sup>44</sup>. Par cette universalité, ce que traverse le protagoniste, les oppressions et son combat contre les dominations, est représentatif de ce que tous et toutes vivront si les institutions continuent à évoluer dans le sens d'une oppression de plus en plus grande envers les citoyens.nes.

Bien que souvent placée dans le futur, la dystopie est également située par rapport au présent de l'auteur.ice par l'entremise des critiques qu'il propose dans son texte. Fitting l'explique ainsi : « Utopia registers our fantasies of the future. But in a continual narrative process of repression and revolt, these fantasies embody our relationship to the realities of the present<sup>45</sup>. » Pour Baccolini, la compréhension d'une dystopie dépend de la compréhension de son contexte historique d'écriture : « All utopias and dystopias are dependent on their historical context for understanding, and yet the relationship between the utopian genre and history has always been controversial<sup>46</sup>. » Ainsi, les dystopies doivent être mises en contexte par rapport à la société réelle de l'auteur.ice afin que le récit soit compréhensible. Sans cette mise en contexte, la compréhension du texte risque d'être limitée. Sally L. Kitch étend cette explication aux dystopies féministes contemporaines : ces dernières reflètent les théories contemporaines concernant le genre sexué et les mouvements sociaux, en

---

<sup>43</sup> Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 56.

<sup>44</sup> Aaron S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 68.

<sup>45</sup> Peter Fitting, 1992, *op. cit.*, p. 32.

<sup>46</sup> Raffaella Baccolini, 2003, *op. cit.*, p. 114.

particulier féministes<sup>47</sup>. Elle donne, entre autres, l'exemple de *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood. Publié en 1985, ce récit dystopique reflète les inquiétudes des mouvements féministes de l'époque, soit les droits à la reproduction, l'intégrité du corps féminin et le pouvoir des femmes sur leur propre corps. Si on trace un parallèle entre ces enjeux féministes et le roman de Naomi Alderman, *The Power*, on constate que celui-ci revendique l'abolition de la culture du viol, l'obsolescence du système binaire des genres et l'importance d'une représentation diversifiée d'individus dans les médias traditionnels ou sur les réseaux sociaux (que ce soit la représentation des identités de genre, des orientations sexuelles, de différentes cultures, ou autres). Ainsi, *The Power* s'inscrit dans les revendications des mouvements féministes de son époque.

Le roman à l'étude, *The Power*, est un hybride entre deux genres littéraires : la dystopie, tel que nous l'avons vu jusqu'à présent, et le roman d'apprentissage, le *bildungsroman*, comme nous le verrons bientôt. En mettant en scène un récit s'échelonnant sur une dizaine d'années et des protagonistes qui se trouvent au seuil de l'âge adulte, Naomi Alderman nous montre comment les apprentissages des différents protagonistes vont façonner leur développement.

## 1.2 Le roman d'apprentissage

### 1.2.1 Du *bildungsroman* au roman d'apprentissage

La première définition du *bildungsroman* a été donnée par un professeur peu connu de littérature allemande, Karl von Morgenstern, dans ses cours de 1819-1820<sup>48</sup>. Il décrit ce genre littéraire comme celui représentant le développement d'un individu grâce à la communion de ses valeurs avec celles de sa société. La formation d'un

---

<sup>47</sup> Sally L. Kitch, *Higher ground: from Utopianism to realism in American feminist thought and theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 80.

<sup>48</sup> Fritz Martini, « Bildungsroman – Term and Theory », dans James Hardin (ed.), *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, 1991, p. 2.

homme passerait donc par son harmonie entre l'esthétique, le moral, le rationel et l'éducation scientifique<sup>49</sup>. C'est un développement qui se fait selon ces différents axes, aux fins d'une unité, d'un homme équilibré grâce à ses apprentissages. Il note que cette idée est un legs de la philosophie des Lumières.

Le terme de *bildungsroman* fait son entrée dans le domaine public en 1901. Le théoricien Wilhelm Dilthey le popularise dans son ouvrage *Poetry and Experience*, où il donne des *bildungsromane* la définition suivante :

they all portray a young man of their time: how he enters life in a happy state of naiveté seeking kindred souls, finds friendship and love, how he comes into conflict with the hard realities of the world, how he grows to maturity through diverse life-experiences, finds himself, and attains certainty about his purpose in the world<sup>50</sup>.

Ainsi, selon Dilthey, le protagoniste d'un *bildungsroman* est masculin et relativement jeune. Il doit entrer en société avec une innocence caractéristique de l'enfance puis, après des expériences multiples, s'intégrer à cette société comme membre utile, productif. Ce concept est repris par les critiques littéraires allemands et utilisé pour désigner exclusivement les œuvres produites en Allemagne aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Le dénouement est primordial au *bildungsroman*, selon ceux que l'on nomme les germanistes et qui considèrent que le *bildungsroman* est un genre littéraire réservé à un ensemble d'œuvres allemandes. À la fin du roman, le protagoniste doit atteindre un stade de perfection et s'intégrer parfaitement à sa société en tant que membre efficace. La quête du protagoniste est le bonheur, mais celui-ci ne peut être atteint sans que son développement ne corresponde à l'idéal humaniste et ne donne lieu à son intégration sociale. Bien que le protagoniste puisse se rebeller temporairement contre les normes

---

<sup>49</sup> Fritz Martini, *op. cit.*, p. 5.

<sup>50</sup> Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1985 [1901], p. 335.

sociales lors de son exploration de la société et de sa jeunesse, parvenu à l'âge adulte, il doit faire des compromis et intégrer sa communauté<sup>51</sup>.

Plus tard, le concept de *bildungsroman* est repris par des théoriciens.nes littéraires européens.nes et traduit comme roman de développement, de formation ou d'apprentissage, selon le ou la théoricien.ne. On note cette tendance dès le début du 20<sup>e</sup> siècle avec les écrits de Susanne Howe (1930)<sup>52</sup>. Le roman de développement européen prendra réellement son envol dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle avec des théoriciens tels que Franco Moretti et Jerome Hamilton Buckley. Ce dernier est la figure de proue de ce mouvement que l'on nomme pluraliste. Buckley inclut les romans français et anglais au canon préalablement uniquement allemand du roman de formation et le définit ainsi :

A child of some sensibility grows up in the country or in a provincial town, where he finds constraints, social and intellectual, placed upon the free imagination. His family, especially his father, proves doggedly hostile to his creative instincts or flight of fancy, antagonistic to his ambitions, and quite impervious to the new ideas he has gained from unprescribed reading. His first schooling, even if not totally inadequate, may be frustrative insofar as it may suggest options not available to him in his present setting. He therefore, sometimes at a quite early age, leaves the repressive atmosphere of home (and also the relative innocence), to make his way independently in the city (in the English novels, usually London). There his real "education" begins, not only his preparation for a career but also – and often more importantly – his direct experience of urban life. The latter involves at least two love affairs or sexual encounters, one debasing, one exalting, and demands that in this respect and others the hero reappraises his values<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> François Jost, « Variations of a Species: The Bildungsroman », *Symposium*, vol. 27, n° 2, 1983, p. 127-128.

<sup>52</sup> Anniken Telnes Iversen, « Change and Continuity: The Bildungsroman in English », dissertation de doctorat, Faculty of Humanities, Université de Tromsø, 2009, f. 26.

<sup>53</sup> Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 17.

Une des pierres angulaires du *bildungsroman* germaniste est le dénouement du roman : l'atteinte d'un stade de perfection et l'intégration du personnage à sa société. Or, chez les pluralistes européens, ce dénouement n'est pas considéré comme nécessaire à la définition du roman d'apprentissage. Une fin définitive est essentielle, mais le compromis du héros avec son environnement, en vue de l'intégration, lui, ne l'est pas<sup>54</sup>. Ce qui définit le roman de développement européen est plutôt l'intrigue, soit l'apprentissage : le protagoniste doit traverser certaines étapes spécifiques (le départ de la maison paternelle, l'arrivée en ville, l'apprentissage d'une carrière et des relations amoureuses) pour que l'œuvre puisse être défini comme un roman de formation.

Le canon littéraire du roman de formation est une fois de plus ouvert davantage lorsqu'il inclut des œuvres écrites par des femmes ou dont la protagoniste est féminine. Selon Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, l'élargissement de la définition du terme *bildungsroman* fait partie de sa tradition littéraire. D'abord, les pluralistes l'ont élargi de l'Allemagne vers l'Europe, puis les autrices y ont inclus des textes relatant l'expérience de la formation au féminin<sup>55</sup>. Cette ouverture est marquée, au 20<sup>e</sup> siècle, par l'ouvrage phare d'Abel, Hirsch et Langland, *The Voyage In : fictions of female development*, publié en 1983 et qui est un recueil d'essais et d'analyses littéraires de plusieurs autrices sur des romans d'apprentissage au féminin.

Le roman d'apprentissage au féminin ne naît pas avec l'avènement du féminisme, mais plutôt avec le *bildungsroman* traditionnel, dès ses débuts. Le développement au féminin est représenté dans des romans depuis le 19<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. Les apprentissages des protagonistes féminines sont différents de ceux des héros masculins.

---

<sup>54</sup> Marianne Hirsch, « The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions* », *Genre*, vol. 12, 1979, p. 297-299.

<sup>55</sup> Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, « Introduction », dans Abel, Hirsch et Langland (ed.), *The Voyage in: fictions of female development*, Hanover, University Press of New England, 1983, p. 13-14.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 7.

Leur autonomie étant limitée, elles ne sont pas en mesure de voyager, de vivre en ville toutes seules ou d'avoir des relations amoureuses à l'extérieur du mariage<sup>57</sup>. Selon ces trois théoriciennes, Abel, Hirsch et Langland, le *bildungsroman* féminin, du moins dans sa version d'origine, est un genre différent du *bildungsroman* masculin en raison de ce qui distingue les expériences auxquelles les personnages masculins et féminins ont accès.

Ainsi, le *bildungsroman* est passé d'une tradition germaniste à une définition pluraliste, pour ensuite inclure l'écriture au féminin dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Comme nous le verrons, le 21<sup>e</sup> siècle entraîne un autre élargissement du genre par l'entremise de l'intersectionnalité.

### 1.2.2 Définitions contemporaines du roman d'apprentissage

Anniken Telnes Iversen observe une montée d'intérêt envers le *bildungsroman* au 21<sup>e</sup> siècle. Elle note le caractère intersectionnel de ce phénomène : les sujets marginalisés vont représenter leur genre, leur ethnicité et leur orientation sexuelle dans leur écriture. Elle remarque que cette diversification dans les représentations des personnages a subverti le *bildungsroman* traditionnel et modifié ses codes traditionnels<sup>58</sup>. Tobias Boes, pour sa part, y voit une ouverture du genre du *bildungsroman* au nouveau genre anglo-saxon : le *coming-of-age*. Ce dernier est un genre littéraire similaire au roman d'apprentissage, sans y être identique<sup>59</sup>. Sona Snircova décrit ainsi ce qui les distingue :

The most important factors in the delineation of the differences between the coming-of-age novel and the classic *Bildungsroman* include the age of the protagonist, the scope of story time covered by the narrative,

---

<sup>57</sup> Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, *op. cit.*, p. 8.

<sup>58</sup> Anniken Telnes Iversen, *op. cit.*, p. 26.

<sup>59</sup> Tobias Boes, « Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends », *Literature Compass*, vol. 3, n° 2, 2006, p. 231.

differences in the narrative endings, and the socio-historical contexts that shaped the two literary forms<sup>60</sup>.

Elle indique que les romans *coming-of-age* présentent une intrigue ayant une étendue de temps plus restreinte, ne comprenant que l'adolescence, alors que le *bildungsroman* suit le passage de l'enfance à l'âge adulte<sup>61</sup>. Une autre différence qu'elle souligne entre ces deux genres littéraires est le dénouement. Le *bildungsroman* présente une fin définitive alors que les romans *coming-of-age* comportent des fins ouvertes – on ne sait pas ce qu'il advient des personnages après la fin du roman. Snircova remarque que le *bildungsroman* contemporain a été influencé par cette ouverture dans le dénouement et qu'il reprend souvent ce procédé littéraire.

Abel, Hirsch et Langland, dans leur ouvrage commun, observent comment l'ouverture du *bildungsroman* à des points de vue féminins a modifié la définition du genre littéraire. En effet, au lieu de représenter une intégration harmonieuse dans la société, les romans de développement contemporains ont davantage tendance à mettre en scène des personnages en conflit avec leur société :

These expanded definitions move the genre away from German idealism, from the symbolic and socially conservative aspects of the German novel, toward a vision of individual development as a series of disillusionments or clashes with an inimical milieu<sup>62</sup>.

Elles remarquent également l'impact de ces désillusions sur le dénouement du récit : dans leur refus de s'intégrer à la société, les protagonistes féminines se voient souvent dans l'obligation de se rebeller contre cette société. Cette rébellion peut se traduire de plusieurs façons, parmi lesquelles figurent le retrait de la vie sociale et le suicide. Abel, Hirsch et Langland ne voient pas en ce dénouement un échec de

---

<sup>60</sup> Sona Snircova, *Girlhood in British Coming-of-Age Novels: The Bildungsroman Heroine Revisited*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 26.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>62</sup> Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, *op. cit.*, p. 6.

l'intégration, mais plutôt son refus<sup>63</sup> : ces personnages féminins préfèrent résister à l'intégration plutôt que de l'accomplir au prix de compromis importants. La critique Stella Bolaki observe cette même tension entre les désirs individuels des protagonistes et les demandes de la société dans les romans de formation féminins du 21<sup>e</sup> siècle, qui peuvent être des romans mettant de l'avant les personnages féminins et des textes écrits par des femmes. Les protagonistes féministes des romans de développement sont encore confrontées aux exigences de la société qui ne concordent pas avec leurs aspirations et leurs ambitions<sup>64</sup>. Bolaki souligne que si le genre du *bildungsroman* a longtemps été considéré comme conservateur en vertu des compromis faits par les protagonistes, ce n'est plus le cas aujourd'hui, grâce à la fin ouverte qu'a permise l'influence des romans *coming-of-age*<sup>65</sup>.

Un autre aspect primordial du roman de formation contemporain est son type de discours. En effet, auparavant, le discours était majoritairement conservateur : Boes le qualifie de métropolitain et nationaliste, en faveur des autorités présentes dans la société du protagoniste. Or, il observe un changement dans ce discours dans les romans contemporains. Boes constate une domination des discours post-colonialistes et post-impérialistes<sup>66</sup>. Mark Stein constate que ce tournant idéologique a un impact direct sur la structure du roman et remarque l'émergence d'un sous-genre du roman de développement contemporain : le roman de transformation, c'est-à-dire un roman qui raconte la formation des protagonistes, qui elle se trace en parallèle avec la transformation de la société qui les entoure, que ce soient les institutions politiques ou culturelles<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, *op. cit.*, p. 6.

<sup>64</sup> Stella Bolaki, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, New York, Rodopi, 2011, p. 11.

<sup>65</sup> Stella Bolaki, *op. cit.* p. 12.

<sup>66</sup> Tobias Boes, *op. cit.*, p. 240.

<sup>67</sup> Mark Stein, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, Ohio State University Press, 2004, p. XIII.

Abbey J. Fox reconnaît ce même tournant dans le discours politique présent dans les romans d'apprentissage du 21<sup>e</sup> siècle et en souligne son importance. Elle indique notamment l'importance de l'impact des pouvoirs institutionnels sur la formation des jeunes. Elle explique que l'hégémonie des divers genres, races et sexualités est renforcée par les discours présents dans les romans<sup>68</sup>. De plus, elle montre que le premier pas vers un regain de contrôle des protagonistes envers ces discours passe par le langage : les jeunes doivent s'approprier la langue pour pouvoir grandir et définir leur propre identité<sup>69</sup>. Bolaki abonde en son sens en disant que le *bildungsroman* contemporain est une occasion pour les auteurs.ices de questionner les tropes présents dans les *bildungsromane* traditionnels et de s'opposer aux traditions patriarcales et racistes<sup>70</sup>. Ainsi, les théoriciens.nes voient dans le genre du *bildungsroman* contemporain une possibilité de dissension, de négation des idéologies dominantes pour laisser plus de place aux sujets marginalisé.es. Iels explorent également comment le roman de formation est un genre littéraire qui est assez flexible, pouvant ainsi cohabiter avec d'autres genres, permettant la création de textes hybrides.

### 1.3 Le roman de déformation

Le roman de déformation est un hybride entre la dystopie et le *bildungsroman*. Des critiques le voient comme figure omniprésente dans la littérature contemporaine, mais existante depuis le 19<sup>e</sup> siècle, soit au début de la tradition littéraire de ces deux genres. Iels observent comment les deux canons littéraires se sont influencés jusqu'à créer un genre composite qui possède lui-même certaines caractéristiques très précises.

---

<sup>68</sup> Abbey J. Fox, « Girls coming of age: possibilities and potentials within young adult literature », Thèse de doctorat, DePaul University, College of Liberal Arts & Social Sciences, 2010, f. 25.

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> Stella Bolaki, *op. cit.*, p. 15.

### 1.3.1 Les balbutiements du roman de déformation

Joshua D. Esty met en évidence les balbutiements du roman d'apprentissage qui ne suit pas les règles du canon littéraire du *bildungsroman* au 19<sup>e</sup> siècle, suivant les théoriciens germanistes. Il montre que la qualité d'un roman d'apprentissage traditionnel dépend de son dénouement : le protagoniste doit parvenir à se conformer avec succès à sa société. Le roman d'apprentissage *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot subvertit cette convention. Esty qualifie ce livre d'*anti-bildungsroman*. Il observe comment les changements historiques rapides de la société anglaise victorienne empêchent l'héroïne de s'ajuster à sa réalité : elle ne parvient pas à s'adapter à une structure sociale en constante évolution. Esty l'explique ainsi : « a narrative of historical change impedes, and ultimately prevents, the adjustment of Maggie Tulliver. Rapid changes in England's social conditions are thrown into relief by a heroine who cannot adapt to them<sup>71</sup> ».

Le concept d'*anti-bildungsroman* prend appui sur la déconstruction du lien qui, dans le *bildungsroman* traditionnel, présente comme liés le développement de l'individu et son intégration dans la société. L'*anti-bildungsroman* met en scène un.e protagoniste qui tente de se rebeller contre un système normatif, mais qui échoue. La rébellion des protagonistes est la pierre angulaire de l'*anti-bildungsroman*, puisque c'est la caractéristique qui le différencie des romans d'apprentissage traditionnels.

Esty relève également que, contrairement au *bildungsroman* traditionnel, l'*anti-bildungsroman* ne se sert pas de la société historique comme d'un simple décor. Celle-ci constitue plutôt un élément qui participe de la formation de la protagoniste, un élément qui détermine sa destinée. L'*anti-bildungsroman* partage cette caractéristique avec les dystopies.

---

<sup>71</sup> Joshua D. Esty, « Nationhood, Adulthood, and the Ruptures of "Bildung": Arresting Development in "The Mill on the Floss" », 1996, *Narrative*, 1996, vol. 4, n° 2, p. 149.

### 1.3.2 La rébellion dans les *bildungsromane* contemporains

Stella Bolaki avance l'idée selon laquelle le roman d'apprentissage contemporain met souvent en scène des personnages qui font partie de minorités opprimées par leur société (des femmes, des membres de minorités ethniques, des personnages avec des handicaps physiques, etc.) et les tensions que ces personnages vivent entre les désirs individuels et les exigences ou les attentes sociales. Le roman d'apprentissage contemporain permet ainsi de mettre de l'avant une opposition par rapport à la société, puisque le récit défie les normes et met en lumière la violence du quotidien, les pratiques racistes, sexistes et patriarcales. Elle explique l'évolution de ce genre littéraire par son inscription dans son époque historique et ses différents mouvements de revendications : « phenomena such as the women's and civil rights movement, multiculturalism, decolonization, and various experiences and histories of diaspora<sup>72</sup>. » Elle avance l'idée selon laquelle le *bildungsroman* contemporain a été teinté par la montée des mouvements sociaux protestataires au 20<sup>e</sup> siècle : le roman d'apprentissage encense désormais la rébellion au lieu de la décrier.

Le dénouement du *bildungsroman* contemporain n'inclut pas l'intégration de son protagoniste dans sa société, tel qu'elle était prôné dans le *bildungsroman* traditionnel. Alors que dans le *bildungsroman* traditionnel, le personnage principal doit abandonner ses idéaux et ses ambitions au profit de son intégration à une société normative, dans le *bildungsroman* contemporain, cette intégration n'est que très rarement mise en scène. On assiste plutôt à une rébellion continue, une vie vécue en marge des normes.

---

<sup>72</sup> Stella Bolaki, *op. cit.*, p. 10-11.

### 1.3.3 Le roman de déformation

Aaron S. Rosenfeld, dans son ouvrage *Character and Dystopia : The Last Man*, analyse le récit dystopique sous l'angle des personnages plutôt que sous l'angle des idéologies, tel que les dystopies sont habituellement analysées. Le protagoniste des dystopies classiques est présenté comme le dernier homme puisqu'après lui, il n'y a plus d'histoire à raconter, tous les individus peuplant les mondes totalitaires étant uniformes et contrôlés par l'État. Il représente ainsi le dernier homme qui peut se considérer comme un individu et non comme un citoyen à l'intérieur d'un état totalitaire, privé de son individualité et de ses réflexions propres à lui-même. Rosenfeld explique :

What the works I have selected share, however, is a commitment to imaginatively realizing a world that has become (or is in the process of becoming) unlivable for a character type inherited from the nineteenth- and early-twentieth-century realist novel<sup>73</sup>.

Rosenfeld explique que les sociétés dépeintes dans les dystopies ne laissent pas de place pour l'existence de l'individu tel qu'il est incarné par des personnages de romans, soit avec des sentiments et des opinions, bref avec une individualité qui le rend humain, elles ne laissent de la place que pour les groupes uniformes. Les organisations sociales de ces romans sont souvent totalitaires et écrasent les individus. Il avance cette hypothèse en s'appuyant sur une observation : toutes les dystopies classiques se ressemblent. Elles présentent un seul point de vue, celui de l'unique protagoniste qui a une vie intérieure : des pensées individuelles et des émotions. Les autres personnages font partie du décor, ils ne révèlent aucune complexité. Rosenfeld écrit que « the absence of heterogeneity closes down the text. » L'homogénéité tributaire d'un seul

---

<sup>73</sup> Aaron S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 18.

point de vue oblige le ou la lecteur.ice à faire la lecture du texte tel que le souhaite l'auteur.ice : ce ou cette dernière ne laisse pas de place à l'interprétation.

Par ailleurs, Rosenfeld observe la naissance d'un nouveau sous-genre littéraire lorsque l'intrigue d'un *bildungsroman*, ou récit de formation, est placée dans un décor dystopique : le roman de déformation. Tel que nous l'avons vu, l'individualité et la liberté des personnages sont incompatibles avec l'organisation sociale totalitaire des dystopies du 20<sup>e</sup> siècle. Ainsi, on ne peut observer la formation d'un personnage puisque la société l'empêche de se développer, de s'individualiser. C'est pourquoi l'agentivité du protagoniste diminue au lieu d'augmenter : « The plot begins at the threshold of adulthood: the protagonist, poised to carve out a space to exercise autonomy, challenges authority, but the rigidity of setting ultimately boomerangs him back to a state of infantile dependence<sup>74</sup>. » Cette régression gaspille le potentiel du personnage et provoque un questionnement : qu'est-ce que le personnage aurait pu devenir dans un contexte différent? Ainsi, Rosenfeld explique que la compréhension que se fait le lectorat des personnages dystopiques ne se fonde pas uniquement sur ce qu'ils sont, mais également sur ce qu'ils auraient pu être, s'ils n'avaient pas été brimés dans leur évolution par une société totalitaire.

Rosenfeld donne comme exemple le livre *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell. Au début du roman, Winston Smith, le personnage principal, est dans un état de questionnement, de remise en question du système dans lequel il évolue. Alors qu'il croit avoir rejoint un groupe de dissidents, il est plutôt capturé par *Big Brother* et se fait manipuler de manière à réintégrer la société comme membre productif. Il passe dès lors du rôle de dissident actif à celui de citoyen dépendant de l'État. La déformation, dans la définition de Rosenfeld, consiste donc en la destruction de l'individualité du protagoniste, remplacée par une dépendance infantile : « Dystopian “last man” often

---

<sup>74</sup> Aaron S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 112.

ends up not as a “man” at all, but as an infant<sup>75</sup>. » L’homme, à la fin du roman de déformation, s’avère faible, soumis, moulé aux exigences de l’instance autoritaire; en somme, détruit. Suivant l’hypothèse de Rosenfeld, la société dystopique impose des limites rigides à l’agentivité du protagoniste. Elle freine son développement et bloque son désir d’explorer son identité, le faisant rentrer dans les rangs homogènes du groupe.

#### 1.3.4 L’hybridité littéraire

La critique Jennifer Wagner-Lawlor note la création d’un hybride littéraire lorsqu’elle observe l’insertion d’une intrigue de *bildungsroman* dans un contexte dystopique. Elle remarque que certains romans sont qualifiés de dystopie en raison de leur environnement post-apocalyptique malgré le fait que leur intrigue concerne le développement de personnages. Elle suggère ainsi que plusieurs romans dits « dystopiques » sont en fait des romans d’apprentissage en contexte dystopique.

Cet hybride littéraire permet aux auteurs.ices de déstabiliser les idéaux du *bildungsroman* traditionnel, soit l’atteinte d’un stade de perfection chez un personnage, l’harmonie entre le protagoniste et son environnement, et l’intégration finale du personnage dans sa société. Le *bildungsroman* dans un contexte dystopique recentre l’intrigue autour du problème de l’éducation : « what we learn, how and why<sup>76</sup>. » Ce que Wagner-Lawlor met en lumière, c’est l’obsolescence et la dangerosité des leçons apprises avant un renversement paradigmatique, qu’il soit politique, environnemental ou autre : « Blind conformity to traditional knowledge systems proves foolish, if not deadly: it is impossible to see ahead<sup>77</sup>. » Ainsi, dans ce type de récit, la conformité aveugle au système est dangereuse pour les protagonistes. Dans un récit de développement individuel inséré dans un contexte dystopique, l’observation, suivie de

---

<sup>75</sup> Aaron S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 112.

<sup>76</sup> Jennifer A. Wagner-Lawlor, *Postmodern Utopias and Feminist Fictions*, New York. Cambridge University Press, 2013, p. 24.

<sup>77</sup> *Idem.*

l'adaptation, est la clé de la survie du protagoniste et de son intégration au nouveau monde. Wagner-Lawlor note que les personnages qui ne parviennent pas à comprendre que la société a changé et qu'ils doivent s'adapter à ce changement, sont voués à l'échec, voire à la mort. Wagner-Lawlor observe une rupture entre ce nouvel hybride et la tradition du *bildungsroman* traditionnel féminin où la protagoniste a une agentivité limitée et ses options se situent entre le compromis en vue de l'intégration et le refus sous la forme du retrait de la vie sociale ou du suicide. Libérées de la pression sociale qui exigeaient le compromis, les héroïnes des *bildungsromane* placées dans des contextes dystopiques s'émancipent des rôles que la société tente de leur imposer et ont la chance de se réinventer et de réinventer leur communauté.

L'autrice du roman à l'étude, Naomi Alderman, ne mentionne jamais ni le roman de développement ni la dystopie comme étant des sources d'inspiration pour son écriture lors d'entrevues. Personnellement, elle s'inscrit plutôt dans la tradition littéraire de la science-fiction féministe, mentionnant entre autres Margaret Atwood et Ursula K. Le Guin, et non dans une tradition dystopique. Elle explique ce choix par le fait que tous les événements décrits dans *The Power* ont eu lieu dans notre monde : ce n'est donc pas de la fiction spéculative puisque c'est basé sur le réel<sup>78</sup>. Néanmoins, suivant les observations théoriques que nous venons de faire, nous pouvons affirmer que *The Power* est un hybride entre le récit dystopique et le *bildungsroman* et qu'ainsi, il est devenu un roman de déformation où les personnages doivent oublier ce qu'ils connaissent de l'organisation sociale pour plutôt observer et s'adapter au nouveau paradigme qui s'installe dans leur société.

---

<sup>78</sup> Naomi Alderman, « Dystopian dreams: how feminist science fiction predicted the future », *The Guardian*, 25 mars 2017, en ligne, < <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/25/dystopian-dreams-how-feminist-science-fiction-predicted-the-future> >, consulté le 19 novembre 2021.

## CHAPITRE II

### L'ORGANISATION SOCIALE DANS *THE POWER*

*One of them says, 'Why did they  
do it?'*  
*And the other answers, 'Because  
they could.'*  
*That is the only answer there is.*

Naomi Alderman

#### 2.1 Les structures de pouvoir dans *The Power*

##### 2.1.1 Résumé de l'intrigue du roman

*The Power* met en scène cinq protagonistes : Allie/Ève, une adolescente américaine qui devient une dirigeante religieuse; Roxy, la fille d'un grand criminel anglais; Tunde, un journaliste africain; Margot, une politicienne américaine et sa fille, Jocelyne, une soldate. Si ces cinq personnages évoluent en parallèle, leurs vies se croisent à quelques reprises. La structure du roman est polyphonique, chaque chapitre étant dédié au point de vue d'un des personnages.

Ce récit commence à notre époque alors que des jeunes filles d'un peu partout sur le globe découvrent qu'elles possèdent soudainement un nouveau pouvoir : celui d'envoyer des chocs électriques. L'origine de ce pouvoir se trouve dans un nouvel

organe, le skein, qui se développe uniquement chez les femmes, au niveau de la clavicule. Ce nouveau pouvoir provoque un renversement de l'état des choses : grâce à lui, les femmes deviennent le sexe dominant. Ce renversement de la force physique a un impact sur l'organisation de la société en l'inversant, on passe d'une organisation patriarcale à un matriarcat.

Le début de l'intrigue est centré sur des adolescentes impuissantes face à la violence masculine : Allie est continuellement agressée par le patriarche de sa famille d'accueil et Roxy est témoin de l'assassinat de sa mère par des hommes de main du crime organisé. Les femmes sont également en position d'infériorité sociale face aux hommes, comme on le voit avec le personnage de Margot, mairesse d'une métropole américaine, qui doit répondre aux ordres de son supérieur, le sénateur de l'état. Pour les hommes, la vie dans ce régime patriarcal est confortable. Tunde, le seul protagoniste masculin du roman, se sent en sécurité partout où il va. Il est le séducteur, le chasseur dans ses relations amoureuses, et possède une grande confiance en lui et en son travail. Il va jusqu'à abandonner ses études afin de poursuivre ses ambitions professionnelles. Bien vite, cette distribution genrée des pouvoirs se trouve inversée, avec l'apparition du nouveau pouvoir électrique féminin : Roxy, Allie (désormais connue sous le nom d'Ève, elle s'est elle-même renommée lorsqu'elle s'est enfuie de sa famille d'accueil) et Margot prennent la tête de leurs organisations respectives, soient criminelle, religieuse et gouvernementale. De son côté, le sentiment de sécurité de Tunde s'abaisse graduellement jusqu'à se perdre complètement alors qu'il est capturé par une organisation matriarcale religieuse et violente, qui souhaite l'assassiner comme sacrifice humain.

Par ailleurs, *The Power* est un récit enchâssé : deux niveaux de texte sont présents. Le récit que nous venons d'évoquer constitue la seconde temporalité du roman. La première se déroule 5000 ans dans le futur de notre société présente. Un auteur et historien, du nom de Neil, envoie son manuscrit à une amie, Naomi, pour

qu'elle lui fasse des commentaires. Les échanges épistolaires entre Neil et Naomi encadrent donc le récit principal, que nous venons de décrire. Le livre de Neil est présenté par ce dernier comme le résultat de ses recherches archéologiques et historiques. À la fin du texte de Neil, Naomi commente et questionne le manuscrit. C'est grâce à ces lettres que le lectorat a accès à l'organisation sociale de la société future.

### 2.1.2 Revue de littérature scientifique : *The Power*

Paru il y a seulement cinq ans, *The Power* n'a pas fait l'objet d'un grand nombre d'articles ou d'ouvrages scientifiques. Nous avons néanmoins trouvé trois thèses et articles qui traitent de notre problématique : axées sur l'analyse de la société, ces lectures proposent une lecture du roman sous l'angle de la dystopie. Toutefois, les trois critiques ne décortiquent pas les expériences des personnages; iels se concentrent plutôt sur les structures de pouvoir qui dictent le destin de ces derniers.

D'abord, la thèse de Sally S. Brooks étudie les rapports de pouvoir entre les genres dans le roman d'Alderman<sup>79</sup>. Elle aborde le viol en tant qu'arme du patriarcat, la religion en tant que forme d'oppression, et les relations de pouvoir comme étant actives pour les dominants et passives pour les dominés. Elle aborde le texte depuis une approche politique et philosophique plutôt que littéraire, décelant dans le récit un avertissement pour les femmes contre le monde patriarcal et la passivité féminine devant la domination masculine.

Aline Ferreira, quant à elle, observe la violence dans les dystopies féministes. Ainsi, elle remarque qu'il existe deux grandes catégories en ce qui concerne la représentation des sociétés matriarcales dans ce genre littéraire : d'une part, une société

---

<sup>79</sup> Sally C.S. Brooks, « The War of the Sexes: Power Hierarchy and Gendered Oppression in Atwood's *The Handmaid's Tale* and Alderman's *The Power* », mémoire de maîtrise, Department of Literature, Area Studies and European Languages, Université d'Oslo, 2019, 60 f.

eugéniste qui tente d'utiliser la reproduction forcée pour créer des hommes moins violents; d'autre part, une société qui tente de se servir des structures de pouvoir patriarcales contre le patriarcat<sup>80</sup>. *The Power* fait partie, selon elle, de cette seconde catégorie. Ferreira remarque que les femmes, dans le monde dystopique inventé par Alderman, utilisent la violence, en début de roman, afin de venger les horreurs qu'elles ont subies et assurer leur ascendant sur les hommes. Petit à petit, leur violence s'étend pour ne plus se limiter à l'exercice d'une vengeance directe. Les femmes du roman veulent assurer leur domination sur tous les hommes, pas seulement sur ceux qui les ont exploitées. Au final, elles n'auront plus besoin d'utiliser la violence puisque la seule menace de cette violence sera suffisante pour que les hommes se sachent dominés.

Le dernier article qui s'approche de notre problématique est de Jose M. Yebra, qui fait dialoguer le roman avec des notions philosophiques entourant la violence et la domination<sup>81</sup>. Il prend appui, entre autres, sur la théorie d'Hannah Arendt concernant la banalité du mal selon laquelle tout être humain peut devenir mauvais dans des conditions propices au développement de la violence. C'est à l'aide de cette théorie qu'il explique le renversement paradigmatique du pouvoir dans *The Power*, et pourquoi les femmes deviennent si violentes lorsqu'elles obtiennent le pouvoir de dominer physiquement le genre qui les dominait jusque-là. Il montre également que la théorie de Bakhtine sur le carnivalesque est présente dans le texte d'Alderman parce que le renversement des genres permet de voir ce qui était préalablement invisible : le monde patriarcal dans lequel nous, lecteurices, vivons.

---

<sup>80</sup> Aline Ferreira, « A Feminine Politics of Nonviolence: Genes and Moral Bioenhancement », *British and American Studies*, vol. XXIV, 2018, p. 153-162.

<sup>81</sup> José M. Yebra, « Violence and dystopia in Naomi Alderman's *The Power* », *Orbis Litterarum*, vol. 74, n° 1, 2018, p. 72-83.

### 2.1.3 Présentation des systèmes oppressifs du roman

Si le monde, dépeint dans le roman d'Alderman, est semblable au nôtre, il comporte toutefois un élément inédit : le pouvoir électrique maîtrisé par les personnages de femmes. Ce dernier aura un impact sur l'organisation sociale de l'univers représenté. Cette société fictive constitue un élément clé du récit, et non seulement le décor d'une intrigue. Chaque personnage principal y incarne un pôle de pouvoir déterminant par rapport à l'organisation de la société : Margot est sénatrice américaine et représente le pouvoir gouvernemental; Roxy est trafiquante de drogue et représente le pouvoir du crime organisé; Allie/Ève est leader religieuse et représente le pouvoir de la religion; Tunde est journaliste et représente le pouvoir des médias; Jocelyne, une soldate enrôlée dans les camps NorthStar, représente le pouvoir des corps armés. La structure du roman étant polyphonique, l'alternance des points de vue permet de voir l'influence de chacun de ces pôles de pouvoir sur la construction du nouveau monde dominé par les femmes.

Les chapitres dédiés à Allie, devenue Ève, nous donnent accès à la genèse d'une nouvelle religion matriarcale, fondée par ce personnage. Cette religion est centrée sur la figure de la Vierge Marie et restera sans nom tout au long du roman. Ève relit et interprète les écrits religieux chrétiens pour les adapter à la domination des femmes sur les hommes. Ainsi, Jésus est relégué au second plan, alors que sa mère, Marie, est ramenée à l'avant plan. Ève l'explique ainsi : « 'Jesus is the son. But the son comes from the mother. Consider this: which is greater, God or the world<sup>82</sup>? ». Elle poursuit :

'So I teach a new thing. This power has been given to us to lay straight our crooked thinking. It is the Mother not the Son who is the emissary of Heaven. We are to call God "Mother". God the Mother came to earth in the body of Mary, who gave up her child that we could live free from sin.

---

<sup>82</sup> Naomi Alderman, *The Power*, Londres, Penguin Books, 2017, [2016], p. 80. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

God always said She would return to earth. And She has come back now to instruct us in her ways.' (80)

La nouvelle religion d'Ève tourne autour de la figure de la Vierge Marie et de la domination de la femme : « 'They have said to you that man rules over woman as Jesus rules over the Church. But I say unto you that woman rules over man as Mary guided her infant son, with kindness and with love. » (83). Mère Ève, suivant le titre qui est le sien dans sa nouvelle religion, ne s'en tient pas qu'au christianisme et appelle à la féminisation de toutes les religions : « Jews: look to Miriam, not Moses, for what you can learn from her. Muslims: look to Fatimah, not Muhammad. Buddhists: remember Tara, the mother of liberation. Christians: pray to Mary for your salvation. » (114-115) Dans la foulée de ces appels, une papesse apparaît en Bolivie et, en Inde, la religion hindouiste se trouve recentrée autour de la déesse Kali. La religion d'Ève prend définitivement son essor lorsqu'elle s'envole pour Bessapara, royaume matriarcal fondé sur le territoire de la Moldavie. C'est alors que les autorités religieuses et gouvernementales deviennent indissociables : Ève fonde une alliance avec la présidente de Bessapara et la religion d'Ève devient la religion de l'État. Ainsi, dans le nouveau monde matriarcal, les religions monothéistes et polythéistes servent à inverser les croyances et les préceptes patriarcaux pour privilégier la domination féminine tout en justifiant les pouvoirs gouvernementaux; elles renforcent ainsi la mainmise des femmes sur les hommes, comme c'était le cas avant avec la domination masculine qui était soutenue par les textes religieux patriarcaux.

Du côté du crime organisé, autre pôle de pouvoir dans la société imaginée par Alderman, le monde interlope est d'abord dominé par les hommes : autant le trafic humain sexuel que le trafic de drogues. Au début du récit, on peut observer deux grands groupes : celui de Bernie Monke, père de Roxy, qui se trouve en Angleterre et qui dirige le trafic de drogues, et un groupe d'hommes jamais nommés, qui se trouve en Moldavie et qui opère un trafic humain sexuel. Ce second groupe est démantelé violemment par ses victimes lorsque celles-ci développent le pouvoir électrique. Ces

femmes vont assassiner brutalement tous les hommes qu'elles croiseront sur leur chemin. Tunde, le journaliste, recueille leurs témoignages :

‘It wasn’t just those men [les trafiquants] who hurt us,’ a twenty-year-old woman, Sonja, tells him. ‘We killed them, but it wasn’t just them. The police knew what was happening and did nothing. The men in the town beat their wives if they tried to bring us more food. The Mayor knew what was happening, the landlords knew what was happening, *postmen* knew what was happening. (94, l’autrice souligne)

En Angleterre, le glissement se fera plus subtilement. En effet, Bernie tente d’instrumentaliser le pouvoir électrique chez les adolescentes pour son propre gain. Or Roxy parvient à le supplanter en créant une nouvelle drogue, le *glitter*, qui exacerbe le pouvoir électrique. Elle obtient rapidement le monopole de ce nouveau trafic et parvient à prendre le pouvoir des mains de son père. Elle assoie ensuite son pouvoir en l’alliant avec celui d’Ève et à celui du gouvernement de Tatiana. Les religieuses d’Ève sont utilisées par Roxy pour manufacturer le *glitter* et les revenus sont séparés entre les deux groupes. Roxy, à la fin du récit, se trouve ainsi en plein contrôle d’un groupe de criminelles qui lui sont dévouées.

Dans les médias, on peut observer ce même glissement d’un contrôle masculin vers un contrôle féminin. On peut prendre l’exemple de la chaîne CNN : elle est d’abord acheteuse de tous les reportages de Tunde sur les émeutes féminines, mais lorsque ce dernier dénonce le gouvernement de Tatiana, une dizaine d’années après le Grand changement (l’apparition du pouvoir électrique), l’organe de presse décline ses reportages, craignant des répercussions de la part de la nouvelle puissance mondiale.

L’Internet, média indépendant s’il en est un, est un lieu de dissension, le lieu du *backlash* masculiniste. Des forums prônent le retour vers les rôles genrés traditionnels et dénoncent la montée du pouvoir féminin comme étant non naturel et ainsi dangereux pour l’ordre social. On y retrouve des menaces de mort à l’encontre de Mère Ève et de ses disciples, et des théories complotistes concernant le pouvoir électrique. L’une des

croyanances qui circulent suggère que les femmes n'ont pas l'intention de garder tous les hommes, qu'elles ne vont garder que les plus fertiles et obéissants pour la reproduction, et simplement se débarrasser des autres en les assassinant.

Cette domination de la femme sur l'homme, dans son incarnation la plus évidente, est manifeste dans les gouvernements matriarcaux de *The Power*. En Moldavie, plaque tournante du trafic sexuel, les femmes se sont révoltées contre leurs agresseurs et ont usé de violence pour se libérer de l'esclavage sexuel auquel elles avaient été forcées. Elles se retrouvent en groupes paramilitaires et contrôlent plusieurs villages du pays. La femme du Président, Tatiana Moskalev, profite de la situation et assassine son mari afin de prendre les rênes du pays. Lorsqu'un coup d'état de l'armée est déclenché contre sa gouvernance, elle déclare la fondation du Royaume de Bessapara, sur le territoire de la Moldavie, et instrumentalise les groupes paramilitaires pour son bénéfice. Une guerre civile d'une dizaine d'années s'ensuivra, où les hommes deviendront l'ennemi public numéro un et où leurs droits seront restreints de façon dramatique. Tatiana est omniprésente dans ce récit, mais Alderman a choisi de ne pas lui donner de voix. Ce personnage n'a pas de chapitre dédié, on ne connaît pas son point de vue, elle n'est présente qu'à travers les yeux des autres protagonistes. On la perçoit ainsi comme une dictatrice assoiffée de pouvoir, absolument indifférente au sort des hommes, qu'elle laisse aux mains de ses soldates qui les torturent et les violent. Tatiana incarne la manifestation la plus violente de la domination matriarcale : elle se trouve à l'extrême du spectre de l'oppression et montre ainsi jusqu'où le désir du pouvoir peut mener des humains, peu importe leur genre.

L'hégémonie des femmes se manifeste également dans une armée fondée par une sénatrice des États-Unis, Margot Cleary. Ce qui commencera comme un camp d'entraînement américain pour les jeunes filles qui souhaitent maîtriser leur force électrique devient un corps armé privé déployé à Bessapara. Appelée Camp NorthStar, cette armée composée majoritairement de jeunes filles est utilisée par la dictatrice

Tatiana Moskalev pour contrôler ses territoires lors de la guerre civile. C'est la présidente de Bessapara qui propose une entente aux États-Unis pour l'utilisation de cette armée américaine, grassement payée. Une des protagonistes du roman est enrôlée dans cette armée : Jocelyne, la fille de Margot. À elles deux, elles montrent au lectorat l'alliance entre le pouvoir gouvernemental et l'armée : Jocelyne est instrumentalisée à maintes reprises par sa mère pour renforcer son pouvoir politique. La jeune fille est présentée aux médias comme une héroïne de guerre, une femme courageuse. Le blason de Margot est redoré par la présence de sa fille dans les médias et elle doit une partie de son avancée politique à sa fondation de l'armée et à l'enrôlement de sa fille dans celle-ci.

L'organisation géopolitique de la société de *The Power* est profondément marquée par les nombreuses alliances formées entre les femmes représentant les différents pôles de pouvoir. Ces ententes sont omniprésentes dans la gestion du nouveau royaume de Bessapara. À la suite de la déclaration de la guerre civile, le royaume est défendu par des groupes paramilitaires, fondés lors du démantèlement des réseaux de trafic sexuel et formés d'anciennes victimes d'esclavage sexuel. Tatiana Moskalev, la présidente/dictatrice du pays, formera plusieurs alliances avec d'autres instances de pouvoir afin d'assurer sa mainmise sur la population : en premier lieu, elle alliera ses forces à celles d'Ève. D'abord symbolique, cet accord entre une dirigeante gouvernementale et une leader religieuse deviendra concret lorsqu'Ève, dans une déclaration officielle, endossera la guerre civile de Moskalev comme étant une guerre sainte : « 'This country,' [Bessapara] she says, 'is God's country, and this war is God's war. With Her help, we shall have a mighty victory. With Her help, everything will be overturned. » (190) Tatiana va à nouveau manœuvrer afin de s'assurer le soutien du crime organisé, incarné par Roxy. La présidente ferme les yeux sur le trafic de drogue qui a lieu sur son territoire et, en échange, ses armées ont accès au *glitter*, rendant ses soldates d'autant plus dangereuses, mortelles : « Usually, when you're drunk or stoned

or high on most things, the power is damped down. [...] This is different. This is calibrated. This *is designed* to enhance the experience. » (156, l'autrice souligne)

Pour asseoir son pouvoir à l'international, la présidente s'allie avec Margot, sénatrice influente des États-Unis. Celle-ci lui assure le soutien américain et leur non-ingérence dans l'implantation de nouvelles lois anti-hommes. Elle donne le feu vert à la dictatrice pour bafouer les droits humains, en échange d'une compensation financière. Tatiana enjoint ainsi Margot de donner son soutien à Bessapara : « 'We are going to alter our laws a little. During this time of trouble. To prevent more traitors giving away our secrets to the North. We want you to stand by us. » Ce à quoi la sénatrice lui répond : « We have no wish to interfere in the affairs of a sovereign nation' » (222-223). C'est d'ailleurs à la suite de cette discussion entre les deux femmes que ces lois sont annoncées à la population. Celles-ci oppriment les hommes en confisquant leurs passeports, en leur imposant la présence d'une gardienne légale, en les empêchant de conduire, en leur interdisant d'avoir leurs propres comptes de banque, etc. Ainsi, les hommes deviennent dépendants des femmes sous ce nouveau régime. De plus, il règne un climat d'impunité pour les crimes perpétrés contre les hommes : la police cesse d'investiguer quand la victime est un homme, prétextant souvent qu'il l'avait sûrement cherché ou qu'il méritait le crime perpétré contre lui : « Tunde is told more than once that the police here [Bessapara] no longer investigate the murder of men; that if a man is found dead it is presumed that a vengeance gang had given him his proper reward for his in the time before. » (242) Ainsi, le nouveau pouvoir matriarcal justifie toute violence perpétrée envers les hommes comme une vengeance juste et légitime. En parallèle, Ève observe la montée de la misandrie dans ce pays et craint de perdre son contrôle sur Tatiana, galvanisée par un désir de vengeance. Elle décide alors d'assassiner la présidente et de prendre elle-même les rênes du pouvoir, incarnant à la fois le pouvoir religieux et le pouvoir gouvernemental. L'alliance des pouvoirs est complète, sa mainmise sur le pouvoir est totale.

La nouvelle organisation sociale de *The Power* montre bien que cette société est une dystopie : elle permet à l’auteurice de faire une critique sociale de notre société contemporaine tout en mettant en garde son lectorat contre les dangers potentiels des errances du patriarcat. Elle parvient à faire cette critique et cet avertissement en détachant le lectorat de la réalité, en le ou la projetant dans une société fictive qui ressemble à la société réelle, à celle du 21<sup>e</sup> siècle. Ce procédé est souvent utilisé en science-fiction et en littérature dystopique : il s’agit de la distanciation.

## 2.2 Le concept de distanciation

### 2.2.1 La distanciation : quelques éléments de définitions

Le concept de la distanciation est central à l’étude des dystopies. Il est lié à la fiction spéculative, genre littéraire qui englobe la dystopie, la science-fiction, l’utopie, etc. Ce terme, popularisé au 20<sup>e</sup> siècle, est défini par Darko Suvin de la façon suivante : « Cette manière de traiter la fiction comme si elle était un fait empirique, amène à confronter un système normatif fixe [...] avec une perspective qui implique un nouvel ensemble de normes<sup>83</sup>. » En utilisant la distanciation, un.e auteur.ice peut appréhender sa société en remettant en question ce qui y est considéré comme normal. Suvin ajoute que la distanciation agit comme un miroir renvoyant un reflet déformé de la société contemporaine. Ce miroir permet d’observer la société contemporaine depuis une multitude de perspectives<sup>84</sup> :

The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system – a Ptolemaic-type closed world picture – with a point of view or look implying a new set of norms; in literary theory this is known as the attitude of *estrangement*<sup>85</sup>. (L’auteur souligne)

---

<sup>83</sup> Darko Suvin, *op. cit.*, p. 14.

<sup>84</sup> Darko Suvin, *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 5.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 6.

Suvin explique qu'en déformant la réalité à partir du miroir de la fiction, l'auteur.ice peut appréhender la société réelle avec un œil davantage objectif. Le miroir déformant permet de s'éloigner des contraintes de la réalité pour plutôt critiquer une organisation sociale qui ressemble à celle qui est réelle dans le monde de l'auteur.ice. Cette technique permet de relever des aspects de la réalité qui paraissent normaux au lectorat, mais qui ne le sont plus dans un récit fictif grâce à la distanciation.

Pour sa part, Tom Moylan définit la distanciation comme un mécanisme présent dans les textes utopiques où l'attention est portée sur une certaine situation, mais d'une façon détournée pour permettre d'offrir un nouveau point de vue. La distanciation est centrale à l'aspect subversif du genre dystopique<sup>86</sup>. Selon Keith M. Booker, en plaçant leurs critiques des sociétés réelles dans des environnements distants, imaginaires, les auteur.ices peuvent proposer de nouvelles perspectives sur des problématiques sociales qui peuvent sembler normales<sup>87</sup>. Moylan explique que la distanciation permet d'appréhender le présent comme étant historique et ainsi de nous défamiliariser par rapport à ses normes<sup>88</sup>. Il montre que l'auteur.ice de science-fiction prend comme contexte le futur pour créer une distance entre le lectorat et la société fictive. En étant projeté dans le futur, le lectorat perçoit son présent comme le passé. L'auteur.ice parvient ainsi à défamiliariser le présent, à le rendre étranger, et à mettre en lumière des systèmes de pouvoir qui sont d'ordinaire invisibles dans la société réelle en raison de leur banalité. Ce faisant, l'auteur.ice peut amener le lectorat à remettre en question ces phénomènes demeurés jusque-là invisibles.

Le concept de la distanciation n'a pas été inventé par Darko Suvin. Ce dernier retrace plutôt la naissance de ce terme au début du 20<sup>e</sup> siècle avec les formalistes russes, dont Viktor Chlovksi qui, en 1917, a proposé le mot russe *ostranenie* qui se traduit en

---

<sup>86</sup> Tom Moylan, 1986, *op. cit.*, p. 33.

<sup>87</sup> Keith M. Booker, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>88</sup> Tom Moylan, *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000, p. 26.

français par « distanciation ». Ce concept était appliqué aux textes russes non naturalistes des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles<sup>89</sup>. Le terme a été repris par Bertolt Brecht en 1948 et appliqué au théâtre. Brecht le définit de la façon suivante : « une reproduction qui permet, certes, de reconnaître l'objet reproduit, mais en même temps le rend insolite<sup>90</sup>. » Tom Moylan, de son côté, trace un parallèle entre ce concept littéraire et le concept psychanalytique freudien de l'inquiétante étrangeté (*unheimlich*) : quand le familier devient étrange<sup>91</sup>.

En science-fiction, la distanciation a été mise en œuvre de plusieurs manières. L'élément narratif le plus commun est celui de l'éloignement physique représenté par une île ou une contrée lointaine<sup>92</sup>. Ainsi, l'auteur.ice peut dépeindre une société semblable à la nôtre, mais se trouvant sur une autre planète : iel peut ainsi tracer des parallèles entre la société réelle dans laquelle iel vit et la société imaginaire de son roman. Charlotte Templin note qu'une autre forme de distanciation concerne la temporalité. En prenant pour exemple le roman de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, elle montre qu'en jouant avec une temporalité floue, en retirant les repères fixes, l'autrice arrive à rendre étranges les éléments familiers du texte, liés au passé de la protagoniste<sup>93</sup>. Le récit d'Atwood se déroule dans le futur, mais le lectorat a peu d'indices pour déterminer quand exactement : dans 50, 100, 1000 ans? Impossible de le dire à partir du texte du roman. Peter Fitting, quant à lui, propose que l'exclusion des hommes d'une société constitue un mécanisme de distanciation : une construction sociale exclusivement féminine force le lectorat à interroger les rôles genrés puisque les deux genres ne sont pas présents dans une même société, ceci force le genre féminin

---

<sup>89</sup> Darko Suvin, 1979, *op. cit.*, p. 6.

<sup>90</sup> Darko Suvin, 1977, *op. cit.*, p. 14.

<sup>91</sup> Tom Moylan, 1986, *op. cit.*, p. 34.

<sup>92</sup> Darko Suvin, 1979, *op. cit.*, p. 5.

<sup>93</sup> Charlotte Templin, « Layers of Time: Margaret Atwood's Handling of Time in *The Handmaid's Tale* », dans Sharon Rose Wilson (dir.), *Women's Utopian and Dystopian Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 179.

à performer les deux rôles genrés<sup>94</sup>. Finalement, Baccolini et Moylan conçoivent la distanciation dans les dystopies comme foncièrement basées sur les questionnements des protagonistes en rapport avec leur société. L'étrangeté est mise en scène par le passage de l'acceptation des normes à leur remise en question<sup>95</sup> : le protagoniste est d'abord en accord avec l'organisation dystopique de la société, jusqu'à ce qu'un élément déclencheur vienne ébranler ses convictions et que, dès lors, il interroge les normes sociétales. Il se retrouve, du jour au lendemain, dans un monde qui lui paraît étrange, bien qu'il n'ait pas bougé. Ce qui lui paraissait normal, banal, la veille, lui paraît désormais étrange, voire injuste ou carrément amoral.

### 2.2.2 Distanciation et inversion des genres

L'élément de distanciation présent dans *The Power* concerne l'inversion de la hiérarchie des genres, présentée à travers deux temporalités. Tel que mentionné plus tôt, la première temporalité présentée est celle de l'écrivain du manuscrit « The Power », Neil, et de l'amie qui commente son texte, Naomi. Ce récit se déroule 5000 ans après les événements décrits dans ledit manuscrit. La deuxième temporalité est celle du manuscrit. Le temps n'y est pas précisé, mais à l'aide d'indices textuels, le lectorat peut deviner qu'il s'agit du 21<sup>e</sup> siècle : la présence des mêmes médias que les nôtres (CNN, YouTube), l'utilisation des réseaux sociaux et des forums internet, des renvois à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, l'organisation socio-politique, etc. C'était d'ailleurs l'intention de l'autrice de situer ce monde dans un avenir très rapproché. Elle le dit ainsi en entrevue : « The book would only work if it seemed like

---

<sup>94</sup> Peter Fitting, « For men only: a guide to reading single-sex worlds », *Women's Studies*, vol. 14, 1987, p. 103.

<sup>95</sup> Raffaella Baccolini et Tom Moylan, *op. cit.*, p. 5.

it was right now. So, people say to me, when is it set? And I say day after tomorrow, basically<sup>96</sup>. »

Si nous nous attardons d'abord à l'analyse de l'inversion des genres dans la première temporalité, celle de Neil et Naomi, nous pouvons observer un matriarcat. Les hommes occupent la position sociale féminine de notre monde et vice versa. Le lectorat peut reconstituer cette société à travers des échanges épistolaires entre les deux personnages. Le matriarcat est omniprésent grâce à ces interactions : il est clair que Naomi a l'ascendant sur Neil, notamment à travers ses messages. Neil est immensément reconnaissant à Naomi pour la lecture de son manuscrit et lui écrit : « Much love. And thanks again for reading it. I really do appreciate it. When yours is done – another masterpiece, I'm sure! – I owe you a practical criticism essay on every chapter! » (335) Ainsi, même si tout ce que Naomi a fait était de lire le manuscrit de Neil et de le commenter en un courriel, Neil est prêt à mettre beaucoup plus de temps pour aider Naomi. Celle-ci a commenté son manuscrit via de simples courriels rapides alors qu'il lui propose de lui fournir des commentaires écrits en bonne et due forme pour son prochain manuscrit. Le pouvoir entre eux est déséquilibré. Naomi pousse encore plus la note lorsqu'elle suggère ceci : « Neil, I know this might be very distasteful to you, but have you considered publishing this book under a woman's name? » (339) Selon Naomi, le livre de Neil serait pris davantage au sérieux s'il était publié sous un pseudonyme féminin, puisqu'ainsi il ne serait pas lu en tant que « men's literature ». Son texte ne serait pas ainsi teinté par son genre, puisque le féminin, dans cette société fictive, est la norme, le genre par défaut, tout comme l'est le masculin dans la nôtre.

---

<sup>96</sup> Jeffrey Brown, « 'The Power' author Naomi Alderman answers your questions », 28 mars 2019, *PBS*, en ligne, <<https://www.pbs.org/newshour/show/the-power-author-naomi-alderman-answers-your-questions>>, consulté le 24 mai 2021.

Le lectorat peut tracer des parallèles entre la société de Neil et Naomi et la société de l'autrice, malgré, mais aussi en partie grâce à l'inversion des genres. Par exemple, la religion d'Ève, encore présente, est discutée de la même façon que le christianisme au 21<sup>e</sup> siècle. Neil écrit :

I've put in some terrifically troubling stuff about Mother Eve... but we all know how these things work! Surely no one will be too distressed... everyone claims to be an atheist now, anyway. And all the 'miracles' really *are* explicable. (ix, l'autrice souligne)

Dans le cas de cette structure enchâssée que constitue la lecture du manuscrit de Neil par Naomi, le miroir qui est placé devant notre société n'est pas déformé, mais bien inversé : les femmes fictives occupent la place des hommes réels et vice versa. Rien ne change entre la société imaginée et la société réelle, à part ce renversement des rôles genrés : la binarité entre le masculin et le féminin est toujours présente, tout comme la hiérarchie entre les deux genres. Le seul changement opéré par Alderman repose dans le déplacement des rôles genrés. Ce dernier permet aux lecteurs.ices de questionner les rôles genrés présents dans leur société, sous un nouvel œil. Iels peuvent l'appréhender avec une plus grande objectivité. Ainsi, le manque de crédibilité de Neil parce qu'il est un homme auteur, tout comme la considération de toute opinion de Naomi comme juste parce qu'elle est une femme, paraissent curieux aux yeux du lectorat à cause de cette inversion. Iels ne paraîtraient pas aussi étranges s'iels étaient restés dans leurs rôles genrés traditionnels; toutefois, parce qu'ils sont renversés, le ou la lecteur.ice parvient à voir les performances de genre qui sont invisibles dans la société réelle.

La deuxième temporalité présente dans le texte est plus développée : en effet, elle constitue la majorité du roman et le récit central. C'est ici qu'on suit le renversement du patriarcat en une domination matriarcale à travers les personnages de Tunde, Ève, Roxy, Margot et Jocelyne. Dans le cas du récit principal (qui correspond au manuscrit lu dans la structure d'enchâssement), le miroir est davantage déformant.

Ici, le familier devient étrange non par une simple inversion, mais plutôt parce qu'il se trouve projeté dans le chaos d'une lutte pour la domination. Avec l'apparition du pouvoir électrique, les femmes vont tenter de se tailler une place dans les institutions. Or, les hommes ne laisseront pas tomber leur propre suprématie aisément. C'est ainsi que s'ensuit une guerre des genres. La violence est omniprésente parce que des conflits armés éclatent aux quatre coins du globe entre femmes et hommes qui souhaitent grimper les échelons du pouvoir.

Dans ce chaos, le lectorat voit émerger des instances de pouvoir qui sont drôlement familières à celles qui sont présentes dans notre monde. On peut noter, entre autres, des religions monothéistes en alliance avec des gouvernements, des dictatures dans des pays en guerre, des ingérences de l'armée dans des conflits partout dans le monde, et des organisations privées en quête d'occasions capitalistes. Naomi Alderman, dans plusieurs entrevues, trace elle-même le parallèle entre certains de ces personnages et des personnes réelles dans notre monde. En parlant de Tatiana, la dictatrice de Bessapara, elle dit : « I asked myself, What is a female version of Putin? I was also thinking of Berlusconi, or a slightly ridiculous, hyper-macho dictator who really enjoys showing off his sexuality. All these slightly oily characters were somewhere in my mind<sup>97</sup>. »

En proposant ce renversement des rôles genrés, ce n'est pas notre société que l'auteur dépeint, mais bien une société fictive. Là se trouve l'utilisation de la distanciation : l'ajout d'un élément de fiction, le pouvoir électrique, crée une dissemblance avec la société réelle assez importante pour qu'elle puisse défamiliariser le lectorat et créer l'effet recherché, soit l'observation d'une situation réelle à travers un roman. Ce faisant, elle est en mesure d'interroger des structures de pouvoir qui sont

---

<sup>97</sup> Ruth La Ferla, *op. cit.*

considérées normales dans notre monde, voire qui sont peut-être devenues invisibles pour nous.

## 2.3 Le *girls club* au pouvoir

### 2.3.1 Le Boys Club

Le boys club est une figure étudiée par Martine Delvaux dans son livre éponyme. Si ce concept existe depuis longtemps, cet ouvrage s'attarde à le définir et à le débusquer dans des organisations et des objets culturels. Un club, selon Delvaux, est un groupe où les membres sont liés entre eux. Ces derniers dépendent les uns des autres et ont souvent un intérêt commun. Le boys club, lui, prône la non-mixité, admettant uniquement des hommes qui, ainsi, accèdent à un pouvoir et se trouvent protégés :

Le club est un type de regroupement bien précis. Il ne s'agit pas d'une foule aux visages indistincts, mais bien d'un réseau, d'un clan, d'une famille, d'un régiment, d'une équipe, d'un concile, d'une fraternité, d'un gouvernement... c'est-à-dire d'un groupe dont les membres sont liés entre eux – dépendants les uns des autres, se rapportant les uns aux autres, et unis par un intérêt commun, une croyance partagée, un idéal auquel tous adhèrent<sup>98</sup>.

Delvaux observe que les hommes deviennent hommes sous le regard d'autres hommes. Citant James B. Twitchell dans son livre *Where Men Hide*, elle écrit : « Les femmes deviennent féminines contre l'arrière-plan des hommes, alors que les hommes deviennent masculins en compagnie des hommes<sup>99</sup>. » Ils n'ont pas besoin de la présence de femmes pour se sentir homme, c'est plutôt la présence des hommes qui est requise.

---

<sup>98</sup> Martine Delvaux, *Le Boys Club*, Montréal, Éditions Remue-Ménage, 2019, p. 25.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 17.

Delvaux note deux types de regroupements : les groupes évidents et les groupes souterrains. Ainsi, les groupes évidents assument leur non-mixité. Elle cite en exemple la religion catholique, dominée par les hommes du Vatican, et l'armée qui, bien que récemment ouverte aux femmes, reste dominée par les hommes<sup>100</sup>. Ce qui l'intéresse particulièrement, ce sont les groupes souterrains, les groupes d'hommes qui ne s'affichent pas comme tels, qui sont invisibles aux yeux de la majorité, mais qui contrôlent les instances de pouvoir. Elle observe que les hommes se regroupent souvent pour s'aider à garder leur mainmise sur la domination sociale. Delvaux note entre autres les fraternités et les clubs privés où les hommes sont les seuls admis comme épacentres du pouvoir masculin.

Un des aspects constitutifs du boys club est l'exclusion des femmes. Delvaux remarque que ce bannissement est lié à la misogynie. Si le boys club se double d'un mépris envers les femmes, les regroupements uniquement masculins s'avèrent un berceau fécond de sexisme servant à justifier la violence faite aux femmes<sup>101</sup>. Les hommes qui font partie de ce club tendent à incarner une masculinité stéréotypée et à refuser tout trait féminin, de manière à recevoir la reconnaissance des autres membres du club. En analysant Donald Trump, Delvaux remarque qu'au cœur du boys club se trouve le désir de s'entourer de ses semblables. L'ex-président américain s'entourait d'hommes similaires à lui de manière à valider ses tactiques de harcèlement, d'agression, d'intimidation. Delvaux trace un parallèle entre le boys club de Trump et les familles mafiosi : l'entourage de l'homme en chef doit accepter tout ce que dit et fait le dirigeant, sous peine d'expulsion<sup>102</sup>. Cette loyauté est garante d'immunité : « les boys n'existent que par le réseau dont ils font partie et qui leur permet d'échapper à la

---

<sup>100</sup> Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 26.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 59.

loi<sup>103</sup>. » L'impunité dont ils bénéficient se reflète dans la manière dont ils évoluent dans le monde : avec confiance et sans aucune peur.

Delvaux note l'un de ces comportements communs aux hommes qui veulent établir leur domination sur les femmes : le rire. Elle explique :

Le rire est une des manifestations de ce qu'on nomme, en anglais, *entitlement* : l'impression qu'on a droit à quelque chose, que cette chose nous est due. L'impression, aussi, qu'on nous autorise à disposer de cette « chose », que cette autorisation va de soi. Quand les hommes rient ensemble, quand ils se moquent ensemble d'une femme, on assiste à l'expression de cette arrogance<sup>104</sup>.

Le rire est ainsi une manifestation de la croyance selon laquelle tout leur est dû, mais également un signe de leur mépris envers les femmes. C'est un outil de domination, une façon de s'imposer. Le rire est une performance qui ne vise pas uniquement les femmes, mais également les autres hommes : « plaire aux autres hommes passent souvent par une comédie de la cruauté envers les femmes<sup>105</sup>. » Pour être admis dans le club, et y rester, les hommes sont invités à performer un mépris, une violence collective envers les femmes. Delvaux observe que le rire « est une manière d'imposer sa domination au détriment des autres. Un rire qui, contrairement à ce que laisse entendre l'expression 'conversation de vestiaire', ne s'en tient pas à cet espace restreint, mais est un moyen d'occuper tout l'espace<sup>106</sup>. »

### 2.3.2 Tatiana Moskalev, dictatrice, et son *girls club*

Les deux types de boys club exposés par Delvaux sont présents dans *The Power* sous la forme de girls clubs. En effet, comme le patriarcat de notre monde est remplacé par un matriarcat fictif, les groupes puissants exclusivement masculins sont remplacés

---

<sup>103</sup> Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 49.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>106</sup> *Idem.*

par des regroupements féminins. Les groupes « évidents » sont les mêmes que dans le livre de Delvaux : la religion et l'armée. Les groupes « souterrains » sont également semblables à ceux observés dans le livre *Le boys club* : leurs membres font partie de différents axes de pouvoir et se regroupent afin de profiter des privilèges et de l'influence de chacune.

Nous ne nous attarderons pas sur les religieuses, car peu de détails nous sont fournis à leur sujet par Alderman sur leur organisation. En revanche, une scène du roman nous donne accès au fonctionnement du girls club dans l'armée. L'action se déroule dans un camp de réfugiés de la guerre civile à Bessapara. Le camp est attaqué gratuitement par des soldates de l'armée de Tatiana, pour le seul plaisir des soldates et grâce à l'impunité dont elles bénéficient. À travers les yeux de Roxy, le lectorat est témoin d'un viol lors de l'attaque. En raison du nouveau pouvoir électrique, toute femme peut provoquer une érection chez un homme. Ainsi, le viol des hommes devient de plus en plus courant dans ce monde fictif. Les soldates paralysent un homme, mais l'empêchent de perdre conscience pendant l'agression sexuelle. Celui-ci tente de se débattre, mais toutes les femmes le maintiennent en place, et le tout sur la trame sonore de leurs rires. Les femmes éprouvent du plaisir à voir l'homme souffrir. Elles prennent des photos du viol, encouragent la violeuse à continuer, à lui faire mal.

Dans *The Power*, lorsque la violeuse s'arrête, elle est contente d'elle-même : « She rises, smiling, and they all pat her on the back, and she's laughing and smiling still. » (282) Elle vient de prouver sa féminité, de prouver sa place au sein du groupe en violant un homme innocent. Elle fait partie du club car elle méprise les hommes et n'hésite pas à être violente envers eux. En faisant un spectacle de sa domination sur un homme, elle a performé pour les autres femmes son autorité, sa force, sa brutalité.

Les girls club « souterrains », ceux qui sont considérés comme normaux, sont moins faciles à déceler dans *The Power*, comme c'est le cas dans notre société réelle. Un exemple explicite de ce que décrit Delvaux se trouve dans l'entourage de Tatiana,

la présidente de Bessapara. On découvre ce club sélect lors d'une soirée dans un château lui appartenant, où l'opulence règne. Tatiana y accueille des dignitaires de plusieurs pays, et c'est devant toutes ces personnes puissantes que la présidente donne son pouvoir en spectacle.

D'abord, lorsqu'elle entre dans la salle où se déroule la soirée, elle est flanquée de deux hommes uniquement présents pour leur beauté. Ils servent à montrer à l'assistance que le désir féminin a priorité sur le confort masculin. Le lectorat voit cette scène se dérouler sous les yeux de Margot, une sénatrice américaine :

Tatiana is followed into the room by two well-built men in fitted clothing: black T-shirts so tight you can see the outline of their nipples, skinny trousers with noticeable crotch bulges. When she sits – in a high-backed chair on a dais – they sit beside her, on somewhat lower stools. (228)

Dans sa description, Margot souligne clairement que les hommes qui accompagnent Tatiana ne sont pas là pour interagir avec elle ou pour faire quoi que ce soit d'autre que de se taire. Ils ne sont que le symbole de son pouvoir sur les hommes de son pays. Delvaux soulignait que les clubs privés anglais excluaient les femmes à l'exception d'images d'elles ou d'invitées spéciales (épouses ou escortes). Dans *The Power*, les hommes sont acceptés dans la même salle que le girls club, mais ils n'ont pas droit de parole ou d'opinion. Ils ne sont que des objets du décor, des ornements qui prouvent l'opulence et le pouvoir de Tatiana.

Après son arrivée, Tatiana fait plusieurs blagues sexistes et tout son entourage se trouve dans l'obligation de rire. En effet, toutes les femmes lui tenant compagnie doivent valider son importance. Elles doivent lui montrer qu'elle est supérieure à tous et à toutes et s'appliquent à cette tâche en riant de ses blagues. Si elles ne se comportaient pas ainsi, elles seraient sujettes à l'exclusion du girls club. Les femmes membres du club doivent gratifier leur dirigeante afin de rester auprès d'elle. Ainsi, peu importe ce que fait la présidente Moskalev, elle est célébrée par son entourage.

Lors de la même soirée, Tatiana décide d'humilier un des hommes qui était entré avec elle, et son girls club appuie ses multiples attaques envers l'homme innocent. Alors qu'il fait quelque chose qui lui déplaît, elle dit : « 'Just like a man,' she says. 'Does not know how to be silent, thinks we always want to hear what *he* has to say, always talking talking talking, interrupting his betters.' » (229, l'autrice souligne) En insultant un homme, ce sont tous les hommes qu'elle insulte : elle généralise le comportement, qu'elle reproche à son serveur, à tous les hommes, humiliant au passage tous les hommes présents dans la salle. Les autres femmes emboîtent vite le pas à Tatiana : « 'Needs to be taught some manners,' says one of the women » (229). Elles doivent toutes s'empresser de gratifier le plus possible Tatiana, de valider son comportement, pour donner l'impression de l'appuyer. Leur dirigeante a toujours raison et elles sont toujours en accord avec elle. Les rires accompagnent l'homme pendant qu'il est humilié, puis violenté par Tatiana qui lui ordonne de lécher des tessons de verre au sol. Tatiana ne craint pas de représailles, elle évolue en toute impunité, protégée par son réseau.

Tatiana n'est pas le seul personnage du roman à faire partie d'un girls club. Le lectorat peut observer plusieurs alliances de pouvoir entre des femmes, alliances qui sont basées sur des intérêts communs. La première alliance présentée est entre la religion et le crime organisé. En effet, dès qu'elles se rencontrent, Ève et Roxy deviennent amies. Roxy arrive au couvent d'Ève alors que celle-ci tente de gérer des entrées d'argent innombrables : la religion d'Ève devient populaire du jour au lendemain et des gens de partout dans le monde veulent faire partie de ce nouveau mouvement. Ainsi, Ève reçoit énormément d'argent et ne sait pas comment le gérer. Grâce à ses contacts avec le crime organisé, Roxy parvient à créer des comptes de banque et des fausses identités pour Ève. Roxy précise que la religion ne l'intéresse pas, bien qu'elle veuille absolument faire partie du nouveau mouvement de force que les femmes incarnent. Elle veut être en contrôle. Leur intérêt commun se trouve donc

dans le pouvoir et dans l'argent. Roxy explique que ces deux intérêts sont en fait le même :

It's like a magic trick, money. You can turn money into anything. One, two, three, presto. Turn drugs into influence with Tatiana Moskalev, President of Bessapara. Turn your ability to bring pain and fear into a factory where the authorities will turn a blind eye to whatever you're cooking up there that sends purple-tinged steam into the skies at midnight. (160)

Ainsi, pour Roxy, tout est question d'argent : avec de l'argent, elle peut tout acheter, du pouvoir et de l'immunité. Son entente avec la religion la rend prospère puisqu'Ève la protège dans les hautes sphères du pouvoir et que Roxy peut utiliser les religieuses dévouées à son amie pour fabriquer sa nouvelle drogue, le *glitter*.

La deuxième alliance dont nous sommes témoins a lieu entre le gouvernement de Bessapara et la religion, alliance incarnée par Ève et Tatiana, toutes deux dirigeantes de leurs organisations. Comme nous l'avons vu précédemment, ces deux femmes s'allient pour diriger le nouveau pays, Bessapara. Elles vont bénéficier les deux de cette alliance à tour de rôle puisque leur but commun est d'avoir toujours plus de pouvoir sur les habitants du pays. D'un côté, le fait qu'Ève endosse la guerre que mène Tatiana est importante : elle donne à cette dernière une place de choix dans la communauté internationale, et rend sa guerre légitime voire importante. Pour Ève, l'alliance lui est bénéfique car elle convainc Tatiana de céder à l'Église de plus en plus de pouvoir, un pouvoir auparavant détenu par le gouvernement. Elle ordonne à Tatiana, alors que celle-ci n'est pas en état de prendre des décisions : « 'You've thought it over, and the Church really should have the ability to try its own cases and enforce its own statues in the border regions, shouldn't we?' » (253) La présidente obéit docilement : « Tatiana picks up the pen from her bedside table and signs her name jerkily. Her eyes are closing as she writes. She is falling back on to the pillow. » (253) Ève va jusqu'à tuer Tatiana, une fois qu'elle a obtenu ce qu'elle voulait. Elle prend les rênes du pouvoir de Bessapara, s'imposant en tant qu'unique figure à la tête du girls club.

La troisième et dernière alliance que nous relevons dans ce roman se trouve entre deux politiciennes : Margot et Tatiana. La première est une sénatrice américaine influente. Elle est aussi la fondatrice des camps NorthStar, des camps militaires privés pour jeunes filles. Tatiana s'intéresse aux camps comme monnaie d'échange. Elle accepte d'employer les jeunes filles de ces camps dans le contexte de la guerre qu'elle mène, en échange d'un endossement diplomatique de la part des États-Unis. Tatiana agit ici comme Roxy : elle achète son influence, son impunité. Avec cet argent, elle parvient à dissuader la communauté internationale d'intervenir lorsqu'elle bafouera les droits de la moitié de sa population, des hommes, et lorsqu'elle laissera des groupes paramilitaires persécuter ces hommes en toute impunité.

Ainsi, dans *The Power*, les girls club sont utilisés de la même façon que les boys club dans notre société réelle. Alderman n'a rien inventé, l'organisation des clubs genrés dans son roman est identique à celle qui existe dans notre monde. En inversant le pouvoir masculin et le pouvoir féminin, l'auteur semble dire à son lectorat que la binarité des genres mène inévitablement à la hiérarchie de ces deux genres et à l'abus de pouvoir. Elle pose la question : Est-ce que les institutions présentes dans le patriarcat sont inévitables dans un matriarcat ou est-ce qu'une organisation sociale complètement autre est possible? Hannah Arendt, philosophe du 20<sup>e</sup> siècle, s'est posée ces mêmes questions par rapport à l'histoire de l'égalité sociale : Est-ce que l'Histoire est linéaire ou nécessairement cyclique? Est-ce que l'Homme peut aspirer à des révolutions sociales ou est-ce que toute révolution est forcément déterminée par le pouvoir qui la précède? On trouve les mêmes questions, chez Hannah Arendt et Naomi Alderman, au sujet de la répétition inévitable de l'Histoire.

## 2.4 Le retour du balancier historique

### 2.4.1 La cyclicité de l'Histoire

Bien qu'Hannah Arendt soit une intellectuelle du 20<sup>e</sup> siècle reconnue entre autres pour ses écrits sur les régimes totalitaires, fascistes et nazis<sup>107</sup>, nous nous pencherons davantage sur ses écrits historiques que sur ses textes politiques et philosophiques. Aux fins de notre analyse, nous nous attarderons sur son livre *De la révolution*, publié originellement en 1963, une étude historique des révolutions de l'ère moderne, spécifiquement des révolutions américaines et françaises du 18<sup>e</sup> siècle.

Selon Arendt, la révolution est un concept propre à la modernité. Auparavant dans l'Histoire, elle observe plutôt des révoltes sans objectif politique clair. La révolution est un type de révolte qui est ancré dans l'idée de se libérer d'un oppresseur pour le remplacer par de nouvelles institutions; c'est une volonté de changement social. Plusieurs critiques voient, dans *De la révolution*, l'influence d'Oswald Spengler<sup>108</sup> pour qui l'histoire est un organisme vivant. Ainsi, selon Spengler, chaque culture présente un cycle de vie, qui traverse la naissance, le bourgeonnement, l'apogée et le déclin. Ce penseur ne conçoit pas l'histoire de façon linéaire, mais plutôt de façon cyclique : l'histoire se répète constamment. Là où une culture meurt, une autre émerge<sup>109</sup>. Nous verrons l'influence de Spengler plus loin dans l'argumentaire d'Arendt.

Suivant la pensée d'Arendt, il est primordial de distinguer « la révolte, simple soulèvement sans but, et la révolution qui implique toujours un sens politique en ce

---

<sup>107</sup> Mathieu Cochereau, *Arendt*, Paris, Éditions Ellipse, 2016, p. 16.

<sup>108</sup> Emmanuel Faye, « Le paradigme arendtien du politique et de la révolution », dans *Hannah Arendt, la révolution et les Droits de l'Homme*, Yannick Bosc et Emmanuel Faye (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2019, p. 15.

<sup>109</sup> Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, 2012 [1918], 888 p.

qu'elle entend libérer les hommes d'une oppression mais surtout instaurer un nouvel espace de l'action<sup>110</sup>. » Selon Arendt, la révolte est présente tout au long de l'histoire humaine, alors que la révolution, qui comprend une portée politique, émerge lors de la modernité<sup>111</sup>. Elle trouve l'origine du mot « révolution » dans le concept du même nom, en astronomie, qui désigne « un mouvement cyclique et récurrent<sup>112</sup> ». Arendt note la première utilisation du mot « révolution » dans le domaine politique en 1660, en Angleterre, lors de la restauration de la monarchie anglaise à la suite de la dictature de Cromwell<sup>113</sup>. La première fois où la révolution a pris son sens moderne, soit de changement et non de restauration, a eu lieu plus d'un siècle plus tard, lors de la révolution américaine de 1776. Celle-ci revendiquait, au départ, le rétablissement des pouvoirs auparavant détenus par les citoyens anglais habitant maintenant sur le nouveau continent, mais est devenue une révolution, une rupture avec la couronne anglaise<sup>114</sup>.

Toujours selon Arendt, la violence et les révolutions sont indissociables : « nul commencement ne pourrait advenir sans recours à la violence, sans violation<sup>115</sup>. » Elle observe le dilemme des révolutionnaires à travers l'histoire : comment instaurer un nouvel ordre social, qui libère les hommes des chaînes de leur oppression, sans recourir à la violence? Selon elle, la réponse est toujours la même : c'est impossible. Ainsi, « toute organisation politique que les hommes ont pu mettre en œuvre trouve son origine dans son crime<sup>116</sup>. » Néanmoins, elle observe que les hommes n'ont pas seulement justifié la violence de leur révolution, ils l'ont magnifiée « parce qu'elle œuvre pour la

---

<sup>110</sup> Mathieu Cochereau, *op. cit.*, p. 149.

<sup>111</sup> Hannah Arendt, *De la révolution*, Paris, Gallimard, 2012 [1963], p. 12.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>116</sup> *Idem.*

cause de la nécessité<sup>117</sup>. » La violence, si elle est faite dans le but de libérer un peuple de l'oppression, est donc légitime et célébrée par les révolutionnaires.

Arendt note un type de violence spécifique à la révolution : la rage. Celle-ci « n'est pas seulement impuissante par définition, elle est la forme sous laquelle l'impuissance devient active au stade final de l'ultime désespoir<sup>118</sup>. » Elle donne l'exemple des enragés de la Révolution française composés des gens qui souffraient le plus des inégalités et de la pauvreté et qui sont vite devenus la frange la plus violente de la révolution. Ainsi, selon Arendt, le peuple en révolution, sans limites, est violent à cause de ses souffrances.

En ce qui concerne notre argumentaire, l'aspect le plus important de la théorie d'Arendt sur les révolutions modernes, en ce qui concerne notre argumentaire, réside dans le fait qu'elle suggère que toute révolution est déterminée par la nature du pouvoir qu'elle renverse; toutes les révolutions, même celles qui se veulent être une rupture avec les anciens pouvoirs, sont en fait des restaurations : le recouvrement des anciennes libertés et le rétablissement de l'autorité et du pouvoir perdu. Arendt l'explique ainsi, en parlant de la Révolution française :

À la vérité, rien ne semble plus naturel qu'une révolution soit déterminée par la nature du gouvernement qu'elle renverse ; rien, en conséquence, ne paraît plus plausible d'expliquer que le nouvel absolu, la révolution absolue, par la monarchie absolue qui le précédait, et de conclure que plus le souverain est absolu, plus la révolution qui le remplace le sera<sup>119</sup>.

En ce sens, aucune révolution n'est capable de s'extraire des traditions qui l'ont précédées. Audre Lorde, dans un de ses essais sur le féminisme et le patriarcat, affirme : « *For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about*

---

<sup>117</sup> Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 174.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 237.

genuine change<sup>120</sup>. » (L'autrice souligne) Elle explique que si les révolutionnaires féministes s'en tiennent aux outils du patriarcat, les possibilités de changement seront restreintes, le périmètre de changement possible trop étroit. Il semblerait donc que Lorde soit en accord avec Arendt sur ce point : pour qu'une révolution ait du succès, elle doit rompre avec les chaînes de la tradition et fonder des institutions originales<sup>121</sup>.

#### 2.4.2 D'un patriarcat violent vers un matriarcat... violent

Deux institutions de pouvoir sont décrites en détails dans *The Power* : la religion d'Ève, basée sur le christianisme même si elle demeure sans nom, et le gouvernement totalitaire de Tatiana à Bessapara, fondé sur le territoire de la Moldavie.

D'abord, on peut facilement observer, dans la religion fondée par Ève, à quel point cette religion est déterminée par celle qu'elle remplace : le christianisme. Cette nouvelle religion prend appui sur une figure du christianisme (Marie, la mère de Jésus) qui confère légitimité et autorité à la nouvelle religion. Les jeunes filles qui se convertissent à la religion d'Ève sont d'abord hésitantes, craignant de blasphémer en suivant ses enseignements. Or, Mère Ève les rassure :

« Eve says, 'God is neither woman nor man but both these things. But now She has come to show us a new side to Her face, one we have ignored for too long.'  
They say, 'But what about Jesus?'  
Eve says, 'Jesus is the son. But the son comes from the mother. Consider this: which is greater, God or the world?' » (80)

Elle ajoute : « 'It has already been hinted in Scripture. » Suivant les écrits chrétiens pour légitimer sa religion, Ève se tourne vers ce qui a déjà été écrit et qui est donc déjà respecté par les gens religieux : « They're finding Scripture that works for them, rewriting the bits that don't. » (104) Elle lit la Bible en l'interprétant pour que ce qui

<sup>120</sup> Audre Lorde, *Sister Outsider*, New York, Random House, 2007 [1984] p. 112.

<sup>121</sup> François Charbonneau, « Comment lire *Essai sur la révolution* d'Hannah Arendt », *Revue de philosophie politique de l'ULg*, n° 5, mai 2013, p. 157.

est écrit correspondre à sa nouvelle vision du monde. Ève utilise également le même message que les chrétiens, que l'amour est plus fort que la violence. Elle se sert de la figure de la mère, Marie, pour incarner ce message : « For the true religion is love, not fear. The strong mother cradling her child: that is love and that is truth. » (81) Ainsi, les nouvelles converties ne se retrouvent pas en terrain inconnu : elles retrouvent les enseignements qu'elles ont appris avant la révolution matriarcale. Elles arrivent à croire en la nouvelle vision du monde parce que cette vision est soutenue par des arguments qu'elles connaissent bien et en lesquels elles croyaient déjà.

La révolution religieuse qu'opère Ève peut être considérée comme symbolique, douce, pacifique, puisqu'elle n'utilise pas (ou peu) de violence, plutôt ses mots et ses idées. À son opposé se trouve le gouvernement de Bessapara, sous la tutelle de Tatiana Moskalev. Ici est représentée la révolution violente qu'évoquait Arendt. Dans le roman, la révolution a lieu dans le but de se libérer d'un oppresseur : l'homme. La révolution matriarcale en Moldavie naît d'une insurrection dans les campagnes, alors que les femmes captives de trafiquants se révoltent spontanément contre ceux-ci : « They kill every man in that house and they're still not satisfied. Moldova is the world capital of human sex-trafficking. » (93) Au départ, les révoltes ne sont pas organisées, elles sont menées par un désir de liberté et de vengeance. Toutefois, au fil du temps, ces femmes se regroupent : de révoltes individuelles, elles s'assemblent pour former des groupes paramilitaires qui déclenchent une révolution, aux fins d'un changement social. Tunde, le journaliste, commente cette transformation : « Forty-three border towns are now effectively being run by paramilitary gangs, mostly composed of women who've freed themselves from sexual slavery. » (95)

La suite de cette révolution est déclenchée par la femme du président, Tatiana Moskalev, qui assassine son mari et prend les rênes du pouvoir. Or, un coup militaire est déclenché contre elle, ce qui engendre une guerre civile entre le nord et le sud du pays, mais surtout entre les femmes et les hommes. Tunde observe : « But the armies

of women freed from chains in those border towns are, broadly and instinctively, with Tatiana Moskalev. » (98) Ainsi, les groupes de femmes enragées d'avoir été abusées pendant des années, qui ont soif de vengeance, sont instrumentalisées par une révolutionnaire qui souhaite réorganiser le pays autour d'institutions libérées des oppresseurs masculins mais aussi autour de leur propre mainmise sur le pouvoir. Sous le régime de Bessapara, le royaume fondé par Tatiana sur le territoire de la Moldavie, la violence contre les hommes n'est pas seulement justifiée : elle est magnifiée, mise sur un piédestal. Tatiana le dit en ces mots : « 'We don't have to ask ourselves what the North would do if they won, Senator Cleary. We've already seen what they do; we all remember what Saudi Arabia was. We are both on the right side here.' » (223) Le gouvernement de Bessapara va réitérer cette justification en annonçant de nouvelles lois qui visent à contrôler l'indépendance des hommes : « 'After the recent terrorist outrages across the world, and after our country was betrayed by men who work for our enemies, we are announcing today a new legal vessel' » (242). Ainsi, la violence qui est perpétrée contre les hommes est justifiée par le fait qu'ils sont trop dangereux. Les femmes qui abusent des hommes font leur devoir civique : elles protègent leurs concitoyennes et leur pays contre de possibles oppresseurs, de possibles traîtres.

Le gouvernement de Bessapara, tout comme la religion d'Ève, est entièrement définie par son prédécesseur. Dans le cas de Tatiana Moskalev, elle s'inspire immensément des tactiques politiques de son défunt mari. Entre autres, elle va conclure des alliances avec le crime organisé, utiliser l'armée contre sa propre population, fermer les yeux sur l'oppression des hommes allant jusqu'à l'encourager, et pour finir, instaurer des lois contre les hommes.

Selon Tunde, c'est un secret de polichinelle que le gouvernement moldave de Viktor Moskalev, le mari de Tatiana, est corrompu :

Viktor Moskalev is a small and sweaty man who has held this country together by making a series of alliances and by turning a blind eye to the

vast organized crime syndicated that have been using his little, unassuming nation as a staging post for their unsavory business. (94)

Tatiana n'aura aucun scrupule à faire la même chose en s'alliant avec Roxy et son organisation criminelle qui fabrique de la drogue sur son territoire et profite de la porosité des frontières d'un pays en guerre pour faire passer cette drogue dans divers pays d'Europe. Elle va gagner, dans cet échange, en ayant un accès direct à la drogue *glitter* qui rend ses soldates plus dangereuses, plus mortelles.

Lors d'une entrevue avec le couple Moskalev, avant l'assassinat de Viktor par Tatiana, Tunde est surpris par le calme du président : son pays est attaqué par de nombreux groupes paramilitaires de femmes préalablement victimes de trafic sexuel et Viktor Moskalev demeure serein et sans inquiétudes. Tunde lui demande :

'Sorry, what is it that you're planning to do? Bomb your own country to pieces? They're everywhere.'

Viktor smiles an enigmatic smile. 'If it has to be, that is how it must be.' (95)

Tout comme son mari, Tatiana est prête à tourner son armée contre sa propre population si cela lui permet de conserver son pouvoir. Elle ferme l'œil sur les attaques de ses soldates sur des camps de réfugiés et elle est prête à attaquer des villages qui lui sont pourtant fidèles. Elle est aveuglée par sa propre paranoïa. Ève l'observe et remarque :

she's having violent fits of rage, striking and hurting her staff, accusing everyone around her of working against her. She's giving contradictory and bizarre instructions to her generals and officers. There has been fighting. Some of the revenge bands have set fire to villages harbouring gender-traitor women and men who've done wrong. (251)

Tatiana opère ainsi comme son mari : elle préfère annihiler son propre pays que de perdre son pouvoir politique.

L'organisation de la Moldavie, comme nous l'avons vu, dépendait du trafic sexuel des femmes. Celles-ci étaient considérées comme inférieures aux hommes et l'abus qu'elles subissaient de leur part était donc légitime. Ce patriarcat violent est renversé par Tatiana Moskalev pour devenir un matriarcat violent. Elle justifie cette oppression brutale par la dangerosité des hommes :

My country has been betrayed by some of its men. We know this. We were defeated in the recent Battle of Dniester because the North knew where our troops would be. Men from Bessapara have sold information to our enemies in the North. Some of them have been found. Some of them have confessed. We need to take action. (221-222)

Parce qu'elle dépeint les hommes comme des traîtres potentiels, elle se donne le droit de les persécuter, les contrôler, leur retirer toute agentivité. Cette oppression des hommes passe entre autres par la violence des femmes contre eux et l'immunité dont elles bénéficient en regard de la loi. Le climat de paranoïa envers les hommes et la force décuplée des femmes amènent des catastrophes comme celle que décrit Ève :

There has been an atrocity to the north; rumours of it have come from too many sources now to be denied. It was Tatiana's own forces, mad with power and maddened by delays and the orders that keep coming in, saying, 'Any man can betray you, any of them could be working for the North.' Or was it just that Tatiana has never bothered to control them properly? (293)

Néanmoins, l'oppression des hommes ne se limite pas à la violence physique, elle s'étend jusqu'à une violence légale. Les lois instaurées dans le royaume de Bessapara contre les hommes empêchent ces derniers de faire quoi que ce soit sans l'accord des femmes : ils doivent avoir une gardienne légale qui leur donne la permission de sortir, aucun homme ne peut sortir d'argent du pays, ils ne peuvent plus conduire de voiture, ils ne peuvent plus avoir d'entreprises, ils doivent être employés par des femmes, ils n'ont plus le droit de se rassembler sans la présence d'une femme et ils n'ont plus le droit de vote. (243) Le gouvernement de Bessapara met entre les mains de ses citoyennes la mise en application de ses lois : si une femme est témoin d'un homme commettant un acte illégal, elle doit le punir physiquement

immédiatement. Les femmes de Bessapara ont donc non seulement la permission, mais l'obligation de punir les hommes qui n'obéissent pas.

Ces lois peuvent paraître extrêmes pour le lectorat, mais Alderman, dans son blogue, précise que tous les événements mis en scène dans le roman sont tirés de la réalité, y compris ces lois<sup>122</sup>. Si elles ont été mises en vigueur dans différents pays à différents moments de l'Histoire, elles sont toutes réelles. Ainsi, Tatiana et son gouvernement se sont inspirées de l'histoire patriarcale pour écrire des lois qui oppriment les hommes. La violence légale, qui restreint les hommes à des domaines d'activité très étroits, était donc présente dans l'état qu'a renversé Tatiana et a déterminé comment ce nouveau gouvernement pouvait mettre en œuvre son pouvoir.

Les deux femmes de pouvoir, Ève et Tatiana, en utilisant les mêmes textes religieux, les mêmes textes de lois et les mêmes symboles que les organisations précédentes, se sont limitées dans leur capacité de changement. Elles ont amené une révolution qui n'a rien changé : au final, elles ont reproduit les systèmes oppressifs présents dans le patriarcat. Ève le dit elle-même en parlant des conflits qui ont lieu à Bessapara : « These things have happened before; they will happen again. These things are always happening. » (293) Ainsi, parce qu'elles n'ont pas brisé les chaînes de la tradition de la hiérarchie des genres, elles n'ont pas pu s'émanciper du modèle de société binaire : elles l'ont reconduit en inversant les vainqueurs et les perdants.

Comme d'autres critiques avant nous, nous avons pu constater comment l'organisation sociale imaginée par Alderman critiquait la société dans laquelle elle vit. Maintenant, nous nous tournerons vers l'expérience individuelle des personnages à travers ce monde. Nous pourrions observer comment la nouvelle hiérarchie de genres a

---

<sup>122</sup> Naomi Alderman, « Answers to questions », dans *Naomi Alderman*, 2016, en ligne, < <http://www.naomialderman.com/answers-to-questions/> >, consulté le 16 novembre 2021.

influencé le développement des personnages, particulièrement celui de Tunde, seul protagoniste masculin du roman.

## CHAPITRE III

### POUR UNE ANALYSE DU DÉVELOPPEMENT DES PERSONNAGES DANS *THE POWER*

*There is a part in each of us  
which holds fast to the old truth:  
either you are the hunter or you  
are the prey. Learn which you  
are. Act accordingly. Your life  
depends upon it.*

Naomi Alderman

#### 3.1 Tunde, unique protagoniste masculin dans un monde de femmes

Tunde Edo est le seul protagoniste masculin du récit. Plusieurs chapitres du roman sont consacrés à son expérience individuelle du monde fictif de *The Power*. Dans une société matriarcale, il représente le genre opprimé. Il est le seul personnage qui suit une courbe de décroissance, plutôt que de croissance, en ce qui concerne son agentivité. Il se trouve aux premières loges de la décroissance du pouvoir masculin. Nous nous appuyons ici sur le principe de la schtroumpfette tel que décrit par Katha Politt dans son article « Hers: The Smurfett Principle ». Politt prend le personnage de la schtroumpfette à titre d'exemple et généralise son cas à des films et séries télévisées pour enfants. La schtroumpfette, unique personnage féminin dans un groupe de personnages masculins, est habituellement cantonnée dans un rôle stéréotypé. Politt

met en exergue que le masculin est la norme et le féminin, la variation de cette norme : le genre par défaut est le genre masculin : « Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys<sup>123</sup>. » Ainsi, les rôles féminins ne sont que des rôles de soutien : les femmes et les filles n’existent que dans leur relation avec des hommes ou des garçons, en tant que mère, épouse, sœur, etc. Dans *The Power*, le personnage de Tunde se trouve dans la position de la schtroumpfette : il existe uniquement par l’entremise de ses relations avec les femmes. Son aspect physique est stéréotypé, il répond aux critères de beauté de sa société, et il répond ainsi au désir féminin comme objet de désir. Il n’existe pas en-dehors de ses interactions avec les personnages féminins : toutes les scènes où il apparaît sont marquées par le désir des femmes à son endroit; objectivé, il n’est que très rarement pris au sérieux dans ses enquêtes journalistiques.

Au début du récit, Tunde est un jeune journaliste qui fait des reportages sur les différentes révolutions féminines. Sa première expérience professionnelle est à Riyadh, en Arabie Saoudite, dans une manifestation de femmes qui se déroule quelques jours avant qu’une coalition féminine renverse le gouvernement patriarcal. Pendant cette manifestation, il rencontre Noor, une femme qui dirige les hostilités. À la fin de la journée, elle le traîne dans un appartement vacant et iels font l’amour. Or, c’est clairement elle qui mène la relation : « He wants to be inside her [...]. But the body has contradictory impulses: fear is as significant as lust, physical pain as strong as desire. He holds himself there, wanting and not-wanting. He lets her set the pace. » (61) À la fin de la relation sexuelle, Noor perd le contrôle et envoie un choc électrique à Tunde. La relation entre Noor et Tunde est d’abord égalitaire, iels sont tous deux attirés l’un envers l’autre. Or, lorsque Noor envoie un choc à Tunde, elle exprime son manque d’égard envers son partenaire : son plaisir sexuel est plus important que le confort de

---

<sup>123</sup> Katha Pollit, « Hers: The Smurfette Principle », *The New York Times*, 7 avril 1991, en ligne, < <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html?auth=linked-google1tap> >, consulté le 19 novembre 2021.

l'autre. Alderman trace ici un parallèle entre la perte de contrôle du pouvoir électrique lors de la relation sexuelle de Noor et le mythe masculin de l'absence de maîtrise de soi, celui selon lequel les garçons et les hommes n'ont que très peu de contrôle sur leur propre libido. Noor a le contrôle entier de la relation entre ses mains : elle a instigué la relation sexuelle, elle a pris les décisions tout au long du rapport et elle a décidé quand celui-ci se terminait. Malgré l'ascendant qu'elle exerce sur le corps de Tunde, elle ne maîtrise pas son propre corps lorsqu'elle laisse échapper un choc. De son côté, Tunde prend part à la relation sans manifester de pouvoir décisionnel : c'est une manière pour l'autrice d'indiquer qu'il est interchangeable, que n'importe quel autre partenaire sexuel peut le remplacer auprès de Noor; qu'il n'est au final, pour elle, qu'un objet sexuel. La même chose se reproduit avec une autre de ses amantes – Nina, plus tard dans le récit. Alors que celle-ci envoie à Tunde un choc électrique lorsqu'ils sont en train de faire l'amour, il se met à pleurer à cause de la douleur et de la peur qui l'envahit. Au lieu de manifester de la compassion, Nina le réprimande et le somme d'arrêter de pleurer. L'inconfort et la peur de Tunde ne sont que dérangeantes pour Nina – elle voudrait qu'il cesse de pleurer pour poursuivre leur relation. L'intégrité corporelle de Tunde n'est pas considérée par ses partenaires sexuelles : leur plaisir passe avant son confort et son sentiment de sécurité.

À plusieurs reprises, à travers les yeux des protagonistes féminines, le physique de Tunde est décrit de manière élogieuse. Dans les chapitres dédiés à Tunde, où le point de vue est le sien, aucun indice n'est donné sur le physique de Tunde. Ce n'est qu'à travers le regard féminin désirant que son corps est décrit. Margot le dépeint ainsi :

He's naked in some of them [videos], reporting from the beach in just Speedos, and how's she supposed to take him seriously now, when she's seen his broad shoulders and narrow waist and the rolling landscape of obliques and delts, glutes and pecs of his firm... (219)

En raison de l'attraction de Margot envers Tunde, elle n'arrive pas à le prendre au sérieux comme journaliste, comme homme capable de réfléchir, de penser, de poser

des questions. Loin de l'aider dans son travail, son physique le discrédite. Margot ne le voit que comme un objet sexuel. La première fois qu'elle voit Tunde, Roxy a des pensées similaires : « there's one she's seen on the internet who she fancies like she could lick his flesh straight off his bones » (232). La seule image physique qu'a le lectorat de Tunde est une image érotique, car son corps est uniquement décrit par des protagonistes féminines. La description de son corps est tributaire de leur désir. Lui-même ne se décrit jamais physiquement et aucun autre personnage masculin ne le décrit; il n'est vu qu'à travers le regard féminin hétérosexuel.

Ainsi, le seul protagoniste masculin qui fait partie du récit de *The Power* est un bel homme qui répond au désir féminin : c'est la seule façon qu'il a d'exister, c'est-à-dire en relation avec les femmes du récit. Politt, dans sa description du phénomène de la schtroumpfette, se concentre davantage sur les médias télévisuels et sur le cinéma que sur la littérature. Elle montre l'importance de la représentation des genres dans la formation des jeunes qui sont exposé.es à ces images :

Little girls learn to split their consciousness, filtering their dreams and ambitions through boy characters while admiring the clothes of the princess. The more privileged and daring can dream of becoming exceptional women in a man's world - Smurfettes. The others are being taught to accept the more usual fate, which is to be a passenger car drawn through life by a masculine train engine<sup>124</sup>.

Dans le monde fictif de *The Power*, Alderman met en scène des médias et des publicités qui influencent la création de la nouvelle société. Le potentiel d'influence qu'ont ces images est manifeste à travers le personnage de Tunde, par son passage d'un masculin actif et agressif à une passivité douce et soumise. Ce renversement paradigmatique des genres est visible dans les écrans télévisés du monde fictif : des

---

<sup>124</sup> Katha Politt, *op. cit.*

lecteurs.ices de nouvelles apparaissent épisodiquement à travers le récit et incarnent les nouveaux rôles genrés.

### 3.2 L'influence de l'idéal genré sur le développement des personnages

#### 3.2.1 Le masculin hégémonique

Dans notre société, les représentations des femmes et des hommes dans les médias sont souvent basées sur des idéaux de genre : ce que ceux qui y sont exposé.es voudraient atteindre comme identité optimale. Dans les études sur le genre, le concept de masculinité hégémonique, introduit par Raewyn Connell, explique ce phénomène. Selon cette théoricienne, la masculinité hégémonique est une représentation de l'idéal masculin dans une société donnée :

Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women<sup>125</sup>.

La masculinité hégémonique se trouve toujours dans une position dominante par rapport à la féminité. Toutefois, lorsque les paradigmes sociaux changent, la masculinité hégémonique évolue. Connell décrit l'impossibilité, pour les individus, d'atteindre l'idéal hégémonique : un très petit nombre d'individus parvient à incarner cette masculinité. La majorité des hommes se trouvent donc relégués à incarner d'autres formes de masculinités, marginales ou subordonnées, même s'ils tentent d'atteindre l'idéal<sup>126</sup>. Connell note que les représentations de l'homme dans l'imaginaire collectif ont un impact sur la formation des garçons : celles-ci sont prescriptives, elles montrent comment agir pour être accepté en tant qu'homme. Ainsi, les garçons et les hommes vont tenter de suivre les règles de la masculinité

---

<sup>125</sup> Raewyn W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 77.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 79.

hégémonique par opposition à d'autres formes de masculinité marginalisées et/ou subordonnées. En 1995, Connell note que la masculinité hégémonique est, de façon générale, hétérosexuelle, agressive et prompte à la violence<sup>127</sup>.

Plus de dix ans après la publication de son ouvrage, Connell a fait un bilan de sa théorie de la masculinité hégémonique avec James W. Messerschmidt. Dans cet article, elle réitère fortement qu'une minorité d'hommes parvient à performer ce type de masculinité idéalisée. Elle étoffe son propos en expliquant que la masculinité hégémonique ne représente pas la norme; plutôt ce qui est normatif, c'est ce qui pousse les hommes vers une tentative de conformité<sup>128</sup>. Ainsi, si la masculinité hégémonique était la norme, la majorité des hommes l'incarnerait. Or, ce n'est pas le cas : seulement une minorité d'hommes peut atteindre cet idéal, le reste des hommes ne peut que tenter de s'y conformer, souvent en échouant.

L'existence de masculinités idéales repose principalement sur l'existence de masculinités rejetées qui servent de faire-valoir et encouragent la conformité par rapport à l'idéal<sup>129</sup>. Dans une étude de 2020, Sibonsile Zibane a observé ce phénomène dans le comportement de jeunes garçons et de jeunes filles dans un contexte scolaire en Afrique du Sud. Elle a entre autres remarqué que les garçons qui ne sont pas violents sont dominés et éventuellement ridiculisés. Leur masculinité est menacée et ils sont rejetés du groupe<sup>130</sup>. Leur présence est un rappel constant, pour les autres garçons, des critères d'exclusion, de ce qui leur arrivera s'ils ne suivent pas les prescriptions de la masculinité hégémonique.

---

<sup>127</sup> Raewyn W. Connell, *op. cit.*, p. 179.

<sup>128</sup> R. W. Connell & James W. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender & Society*, vol. 19, n° 6, 2005, p. 832.

<sup>129</sup> Raewyn W. Connell, *op. cit.*, p. 177.

<sup>130</sup> Sibonsile Zibane, « 'Games Gone Wrong': Boys, School Games and the Constructions of Violent Masculinities », *Gender & Behaviour*, vol. 18, n° 2, 2020, p. 15576.

### 3.2.2 Renversement de l'idéal masculin dans les médias présentés

Connell et Politt parlent de l'importance de la représentation des genres dans les médias, de la manière dont celle-ci influence la formation des garçons et des filles. Dans *The Power*, une scène est récurrente : un lecteur et une lectrice de nouvelles présentent, en ondes, les actualités internationales. Iels font partie de quelques scènes dispersées à travers le roman, et sont les représentants.es de l'évolution des genres hégémoniques. Tel que mentionné dans la section précédente, le monde du début du récit est le nôtre, sa définition de la masculinité est donc la nôtre. Plusieurs théoriciens se sont penchés sur la question de la masculinité : comment la définir dans notre société contemporaine? Selon Roger Horrocks, le masculin et le féminin s'entre-déterminent dans notre société : l'un est lié à l'autre, l'un exclut l'autre. La masculinité ne peut donc pas être considérée comme un phénomène isolé ; elle est en lien direct avec la féminité<sup>131</sup>. De son côté, Stephen M. Whitehead explique cette dichotomie grâce à des qualités antagonistes qui sont associées à la masculinité ou à la féminité : « passive/assertive, strong/weak, irrational/rational, gentle/forceful, emotional/distant<sup>132</sup> ». Michael Kaufman, pour sa part, conceptualise la masculinité ainsi : il faut exclure de soi tout trait qui pourrait être associé aux femmes à cause de cette dichotomie<sup>133</sup>. Ainsi, selon ces théoriciens, la masculinité de notre société prend appui sur le rejet de la féminité comme abjecte, antagoniste au masculin.

Cette binarité dans *The Power*, incarnée par les présentateurs télé : Tom et Kristen, qui incarnent les deux genres sexués hégémoniques, à l'opposé l'un de l'autre. Dans la première scène, Tom incarne une masculinité dominante par rapport au féminin. Iels discutent du nouveau pouvoir électrique qui vient d'être découvert. Tom insinue que ce nouveau pouvoir est dangereux pour l'organisation sociale : « Well, now,

---

<sup>131</sup> Roger Horrocks, *Masculinity in Crisis*, New York, St Martin's Press, 1994, p. 2.

<sup>132</sup> Stephen M. Whitehead, *Men and Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2002, p. 10.

<sup>133</sup> Michael Kaufman, « The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence », dans Michael S. Kimmel et Michael A. Messner (éd.), *Men's Lives*, New York, Macmillan, 1992, p. 29.

Kristen, if a power like this existed, maybe we bred it out deliberately, maybe we didn't want it around? ». (63) Selon lui, le nouveau pouvoir électrique est dangereux pour l'organisation sociale et ne devrait pas être utilisé. Il croit que leurs ancêtres s'en sont débarrassés de façon consciente, alors qu'il n'en détient aucune preuve, seulement ses propres idées reçues sur la hiérarchie des genres. Il ne peut concevoir un monde où l'homme n'est pas le genre dominant, où l'homme n'est pas celui qui prend les décisions quant à qui possède le pouvoir. Il interrompt continuellement Kristen lorsqu'elle tente de prendre la parole, et s'empresse de donner son opinion sur tous les sujets. Il affirme sa masculinité en ne laissant pas sa collègue féminine s'exprimer, dominant ainsi leurs rapports. Pour prouver sa masculinité hégémonique, il se doit d'être dominant et agressif, de paraître en contrôle des échanges qu'il a avec Kristen. Il doit tout rejeter du féminin qu'incarne Kristen en l'enterrant sans cesse pendant leurs discussions.

Dans la deuxième scène comprenant Tom et Kristen, leur rapport a changé : Tom commence à avoir peur de ce nouveau pouvoir, au lieu de le regarder du haut depuis sa position sociale dominante. Il ne se sent plus en sécurité comme auparavant. Cette fois-ci, c'est Kristen qui interrompt Tom pour donner son opinion sur l'implantation des camps d'entraînement NorthStar, camps ayant pour vocation de former les jeunes filles à l'utilisation de leur pouvoir : « Tom tries to say something else, but Kristen just carries on: 'I think this is a great idea, Mayor Cleary. If you want my endorsement, I'm right behind this plan. » (89) On sent l'inconfort de Tom non seulement dans ses mots, mais dans son ton de voix également : « Tom's sounding a little high-pitched now, a little afraid. » (88) Sa masculinité, définie par sa domination et son agressivité, pâlit à cause de sa crainte des femmes. Il ne parvient plus à performer selon la masculinité hégémonique qu'il incarnait quelques semaines auparavant.

Lors de l'apparition suivante du duo Kristen et Tom, ce dernier s'effondre en ondes : il s'emporte contre Kristen et contre toutes les femmes qui ont un pouvoir de

domination. Il parle de conspirations gouvernementales ayant pour victimes les hommes, tout en appuyant les groupes masculinistes qui réclament plus de protection pour les hommes contre les femmes qui les violentent. Il dit :

Things are being kept from us, resources are being channeled in the wrong direction, there's no funding for self-defence classes or armour for men, and all this money going to those NorthStar girls' training camps, for God's sake – what the hell is that about? (174-175)

Kristen tente de le calmer, sans succès. Il s'emporte alors contre elle : « Kristen, we both know you've got this fucking thing, too, and it's changed you, it's made you hard; you're not even a real woman any more. » (175) Tom n'a pas évolué dans sa compréhension des genres : il croit encore qu'une femme ne peut pas être dure, qu'elle doit être douce, soumise, à l'inverse des hommes qui eux devraient être dominants, agressifs. Or, alors qu'il croit avoir repris un peu de son agentivité en donnant son opinion en ondes, ce n'est pas le cas : la station de télévision a coupé la transmission avant qu'il ne se lance dans sa diatribe. Alors qu'il tente de performer une masculinité hégémonique dépassée, il se trouve censuré. Le média ne veut plus montrer cette masculinité puisqu'elle n'est plus idéale : elle est devenue marginale, subordonnée et donc indésirable dans les médias.

À cause de son manque d'adaptation à la nouvelle masculinité demandée des hommes, Tom est remplacé par un nouveau lecteur de nouvelles, plus jeune, plus beau, plus tranquille : Matt. Ce nouveau lecteur de nouvelles est moins dominant en ondes. Il laisse parler Kristen et pose beaucoup de questions, il semble naïf et non éduqué. Lorsque la discussion porte sur les indices boursiers, il s'avère complètement perdu : « Matt is laughing attractively and saying, Now, I don't understand that kind of thing at all, but I'll tell you what I do know about: apple-bobbing. » (246) Ainsi, ce nouveau lecteur de nouvelles se déplace des sujets sérieux vers des sujets plus triviaux, ce qui participe à une nouvelle définition de la masculinité hégémonique : celle-ci doit laisser

la place aux femmes, puisqu'elles en savent prétendument plus que les hommes sur les sujets importants.

Matt se place également et de manière active dans une position de soumission envers les femmes, de dépendance envers elles. Lorsqu'ils reçoivent sur le plateau Jocelyne, une soldate des camps NorthStar et la fille de la sénateure Margot Cleary, Matt affirme se sentir beaucoup mieux lorsqu'elle est présente : se sentir davantage en sécurité. La nouvelle masculinité hégémonique n'est pas en confiance, les hommes se sentent en danger. L'angoisse de Matt se traduit en un besoin d'être réconforté par des femmes. Lorsqu'ils abordent le sujet des extrémistes matriarcaux à Bessapara qui veulent éliminer les hommes désobéissants, Matt se tourne vers Kristen à la recherche de réconfort : « You can't be serious, Kristen, is that really what they're saying? I'm afraid it is, Matt. She puts a gentle hand on his knee. » (278) La décision des producteurs.ices de mettre en scène un homme doux comme Matt n'est pas aléatoire : il représente la nouvelle masculinité hégémonique, idéale : celle que tout homme devrait aspirer à incarner.

Cette nouvelle masculinité, douce, soumise, craintive, se reflète dans la vie quotidienne, dans *The Power*. Elle s'observe dans l'habillement des garçons et des filles : « Boys dressing as girls to seem more powerful. Girls dressing as boys to shake off the meaning of the power, or to leap on the unsuspecting » (70). Iel le voit également dans les publicités :

There are advertisements on hoarding now, with sassy young women showing off their long, curved arcs in front of cute, delighted boys. They're supposed to make you want to buy soda, or sneaker, or gum. They work, they sell product. They sell girls one other thing; quietly on the side. Be strong, they say, that's how you get everything you want. (258)

Ces publicités sont à double tranchant : elles vendent l'image d'une fille dominante, qui obtient ce qu'elle veut en étant agressive ; mais elles vendent aussi l'image de

garçons soumis, serviles, admiratifs des filles. La représentation des garçons dans les médias prend donc appui sur leur soumission aux filles, sur leur asservissement. C'est ainsi qu'ils devraient aspirer à performer leur genre masculin.

Dans le chapitre précédent, nous avons été témoin de l'impunité des femmes quant à leurs comportements criminels. Cette immunité à la loi est couplée à des représentations de genre dans les médias, où les femmes sont fortes et les hommes sont soumis. Conjointement, ces deux phénomènes amènent un climat de violence des femmes envers les hommes qui touche tous les individus de la société. Cette violence se propage rapidement et provoque une réformation chez les hommes, amenés à performer une soumission envers les femmes pour se protéger d'elles.

### 3.3 Pour une compréhension de la violence comme phénomène social genré

#### 3.3.1 L'impact des violences sur le développement des femmes

##### **Les violences sexuelles**

Dans les études féministes, la violence sexuelle subie est souvent reconnue comme faisant partie de la formation des femmes, de l'apprentissage qu'elles font de leur genre. Selon Susan Brownmiller, la domination patriarcale est basée sur le viol en tant que phénomène social : les hommes auraient découvert que le viol peut être utilisé comme une arme contre les femmes. C'est ainsi que le viol est devenu « un processus conscient d'intimidation par lequel *tous les hommes* maintiennent *toutes les femmes* dans un état de peur<sup>134</sup>. » (L'auteurice souligne) Les femmes sont dès lors amenées à se tourner vers de « bons » hommes qui les protégeraient des « mauvais ». Selon Brownmiller, c'est cette terreur constante, celle de la peur de la violence sexuelle, qui

---

<sup>134</sup> Susan Brownmiller, *Le viol*, Paris, Stock, 1975, p. 23.

a mené à la monogamie, plutôt qu'une tendance présupposée naturelle des femmes pour l'amour et la maternité.

Claudia Card s'intéresse elle aussi à la question de la violence sexuelle. Selon elle, le viol constitue une institution terroriste dans notre société contemporaine<sup>135</sup>. D'abord, elle définit le viol comme une institution parce qu'il s'agit d'une pratique établie, protégée par la société et ses dirigeants. C'est une menace constante des hommes sur les femmes. Elle explique que chaque femme n'a pas besoin d'être victime d'un viol pour en avoir peur, la menace est suffisante pour qu'une femme opte pour la soumission qui garantit une protection masculine. Ensuite, Card met en lumière l'aspect terroriste du viol. Elle définit le terrorisme comme une tactique pour obtenir le contrôle d'une situation par la peur, comme un raccourci vers le pouvoir<sup>136</sup>. Le terrorisme qui s'exerce par l'entremise du viol possède deux cibles : les « bonnes » et les « mauvaises » filles. Les « bonnes filles » n'ont pas à vivre dans une terreur continuelle, puisqu'elles suivent les règles censées les protéger. Par exemple, elles ne sortent pas seules le soir et elles portent des vêtements modestes. En récompense, elles obtiennent une protection masculine : les hommes les considèrent comme des bonnes filles et les protègent des autres hommes. Card définit cette pratique comme un *racket* criminel : la menace du viol suscite une peur qui en retour permet à un homme d'offrir sa protection. Ainsi, il protège la femme d'une violence dont sont responsables les personnes du même genre que lui. Si une femme refuse une protection masculine, elle est tenue responsable des dangers qu'elle encourt. De même, si elle sort tard le soir, si elle boit de l'alcool, si elle ne porte pas les bons vêtements, elle est aussi coupable de son agression que son agresseur.

---

<sup>135</sup> Claudia Card, « Rape as a terrorist institution », dans R.G. Frey et Christopher W. Morris (ed.), *Violence, Terrorism, and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 297.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 301.

## Les violences physiques

Comme la violence sexuelle, la violence physique est reconnue dans les études féministes comme étant un phénomène social influençant la construction des individus de genre féminin<sup>137</sup>. Jalna Hanmer explique que l'usage individuel de la violence n'est pas nécessaire pour assurer la domination masculine et la subjugation féminine : la menace est à elle seule suffisante. Elle explique : « La violence et *la peur de la violence* façonnent les comportements. Il s'agit là d'un phénomène sociologique par excellence<sup>138</sup>. » (Nous soulignons) Ainsi, toujours selon Hanmer, la femme se trouve en tout temps sur le spectre de la peur, de la peur diffuse à la peur concrète, du malaise à la moquerie et à la violence :

Dans la vie d'une femme, la peur de la violence masculine existe de façon subtile et diffuse. À un premier niveau, la peur se ressent comme malaise : souci de se comporter comme il faut, de ne pas être ridicule, ne pas attirer la moquerie. La peur s'accroît quand on a été soi-même victime de violences, ou lorsqu'on sait que des personnes connues ou inconnues de soi en ont été victimes ; elle s'accroît aussi lorsqu'on s'écarte du comportement social accepté, ou quand on prévoit seulement le faire<sup>139</sup>.

La femme doit toujours être sur ses gardes et doit donc être à la recherche d'une protection qu'elle trouvera chez les hommes. Hanmer explique également qu'il n'est pas nécessaire pour chaque homme de participer à la violence pour profiter du système patriarcal maintenu par la violence du groupe masculin<sup>140</sup>. Ainsi, comme pour les violences sexuelles, les violences physiques des hommes envers les femmes créent un *racket*, c'est-à-dire une demande de protection masculine contre une menace masculine chez les femmes.

---

<sup>137</sup> Jalna Hanmer, « Violence et contrôle social des femmes », *Questions féministes*, n° 1, 1977, p. 71.

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> *Idem.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 82.

### 3.3.2 Ampleur de la menace et de la peur dans la formation de Tunde

Au début du roman, Alderman présente Tunde comme un séducteur, par l'entremise de sa relation à une jeune fille, Enuma. Il a orchestré un moment pour être seul avec elle, qu'iels se trouvent isolé.es du reste de leur groupe d'amis. Tunde croit être en contrôle en raison de cette mise en scène et dès lors initie leurs interactions, la conversation et la bataille en douceur qui s'ensuit. Il l'interpelle : « 'Hey,' he says, in a mock-lordly tone. 'Hey, servant girl, bring me that Coke.' » (13) Le jeu de séduction qu'initie Tunde reflète le monde patriarcal dans lequel iels vivent : l'homme est en position dominante et la femme lui est subordonnée. Or, la séquence d'événements qui suivra ne ressemblera pas à ce qu'il avait imaginé. En réaction à ses avances, Enuma lui envoie un choc électrique et se moque de lui : « She puts her hand to his. [...] There is a feeling in his hand as if some insect has stung him. He looks down to swat it away, and the only thing on his hand is her warm palm. » (14) La première émotion que Tunde ressent face au choc électrique n'est donc pas de la douleur, mais de l'incompréhension, de la confusion. Comment est-ce qu'une femme peut lui avoir fait ça?

Cette confusion se transforme rapidement en honte lorsque le choc électrique provoque en lui une érection non voulue : « He is achingly hard now, and does not know when that happened. » (15) Il réalise alors que la jeune femme peut faire ce qu'elle veut, qu'il ne peut pas l'arrêter. C'est à ce moment-là que s'emmêlent en lui plusieurs émotions contradictoires : l'excitation, la honte et la peur. Il ne sait pas comment parler de ce qu'il vient de vivre à ses amis : « If he said what happened, they would think he was crazy, or weak, or lying. He thinks of the way she laughed at him. » (15) Ici, la violence physique s'est transformée en violence sexuelle : il n'a pas simplement mal à cause du choc, il perd le contrôle de ses organes génitaux et il se trouve vulnérable face à Enuma. Si on prend appui sur le « spectre de la peur » d'Hanmer, cette première expérience du choc électrique provoque une expérience de la peur : c'est la première fois que Tunde est victime d'une violence perpétrée par une

femme, la première fois qu'il conçoit qu'une femme puisse être dangereuse, qu'elle puisse lui faire du mal. Les sentiments négatifs liés à cette expérience vont s'incruster en lui: « There is a shame like rust working its way through his body. » (15) Cette peur des hommes envers les femmes est une des pierres angulaires du nouveau régime matriarcal : de la nouvelle hiérarchie genrée où les femmes ont un ascendant sur les hommes grâce à leur force physique.

Tunde se rend à Delhi, en Inde, en tant que journaliste, pour couvrir les émeutes qui sont en cours contre la violence masculine présente depuis des années contre les femmes indiennes. Or, ces manifestations s'aggravent lorsque le gouvernement envoie l'armée et que les femmes répondent avec une grande violence : « The women of Delhi discovered a new trick. A jet of water, directed at the attacking forces, could be electrified. The women put their hands into the spouts and sent death from their finders, like the Goddess walking the earth. » (132) Tunde tente alors de se réfugier en hauteur, sur un immeuble, loin de la violence qui se propage dans les rues. Alors qu'il se croit en sécurité, monté sur un toit, isolé de la clameur de la foule, il se rend compte qu'il n'est pas seul : « And it's then he sees there's a woman there, with him, on the rooftop. » (136)

Cette femme lui apparaît d'abord inoffensive, une autre personne qui s'est réfugiée du chaos à l'étage inférieur. Il tente même de la réconforter, de lui dire qu'il ne lui souhaite aucun mal : « He says, 'I'm not here to hurt you. It's OK. We can just wait up here together. » (137) À ce moment-là, malgré ce qu'il a vu et vécu, il se voit encore, en tant qu'homme, comme plus dangereux qu'une femme. Suivant sa perception, il est une menace potentielle pour l'étrangère. Il ne comprend pas encore qu'une femme puisse lui faire du mal de façon aléatoire, simplement parce qu'elle peut ou parce qu'elle en a envie. Or, au contraire de ses attentes, la femme éclate de rire. Elle ne craint pas la force musculaire d'un homme puisqu'elle possède une force qui dépasse la sienne. Elle l'électrifie grâce aux flaques d'eau qui sont sur le toit et il la

supplie d'arrêter : « He says, 'Stop! Don't do that.' His own voice surprises him. It's petulant, pleading. He sounds like someone more afraid than he feels himself to be. » (137) Bien qu'il ait fait l'expérience de la peur avec Enuma, il n'a pas encore compris, encore moins admis, sa propre vulnérabilité : il n'a pas encore saisi qu'il est davantage en danger à *cause* de son genre masculin.

La femme sur le toit n'en a pas fini avec Tunde après quelques décharges : elle tente de le violer. « She has him on the ground now; she is wrestling with his belt and his jeans. » (138) Tunde prend la décision de ne pas trop se débattre pour s'assurer qu'elle ne le plonge pas dans l'inconscience, ce qui le rendrait encore plus vulnérable. Il prend donc la décision de se laisser faire et d'attendre que le moment passe. Instinctivement, il adopte une attitude de soumission, optant pour l'option qui lui permettra de survivre. C'est ce même phénomène qu'observent les théoriciennes de la violence : les victimes de violence vont opter pour l'asservissement dans le but d'éviter des souffrances, et non parce qu'elles manquent de courage.

Heureusement pour Tunde, il se fait secourir par des femmes inconnues qui ont tout vu du toit adjacent. Ce n'est donc pas Tunde lui-même qui se sauve de cette attaque, mais des étrangères qui lui viennent en aide. Cette situation de sauvetage fait augmenter son sentiment d'impuissance et diminuer son agentivité, son pouvoir d'action. Il est redevable de sa vie à ces étrangères, ce sont des femmes qui l'ont sorti du danger dans lequel une autre femme l'avait placé, ce qui renforce la perspective selon laquelle la soumission à une femme est préférable à l'indépendance, parce qu'elle est garante d'une certaine sécurité. Les femmes protègent Tunde d'une attaque par une autre femme. Le *racket* masculin de la protection contre le viol, tel que décrit par Card, s'est transformé en *racket* féminin dans la nouvelle société matriarcale de *The Power*.

Cette expérience, très personnelle au personnage de Tunde, représente un apprentissage qui sera bientôt fait par tous les hommes de l'univers de *The Power* : le corps masculin s'avère vulnérable, voire indéfendable, face aux désirs féminins. Ces

derniers vont toujours l'emporter sur l'intégrité physique des hommes. Le viol devient omniprésent dans l'expérience masculine et une étape formatrice des hommes du roman : ils doivent apprendre cette vulnérabilité pour mieux s'en protéger. On le voit chez plusieurs personnages secondaires, dont le frère de Roxy qui est violé dans une boîte de nuit ou encore chez un homme violé par des soldates alors qu'il se trouve dans un camp de réfugiés de la guerre civile de Bessapara. Ces deux hommes ne se débattent pas, c'est leur stratégie pour survivre à l'attaque. Ces deux viols mèneront les hommes victimes et témoins du viol à s'en remettre à une protection féminine.

Bien qu'ayant vécu des expériences traumatisantes avec des femmes, Tunde tente de garder un semblant de normalité en continuant son travail de journaliste. Il se rend à Bessapara pour trouver les sectes des montagnes : des regroupements religieux de femmes qui sacrifient des hommes à leur culte. Alors qu'il pénètre dans la forêt entourant les montagnes, Tunde est suivi par une femme. Craignant pour sa sécurité, il se réfugie au sommet d'un arbre pour la nuit. À l'aube, lorsqu'il descend de son abri, il comprend qu'il n'est toujours pas sauf. Celle qui l'a suivi a été rejointe par d'autres femmes :

There's a noise in the bushes to his right. He whirls around. But the noise is on the left, too, and behind him; there are women standing up in the bushes, and he knows then with a terror like a springing trap – they've been waiting for him. Waiting all night to catch him. He tries to break into a run but there's something at his ankles, a wire, and he falls. Down, down, struggling, and someone laughs and someone jolts him on the back of the neck. (271)

Quand il se réveille, il n'est pas dans une prison, il est plutôt dans une cage, captif du culte de la montagne. C'est à ce moment précis qu'il panique : « He starts to cry. Like a child, confused and angry. » (272) Sa réflexion n'est pas axée sur comment se libérer ou quelle tactique adopter pour se tirer de ce pétrin; son désespoir est trop élevé à ce moment pour qu'il puisse réfléchir. Son agentivité préalable a cédé le pas à une impuissance qui le submerge alors qu'il est dans la cage. Il pensait être capable de

se protéger lui-même en s'enfuyant de la femme qui le pourchassait, en se réfugiant dans un arbre, mais toutes ses tentatives ont échoué : le résultat est le même que s'il s'était soumis à la femme dès le départ : il est captif. Tunde est sans mots : « He decided to walk into danger because he thought he was enough, and now he is in danger and it is clear to him that he has never been enough and it is unbearable. » (272) La prise de conscience de sa propre vulnérabilité, de sa faiblesse physique face à la force des femmes, est insoutenable pour lui.

Il se rend alors compte qu'il a toujours été vulnérable à la violence des femmes et cette pensée est traumatisante pour lui. Malgré les différentes expériences qui ont accompagné son apprentissage de la nouvelle hiérarchie matriarcale, il se croyait encore à l'abri de la violence féminine. L'expérience de cette captivité le frappe : il se rend compte qu'il est vulnérable et qu'il a besoin d'une protection féminine pour continuer à évoluer dans ce nouveau monde violent. Avant, il pouvait circuler où il voulait, sans craindre pour sa sécurité. Désormais, il doit se prévaloir d'une protection : son corps masculin est devenu une cible pour la violence féminine. Pour éviter les violences, il devra adopter un comportement de « bonne fille », ou de bon garçon, tel que le définit Card : soit respecter les règles non écrites telles que ne pas sortir seul le soir, être accompagné d'une femme en tout temps, etc.

Tunde subit des violences continuelles envers un certain type de comportement : son agentivité. Dès qu'il décide de faire quelque chose qui ne cadre pas dans les nouvelles règles du matriarcat, il est puni. Lorsqu'il séduit une femme, elle l'électrifie et le rejette. Lorsqu'il va dans une ville de manifestations, il est attaqué par une femme qui tente de le violer. Lorsqu'il investigate un culte matriarcal, il est carrément capturé. Ainsi, après toutes ces expériences, Tunde va devoir s'adapter, changer de stratégie pour survivre. Tel que le note Brownmiller, Tunde devra se soumettre au matriarcat afin de faire cesser les violences envers sa personne. La performance de son genre sera donc autre que celle qu'il avait appris.

### 3.4 De la construction sociale des rôles genrés

#### 3.4.1 La performance du genre

Popularisée en 1990 par Judith Butler dans son ouvrage philosophique *Gender Trouble*, la performance du genre signifie que le genre d'un individu est défini par la performance qui en est faite (ses gestes, son discours, son comportement, etc.)<sup>141</sup>, plutôt que tributaire de caractéristiques biologiques. Ainsi, selon Butler, le genre naît de la sédimentation de normes sociales ainsi que de la répétition de gestes et de discours :

As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is repeated. This repetition is at once a reenactment and a reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation<sup>142</sup>.

Selon Butler, bien que le genre puisse paraître inné, il est en fait construit. L'illusion de son caractère naturel est maintenue aux fins d'un contrôle de la sexualité : pour réguler les individus dans une société organisée autour d'une binarité des genres et de l'hétérosexualité. Dans un groupe social, il existe un accord tacite sur la performance pour que tous et toutes performant les mêmes normes genrées. Ainsi, pour éviter l'expulsion du groupe, tous et toutes doivent s'y conformer. Butler prend appui sur l'essai de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, où cette dernière explique que la cohésion d'un groupe dépend du rejet de l'abject, de l'autre<sup>143</sup>. De même, le sujet se constitue par l'exclusion de ce qui lui est différent. Dans tous les cas, cet autre, du fait même qu'il est rejeté, s'avère un élément nécessaire à la construction du sujet : sans cet autre, le sujet n'existerait pas. Il en est ainsi du masculin qui est ce que le féminin

---

<sup>141</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007 [1990], p. 185.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 181.

n'est pas, et vice versa. Ces identités sont définies, reconnues et performées par tous les membres d'une communauté.

Dans *Gender Trouble*, Butler appuie sa théorie de la performance sur la pratique du *drag*. Selon elle, à première vue, le *drag* montre la distinction entre le genre anatomique et le genre performé. Or, elle suggère qu'il n'y a pas deux mais bien trois dimensions à l'identité sexuée : « we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender and identity, and gender performance<sup>144</sup>. » Ce que la pratique parodique du *drag* montre aux spectateurs, c'est l'absence d'une identité originelle, d'un original : « Indeed, the parody is of the very notion of an original<sup>145</sup>. » (L'autrice souligne) Ainsi, le *drag* n'est pas une parodie d'un genre, le genre féminin, mais plutôt la parodie de la notion même selon laquelle le féminin existe, qu'il a une essence. Le *drag* montre que le genre féminin est en soi une imitation sans modèle original; en parodiant le genre féminin, on montre l'impossibilité d'atteindre l'idéal féminin, le fait que nul ne peut l'incarner : « The loss of the sense of "the normal," however, can be its own occasion for laughter, especially when "the normal," "the original" is revealed to be a copy, and an inevitably failed one, an ideal that no one can embody<sup>146</sup>. » (L'autrice souligne) Toute tentative d'incarner un idéal de genre, qu'il soit féminin ou masculin, est alors voué à l'échec.

Simone de Beauvoir, en 1949, a posé les bases de la théorie de la performance du genre dans son livre *Le deuxième sexe*. Dans cet essai, fondateur de la pensée constructiviste entourant l'identité sexuelle, Beauvoir réfléchit à la manière dont une fille devient une femme<sup>147</sup>. Elle remarque que, durant l'éducation de la jeune fille, celle-ci apprend à valoriser le garçon et à se préparer pour son rôle de mère. La jeune fille découvre également la supériorité sociale des garçons et est tenue de l'accepter.

---

<sup>144</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 187.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>147</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], 654 p.

Elle apprend la passivité, l'observation et l'attente de l'homme. Pour plaire à ce dernier, elle se modèle selon les désirs des garçons. Selon Beauvoir, la fille est donc, dès l'enfance, exposée et moulée au désir masculin : c'est ainsi qu'elle apprend, par exemple, à valoriser la passivité sur l'activité.

### 3.4.2 Tunde comme figure de *drag*

Plus l'intrigue du roman se développe, plus Tunde dévie du script des genres hégémoniques tel qu'il a évolué depuis la prise de pouvoir des femmes. Il ne reconnaît pas ce script, il ne s'adapte donc pas aux nouvelles identités de genre et reste pris dans une masculinité qui ne craint pas le danger, qui se sent en sécurité partout, et qui est active plutôt que passive. Ainsi, à tout moment, il risque l'exclusion de la communauté à cause de ses déviations par rapport au nouveau script masculin. Il n'a pas été formé adéquatement, puisqu'il a appris comment être un homme avant le passage du patriarcat au matriarcat. Tunde n'a pas appris le rôle genré que la société exige désormais : un homme se doit d'être doux et servile envers toutes les femmes qu'il croise pour éviter leur violence. Ainsi, pour survivre, Tunde ne doit pas seulement apprendre la nouvelle masculinité hégémonique, il doit s'y adapter en la performant.

La première fois où on voit Tunde performer la nouvelle masculinité hégémonique c'est avec Roxy, vers la fin du roman. Il est alors captif de la secte des montagnes. Il tente d'abord de supplier Roxy : « 'You have to help me. Please. Please help me.' » (272) Lorsque cela ne fonctionne pas, Tunde décide de la charmer pour qu'elle le sauve. Or, nous savons qu'il performe consciemment et non inconsciemment parce que nous avons accès à ses réflexions : nous savons qu'il s'ordonne à lui-même d'être charmant. Il pense :

A fragment of something he read a long time ago floats through his mind. A flattering looking-glass. He has to be a flattering mirror for her, reflecting her at twice her ordinary size, making her seem to herself to be strong enough to do this thing he needs her to do. (274)

Cette réaction ne lui vient pas d'instinct, il doit y réfléchir. Il a appris lentement, par l'entremise des représentations de genre, comment être un homme dans la nouvelle organisation sociale. Il ressort ces apprentissages alors qu'il est en danger et que sa seule chance de survie repose sur une femme, qui plus est une femme qu'il sait particulièrement dangereuse : Roxy. (276) La soumission à cette femme est sa seule option pour survivre; ainsi, il performe cette masculinité dont il a été témoin, entre autres chez d'autres hommes qu'il a croisés tout au long du récit, mais également dans les représentations de la masculinité dans les médias. L'arc de développement de Tunde suit une croissance, puis une décroissance. En début de roman, Tunde est actif, confiant et agressif dans la poursuite de ses ambitions. Avec le temps et grâce à ses observations quant au destin qui attend les hommes comme lui (les femmes sont particulièrement violentes envers les hommes qui se trouvent dans l'espace public), Tunde s'adapte et performe le nouveau genre masculin prescrit par le matriarcat, soit une masculinité pacifique et douce.

Un autre indice qui nous indique qu'il performe cette nouvelle masculinité se trouve dans le contraste établi entre cette nouvelle masculinité et celle que Tunde incarnait avant, surtout en début de récit. Il était, au départ, un homme doté d'une grande confiance en ses propres habilités et certain de se trouver en sécurité, suivant le script de la masculinité prescrit par un patriarcat opprimant les femmes et célébrant les hommes. C'est ce qui est montré dans la scène, décrite plus haut, avec Enuma : Tunde est celui qui s'organise pour se retrouver seul avec la jeune femme, et qui tente de la séduire. De même, dès que commencent les manifestations des femmes à travers le monde, il ne s'enfuit pas; au contraire, il suit ces manifestations en sa qualité de journaliste. Il avance vers le danger, ne pensant jamais au fait que sa sécurité puisse être compromise. Ainsi, Alderman montre que Tunde est en constante performance de genre, que le rôle masculin qu'il joue soit actif ou passif, agressif ou soumis. Il est toujours dans le performatif. Si le lectorat n'a jamais accès au « vrai » genre de Tunde,

c'est que le genre n'est que construction sociale, qu'il n'y a pas de genre naturel, montre Alderman dans les pas de Butler.

Après maints apprentissages, à la fin du roman, sa performance de la masculinité hégémonique douce est un succès puisque Roxy le croit et le sauve de sa captivité du culte de la montagne. Tel que l'a montré Butler, la performance du genre est basée sur la sédimentation des normes sociales et des comportements individuels. Ainsi, Tunde inscrit sa performance genrée dans un genre masculin qui existe et qui est représenté dans les médias et dans les interactions sociales : celui de l'homme craintif et dépendant envers les femmes. Roxy croit Tunde puisque c'est ce qu'elle attend comme comportement d'un homme – qu'il ait besoin d'elle pour le protéger contre d'autres femmes plus violentes qu'elle. Tel qu'on l'a vu préalablement avec le deuxième lecteur de nouvelles, Matt, l'homme a besoin d'une femme à ses côtés pour se sentir en sécurité, ce qu'il rend explicite quand il dit, en parlant à la soldate Jocelyne : « Matt smiles into the camera. I know *I* feel safer with you around. » (212, l'autrice souligne) Ainsi, lorsque Tunde supplie Roxy de l'aider et se montre complètement vulnérable, dépendant de sa protection, Roxy le croit facilement : c'est ce à quoi elle s'attend d'un homme.

Tunde est vite conforté dans son choix de performance puisqu'il survit grâce à sa soumission à Roxy. Après avoir quitté le culte de la montagne, Roxy et Tunde se rendent dans un camp de réfugiés de la guerre civile de Bessapara. Là, ils parviennent à un semblant de sécurité : « Roxy is treated respectfully here. She is a person who knows how to get certain drugs and fuel; she helps people with the things they need. And because he's with her, because he sleeps on a metal bed in her tent, the people here leave him alone. » (277) C'est donc grâce à son affiliation à Roxy qu'il parvient à être sauf. Sa sécurité est complètement garantie de la volonté de Roxy de le protéger. Tunde remarque cette dépendance des hommes envers les femmes dans le camp : « There are women here in the camp caring for eight or ten men who all huddle around

her, vying for her approval, desperate to please, terrified of what might happen if she removed her name from their papers. » (278) Ainsi, bien que la soumission permette une protection pour les hommes qui adoptent ce comportement, cette même soumission se double d'une dépendance qui insécurise les hommes : ils dépendent de la volonté des femmes de les protéger ou non.

Tunde n'est pas naïf, il se rend vite compte de cette inégalité des pouvoirs dans sa relation avec Roxy : « He feels a little safe for the first time in weeks. But of course, he is not safe. Unlike Roxy, he could not simply walk into the forest in this place. Even if no other forest cult caught him, he is illegal now. » (277) Il vit à la merci de Roxy, mais également à la merci du succès de sa performance. Il doit tous les jours renforcer son rôle d'homme soumis, en obéissant continuellement aux ordres de Roxy. Tout échec de cette performance le mettrait à risque d'exclusion des bonnes grâces de Roxy et il serait ainsi de nouveau en danger face aux autres femmes.

Lorsque Roxy présente à Tunde son plan pour le sortir du pays, il ne pose aucune question et ne se plaint pas. Roxy lui indique où attendre la voiture qui viendra le chercher et lui faire traverser la frontière. Tunde est alors dans le noir total : il ne sait pas s'il peut faire confiance à Roxy, mais c'est la seule possibilité qui s'offre à lui. À la demande de Roxy, il se cache dans la valise d'une voiture pendant huit heures sans savoir ce qui va lui arriver. À ce moment-là, la performance de Tunde est réelle, il n'a plus à faire semblant :

She kisses him once, lightly on the mouth. She says, 'You'll be all right.'

He says, 'You're not staying?' But he knows how this goes; the process of his life has taught him the answer. If she were seen taking particular care of a man, it'd make her look soft, in her world. And it'd put him in danger if anyone thought he meant something to her. This way, he could be any kind of cargo. (299)

Leurs actions sont primordiales pour la performance genrée dans ce cas-ci : Roxy doit paraître forte et dure, comme une femme, et Tunde doit paraître soumis et docile, comme un homme. Ce serait dangereux pour chacun d'eux de ne pas accomplir ces performances. Tunde ne dévie plus du script, comme il le faisait au début du récit, car toutes les expériences violentes qu'il a traversées lui ont appris comment agir en homme docile pour survivre dans ce nouveau monde violent. Il observe comment ses expériences violentes ont fait naître en lui une peur viscérale, et comment cette peur a modifié son comportement : « When did he get so jumpy? And he knows when. It wasn't this last thing that made it happen. This fear has been building up every month and every hour has driven the tendrils a little deeper into the flesh. » (299) L'apprentissage insidieux de la violence et du danger l'ont transformé en un autre type d'homme, en un homme qui est toujours méfiant et vigilant.

La dernière fois où le lectorat voit Tunde, c'est lorsqu'il entre dans la valise de la voiture. Une femme qui lui est étrangère, une employée de Roxy, ouvre la valise et fait signe à Tunde de s'y installer : « She pats his thigh as he settles in. 'Trust me,' she says as she slams the trunk closed. » (301) Ainsi, Tunde n'a d'autre choix que de faire confiance à cette étrangère qui ferme la valise sur lui. Elle tient pour acquis qu'il lui fera confiance puisqu'elle est en contrôle de la situation : elle est du genre dominant, et lui, du genre soumis. Le lectorat ne sait pas si Tunde est sorti de la valise de la voiture, s'il est parvenu à franchir la frontière. Pourtant, l'autrice nous montre le destin de tous les autres protagonistes. Seul le destin de l'unique personnage masculin est laissé sous silence. Tunde, incarnation de la schtroumpfette dans cette histoire, est laissé à lui-même et le ou la lecteur.ice ne peut que spéculer sur ce qui se passe après la dernière scène.

Tunde joue le rôle féminin soumis : ainsi, il performe du *drag*. Alderman, par l'entremise de ce personnage, arrive à démonter l'idée reçue selon laquelle l'asservissement est inné et non appris. Le genre, en tant qu'essence, est un mythe : il

n'existe pas. L'autrice met cette théorie dans la bouche de son alter ego, Neil, l'auteur du manuscrit : « Gender is a shell game. What is a man? Whatever a woman isn't. What is a woman? Whatever a man is not. Tap on it and it's hollow. Look under the shells: it's not there. » (338)

Tel qu'incarné par Tunde, la performance de la masculinité hégémonique débute par une performance consciente, puis se transforme en soumission réelle. Avec le cumul des performances, le genre s'inscrit dans l'imaginaire culturel et semble inévitable. Dans les échanges épistolaires qui suivent le manuscrit, Naomi raconte l'histoire de la façon suivante :

Surely it makes more *sense* that it was women who provoked the war. I feel instinctively – and I hope you do, too – that a world run by men would be more kind, more gentle, more loving and naturally nurturing. Have you thought about the evolutionary psychology of it? Men have evolved to be strong worked homestead-keepers, while women – with babies to protect from harm – have had to become aggressive and violent. (333, l'autrice souligne)

Alderman montre que ce qui définit le genre n'est pas une essence, mais plutôt la sédimentation des performances au sein d'une culture.

### 3.5 Lorsque la mise en abyme est féministe

Le récit cadre de *The Power* est composé d'échanges entre l'auteur fictif du roman historique *The Power* et une de ses amies qui lui fait des commentaires sur son texte. Le nom de cet auteur fictif est Neil Adam Armon, anagramme du nom de la véritable autrice : Naomi Alderman. Nous nous retrouvons devant une mise en abyme classique, soit la représentation de l'œuvre dans l'œuvre. Ici, nous tenterons d'explorer comment la mise en abyme peut être comprise comme un processus féministe. Alderman utilise ce processus littéraire pour ouvrir les œillères de ses lecteurs.ices en montrant que ce que d'aucuns considèrent comme indiscutable dans la définition des rôles genrés,

prenant appui sur la science (avancer, par exemple, que si l'homme est plus fort que la femme c'est pour des raisons d'évolution biologique) relève bien d'une interprétation subjective et non objective du monde, d'un certain point de vue biaisé. Alderman cherche ainsi à montrer que le monde actuel n'a pas besoin de rester tel quel.

### 3.5.1 La mise en abyme

Avant de plonger dans la définition que donne Lucien Dällenbach de la mise en abyme, il nous semble important de faire une distinction entre celle-ci et le récit enchâssé. Ce dernier représente un processus littéraire différent : il s'agit d'insérer un récit dans un autre récit (par exemple, dans *Les mille et une nuits*, où des histoires sont insérées dans le récit-cadre). Au contraire, dans la mise en abyme, l'œuvre est représentée, en elle-même, comme en miniature.

Dans son célèbre essai sur la mise en abyme, Dällenbach opère d'abord un retour sur la définition d'André Gide, le premier à avoir constaté la mise en abyme dans des œuvres littéraires et visuelles. Gide en parle ainsi : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre<sup>148</sup>. » Concrètement, en littérature, une mise en abyme a lieu lorsqu'un objet ou une scène qui fait partie du roman s'en révèle être une représentation. Gide se sert du miroir pour expliquer la mise en abyme : « un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos, un jeu de miroirs d'étudier notre profil, etc<sup>149</sup>. » Il donne des exemples en arts visuels, notamment en peinture, où des artistes montrent des angles cachés de la pièce peinte grâce à des miroirs bien positionnés. Si, pour Gide, les miroirs sont réflexifs, selon Dällenbach, les miroirs sont convexes : que ce ne soit que par une simple inversion, ils déforment la réalité.

---

<sup>148</sup> André Gide dans Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 15.

<sup>149</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 19.

Pour Dällenbach, la principale fonction littéraire de la mise en abyme est la construction d'un personnage, dans le texte, à l'image de l'auteur. Il donne l'exemple du roman de Gide, *Les Faux-Monnayeurs*. Le sujet principal de cette œuvre est la production du roman. Un des personnages, Édouard, est un auteur qui écrit constamment dans son journal personnel. Cette figure représente l'auteur qu'est Gide, et lui donne, par l'intermédiaire de la fiction, une voix.

Selon Dällenbach, tout texte qui utilise la mise en abyme est un récit spéculaire. Il recense plusieurs types de mise en abyme : la réduplication simple, la réduplication à l'infini et la réduplication aporistique. Dans le cas qui nous concerne, *The Power*, c'est la réduplication simple qui nous intéresse : « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude<sup>150</sup>. » Aussi appelée mise en abyme de l'énonciation, elle sert à rendre visible ce qui d'ordinaire est invisible dans le roman : les personnages de producteur et de récepteur du récit. Ceux-ci mettent en évidence la production et la réception de l'œuvre écrite, tout en prenant en compte le contexte social.

Dans ce type de mise en abyme, le personnage du producteur pratique un métier à clé, il a un nom à clé et/ou il a un patronyme similaire à celui de l'auteur. Ainsi, selon Dällenbach, c'est grâce à ces deux personnages, celui de producteur et celui de récepteur, que ce type de mise en abyme s'avère double : le ou la véritable auteur.ice se retrouve à être le personnage producteur et le ou la véritable lecteur.ice, le personnage récepteur.

### 3.5.2 Les échanges épistolaires comme mise en abyme

Dans le cas de *The Power*, la mise en abyme est simple : le récit-cadre nous présente un manuscrit portant le même titre que le roman que nous sommes en train de lire; il s'agit bien d'une œuvre dans une œuvre. Le roman d'Alderman s'ouvre sur un

---

<sup>150</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 51.

courriel envoyé par Neil à Naomi, contenant son manuscrit d'un roman historique intitulé *The Power*. Neil est présenté comme un intellectuel, un chercheur en histoire qui tente de faire connaître ses recherches au public en les adaptant à une forme romanesque. Il décrit son travail ainsi : « So what I've done here is a sort of hybrid piece, something that I hope will appeal more to ordinary people. Not quite history, not quite a novel. A sort of 'novelization' of what archaeologists agree is the most plausible narrative. » (ix)

La temporalité du récit-cadre est le futur du manuscrit : Neil est un historien, il raconte une histoire passée (celle contenue dans le récit principal), histoire qu'il fait lire à sa correspondante au présent de la narration cadre. Au moment de l'échange entre Neil et Naomi, la société est matriarcale et la domination de la femme sur l'homme semble bien établie. On peut deviner l'organisation de la société à travers les mots de Naomi : « I think I'd rather enjoy this 'world run by men' you've been talking about. Surely a kinder, more caring and – dare I say it? – more *sexy* world than the one we live in. » (x, l'autrice souligne) Naomi, en tant que membre du genre dominant, le féminin, ne peut pas imaginer un monde où les hommes puissent être violents et opprimants. Elle croit que s'ils avaient le pouvoir, le monde serait inévitablement plus doux. Or, comme nous le savons grâce à notre propre réalité, ce n'est pas le cas.

Le manuscrit de Neil montre également que ce n'est pas le cas. En effet, le récit commence dans notre monde : les lecteurs.ices, incluant le personnage de Naomi, sont ainsi exposé.es à des armées composées d'hommes, à des gouvernements patriarcaux opprimants (en Arabie Saoudite, en Inde, etc.) et à des groupes de crime organisé composés d'hommes engagés dans le trafic sexuel de femmes. Pour les lecteurs.ices contemporain.es, rien n'est nouveau ou réellement choquant : ce sont là des phénomènes que nous retrouvons dans notre monde. Mais ce n'est pas le cas pour Naomi qui ne conçoit pas qu'un monde dirigé par des hommes puisse être aussi violent : dans sa conception de la masculinité, un homme est doux, calme et passif.

Ainsi, la mise en abyme qu'opère Alderman utilise, dans les termes de Dällenbach, un miroir convexe : le miroir réfléchit notre monde réel, mais en inversant les rôles genrés. Il n'y a pas de déformation, plutôt une inversion. Celle-ci permet de voir ce qui est invisible aux yeux des lecteurs.ices dans le monde réel.

Alderman installe une mise en abyme de l'énonciation puisqu'elle met en scène un personnage de producteur, Neil, un personnage de réceptrice, Naomi, une œuvre, *The Power*, ainsi que la société dans laquelle l'œuvre a existé, son organisation sociale : soit le monde où vivent Neil et Naomi, leur société placée comme étant cinq mille ans après la fin du récit principal. Neil Adam Armon est l'anagramme du nom de l'autrice, Naomi Alderman, insérée de cette façon dans le récit. Également, il est important de noter que Neil est présenté comme un historien et non comme un romancier. Cette distinction permet à Alderman de donner de la crédibilité aux recherches de Neil. C'est un roman historique qu'il écrit et non une fiction pure. On en est spécifiquement conscient.es lorsque le personnage de Naomi remet en doute la véracité des écrits de Neil et que ce dernier fournit des preuves historiques et archéologiques : « Oh, the male warriors. I mean I can send you images of *hundreds* of partial or full statues of male soldiers – they've been unearthed around the world. » (334, l'autrice souligne) Ainsi, malgré le fait que Neil a écrit plusieurs essais historiques au sujet de ses découvertes, Naomi remet tout de même en question ses écrits parce que pour elle, ce qu'il décrit ne semble pas plausible :

What you've written here contradicts so many of the history books we all read as children; and they're base on traditional accounts going back hundreds, if not thousands of years. What is it you think happened? Are you really suggesting that everyone *lied* on a monumental scale about the past? (335-336, l'autrice souligne)

### 3.5.3 Dissonance : le cas de Naomi

Le personnage de Naomi se trouve dans un état de dissonance : elle ne peut pas concevoir que les hommes puissent être dominants et agressifs, et encore moins que les

femmes puissent être douces et soumises. Nous avons déjà exploré ses attentes avant de lire le manuscrit de Neil : elle croit qu'un monde patriarcal serait plus gentil, plus attentionné et plus *sexy*. Or, ce qu'elle trouve dans le manuscrit de Neil est à l'opposé de ce qu'elle imagine : le monde patriarcal est aussi violent et injuste que le monde matriarcal dans lequel Neil et Naomi vivent. Ce monde, c'est notre monde à nous, lectorices d'aujourd'hui.

Malgré les preuves scientifiques données par Neil, Naomi n'arrive pas à croire que des hommes puissent être des soldats. Elle écrit :

The male soldiers at the start of the book. I know you're going to tell me that ancient excavations have found male warrior figures. But really, I suppose this is the crux of the matter for me. Are we sure those weren't just *isolated* civilizations? One or two amongst millions? (332) (L'autrice souligne)

Elle pousse sa réflexion encore plus loin. En plus d'être incapable de concevoir un monde différent du sien, elle réduit les écrits de Neil à de simples fantasmes féminins : « Or those feisty men trying to provoke a war! Or gangs of men locking up women for sex... some of us have had fantasies like that! » (332) Naomi est tellement convaincue de la supériorité physique des femmes sur les hommes, que des hommes dominants ne peuvent qu'être un jeu sexuel amusant. D'ailleurs, elle justifie sa position en expliquant qu'elle n'est sûrement pas la seule à faire le rapprochement entre des hommes de l'armée et des fantasmes sexuels : « It's not just me, though, my dear. A whole battalion of men in army fatigues or police uniforms really does make most people think of some kind of sexual fetish, I'm afraid! » (332)

Elle reconnaît que ses réflexions sont intuitives : « I feel instinctively – and I hope you do, too – that a world run by men would be more kind, more gentle, more loving and naturally nurturing. » (333) Toutefois, elle se replie sur des arguments « scientifiques » : « Men have evolved to be strong worker homestead-keepers, while women – with babies to protect from harm – have had to become aggressive and

violent. » (333) Ainsi, Alderman inverse les explications concernant les essences masculine et féminine comme tributaires de l'évolution et qui sont manifestes dans notre monde réel : la croyance populaire selon laquelle les femmes sont plus douces parce qu'elles portent les enfants et les hommes sont plus agressifs parce qu'ils devaient jadis aller à la chasse et protéger leurs familles contre des attaques extérieures. Or, Alderman met dans la bouche de Naomi le contraire de cette explication : les femmes sont plus agressives justement parce qu'en tant que mères, elles devaient protéger leurs enfants féroce<sup>ment</sup>. Par l'entremise de ce personnage de réceptrice, Alderman montre que notre conception du monde ne relève pas d'arguments scientifiques, mais que c'est plutôt l'inverse : nous avons construits nos arguments à partir de notre conception du monde. Le personnage de Neil explique cette thèse ainsi : « it's actually pretty clear that around five thousand years ago there were a *lot* of male warriors. People don't believe it because it doesn't fit with what they already think. » (334, l'autrice souligne)

Le personnage de récepteur, dans cette mise en abyme, est évidemment Naomi. Le lectorat est représenté.e par ce personnage. Or, la dissonance est inverse pour le lectorat : on ne conçoit pas facilement un monde où les femmes sont abusives et violentes et où les hommes ne se défendent pas devant ces abus. Ainsi, à la lecture du monde fictif inventé par Alderman, ce monde matriarcal violent, le lectorat va avoir les mêmes réflexions que le personnage de Naomi, mais inversées. L'inversion des rôles genrés permet cette mise en abyme.

En entrevues, Alderman a souvent parlé de ses intentions dans l'écriture du roman *The Power*. Elle ne voulait rien inventer, seulement inverser. Tous les événements racontés dans son roman sont, dès lors, présents dans la réalité, comme elle l'explique dans un article de *The Guardian* :

And they [women characters] use their power, slowly but surely, just as men do in our world today. Some of them are kind and some cruel. Some

rape and some just have a jolly good time in bed with willing participants. Nothing happens to men in the novel – I explain carefully to interviewers – that is not happening to a woman in our world today<sup>151</sup>.

Ainsi, Alderman souhaitait montrer que le pouvoir, et ses abus, n'ont pas un genre attiré, qu'ils sont possibles autant chez les hommes que chez les femmes. C'est pour cette raison qu'elle n'utilise que des événements qui se sont réellement déroulés dans notre réalité.

Donc, à quoi sert le personnage de Naomi? Celui-ci ne sert pas uniquement à montrer que le ou la lecteur.ice éprouvera cette même dissonance, mais inversée. Il sert également à montrer un autre point de vue, à montrer qu'un autre monde est possible si seulement on se détache de nos idées préconçues; à montrer que notre propre dissonance est subjective. Alderman laisse une note d'espoir à la fin du roman, qu'elle place dans la bouche de son alter ego, l'auteur Neil : « If we keep on repeating the same old lines about the past when there's *clear evidence* that not all civilizations had the same ideas as us... we're denying that anything can change. » (335, l'autrice souligne) Cette dernière phrase montre qu'Alderman garde l'espoir que si nous parvenons à remettre en question les structures de pouvoir qui semblent aujourd'hui inébranlables, nous pourrions vivre dans un monde différent.

---

<sup>151</sup> Naomi Alderman, « Dystopian Dreams: How Feminist Science Fiction Predicted the Future », *op. cit.*

## CONCLUSION

*The way we think about our past  
informs what we think is  
possible today.*

Naomi Alderman

Le roman de Naomi Alderman, *The Power*, a été présenté dans les médias comme une réponse du 21<sup>e</sup> siècle au roman de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, paru en 1985. Comme l'écrit un critique littéraire : « 'The Power' is our era's 'Handmaid's Tale'<sup>152</sup> ». Nombreux sont ceux qui ont établi des comparaisons entre ces deux romans dystopiques féministes. Il est également intéressant de noter qu'Atwood a été la mentore d'Alderman pendant la rédaction de son roman à travers un programme de mentorat Rolex<sup>153</sup>.

Au début de ce mémoire, nous avons affirmé que nous souhaitons montrer comment le renversement de la hiérarchie des genres, présent dans *The Power*, mettait en lumière des structures de pouvoir et des rôles genrés devenus invisibles parce qu'ils étaient considérés comme normaux. Dans le premier chapitre, nous avons d'abord défini quelles étaient les attentes et les références littéraires du roman, présenté par ses

---

<sup>152</sup> Ron Charles, « 'The Power' is our era's 'Handmaid's Tale' », *The Washington Post*, 10 octobre 2017, < [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-power-is-our-eras-handmaids-tale/2017/10/10/032a5866-ad05-11e7-9e58-e6288544af98\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-power-is-our-eras-handmaids-tale/2017/10/10/032a5866-ad05-11e7-9e58-e6288544af98_story.html) >, en ligne, consulté le 15 janvier 2022.

<sup>153</sup> Naomi Alderman, « Answers to questions », *op. cit.*

éditeurs comme une dystopie. Nous avons également noté la forte influence des romans d'apprentissage dans *The Power*, particulièrement présente dans le développement des personnages. Ceci nous a permis de souligner la naissance d'un nouveau genre littéraire : le roman de déformation qui se trouve à l'intersection entre la dystopie et le roman d'apprentissage. Cette forme hybride situe une intrigue de développement de personnages dans un décor dystopique.

Dans le deuxième chapitre, nous avons observé comment l'organisation sociale matriarcale, imaginée par Alderman, est le reflet de notre société réelle, et permet, grâce au renversement, d'exposer nos angles morts. Nous avons d'abord exploré le concept de la distanciation, présent en littérature spéculative et qui permet de créer une distance entre la société fictive du roman et la société réelle de l'auteur.ice. Dans *The Power*, cette distance est créée grâce à la temporalité future et à l'inversion des hiérarchies genrées. Nous avons ensuite relevé l'utilisation par Alderman de la figure du *boys club*, tel que défini par Martine Delvaux, ce regroupement unisexe où le pouvoir est centralisé et qui se trouve, dans le roman, féminisé. Nous nous sommes finalement arrêtées sur le concept de cyclicité historique d'Hannah Arendt pour expliquer comment l'organisation sociale matriarcale était calquée sur l'organisation sociale patriarcale la précédant.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous avons pu voir comment la présence d'un unique protagoniste masculin, dans *The Power* reflétait la théorie de la schtroumpfette de Katha Politt. Nous avons ensuite abordé la théorie du masculin hégémonique de Raewyn Connell pour expliquer comment la présence d'un idéal genré a pu avoir un impact sur Tunde, le protagoniste masculin. Nous avons également noté l'influence des violences, sexuelles et physiques, sur le développement de Tunde et comment, dans une société où une hiérarchie entre les genres existe, la menace de la violence peut être suffisante pour préserver les rôles genrés. Nous nous sommes ensuite appuyées sur la théorie de la performance du genre de Judith Butler pour montrer que

Tunde performe sa masculinité, qu'elle soit active ou passive, agressive ou douce : nous avons montré que ces rôles genrés sont toujours construits et donc performés. Pour finir, nous nous sommes intéressées au concept de mise en abyme de Lucien Dällenbach. *The Power* présente une structure de mise en abyme qui permet de lier la dissonance des lecteurs.ices lisant *The Power* avec celle du personnage de Naomi lisant le manuscrit de son ami qui parle d'un monde opposé au sien.

Tel que dit précédemment dans la section dédiée à la revue de la littérature, *The Power* a fait l'objet de peu d'analyses critiques. Or, la majorité des analyses recensées traite uniquement de l'aspect politique, de l'organisation sociale du matriarcat créé par Alderman; on ne s'attarde pas aux développements individuels des personnages, un aspect qui nous a semblé primordial.

Ces études ont tendance aussi à comparer *The Power* et *The Handmaid's Tale*. Elles relèvent plusieurs similarités entre les deux romans : la religion y est une forme d'oppression<sup>154</sup>, le langage est un aspect important de l'accès au pouvoir<sup>155</sup> et les agressions sexuelles sont omniprésentes<sup>156</sup>. Aussi, les deux autrices ont puisé dans des événements réels pour construire l'intrigue de leur roman respectif : elles n'ont rien inséré d'inventé<sup>157</sup>. Ces études notent aussi plusieurs différences entre les deux romans. Ainsi, dans *The Handmaid's Tale*, Offred est la seule narratrice et les lecteurs.ices n'ont accès qu'à son point de vue. Au contraire, dans *The Power*, les chapitres sont tour à tour dédiés au point de vue de plusieurs protagonistes<sup>158</sup>. Les critiques notent aussi que

---

<sup>154</sup> Kelly van der Meulen, *op. cit.*, f. 33.

<sup>155</sup> Béracha Meijer, « Women's Apocalypse: Apocalypse, Utopia and Feminist Dystopia », thèse de baccalauréat, Faculty of Humanities, Université d'Utrecht, 2018, f. 33.

<sup>156</sup> Laurien Schonewille, « Building Dystopia: A Modern Comparison between the Dystopian Narrative and its victims in Naomi Alderman's *The Power* and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », thèse de baccalauréat, Faculty of Humanities, Université d'Utrecht, 2018, f. 4.

<sup>157</sup> Bruno Kulic, « A Gender's Apocalypse: a Comparison of Power Relations in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Naomi Alderman's *The Power* », thèse de baccalauréat, Faculty of Humanities and Social Sciences, Université d'Osijek, 2018, f. 25.

<sup>158</sup> Sally C.S. Brooks, *op. cit.*, f. 9.

*The Power* possède un élément de science-fiction, le *skein* des femmes qui leur permet d'envoyer des chocs électriques, alors que *The Handmaid's Tale* est dénué de ce genre d'élément surnaturel<sup>159</sup>. La dernière différence notée entre ces deux romans est bien sûr leur contexte social d'écriture<sup>160</sup>. Margaret Atwood a écrit son roman dans les années 1980 alors que les féministes faisaient face à un backlash<sup>161</sup> tandis que Naomi Alderman a écrit son roman dans les années 2010, marquées par la quatrième vague féministe qui est définie par l'omniprésence de l'internet et de la technologie<sup>162</sup>.

Néanmoins, aucune de ces études ne fait mention du dernier livre publié en 2019 par Margaret Atwood : *The Testaments*. Présenté comme la suite de *The Handmaid's Tale*, *The Testaments* nous présente trois personnages et trois points de vue : Tante Lydia, Agnes et Daisy. Trois personnages féminins qui s'expriment en alternance. Tante Lydia est présentée comme une adulte ayant survécu au renversement paradigmatique qui est venu avec la fondation de Gilead. Elle était une juge avant la création de Gilead, et après, elle est devenue une Tante, faisant partie de l'organe qui contrôle l'éducation des Servantes. Agnes, pour sa part, est une jeune fille qui a grandi à Gilead en tant qu'enfant adoptive d'un commandant et de sa femme. Elle mène une vie confortable et ne questionne pas l'organisation sociale jusqu'à ce qu'une série d'événements vienne la désillusionner : la mort de sa mère, le remariage de son père, la découverte que ses amies subissaient des agressions sexuelles et la découverte que sa mère biologique était une Servante. Toutes ses croyances envers Gilead sont alors remises en question et sa conception de son avenir se trouve renversée : enfant, elle voulait devenir femme de commandant, mais, forte de ces nouvelles informations, elle répugne à servir ce régime totalitaire opprimant les femmes. Elle réussira éventuellement à se sauver au Canada, échappant ainsi à l'emprise de Gilead. Daisy,

---

<sup>159</sup> Sally C.S. Brooks, *op. cit.*, f. 2.

<sup>160</sup> Laurien Schonewille, *op. cit.*, f. 7.

<sup>161</sup> *Ibid.*, f. 7-8.

<sup>162</sup> *Ibid.*, f. 8.

pour sa part, a grandi au Canada en toute liberté. Elle devient une espionne pour le réseau *mayday*, qui sauve des Servantes en les amenant au Canada. Elle se rend à Gilead et aide Agnes à se sauver. À travers ces trois points de vue, le lectorat a accès à différentes dimensions du régime de Gilead, permettant de se former une idée plus tridimensionnelle de l'organisation sociale, au lieu de la voir du seul point de vue d'une femme opprimée par ladite organisation.

Si une étude critique était faite de *The Testaments* depuis l'angle du présent mémoire, on trouverait des similarités entre les deux romans. D'abord, le viol est encore présenté comme une institution qui terrorise le sexe dominé, qui crée une hiérarchie des genres et surtout qui la maintient en place. Ensuite, l'organisation sociale de *The Testaments*, tout comme celle de *The Power*, prend appui sur la binarité des genres. Toutefois, ce qui semble le plus important, dans les deux cas, c'est l'idée selon laquelle le changement de conception du monde chez un individu peut engendrer des changements sociaux concrets. C'est dans l'ouverture d'esprit que se trouve le potentiel de changement. En ne concevant pas le monde dans lequel iel vit comme immuable, l'individu peut concevoir de vrais changements sociaux, comme ça a été le cas pour Neil, l'alter ego de Naomi Alderman, et comme ça pourrait potentiellement être le cas d'Agnes dans *The Testaments*. Voilà le message relayé par ces deux autrices à leurs lecteurs.ices : il faut tout remettre en question, y compris ce qui est invisible dans notre société car conçu comme normal. C'est à partir de cette remise en question que le monde peut évoluer. Naomi Alderman et Margaret Atwood montrent ainsi comment la littérature participe de l'évolution des mœurs et des idées, et, par le fait même, change le monde.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Alderman, Naomi, *The Power*, Londres, Penguin Books, 2017, [2016], 340 p.

### Corpus critique

Brooks, Sally C.S., « The War of the Sexes: Power Hierarchy and Gendered Oppression in Atwood's *The Handmaid's Tale* and Alderman's *The Power* », mémoire de maîtrise, Department of Literature, Area Studies and European Languages, Université d'Oslo, 2019, 60 f.

Ferreira, Aline, « A Feminine Politics of Nonviolence: Genes and Moral Bioenhancement », *British and American Studies*, vol. XXIV, 2018, p. 153-162.

Kulic, Bruno, « A Gender's Apocalypse: a Comparison of Power Relations in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Naomi Alderman's *The Power* », thèse de baccalauréat, Faculty of Humanities and Social Sciences, Université d'Osijek, 2018, 28 f.

Meijer, Béracha, « Women's Apocalypse: Apocalypse, Utopia and Feminist Dystopia », thèse de baccalauréat, Faculty of Humanities, Université d'Utrecht, 2018, 37 f.

Schonewille, Laurien, « Building Dystopia: A Modern Comparison between the Dystopian Narrative and its victims in Naomi Alderman's *The Power* and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », thèse de baccalauréat, Faculty of Humanities, Université d'Utrecht, 2018, 25 f.

van der Meulen, Kelly, « Contemporary female-centred dystopian fiction », mémoire de maîtrise, Faculty of Humanities, Université d'Utrecht, 2018, 47 f.

Yebra, José M., « Violence and dystopia in Naomi Alderman's *The Power* », *Orbis Litterarum*, vol. 74, n° 1, 2018, p. 72-83.

### Corpus théorique

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland, « Introduction », dans Abel, Hirsch et Langland (ed.), *The Voyage in: fictions of female development*, Hanover, University Press of New England, 1983, p. 3-19.

Alderman Naomi, « Answers to questions », dans *Naomi Alderman*, 2016, en ligne, < <http://www.naomialderman.com/answers-to-questions/> >, consulté le 16 novembre 2021.

\_\_\_\_\_, Naomi, « Dystopian dreams: how feminist science fiction predicted the future », *The Guardian*, 25 mars 2017, en ligne, < <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/25/dystopian-dreams-how-feminist-science-fiction-predicted-the-future> >, consulté le 19 novembre 2021.

Arendt, Hannah, *De la révolution*, Paris, Gallimard, 2012 [1963], xx p.

Baccolini, Raffaella, « “A useful knowledge of the present is rooted in the past” Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling* », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 113-134.

\_\_\_\_\_, Raffaella et Tom Moylan, « Introduction: Dystopia and Histories », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 1-12.

\_\_\_\_\_, Raffaella, « The persistence of hope in dystopian Science Fiction », *PMLA*, vol. 119, n° 3, 2004, p. 518-521.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], 654 p.

Boes Tobias, « Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends », *Literature Compass*, vol. 3, n° 2, 2006, p. 230-243.

Bolaki, Stella, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women’s Fiction*, New York, Rodopi, 2011, 283 p.

Booker, Keith M., *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994, 408 p.

Brey, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l’écran*, Paris, Éditions de l’Olivier, 2020, 248 p.

- Brownmiller, Susan, *Le viol*, Paris, Éditions de l'Étincelle, 1976, 558 p.
- Brown, Jeffrey, « 'The Power' author Naomi Alderman answers your questions », 28 mars 2019, *PBS*, en ligne, <<https://www.pbs.org/newshour/show/the-power-author-naomi-alderman-answers-your-questions>>, consulté le 24 mai 2021.
- Buckley, Jerome Hamilton, *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, 336 p.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007 [1990], 236 p.
- Card, Claudia, « Rape as a terrorist institution », dans R.G. Frey et Christopher W. Morris (ed.), *Violence, Terrorism, and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 296-319.
- \_\_\_\_\_, Claudia, « Rape as a weapon of war », *Hypatia*, vol. 11, n° 4, 1996, p. 5-18.
- Charbonneau François, « Comment lire *Essai sur la révolution* d'Hannah Arendt », *Revue de philosophie politique de l'ULg*, n° 5, mai 2013, p. 144-170.
- Charles, Ron, « 'The Power' is our era's 'Handmaid's Tale' », *The Washington Post*, 10 octobre 2017, <[https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-power-is-our-eras-handmaids-tale/2017/10/10/032a5866-ad05-11e7-9e58-e6288544af98\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-power-is-our-eras-handmaids-tale/2017/10/10/032a5866-ad05-11e7-9e58-e6288544af98_story.html)>, en ligne, consulté le 15 janvier 2022.
- Claeys, Gregory, *Dystopia. A natural history*, Oxford, Oxford University Press, 2016, 556 p.
- Cochereau, Mathieu, *Arendt*, Paris, Éditions Ellipse, 2016, 223 p.
- Connell, Raewyn W., *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995, 295 p.
- \_\_\_\_\_, R. W. & James W. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender & Society*, vol. 19, n° 6, 2005, p. 829-859.
- Criado-Perez, Caroline, *Invisible women: data bias in a world designed by men*, New York, Abrams Press, 2019, 411 p.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 247 p.
- Delvaux, Martine, *Le Boys Club*, Montréal, Éditions Remue-Ménage, 2019, 224 p.

- Dilthey, Wilhelm, *Poetry and Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1985 [1901], 396 p.
- Donawerth, Jane, « Genre Blending and the Critical Dystopia », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 29-46.
- Esty, Joshua D., « Nationhood, Adulthood, and the Ruptures of “Bildung”: Arresting Development in “The Mill on the Floss” », 1996, *Narrative*, 1996, vol. 4, n° 2, p. 142-160.
- Faye, Emmanuel, « Le paradigme arendtien du politique et de la révolution », dans *Hannah Arendt, la révolution et les Droits de l’Homme*, Yannick Bosc et Emmanuel Faye (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2019, p. 15-34.
- Fitting, Peter, « For men only: a guide to reading single-sex worlds », *Women’s Studies*, vol. 14, 1987, p. 101-117.
- \_\_\_\_\_, Peter, « Reconsiderations of the Separatist Paradigm in Recent Feminist Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n° 1, 1992, p. 32-48.
- \_\_\_\_\_, Peter, « Utopies/Dystopie/Science-fiction : l’interaction de la fiction et du réel », *Alliage*, n° 60, 2007.
- Fox, Abbey J., « Girls coming of age: possibilities and potentials within young adult literature », Thèse de doctorat, DePaul University, College of Liberal Arts & Social Sciences, 2010, 97 f.
- Gilbert, Sophie, « The Remarkable Rise of Feminist Dystopias », *The Atlantic*, 4 octobre 2018, en ligne, <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/10/feminist-speculative-fiction-2018/571822/>>, consulté le 16 mars 2021.
- Hanmer, Jalna, « Violence et contrôle social des femmes », *Questions féministes*, n° 1, 1977, p. 68-88.
- Hirsch, Marianne, « The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions* », *Genre*, vol. 12, 1979, p. 293-311.
- Horrocks, Roger, *Masculinity in Crisis*, New York, St Martin’s Press, 1994, 310 p.
- Iversen, Anniken Telnes, « Change and Continuity: The Bildungsroman in English », dissertation de doctorat, Faculty of Humanities, Université de Tromsø, 2009, 394 f.

- Jameson, Fredric, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994, 214 p.
- Johns, Alessa, « Feminism and Utopianism », dans *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Gregory Claeys (ed.), New York, Cambridge University Press, 2010, p. 174-199.
- Jost, François, « Variations of a Species: The Bildungsroman », *Symposium*, vol. 27, n° 2, 1983, p. 125-146.
- Kaufman, Michael, « The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence », dans Michael S. Kimmel et Michael A. Messner (éd.), *Men's Lives*, New York, Macmillan, 1992, p. 28-50.
- Kitch, Sally L., *Higher ground: from Utopianism to realism in American feminist thought and theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 308 p.
- La Ferla, Ruth, « Naomi Alderman on the World That Yielded 'The Power' », *The New York Times*, 29 janvier 2018, en ligne, <<https://www.nytimes.com/2018/01/29/style/the-power-naomi-alderman.html>>, consulté le 24 mai 2021.
- Lorde, Audre, *Sister Outsider*, New York, Random House, 2007 [1984] 190 p.
- Loofbourow, Lili, « The Male Glance », *VQR: A National Journal of Literature & Discussion*, Printemps 2018, en ligne, <<https://www.vqronline.org/essays-articles/2018/03/male-glance>>, consulté le 16 janvier 2022.
- Martini, Fritz, « Bildungsroman – Term and Theory », dans James Hardin (ed.), *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, 1991, p. 1-25.
- Moylan, Tom, *Demand the Impossible: Science fiction and the utopian imagination*, New York, Methuen, 1986, 242 p.
- \_\_\_\_\_, Tom, *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000, 386 p.
- \_\_\_\_\_, Tom, « “The moment is here... and it's important”: State, Agency, and Dystopia in Kim Stanley Robinson's *Antarctica* and Ursula K. Le Guin's *The Telling* », dans Raffaella Baccolini et Tom Moylan (ed.), *Dark horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 135-153.

- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy et Marshall Cohen (ed.), New York, Oxford University Press, 1999, p. 833-844.
- Perry, Grayson, « The rise and fall of Default Man », *The New Statesman*, 8 octobre 2014, en ligne, < <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2014/10/grayson-perry-rise-and-fall-default-man>>, consulté le 16 janvier 2022.
- Pollit, Katha, « Hers: The Smurfette Principle », *The New York Times*, 7 avril 1991, en ligne, < <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html?auth=linked-google1tap> >, consulté le 19 novembre 2021.
- Rosenfeld, Aaron S., *Character and Dystopia: The Last Men*, New York, Routledge, 2021, 287 p.
- Sargent, Lyman Tower, « The Three Faces of Utopianism Revisited », *Utopian Studies*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 1-37.
- Snircova, Sona, *Girlhood in British Coming-of-Age Novels: The Bildungsroman Heroine Revisited*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, 110 p.
- Spengler, Oswald, *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, 2012 [1918], 888 p.
- Stein, Mark, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, Ohio State University Press, 2004, 243 p.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, New Haven, Yale University Press, 1979, 317 p.
- \_\_\_\_\_, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, 228 p.
- Templin, Charlotte, « Layers of Time: Margaret Atwood's Handling of Time in *The Handmaid's Tale* », dans Sharon Rose Wilson (dir.), *Women's Utopian and Dystopian Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 174-185.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A., *Postmodern Utopias and Feminist Fictions*, New York, Cambridge University Press, 2013, 230 p.
- Whitehead Stephen M., *Men and Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2002, 278 p.

Zibane, Sibonsile, « 'Games Gone Wrong': Boys, School Games and the Constructions of Violent Masculinities », *Gender & Behaviour*, vol. 18, n° 2, 2020, p. 15570-15580.